



ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ 2021 № 3



*П*РОБЛЕМЫ
ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

2021

ТОМ 19

№ 3

ISSN 1026-9479
e-ISSN 2411-4642

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
ПЕТРОЗАВОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

2021

Том 19

№ 3

Главный редактор:
д-р филол. наук, проф. В. Н. Захаров

Издается с 1990 года,
выходит 4 раза в год.

ISSN 1026-9479
e-ISSN 2411-4642

The Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation
The Federal State-Financed Higher Educational Institution
PETROZAVODSK STATE UNIVERSITY

**THE PROBLEMS OF HISTORICAL
POETICS
[PROBLEMY ISTORICHESKOI POETIKI]**

2021

Vol. 19

no. 3

Chief Editor:

Vladimir N. Zakharov, PhD (Philology), Professor

Established in 1990.

The journal is published quarterly.

185910, Russian Federation
Petrozavodsk, Petrozavodsk State University
Tel. +7 (8142) 719 603
E-mail: poetica@post.com
Web-site: <http://poetica.pro>

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

В. Н. ЗАХАРОВ (гл. ред.)
д-р филол. наук, проф.
(Петрозаводск).

В. В. БОРИСОВА
д-р филол. наук, проф.
(Уфа)

В. И. ГАБДУЛЛИНА
д-р филол. наук, проф.
(Барнаул)

Бенами БАРРОС ГАРСИА
PhD
(Гранада, Испания)

Джузеппе ГИНИ
PhD
(Урбино, Италия)

И. А. ЕСАУЛОВ
д-р филол. наук, проф.
(Москва)

А. Е. КУНИЛЬСКИЙ
д-р филол. наук
(Петрозаводск)

А. В. ПИГИН
д-р филол. наук, проф.
(Петрозаводск)

Н. А. ТАРАСОВА
д-р филол. наук
(Санкт-Петербург)

Йосип УЖАРЕВИЧ
д-р филол. наук, Ph.D
(Загреб, Хорватия)

Кейт ХОЛЛЭНД
PhD
(Торонто, Канада)

ЧЖОУ Ци-чао
д-р филол. наук, проф.
(Пекин, Китай)

EDITORIAL BOARD:

Vladimir ZAKHAROV
PhD, Professor (Chief Editor)
(Petrozavodsk, Moscow)

Valentina BORISOVA
PhD, Professor
(Ufa)

Valentina GABDULLINA
PhD, Professor
(Barnaul)

Benamí BARROS GARCÍA
PhD
(Granada, Spain)

Giuseppe GHINI
PhD, Professor
(Urbino, Italy)

Ivan ESAULOV
PhD, Professor
(Moscow)

Andrey KUNILSKY
PhD
(Petrozavodsk)

Alexander PIGIN
PhD, Professor
(Petrozavodsk)

Natalia TARASOVA
PhD
(Saint Petersburg)

Josip UŽAREVIĆ
PhD, Professor
(Zagreb, Croatia)

Kate HOLLAND
PhD
(Toronto, Canada)

ZHOU Qichao
Professor
(Beijing, China)

Журнал включен в российские и международные базы данных и системы цитирования:

The Journal is included in the russian and in the international databases of scientific citing:

Web of Science (Emerging Sources Citation Index, Russian Science Citation Index); **РИНЦ** (Российский индекс научного цитирования); **ERIH PLUS** (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences, Берген, Норвегия); **DOAJ** (Directory of Open Access Journals, Швеция); **Ulrich's Periodical Directory** (США); **EBSCOhost** (США, Алабама, Бирмингем); **East View** (США, Российская Федерация, Украина); **Google Scholar**; **WorldCat** (США); **Research Bible** (Токио, Япония); **BASE** (Bielefeld Academic Search Engine, Германия); **JURN** (Великобритания); **SLAVUS** (Slavic Humanities Index, Торонто, Канада); **EZB** (Electronic Journals Library, Регенсбург, Мюнхен, Германия); **Open Academic Journals Index** (International Network Center for Fundamental and Applied Research, Российская Федерация); **Российский импакт-фактор** (Москва, Российская Федерация); научная информационная система **Соционет** (РАН, Российская Федерация); **С.Е.Е.О.Л** (Central and Eastern European Online Library, Франкфурт, Германия); **ANVUR** (Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca, Италия); Wykaz czasopism naukowych dla dyscypliny Literaturoznawstwo (Польша).

Журнал и его архив размещаются на сайтах и в научных электронных библиотеках:

The full-text versions of the issues are freely available on the websites and in the Scientific Electronic Libraries:

<http://poetica.pro>

<http://elibrary.ru>

<http://cyberleninka.ru>

<http://www.intelros.ru>

<http://biblioclub.ru>

<http://www.iprbookshop.ru>

<https://e.lanbook.com>

<http://www.bogoslov.ru>

СОДЕРЖАНИЕ

Ю. А. Крашенинникова (<i>Сыктывкар</i>). Дом и представления о нем в русских свадебных приговорах.....	7
Е. В. Гнездилова (<i>Москва</i>). Мифологема Орфея в античной культурной традиции.....	35
М. В. Строганов (<i>Москва</i>). Заглавие как проблема исторической поэтики.....	53
И. А. Беляева (<i>Москва</i>), Э. Тышковска-Каспшак (<i>Вроцлав, Польша</i>). Архетипические константы и трансформации русского романа.....	78
Ю. Н. Сытина (<i>Москва</i>). «Овеществление» как циклообразующая константа в «Пестрых сказках» князя В. Ф. Одоевского.....	103
А. А. Скоропадская (<i>Петрозаводск</i>). Латинская афористика в поэтике Достоевского.....	131
И. А. Киселева (<i>Москва</i>), Е. С. Сахарчук (<i>Москва</i>). Идея родственной любви в романе Ф. М. Достоевского «Подросток».....	150
Л. И. Черемисинова (<i>Саратов</i>). «Вышею пылали вы любовью...»: о христианской семантике стихотворения А. А. Фета «Севастопольское братское кладбище».....	170
С. А. Кибальник (<i>Санкт-Петербург</i>). Два доктора: Осип Дымов и Шарль Бовари (Интертекстуальная структура рассказа Чехова «Попрыгунья»).....	187
А. В. Кубасов (<i>Екатеринбург</i>). Идея «вырождения» в поэтике и криптопоэтике А. П. Чехова.....	206
Н. Я. Грякалова (<i>Санкт-Петербург</i>). Полемический контекст образа «больное дитя» у А. А. Блока.....	222
С. А. Серегина (<i>Москва</i>). Идея социального христианства в ранней лирике Н. А. Клюева.....	238
А. М. Котин (<i>Зелёна-Гура, Польша</i>). Мотив греховной страсти и супружеской неверности в романах В. Набокова «Король, дама, валет» и «Камера обскура».....	255
В. Я. Иванова (<i>Иркутск</i>). Мотив последнего срока в рассказе В. Распутина «Продается медвежья шкура».....	276
И. А. Кравчук (<i>Санкт-Петербург</i>). Медицинский дискурс в романе Ю. О. Домбровского «Обезьяна приходит за своим черепом».....	296
Н. Л. Шилова (<i>Петрозаводск</i>). Христианские образы и мотивы в кижских сюжетах русской прозы 1960 — начала 1970-х гг.	318

CONTENTS

Yu. A. Krasheninnikova (<i>Syktuyvkar</i>). A House and Notions of It in Russian Folk Wedding Speeches	7
E. V. Gnezdilova (<i>Moscow</i>). Mythology of Orpheus in Classical Cultural Tradition	35
M. V. Stroganov (<i>Moscow</i>). The Title as a Problem of Historical Poetics.....	53
I. A. Belyaeva (<i>Moscow</i>), E. Tyszkowska-Kasprza (<i>Wroclaw, Poland</i>). Archetypical Constants and Transformations of the Russian Novel.....	78
Yu. N. Sytina (<i>Moscow</i>). The “Objectification” as a Cycle-Forming Constant in the “Motley Tales” of Prince V. F. Odoevsky.....	103
A. A. Skoropadskaya (<i>Petrozavodsk</i>). Latin Aphoristics in the Poetics of F. M. Dostoevsky.....	131
I. A. Kiseleva (<i>Moscow</i>), E. S. Sakharchuk (<i>Moscow</i>). The Idea of Kindred Love in F. M. Dostoevsky’s “The Raw Youth”	150
L. I. Cheremisina (<i>Saratov</i>). “Inflamed with Higher Love...”: About the Christian Semantics of the Poem by A. A. Fet “Sevastopol Bed of Honor”	170
S. A. Kibalnik (<i>St. Petersburg</i>). Osip Dymov and Charles Bovary (The Intertextual Structure of Chekhov’s Short Story “The Fidget”).....	187
A. V. Kubasov (<i>Yekaterinburg</i>). A. P. Chekhov and the Concept of “Degeneration”: to the Problem of Cryptopoetics of Russian Literature.....	206
N. Ju. Gryakalova (<i>St. Petersburg</i>). The Polemic Context of the “Sick Child” Image by A. A. Blok	222
S. A. Seregina (<i>Moscow</i>). The Idea of Social Christianity in N. A. Klyuev’s Early Lyric Poetry.....	238
A. M. Kotin (<i>Zielona Góra, Poland Republic</i>). The Motif of Sinful Passion and Marital Infidelity in the Novels “King, Queen, Knave” and “Camera Obscura” by V. Nabokov	255
V. Ya Ivanova (<i>Irkutsk</i>). The Motif of the Last Term in the Short Story of V. Rasputin “A Bear Skin for Sale”	276
I. A. Kravchuk (<i>St. Petersburg</i>). Medical Discourse in the Novel by Yu. O. Dombrovsky “The Monkey Comes for Its Skull”	296
N. L. Shilova (<i>Petrozavodsk</i>). Christian Images and Motifs in the Kizhi Plots of Russian Prose in 1960 — Early 1970-s.....	318

Научная статья
УДК 398.3+392.51
DOI: 10.15393/j9.art.2021.9344



Дом и представления о нем в русских свадебных приговорах

Ю. А. Крашенинникова

*Институт языка, литературы и истории ФИЦ Коми НЦ УрО РАН
(г. Сыктывкар, Российская Федерация)*

e-mail: krashennikova@rambler.ru

Аннотация. В работе, базой для которой послужили опубликованные и архивные материалы XIX — начала XXI вв., рассматривается перечень номинаций дома, художественно-поэтические средства и приемы, используемые для описания дома жениха и невесты. Описание жилищ молодоженов формируется посредством изображения трех макролокусов: придомовой территории, или подворья; зоны, связывающей подворье с внутренним пространством жилища (крыльцо, двери, порог) и внутреннего пространства, изображение которого формируется посредством последовательного называния наиболее значимых с точки зрения ритуала локусов (красный угол, куть, печь и др.). Описание внешнего вида дома как жениха, так и невесты чаще всего производится с помощью одних и тех же художественно-поэтических средств группы «дом». Представления о доме невесты как «чужом» для партии жениха пространстве проявляются в приговорах, комментирующих подъем по крыльцу, открывание дверей, переход через порог и вход внутрь. По мере продвижения и освоения дружкой придомовой территории отношение к дому как «чужому» нарастает, достигает своей критической точки в момент перехода через порог и после входа в дом уменьшается. В приговорах, комментирующих переход через порог, обнаруживается динамика развития образа дружки. Вход дружки в дом трактуется как ситуация пересечения рубежа: проникновение в «чужое» пространство сопровождается ухудшением зрения, появлением хромоты, немоты, получения метки, потерей деталей одежды и обуви, отдачей материальных ценностей. По мере освоения «чужого» пространства и перекодировки его в «свое» временное физическое недомогание дружки проходит. При описании дома и придомового пространства в записях разных локальных традиций регулярно, но с различной детализацией изображаются *двор, лестница, ступени, крыльцо, порог*; в спектре характеристик частотны эпитеты *широкий, новый*. Еще одной особенностью текстов с изображением дома является наличие в них большого количества деминутивов.

Ключевые слова: свадебный обряд, приговоры свадебных дружек, фольклорная картина мира, представления о доме, словарь жанра

Для цитирования: Крашенинникова Ю. А. Дом и представления о нем в русских свадебных приговорах // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 3. С. 7–34. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9344

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2021.9344

A House and Notions of It in Russian Folk Wedding Speeches

Yulia A. Krasheninnikova

Institute of Language, Literature and History, Komi Science Center

of the Russian Academy of Sciences

(Syktyvkar, Komi Republic, Russian Federation)

e-mail: krasheninnikova@rambler.ru

Abstract. In this work, a list of the house nominations, stylistic and poetic means and techniques used to describe the groom's and bride's houses are considered based on published and archival materials of the 19th — early 21st centuries. The description of the newlyweds' houses is formed by depicting three macrolocuses: the adjacent territory, or courtyard; the zone connecting the courtyard with the interior of the dwelling (porch, door, threshold) and the interior of the house, the image of which is formed by sequentially naming the loci that are most significant from the ritual viewpoint (place of honor, wide bench, furnace, etc.). The houses of both the groom and the bride are described using the very same poetic means of the 'house' semantic group. The concept of the bride's house as a "strange" space for the groom's party is manifested in speeches related to climbing the porch, opening doors, crossing the threshold and entrance. As the groomsman progresses and claims the house territory, the sense of the house as "strange" intensifies, reaches a critical point at the moment of crossing the threshold and declines after the entrance to the house. The dynamics of the groomsman's image is revealed in speeches emphasizing the crossing of the threshold. The entrance of the best man to the house is interpreted as a case of crossing the boundary: penetration of the "strange" space is accompanied by a deterioration in vision, the onset of limpness and muteness, being marked, losing clothes or shoes, and giving away material values (money). As he claims the "strange" space and transcodes it into "own space," the temporary physical indisposition of the groomsman passes. The *courtyard, staircase, steps, porch, and threshold* are regularly depicted in the descriptions of houses and adjacent territory. The most frequent epithets are *wide* and *new*. Numerous diminutives are another feature of the texts that describe the house.

Keywords: wedding ritual, speeches of wedding groomsman, folklore image of the world, concepts of house, genre vocabulary

For citation: Krashennnikova Yu. A. A House and Notions of It in Russian Folk Wedding Speeches. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2021, vol. 19, no. 3, pp. 7–34. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9344 (In Russ.)

Настоящая работа посвящена проблеме описания дома — одного из ключевых символов традиционной культуры, т. е. фрагментов мифопоэтической картины мира, реализующихся в конкретных фольклорных жанрах. В статье анализируются представления о доме, которые нашли поэтическое воплощение в русских свадебных приговорах — жанре свадебного обряда. Приговоры описывают преимущественно мужскую сторону ритуала (действия, эмоциональные переживания, «портреты» участников). Однако поскольку дружка комментирует обряд с момента сбора жениха в его доме до первой брачной ночи (в ряде локальных традиций активна роль дружки во второй день свадьбы, а иногда она даже выходит за рамки собственно обряда), включая перемещения свадебного поезда, действия участников свадьбы в доме невесты до венца и доме жениха до и после венца, в жанре приговоров получают развитие многие сюжеты, связанные и с женской линией ритуала.

В работе используются опубликованные и архивные записи фольклорных текстов, сделанные в XIX — начале XXI в. на территории Русского Севера, центральной России, Поволжья, Сибири. Обращение к материалам разных локальных традиций, с одной стороны, позволяет выявить перечень параметров, по которым формируется описание дома в жанре приговоров, с другой — показывает региональные и локальные различия в выборе стилистического репертуара. Все это в конечном счете выводит на проблему составления словаря¹ лексем, обозначающих собственно дом и конструктивные элементы внешнего и внутреннего пространства, — список номинаций с доминантным и периферийным значениями, а также репертуар поэтических средств одного фольклорного жанра.

Как и многие другие фрагменты мифопоэтической картины мира, представления о доме формируются набором признаков,

анализ конкретных реализаций которых в различных фольклорных жанрах «способствует установлению парадигматики различительных признаков, <...> а также позволяет поэлементно соотнести систему представлений, свойственную одному жанру, с представлениями, релевантными иным жанровым структурам» [Невская: 106].

В русских свадебных приговорах описание дома (как жениха, так и невесты) формируется посредством изображения прилегающего к нему пространства (придомовая территория, или подворье), зоны, связывающей подворье с внутренним пространством жилища (крыльцо, двери, порог) и собственно внутреннего пространства дома, при описании которого упоминаются или изображаются наиболее значимые с точки зрения ритуала локусы (передний угол, женский угол, печь, полати, и проч.).

В приговорах придомовая территория невесты и жениха — **подворье**² — практически повсеместно называется *широкий двор*: [у невесты] «Благословите нам въехать на широкий двор...» (Шейн: 730), [у жениха] «Благословите меня <...> на широкий двор сойти» (Киреевский: 78) и мн. др. В числе единичных отметим сочетание *боярский двор* (Зеленин: 28). Регулярно в описании подворья дома невесты встречается упоминание о наличии на его территории одного или нескольких *дубовых / точеных столбов с золотым* (вар.: *золоченым, злаченым*) *кольцом* для привязывания лошадей: «Есть ли широкой двор, середь широкова двора дубовой столб, у дубова столба золотое кольцо?» (Гладких: 59), «У нового свата / Столбики-то точены, / Колесики золочены...» (СыктГУ: 3162-26, Нагорский р-н Кировской обл., 1998 г.) и мн. др.

Вход на подворье осуществляется через **ворота**, характеристика которых формируется из эпитетов, указывающих на качество материала (*сосновые, дубовые, кленовые*), способ изготовления или оформления (*тесовые, решетчатые, крашенные, (с)колоченые*), размер (*широкие*), конструктивные особенности (*створчатые*), имплицитно подчеркивается ценность, крепость, надежность (*золоченые, хрустальные, чугунные*). Самым частотным эпитетом является *широкие*, дважды употребляются *решетчатые, колоченые, золоченые, дубовые*;

остальные отмечены по одному разу. В ряде текстов упоминаются конструктивные детали ворот: *вереи*³ *точеные* (ед. вар.: *стоячие, гранячие*), *подворотни*⁴ / *подворотенки дубовые* (вар.: *позолоченные, стеклянчатая, хрустальная, кленовая, сосновые*), *запоры булатные* (ед. вар.: *железные, кленовы, дубовы*), *замки висячие* (вар.: *булатны, турецкие, немецкие, дорогие, золотые*), *скобы булатные* (вар.: *полуженные, хрустальные, медные, серебряная, золоченая, белого железа немецкого*), *крюки укладны* (вар.: *серебряные, железные*), *петли ветляные*, например: [у невесты] «Золотые ключики выносили, / Висячие замочки отпирали, / Кленовые ворота отворяли, / Позолочену подворотенку вынимали...» (РГО, р. 10, оп. 1, ед. хр. 50, л. 8, Вятская губ., 1893 г.), [у невесты] «воротечки решетчатые растворял, подворотенку стеклянчатую вынимал, на широкий двор въезжал» (РГО, р. 18, оп. 1, ед. хр. 19, с. 4, Нерехтский у. Костромской губ., 1853 г.) и др.

Вариативность качественных характеристик элемента «ворота» весьма высока, перечень дополнительных конструктивных деталей пространен — совокупно все это делает локатив заметной и выразительной точкой при описании первого макролокуса. Собственно на фоне лаконичных и единообразных зарисовок подворья этот элемент становится значимым в изображении прилегающего к дому пространства и воспринимается как первое препятствие на пути к невесте.

Дом номинируется в текстах приговоров одинаково независимо от принадлежности его роду жениха или невесты. В текстах регулярны сочетания *благодатный дом, высокий терем*, в числе единичных, по большей части использующихся для характеристики дома невесты, зафиксированы *белые каменные палаты, бела изба, теплый дом, терем златоверхий, хоромы теплые, тепло гренье, новый дом, хоромина присветлая, белая* (вар.: *деревянная*) *горница, широкий терем*. Образ дома может формироваться с помощью нескольких сочетаний: «новая горенка, светлая светлица», «новая светлая светлица, новая горница», «светлая гридня, благодатный дом», «светлая светлица, белая столовая горница» и др.

В вятско-вологодских записях получает распространение формульное описание дома невесты, в основе которого лежит

сравнение деревни или двора с городом, дома невесты — с теремом: «деревня как город, дом как терем»⁵. Посредством этой формулы и некоторых номинаций (например, *хоромина*⁶, *терем*⁷) дом невесты предстает как жилое строение большого размера, а художественно-стилистические средства дополняют основное значение семами достатка, состоятельности, обитаемости. Эпитеты *светлый*, *белый*, *теплый* подчеркивают такие свойства дома как обжитость, пригодность для проживания; в этом приговорные изображения дома противопоставляются описаниям дома-гроба, разработанным, в частности, в похоронных причитаниях (в которых он *темный*, *холодный*, *изолированный* и проч. [Невская: 108]). Значение достатка, состоятельности имеют сочетания *терема златоверхие*⁸, *благодатный*⁹ дом.

Вместе с тем в описаниях появляются отдельные детали, которые указывают, что дружка попадает в «не свое» пространство: гиперболизированный размер дома, который сравнивается с городом («Дом стоит как город, а изба как терем» (СыктГУ: 0401-11, Вилегодский р-н Архангельской обл., 1988 г.)), наличие большого количества комнат как признак чрезмерного достатка («терема златоверхие, светлицы-горницы, хоромы теплые» (Колобов, 60)), «фантастическое» свечение внутри дома и погасшая печь, покрытая снегом и обдуваемая ветром:

«Вошел я в новую светлицу,
Во всех углах светится.
В печке ветер поведает,
Сугробы надувает...» (Ушаков, 1907: 69).

При описании дома невесты и отдельных его элементов обращает на себя внимание регулярность эпитета *новый* (*широкий новый двор*, *высок нов терем*, *новые сени*, *новая горница*, *нова светла светлица* и др.). Подобные номинации указывают на корреляцию входа дружки в дом невесты с обрядом перехода в новый дом, при котором вход осуществлялся, как правило, «по старшинству»: первый вошедший в новый дом человек снимает противопоставление своего — чужому, освоенного — неосвоенному, делая пространство освоенным

за счет того, что сам должен умереть (см. об этом: [Байбурин: 133]). В приговорах, как увидим ниже, вход в дом невесты для дружки представляет собой опасное, влекущее материальный и физический ущерб действие, что выражается в описании потери дружкой денег, зрения, голоса, слуха и проч.

Лестница, ступени, крыльцо — регламентированный вход в дом. Описание ведущей на крыльцо лестницы реализуется в нескольких вариантах. В первом лестница, ступени перечисляются в общем списке объектов, которые встречаются дружке на пути к невесте. По большей части используются эпитеты, уточняющие качество материалов, способ изготовления или конструктивные особенности: лесенка (вар.: лесенки) **частая, ступенчатая, брусчатая**¹⁰, кленовая, тесовая, крутая, калиновая, дубова, решетчатая, точена. В изображении ступеней (**частые, крутые, редкие, кленовые, мелкие**) выделяются единичные эпитеты *золочены, княженецкие*, первый из которых наделен значением *богатый, дорогой*, с помощью второго подчеркивается предназначение — вход для жениха. В текстах встречаются названия конструктивных элементов лестницы — *перильца рессорные* (вар.: *перилечка точеные*), *приступочки*¹¹ *кленовы* (вар.: *брусовые*), *балясинки*¹² *точены, борондучки*¹³ *рубленые, поворенки*¹⁴ *золочены*: «[у] нашего сватушка, нашего батюшка, лесенка дубова, приступочки кленовы, балясинки точоны» (РГАЛИ, ф. 342, оп. 2, ед. хр. 78, л. 81 об.; Костромской у. Костромской губ., 1902 г.), «Есть ли у этой княгини молодой новобрачной борондучки рубленые, крылечка дубовые, лесенки кленовые, перилечка точеные, поворенки золочены?» (ГАВО, ф. 4389, оп. 1, д. 401, л. 3 об., Вологодская губ., нач. XX в.).

В числе редких отметим запись 1988 г. из Вилегодского района Архангельской области, в которой описание преодоления дружкой «деревянной», «оловянной», «серебряной» ступеней отсылает к сказочному мотиву путешествия героя в иной мир через три царства:

«На перву лесенку ступаю деревянну,
На вторую — оловянную,
На третью — серебряную,
Выхожу на крутое крыльцо...» (СыктГУ: 0481–77).

Тексты второго варианта получили распространение в отдельных уездах Пермской, Вологодской губерний, также в записях, сделанных на граничащих друг с другом территориях Лузского района Кировской области, Вилегодского района Архангельской области и Прилузского района Республики Коми. Тексты повествуют о пошаговом продвижении дружки («рассерженного князя», «спесивой, гордой свахи») по ступеням и о получении или отдаче выкупа за каждую ступень. В текстах ступени представляют собой препятствие, преодоление которого почти всегда связано с потерей или для рода жениха, или для рода невесты: «Наша сваха спесива, горда, ростом повыше, умом подороже, на первую ступень [ступит] — 100 ру[блей] платит, на вторую ступень ступит — 200 ру[блей] платит, на третью ступень ступит — вашему дому не будет подъему» (РГАЛИ, ф. 1420, оп. 1, ед. хр. 39, л. 87 об. — 88, Архангельская обл.)¹⁵.

В локальной традиции Костромского уезда Костромской губернии описание лестницы дополняется деталями технологического процесса ее изготовления — весьма редкое описание отдаленно напоминает тексты *vita herbae / rei*, наделенные магическим продуцирующим значением (сюжет «житие растений и предметов» об изготовлении полотна, хлеба и проч., см.: [Толстой], [Толстая]):

«Подхожу я, друженька,
 К балясинкам точеным,
 К воротечкам сколоченым,
 Ко лесенке тесовой,
 К приступочкам брусовым.
 На свою пору-время припасли:
*Лесенка пилой пилилась,
 Вострым топориком рубилась,
 Ручки делали,
 Ножки бегали*» (Виноградов: 98).

Крыльцо в приговорах **красивое, красное, белодубовое, дубовое, высокое, парадное, крутое, крытое**; зачастую описывается сочетанием нескольких эпитетов, например «прекрасное, красивое, красное крылечко», «крутое красное крыльцо». Однако самым регулярным для приговоров является сочетание

калинов мост, во многих фольклорных текстах символизирующее рубеж, переход между своим и чужим миром¹⁶. В единичных текстах упоминаются отдельные конструктивные детали крыльца: «Вхожу я, друженька, на калинов мост, / Мостовиночки калиновы, перекладчики рябиновы...» (ГАКО, ф. 179, оп. 2, д. 69, л. 131, Костромской у. Костромской губ., до 1903 г.).

В приговорах подчеркивается ненадежность, шаткость крыльца: «...шел по лесенке по брусчатой и по калиновому мостику; калинов мостик подгибается, мое сердце не пугается...» (*Киреевский*, 79); «Шел я по калиновому мостику: / Мостик гнется, / Дружка все вперед подается...» (СыктГУ: 1803-8, Мурашинский р-н Кировской обл., 1990 г.); «Как пошел дружка по мостику, а мостик подгибается, а дружка все ближе подвигается...» (*Мыльникова, Цинциус*: 100). Нахождение дружки на крыльце сопряжено с определенным риском и опасностью и представлено как испытание, что подчеркивается описанием его физического состояния. Тема замерзания дружки в дороге дублируется при изображении входа этого персонажа в дом невесты, ср.:

[описание пути-дороги]

«Ехал, поехал...

Буйным ветром поддувало,

Меня морозом подтыкало.

Глаза слипались,

Губы смерзались...» (*Ордин*: 91).

[дружка стоит на крыльце]

«...На белодубовом крыльечке

стоял,

Весь я озяб, весь перезяб...»

(*Ордин*: 97-98).

Долгое нахождение на крыльце дома, передвижение дружки вверх-вниз по крыльцу является следствием его неправильных ответов на вопросы представителя невесты и маркируется как наказание. Информанты отмечают, что дружки могут стоять на крыльце по два часа, попеременно поднимаясь до верхней ступени и спускаясь до нижней ступени крыльца. Ср.: в записях из Енисейской губернии тема переменного успеха в продвижении воплощается в приговорах при описании перемещения дружки внутри дома невесты:

«...Два шага вперед
 Дружка ступат,
 Шаг назад отступат,
 С ноги на ногу
 Княжой друженька ступат,
 Как белый горох рассыпается» (Ермолаев: 592).

В числе редких отметим записанный в Никольском уезде Вологодской губернии текст, в котором «на мостах на калиновых стоит Спас, Богородица» (Иваницкий: 486). Описание подъема на крыльцо и встречи на нем с чудесными помощниками отсылает к стилистике заговорно-заклинательных текстов, ср.: с описанием в заговорах пути героя к мифологическому центру и встречи с представителем сакрального пространства или, как пишет С. Г. Шиндин, «конечной инстанцией» — Богородицей и / или Христом [Шиндин: 121].

Двери дома невесты в момент приезда жениха, как правило, закрыты. Зачастую описание дверей дома невесты формируется теми же художественными средствами, что и локати́ва «ворота». Надежность, прочность, крепость дверей подчеркиваются с помощью эпитетов **дубовые**, **железные**, **медные** («Брал дружка храбрый / За скобу булатную, / Отворял дружка храбрый / Дверь дубовую...» (Логиновский: 66), «Вижу у вас двери медные, верей железные...» (Аргентов: 19)); размер — посредством эпитетов **широкие**, **узкие** («Беру я, княжой дружка, двери за скобы / И отворяю широкие двери на пяты» (Ермолаев: 587)). В числе единичных характеристик перечислим **притворные** (т. е. те, которые закрывают), **стеклянные**. При описании дверей могут упоминаться конструктивные детали: **скобы серебряные** (вар.: **булатные**, **хрустальные**, **медные**, **золоченые**), **верей железные**, **гвоздьё полуженное**, **замки булатны** (вар.: **золотые**), **дужки серебряные**, **крюки укладны** (вар.: **серебряны**, **железные**), **петли ветляные**, **иглочки**¹⁷ **кленовые**.

Непременными атрибутами ворот и дверей дома невесты являются металлические (золотые, серебряные, медные) детали, что, с одной стороны, указывает на материальный достаток рода невесты, а с другой — золото является маркером загробного мира, характеристикой чужого пространства [Пропп: 263–264].

Отметим записи из вилегодской локальной традиции, в которых дружка, находясь на крыльце дома невесты, просит ее представителя предоставить жениху вход в дом, соответствующий статусу последнего:

«— Где нам поколотиться:
 У крылешных дверей
 Или у банных дверей,
 Или у стайных дверей?
 — У стайных дверей.
 — Наш жених — не пастух,
 Стайных дверей не знает.
 — У банных дверей.
 — Наш жених — не поивушка¹⁸,
 Банных дверей не знает.
 — У крыльца» (Крашенинникова: 91).

Для дружки важно, чтобы жениху предложили «крылечные двери». Вход через эти двери или встреча на крыльце маркирует жениха как почетного, ожидаемого гостя и подтверждает его статус. Отказ от нерегламентированного входа в дом (банные, стайные, извозные двери) или извещение невесты о прибытии жениха через «кутное», «(под)порожное» окна дружка объясняет предназначением их для людей, обладающих иным социальным положением. Так, например, в ответной реплике дружки «[Князь] по поткутным¹⁹ окошкам не ходит, спасенок²⁰ не собирает...» (Кузнецов: 27) отражено восприятие кутного окна как «канала» передачи милостыни нищим и как «женского» места в доме [Байбурин: 169]. Актуализация тем нищенства и распределения трудовых обязанностей между мужчиной и женщиной («[жених] по подокошечкам не ходит, девушек не смот[рит], не пряха, не тькаха, не нишей человек, из избы в избу с пряже[й] и за милостинима, за спасенькима не ходит» (РГАЛИ, ф. 1420, оп. 1, ед. хр. 39, л. 88, Архангельская обл.)) объясняется особым статусом жениха и «обладания» им исключительно положительными качествами (ср.: круг значений нищенства как социального явления — бедность, ущербность, физическая неполноценность, обездоленность, безбрачие и проч. [Левкиевская]). Реплика дружки из Сольвычегодского уезда Вологодской губернии ((жених «мышёвыми

тропами не бегают, собачьим лазьём не лазит...», (Ордин: 90)) отсылает к заговорам «на остуду между мужем и женой» и отворотам в той их части, в которой описывается путь заговаривающего: он проходит «не дверьми, не воротами, а дымным окном да подвальным бревном» (Русские заговоры, 122, № 246), «из избы не дверьми, из двора не воротами, собачьими дырами, тороканьими тропами» (РГО, р. 1, оп. 1, ед. хр. 57, с. 75, Шенкурский у. Архангельской губ., 1887 г.).

При комментировании дружкой входа в дом в текстах с большей регулярностью начинают появляться детали, характеризующие состояние этого персонажа как лиминальное. Так, за дверь дружка берется «белой рукой»: «ко дверчкам приближаюсь и берусь я за скобку серебряную, своей белой рукой потягиваю, настезь дверечки растворяю...» (Киреевский: 79). Мотив «временной смерти» реализуется в приговоре с помощью детали одежды — при открывании дверей у дружки рвется пояс, что коррелирует с развязыванием пояса у покойников: «Дружка за скобу хватается, у дружки гашник²¹ расстегается; дружка гашник подвязывает, про беду свою не рассказывает...» (Мыльникова, Цинциус: 100).

Тема получения материального и физического ущерба усиливается в приговорах, комментирующих переход дружки через порог. В приговорах **порог** предстает как одно из самых трудных препятствий на пути жениха (дружки) к невесте. Действия дружки на пороге выражены с помощью формулы «скок через порог, насили ножки переволок», которая фиксируется в записях разных локальных традиций России с первой трети XIX в. до нач. XXI в. В некоторых записях формула получает продолжение описаниями, в которых уточняется высота порога (*крутой, высокий, высочайший*) и констатируются изменения физического состояния перешагивающего через него дружки. Из текстов следует, что дружка приобретает ряд физических, в большинстве своем временных недостатков, которые по мере продвижения к центру дома невесты, т.е. освоения «чужого» пространства и перекодирования его в «свое», проходят. Так, ноги у дружки *худые, короткие*, он *насили ноги волочет*, перешагивание через порог происходит с трудом, что передается наречными формами *едва, чуть-чуть*,

насилу. Переход через порог является следствием ухудшения общего физического состояния: «Дружка скок через порог, насилу ноги поволок, что, сватушка, за пол, все шел да мел, что за потолок, словно черным соболем поволок, как увидел ваш потолок, так и занемог, после этого, видите сами, что от этой хворости выбило все кости, одно мясо осталось» (РГО, р. 18, оп. 1, ед. хр. 19, с. 5, Нерехтский у. Костромской губ., 1853 г.). Дружка говорит об ухудшении зрения («глазки мутятся», «на глаз не зорок»), голоса, слуха («на ухо не чуток»), силы и проворности («на кулак не боек»), приобретения хромоты («на ногу не верток»); просит дать *гущицы* для лечения ног (Лугинин, Иорданский: 108) или *вина* для лечения прижатого языка («К вам бежал — язык прижал. / Нельзя ли его полечить, / Чем-нибудь помочить? / Как двери отворил, / Язык совсем не заговорил» (СыктГУ: 1804–67, Мурашинский р-н Кировской обл., 1990 г.)).

Проникновение в пространство невесты влечет за собой получение материального ущерба. Так, в сибирских текстах дружка высказывает опасение, что перейдя через порог и продвигаясь по дому, он может замочить ноги, испачкаться сажей:

«Идет дружка через порог,
Как ясен сокол.
Медленно подвигается к полатному брусу:
Нет ли копоти? —
Не замарать бы лопоти.
Нет ли воды? —
Не подмочить бы сапоги»

(Русский фольклор Сибири: 287).

Тема получения метки, марания сажей при переходе через порог отмечена в записях из Владимирской губернии: «Шаг дружка через порог! / С потолка всю сажу сволок» (Шейн: 670).

При переходе через порог дружка теряет обувь: «...случилось со мной несчастьецо, / Не большое да и не маленькое. / Веребочки у меня развязались, / Онучки мои порастрепались, / Лапотки у меня с ног поскидывались» (КГУ, Кологривской р-н Костромской обл., 1991 г.).

Характеристики отдельных элементов дома указывают на враждебность пространства, в которое попадает дружка.

Так, в записях, сделанных от русского населения Удмуртии, пол становится подвижным, стены имеют множество сучьев²²:

«Скок через порог,
 Чуть резвы ноженьки переволок,
 Упер дружка глаза в потолок.
 Пол кленовый, потолок дубовый,
 Брусья — одни сучья (*Татаринцев*: 53),
 А через ваш порог —
 Так я еле ноги переволок
 На пол-от ступил —
 Так пол-от гнетси и сгибается,
 В ваши хоромы сразу не пробраться»
 (*Болдырева, Толкачева*: 278).

В приговорах, записанных от русского населения Сибири, полатный брус²³ сравнивается с ракитовым кустом («Идет дружка под полатный брус, / Как под ракитов куст. / Идет дружка из-под полатного бруса, / Как из-под ракитова куста...» (*Русский фольклор Сибири*: 287)), т. е. ракитой, ивой, которая в народных представлениях амбивалентна, обладает разнонаправленными и противоречащими друг другу значениями [*Агапкина*: 297]. Под полатным брусом (под «ракитовым кустом») жених и невеста лишаются способности передвигаться: «Ракитов куст нагибается — / У нашего новобрашного князя / И новобрашной княгини / Резвья ножки подсекаются»²⁴ (*Ермолаев*: 588).

Описание внутреннего пространства дома жениха представлено в единичных записях. Изображение **внутреннего пространства дома невесты** в приговорах встречается чаще и разрабатывается более подробно. Художественные средства, которые используются при описании внутريدомового пространства, позволяют судить о качестве материалов, способе изготовления тех или иных конструктивных деталей жилища. В доме невесты упоминаются пол **тесовый, дубовый, кленовый, лаковый, лощен, скобленный, кирпичный** или сделанный из сосновых, дубовых досок; потолок **дубовый, кленовый, хрустальный, высоченный, светленной, скоблен**; стены **золочены** (вар.: *стеночки кошечкаты*), **полать белодубова, колоды муравлены** и проч. Вместе с тем, в текстах появляются детали, которые

в традиционных представлениях имеют отрицательно-оценочное значение. Прежде всего, цветовые и звуковые характеристики. Так, брусья в доме невесты в сучьях, на полатах и в голбце раздаётся скрип: «...по лавочкам, по скамеечкам, голбцам скрипучим, полатам висячим...» (Лугинин, Иорданский: 111), «Сучья и брусья, полати скрипучи...» (Суслов: 3). При описании стен, пола, печи используется цвет золота, серебра: у невесты в доме *стены, столы золочены, «пол и середа из чистого серебра»* (Виноградов: 99). При описании потолка используется черный и белый цвета, в традиционных представлениях оба ассоциируются с трауром, смертью, болезнью: «Шагаю через порог — вижу сватов белый потолок...» (Ушаков, 1907: 61) и др.

Во внутреннем пространстве дома выделяется несколько значимых локусов; они, как правило, упоминаются в связи с использованием их как места локации того или иного персонажа, совершением определенных обрядовых действий и др. Так, названия локусов внутреннего и придомового пространства дома невесты служат для номинации чинов, выполняющих конкретные функции на свадьбе (у ворот находятся приворотнички, у дверей — придвернички, у брусков — забруснички, у матки — заматнички, у столов — застольнички, у сеней — присенники). Присутствующие на свадьбе гости именуются по местам, которые они занимают согласно своему статусу (сидящие в сутках, т.е. в красном углу, в кути, за печью, около порога): «гостеньки суточные, куточны, званы и незваны, запечина, подпорожина» (Крашенинникова: 66).

Значимыми являются **передний угол, окна, печь** и околопечное пространство.

Передний угол мыслится как центр дома, наделен эпитетами *княженецкое, княжее, повеленное, почтенное* место. В нем находятся *святые иконы, воскояровые свечи, свадебный стол*: «[Благословите] сись на брусчатую лавку, на полости [войлоки] пестрые, на ковры сорочинские, под светлые иконы, под свечи воскояровые, в княжее место, где княжее место Господь Бог повелел...» (Свадебные обряды: 43); «[Сажайте князя] В передний угол, / ... / Под святые образа, / Свечи воскояровые / На почтенное место / Где его на сей день Господень /

Бог почтил» (*Ордин*: 80–81). Получить приглашение сесть в передний угол является оказанием уважения, почета и подчеркивает статус гостя: «Ты, тысяцкий, сидишь в большом углу в доброй славе, как в куньей шубе...» (*Ефименко*: 83); «Дайте нашему жениху честь / Иметь передний угол / Со всем его поездом / И с нами, храбрыми дружками-молодцами» (СыктГУ: 0720-35, с. Несь Ненецкого автономного округа, 1989 г.).

Окна. Окно относится к элементам, регламентирующим связь внутреннего пространства дома с внешним миром [Байбурин: 159], символика окна определяется оппозицией внешнего — внутреннему, видимого — невидимому [Байбурин: 166], что отражено и в текстах приговоров. Так, через *среднее окошечко* представители невесты видят приближающийся к их дому свадебный поезд: «Станьте на скамеечку к среднему окошечку, посмотрите в окошечко: на вашем поле, на наших конях едет свадьба» (РО ИРЛИ, ф. 690, оп. 5, ед. хр. 104, л. 5, Нолинский у. Вятской губ., 1920-е гг.). Вятский дружка просит открыть *дымное окошко*, чтобы можно было увидеть приближающихся гостей (*Зеленин*: 30).

Сутное, кутное, подпорожное окна предлагаются представителем невесты жениху в качестве возможных входов в дом, но отвергаются дружкой, поскольку их предназначение не соответствует статусу жениха (об этом выше). В нескольких текстах в описании окон есть указание на материал, из которого они сделаны (*оконницы стекольчатые, стеклянные окошечки*) или на технологию изготовления — *кошецето окно* (*Гладких*: 59); *косяцаты-косяцатые окошечки*²⁵.

Под *кутнёе окошечко* уходит куний след, по которому поезжане следуют до дома невесты (*Ордин*: 90); появление в приговорах кутнего окна объясняется ритуалом: просватанная девушка в момент приезда жениха пребывает в женском месте избы — в кути. В текстах зафиксировано указание на регламентированное обрядом направление движения невесты к жениху в день свадьбы — из кути в красный угол (до *красного окошка*): «Из кути²⁶ до под-окошка²⁷ / И до краснова окошка²⁸» (РЭМ, ф. 7, оп. 1, д. 664, л. 11, Макарьевский у. Нижегородской губ., 1899 г.).

Середа²⁹ или **куть** — место нахождения невесты в момент приезда свадебного поезда («ехать добру молодцу ко тестову двору, ко тещину терему, к девичью кутничку...» (РНБ, Q XVII, №230, л. 40 об., Вологодская губ.)). Обязательный маркер местонахождения просватанной девушки — *занавес / занавесочка* («Наша-то невеста / В тереме сидела, / В куте за занавесой! / Под кутным окошечком» (Ивановский: 54)) — *шелковая, шитая*, белая, кленовая, полотняная, тонкая, берчатая (вар.: *бирчатые завесы, камчатные завесы*).

Ритуалом предписывается, что невеста в момент приезда жениха должна находиться в женской части избы, именно оттуда ее выводят к жениху. В вилегодских приговорах эта ситуация трактуется следующим образом:

«— А где молодая кнезина?
Ежели на середе — несу на переде,
Ежели на пече, то несу на плече.
Скажут:
— На середе» (Крашенинникова: 92).

Комментируя этот фрагмент, исполнительница отметила, что невеста, сидящая в момент приезда жениха на печи, считалась больной, испорченной. Нахождение невесты «на середе» интерпретируется в приговоре как проявление здоровья, готовности к свадьбе, сидение на печи, напротив, сигнализирует о физической немоцности, болезненности, нежелании замужества.

Печь (*кирпичная, кирпиччатая*). Один из значимых локусов внутреннего пространства дома, для невесты и ее рода является защищающим центром. Так, при описании входа в дом невесты дружка отмечает нахождение около или на печи невесты или ее родителей: «[дружка] ножкой топнул, дверью хлопнул, половнички гнутся, хозяйева к печке жмутся...» (Дерунов: 121); [обращается к сватье]: «Пожалуйте-ка сюда от печки кирпичные...» (Лысанов: 88). В вятских записях родители невесты в момент входа поезжан могут находиться на печи: «Наш сват, косые плечи, / Слезай с печи...» (СыктГУ: 2023-20, Лузский р-н Кировской обл., 1991 г.).

В приговорах актуализируются представления, что место около печи под полатями — это место колдуна (об этом сюжете подробно [Крашенинникова, 2018: 110–111]), на печь или полати дружка просит удалить зрителей свадьбы — стариков, старух, детей, что связано с его желанием дистанцировать жениха и невесту от нежелательных для молодоженов персонажей [Крашенинникова, 2006: 24–25]. В единичных записях упоминаются конструктивные детали печи — *напыльничек и кожух*. Напыльничек — перекладина над устьем черной печи для сушки дров (*Мыльникова, Цинциус: 113*): «Маленькие робята, косые заплаты, через напыльничек глядят, желты сопельки висят и те от дружки кроеного хотят» (*Мыльникова, Цинциус: 112–113*); кожух — выступ у печи: «Молодые молодичи, / Полежайте на печь, / Только на кожух не наваливайтесь, / С печи не упадите / Да что-нибудь там не покажите» (СыктГУ: 1814-6, Мурашинский р-н Кировской обл., 1990 г.).

Из предметов внутреннего убранства дома с большей или меньшей регулярностью встречаются **лавки, полати, полицы**³⁰. Так, положенные на лавки и полицы шапка и рукавицы подтверждают серьезность намерений прибывших за невестой: «Шапку и рукавицы кладу на полицу — / Отдайте мне молодичу!» (СыктГУ: 1811-18, Мурашинский р-н Кировской обл., 1990 г.), «Рукавичи на поличи — / Отдайте посуленную девичу!» (СыктГУ: 1813-40, там же). *Полати, полицы, грядки*³¹ (*дубовые, тесовые*) называются в качестве мест для хранения одежды поезжан: «В этом пиру, благодатном дому ес[ть] ли спички точенья висить плетки шелковыя? Ес[ть] ли полицы клас[т]ь шапки да рукавицы? Ес[ть] ли полати клас[т]ь шубы да халаты?» (ГАВО, ф. 4389, оп. 1, д. 401, л 6 об., Вологодская губ.), «Есть ли у вас спицы точеные, / Чтобы нам вешать кушачки золоченые? / Есть ли у вас полицы, / Чтобы нам класть шапки да рукавицы?» (АКФ МГУ: ФЭ–16:2756, Подосиновский р-н Кировской обл., 1988 г.).

В застольных приговорах *печь, подполье, брус, залавок, погреб* и др. называются в качестве мест хранения свадебного угощения:

«Что есть в пече,
Ташши на плече,
Что на залавке,

Ташши на салазках!»
(РЭМ, ф. 7, оп. 1, д. 440, л. 49, Сарапульский у.
Вятской губ., 1898 г.).

«Есть чего-нибудь в печи, тащи на плече.
Есть чего-нибудь в горнушке —
Вези на воронушке.
Есть чего-нибудь в подполье —
Тащи в приполье»
(АКФ МГУ: ФЭ-18:3285, Котельнический р-н
Кировской обл., 1992 г.).

Матица, несмотря на важную роль в обрядовой и повседневной жизни семьи [Байбурин: 171], упоминается в единичных записях. В частности, входя в дом невесты, вилегодский дружка произносил приговор с заклинательным элементом «Матица, не гнись, / Половица, не ломись, / Молодая княгиня, нас, резвых дружек, не утрашишь» (СыктГУ: 0481-77, Вилегодский р-н Архангельской об., 1988 г.).

Итак, в свадебных приговорах описание дома жениха и невесты формируется посредством изображения трех макролокусов: придомовой территории или подворья; зоны, связывающей подворье с внутренним пространством жилища (лестница, крыльцо, двери, порог) и собственно внутреннего пространства дома, изображение которого создается посредством последовательного включения в тексты описаний / упоминаний значимых с точки зрения ритуала локусов (передний угол, куть, печь, др.). Декларируемое в ритуале деление на «свое» / «чужое» пространство изначально в приговорах не выражено; для описания внешнего вида дома и жениха, и невесты используются по большей части одинаковые художественно-стилистические средства группы «дом».

Дом и внутридомовое пространство невесты изображаются в приговорах более детально. Представления об этом «чужом» для партии жениха пространстве проявляются в приговорах, комментирующих подъем по крыльцу, открывание дверей, переход через порог и вход внутрь. По мере продвижения и освоения дружкой домовой территории невесты отношение к дому как «чужому» постепенно нарастает, достигает своей критической точки в момент перехода через порог и после

входа в дом уменьшается: пространство приобретает черты «своего», и в этом разница между художественной системой приговоров и, например, похоронных причитаний.

Анализ текстов позволяет сделать некоторые выводы относительно значимых участков внешнего и внутреннего домового пространства: таковыми являются *двор, лестница, ступени, крыльцо, порог*. Описание *ворот и дверей* строится с помощью художественных средств, информирующих о качестве материала, способе изготовления или обработки материала, размере, конструктивных особенностях, ценности, крепости, надежности. Вариативность качественных характеристик обоих локативов весьма высока, перечень конструктивных деталей пространен, и это делает *ворота и двери* заметными, выразительными, значимыми объектами и позволяет говорить о них как о препятствиях на пути к невесте. Еще одним препятствием на пути дружки к невесте является *порог*, переход через который комментируется в записях многих локальных традиций. Преимущественно в этих приговорах обнаруживается динамика развития образа дружки. Вход этого персонажа в дом представлен в поэтических текстах как ситуация пересечения рубежа: проникновение в «чужое» пространство сопровождается ухудшением зрения, появлением хромоты, немоты, получением метки, потерей деталей одежды и обуви, отдачей материальных ценностей³². По мере освоения «чужого» пространства и перекодировки его в «свое» временное физическое недомогание дружки проходит.

Особенностью текстов, изображающих дом, является наличие большого количества деминутивов, используемых для номинации значимых мест дома и конструктивных деталей; это указывает на эмоционально-экспрессивную тональность речей свадебных дружек, однако избыточное использование деминутивов в приговорах задает более высокую «эмоциональную температуру текста» (терм. А. Вежицкой [Вежицкая: 55]). Самым частотным эпитетом является адъектив *широкий/-ие*, встречающийся в изображении практически всех значимых точек пространства дома невесты. При описании дома невесты и отдельных его элементов регулярен также эпитет *новый*.

Сокращения

АКФ МГУ — архив кафедры фольклора Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова;

ГАВО — государственный архив Вологодской области;

ГАКО — государственный архив Костромской области;

КГУ — архив фольклорно-краеведческой лаборатории Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова;

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства;

РГО — архив Русского географического общества;

РО ИРЛИ — Институт русской литературы (Пушкинский Дом)

РАН, рукописный отдел;

РНБ — Российская национальная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, отдел рукописей и редких книг;

РЭМ — архив Российского этнографического музея;

СыктГУ — фольклорный архив Сыктывкарского государственного университета им. Питирима Сорокина.

Источники

Аргентов — Аргентов Г. Наговоры дружки на свадьбе // Кунгурско-Красноуфимский край (краеведческий ежемесячник). Кунгур. 1925. Февраль. № 2. С. 17–19.

Болдырева, Толкачева — Болдырева В. Г., Толкачева С. В. Русская свадьба Среднего Прикамья. Ижевск: Шелест, 2018. 302 с.

Виноградов — Виноградов Н. Н. Народная свадьба в Костромском уезде // Труды Костромского научного общества по изучению местного края. 1917. Вып. 8. С. 71–152.

Гладких — Гладких А. Н. Крестьянские свадебные обряды и проч. у жителей села Торговижского Красноуфимского уезда Пермской губ. // Труды Пермской губернской ученой архивной комиссии. Пермь, 1913. Вып. 10. С. 1–76.

Даль — Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М.: ТЕРРА, 1995.

Дерунов — Дерунов С. Я. Крестьянская свадьба в Пошехонском уезде // Труды Ярославского губернского статистического комитета. Ярославль, 1869. Вып. 5. С. 101–133.

Ермолаев — Ермолаев А. Свадебные наговоры дружки в ангарской деревне // Сибирский архив: журнал археологии, истории и этнографии Сибири. Иркутск, 1912. № 8. С. 585–594.

Ефименко — Ефименко П. С. Материалы по этнографии русского населения Архангельской губернии. Свадебные обряды // Труды Этнографического отдела Императорского Общества Любителей Естествознания, Антропологии и Этнографии при Моск. ун-те. М.: Тип. Ф. Б. Миллера, 1877. Кн. 5. Вып. 1. С. 74–132.

Ефремова — Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. М.: Русский язык, 2000 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.efremova.info> (01.03.2021).

Зеленин — Зеленин Д. К. Свадебные приговоры Вятской губернии / записал и снабдил коммент. Д. К. Зеленин. Вятка: Губ. тип., 1904. 39 с.

Иваницкий — Иваницкий Г. А. Приговоры дружки, когда он приедет за невестою // Москвитянин. Часть 6. № 12. 1841. С. 486–489.

Ивановский — Ивановский К. Свадебные обычаи в Городецко-Николаевском приходе Устюгского уезда (Этнографический очерк) // Вологодский сборник, издаваемый губернским статистическим комитетом под редакцией члена-секретаря комитета Ф. А. Арсеньева. Вологда, 1881. Т. 2. С. 45–61.

Киреевский — Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. М.: Печатня А. И. Снегиревой, 1911. Вып. 1. 346 с.

Колобов — Колобов И. В. Русская свадьба Олонецкой губернии, Пудожского уезда, Корбозерской волости // Живая старина. СПб., 1915. С. 21–90.

Крашенинникова — Свадебные приговоры Вилегодского района Архангельской области в рукописной и устной традиции XX в. (исследование и тексты) / составление, вступ. ст., коммент. Ю. А. Крашенинниковой. Сыктывкар: Коми науч. центр УрО РАН, 2009. 160 с.

Кузнецов — Свадебные приговоры дружки по рукописи половины 19 столетия / сообщ. А. Кузнецов // Сборник Отделения русского языка и словесности Императорской академии наук. 1902. Т. 72. № 5. С. 8–58.

Логиновский — Логиновский К. К. Свадебные песни и обычаи казаков Восточного Забайкалья // Записки Приамурского отдела Имп. РГО. Хабаровск, 1899. Т. 5. Вып. 2. С. 1–94.

Лугинин, Иорданский — Лугинин В. Ф., Иорданский Н. Свадьба в Ветлужском крае // Этнографическое обозрение. 1896. Т. 31 (4). С. 107–113.

Лысанов — Лысанов В. Д. Досюльская свадьба. Песни, игры и танцы в Заонежье Олонецкой губ. Петрозаводск, 1916. 148 с.

Мыльникова, Цинциус — Мыльникова К., Цинциус В. Северно-Великорусская свадьба // Материалы по свадьбе и семейно-родовому строю народов СССР. Л., 1928. С. 17–171.

Ожегов — Ожегов С. И. Словарь русского языка / под ред. Н. Ю. Шведовой. [Электронный ресурс]. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ogegova/167422> (01.03.2021).

Ордин — Ордин Н. Г. Свадьба в подгородних волостях Сольвычегодского уезда // Живая старина. 1896. Вып. 1. С. 51–121.

Русский фольклор Сибири — Русский семейно-обрядовый фольклор Сибири и Дальнего Востока: Свадебная поэзия. Похоронная причеть / сост. Р. П. Потанина, Н. В. Леонова, Л. Е. Фетисова. Новосибирск: Наука, 2002. 551 с.

Русские заговоры — Русские заговоры / сост., предисл. и примеч. Н. И. Савушкиной. М.: Пресса, 1993. 368 с.

Русские крестьяне — Русские крестьяне. Жизнь. Быт. Нравы. Материалы «Этнографического бюро» князя В. Н. Тенишева. СПб.: ООО «Деловая полиграфия», 2007. Т. 5. Вологодская губерния. Ч. 3. Никольский и Сольвычегодский уезды. 684 с.

Свадебные обряды — Свадебные обряды в Шадринском уезде Пермской губернии // Пермские губернские ведомости. 1864. № 3. С. 15–17; № 7. С. 42–44.

Словарь архитектурных терминов — Словарь архитектурных терминов [Электронный ресурс]. URL: <https://www.regent-decor.ru/lib/glossary/k/kosiashchatoewindow.html> (01.03.2021).

СРНГ — Словарь русских народных говоров. Л.: Наука, 1968. Вып. 3. 360 с.; СПб.: Наука, 1995. Вып. 29. 346 с.

Суслов — Суслов И. Из свадебных обрядов Малмыжского уезда // Вятские губернские ведомости. 1901. № 33. С. 2–3.

Татаринцев — Русский фольклор Удмуртии / сост., вступ. ст. А. Г. Татаринцева. Ижевск: Удмуртия, 1990. 367 с.

Ушаков — Крестьянская свадьба конца XIX века в Старицком уезде Тверской губернии (свадебные обряды, гадания, приговоры, причитания и песни) / собр. Ал. Д. Ушаков. Старица, 1907. 67 с.

Ушаков — Толковый словарь русского языка / под ред. проф. Д. Н. Ушакова: в 4 т. М.: Гос. ин-т «Сов. энцикл.»; ОГИЗ, 1935. Т. 1. 1562 стлб.; М.: Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1939. Т. 3. 1424 стлб.

Шейн — Великоорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, сказках, легендах: материалы, собранные и приведенные в порядок П. В. Шейном. СПб.: Изд. Имп. Акад. наук, 1900. Т. 1. Вып. 2. 833 с.

Примечания

- ¹ О словаре модели мира, описанной с помощью ограниченного набора лексем, говорит Т. В. Цивьян, делая анализ семантемы *дом* на материале балканских загадок [Цивьян]; на материале русских и литовских погребальных причитаний такой анализ предпринят Л. Г. Невской [Невская].
- ² *Подворье* — *мест.* Двор при чьем-л. хозяйстве, при усадьбе (*Ефремова*).
- ³ *Веряя* — *мест.* Столб, на который навешивается створка ворот (*Ефремова*).
- ⁴ *Подворотня* — доска для закладывания пространства, щели между воротами и землей (*Ефремова*).
- ⁵ Довольно много вариантов отмечено в вологодских текстах, записанных в разные годы в период 1841–2006 гг., а также в Глазове (бывш. Вятская губ.), Лузском и Мурашинском р-нах Кировской обл. (см.: [Крашенинникова, 2003: карта 5]).
- ⁶ *Хоромина* — *разг.-сниж.* Жилое строение больших размеров (*Ефремова*).
- ⁷ В словаре В. И. Даля *терем* — «поднятое, высокое жилое здание или часть его <...> замок боярский <...> дворец, барский дом, отель, жилище владельца внутри кремля и пр.; <...> терем связывался с хоромами просторными, теплыми сенями, для прислуги <...>. Ныне терем: вышка или чердачок, мезонин» (*Даль*, т. 4: 400).
- ⁸ *Златоверхий* — с золоченым верхом, крышами (*Ушаков*: 1, стлб. 1100); *прил. устар.* Имеющий позолоченный верх, купол и т. п. (*Ефремова*).
- ⁹ *Благодатный* — *книжн. устар.* Полный благ, довольства, счастья (*Ушаков*: 1, стлб. 147).
- ¹⁰ Мы не ставили своей целью представить количественные данные употребления тех или иных эпитетов, вместе с тем, здесь и ниже жирным курсивом выделяем часто встречающиеся, курсивом — отмеченные в одном-двух вариантах.
- ¹¹ *Приступок* — *разг.* Ступенька, подножка, небольшое возвышение, по к-рому всходят куда-н. (*Ушаков*: 3, стлб. 859).
- ¹² *Балясина* — *итал.* точеный столбик под поручни, перила, ограду, обнос (*Даль*, т. 1: 44).
- ¹³ *Борондук* — сруб, в который упирается лесенка крыльца у избы. Волог., 1883–1889 (*СРНГ*: 3, 115).
- ¹⁴ *Поворенка* — от *повор* <...> поворина, поперечная либо косая деревянная связь, укрепа между двух досок или брусьев (*Даль*, т. 3: 147).

- ¹⁵ О продуктивности формулы «трех ступеней» в свадебных жанрах (корильных песнях и припевках, причитаниях, заговорах) (см.: [Крашенинникова, 2009: 33]).
- ¹⁶ <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/9992> (26.01.2021).
- ¹⁷ *Иголки* — дверные украшения, плотно врезанные в двери (*Виноградов*: 98).
- ¹⁸ *Поивушка, поивальница* — женщина, которую приглашали для оказания помощи роженице при родах и новорожденному (народная терминология Вилегодского р-на Архангельской обл.).
- ¹⁹ *Кутное окно* — окно около заднего угла избы, против которого обычно приходится устье печи. Милостыню чаще всего подают через кутное окно, так как оно ближе других к залавку, где сохраняется печеный хлеб (*Кузнецов*: 27).
- ²⁰ *Спасенка* — милостыня (*Кузнецов*: 27).
- ²¹ *Гашник* — ремень, веревочка, шнурок, тесьма для вздержки и завязки штанов (*Мыльникова, Цинциус*: 100).
- ²² Упоминание о сучьях отсылает к распространенному в севернорусской мифологической прозе мотиву «колдун наводит порчу на дружку», «запирая язык» последнему: произнесение колдуном заговора сопровождалось закрыванием в стене или на потолке места от сучка, вследствие чего дружка не мог читать приговоры, другими словами, вести обряд.
- ²³ Полатный брус в топографии дома представляет собой границу между внешней и внутренней частями дома; «предназначался для поддержания края полатей. В то же время он отделял дверной угол (подполотное пространство) от внутренней части дома» [Байбурин: 173].
- ²⁴ *Подсечь* — *перен.*, кого (что). Лишить силы, энергии, ослабить (Ожегов).
- ²⁵ *Косычатое* [окно] — окно в деревянном рубленом доме, с трех сторон его обрамляли несущие брусчатые косяки (*Словарь архитектурных терминов*).
- ²⁶ «*Куть*» — задняя лавка в избе (прим. автора ркп., см.: РЭМ, ф. 7, оп. 1, д. 664, л. 11, Макарьевский у. Нижегородской губ., 1899 г.).
- ²⁷ *Подокно?* — ср. кстр.-чх. красный угол в избе, где стоят иконы (*Даль*, т. 3: 192).
- ²⁸ «*Красное окошко*» — под образами (прим. автора ркп., см.: РЭМ, ф. 7, оп. 1, д. 664, л. 11, Макарьевский у. Нижегородской губ., 1899 г.).
- ²⁹ *Середа* — сев. вост. «бабья часть, <...> место перед печью, стряпанная и вся куть, отделенная перегородкой...» (*Даль*, т. 4: 176), место, которое находится в полном распоряжении хозяйки дома (*большухи*); вход чужого человека на середь расценивался как оскорбление хозяйки, середь среди женщин на середе значит нанести оскорбление целой деревне (*Русские крестьяне*: 28).
- ³⁰ *Полица* — полка для посуды, кухонной утвари, продуктов, для хранения различных домашних вещей и т. п. в кухне или жилой части избы, часто украшенная резьбой и расположенная вдоль всех стен избы над лавками (*СРНГ*: 29, 75).
- ³¹ *Грядка* — шест, жердь, перекладина (*спец.*) (*Ушаков*: 1, стлб. 633).

- ³² Устойчивость мотивов, связанных с асимметрией (хромота, кривизна, одноглазость и проч.), характерных для пересечения рубежа, отмечал С. Ю. Неклюдов, рассматривая семантику фольклорного мотива «о кривом оборотне» [Неклюдов].

Список литературы

1. Агапкина Т. А. Символика деревьев в традиционной культуре славян: ива, верба, ракета (род *Salix*) // Славянский альманах 2014. М.: Индрик, 2014. Вып. 1–2. С. 283–302.
2. Байбурин А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. М.: Языки славянской культуры, 2005. 224 с.
3. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание / пер. с англ.; отв. ред. М. А. Кронгауз; вступ. ст. Е. В. Падучевой. М.: Русские словари, 1996. 416 с.
4. Крашенинникова Ю. А. Свадебные приговоры дружки: структурно-семантический, функциональный аспекты жанра: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.09. Сыктывкар, 2003. 342 с.
5. Крашенинникова Ю. А. Персонажи в приговорах свадебных дружек: образы участников ритуала // Традиционная культура: научный альманах. 2006. Т. 7. № 3 (23). С. 23–31.
6. Крашенинникова Ю. А. Межжанровые связи в мифопоэтическом содержании фольклорных текстов (свадебные приговоры — заговоры) // Традиционная культура: научный альманах. 2009. Т. 10. № 1 (33). С. 29–39.
7. Крашенинникова Ю. А. Нормативы в поэтических текстах свадьбы (на примере свадебных приговоров) // Традиционная культура: научный альманах. 2018. Т. 19. № 4. С. 107–117.
8. Левкиевская Е. Е. Нищий // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: в 5 т. / под ред. Н. И. Толстого. М.: Международные отношения, 2004. Т. 3. С. 408–411.
9. Невская Л. Г. Семантика дома и смежных представлений в погребальном фольклоре // Балто-славянские исследования — 1981. М.: Наука, 1982. С. 106–120.
10. Неклюдов С. Ю. О кривом оборотне (к исследованию мифологической семантики фольклорного мотива) // Проблемы славянской этнографии. Л.: Наука, 1979. С. 133–141.
11. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд-во ЛГУ, 1946. 340 с.
12. Толстая С. М. «Житие» растений и предметов // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: в 5 т. / под ред. Н. И. Толстого. М.: Международные отношения, 1999. Т. 2. С. 220–222.
13. Толстой Н. И. *Vita herbae et vita rei* в славянской народной традиции // Славянский и балканский фольклор. Верования. Текст. Ритуал. М.: Наука, 1994. С. 139–167.
14. Цивьян Т. В. Дом в фольклорной модели мира (на материале балканских загадок) // Семиотика культуры. Труды по знаковым системам. Тарту, 1978. Т. 10. С. 65–85.

15. Шиндин С. Г. Пространственная организация русского заговорного универсума: образ центра мира // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Заговор. М.: Наука, 1993. С. 108–128.

References

1. Agapkina T. A. Symbolism of Trees in the Traditional Culture of Slavs: Willow, Pussy-Willow, and Brittle-Willow (the Salix Genus). In: *Slavyanskiy al'manakh 2014 [Slavic Almanac 2014]*. Moscow, Indrik Publ., 2014, issue 1–2, pp. 283–302. (In Russ.)
2. Bayburin A. K. *Zhilishche v obryadakh i predstavleniyakh vostochnykh slavyan [Dwelling in Rites and Representations of Eastern Slavs]*. Moscow, Yazyki slavyanskoj kul'tury Publ., 2005. 224 p. (In Russ.)
3. Vezhbitskaya A. *Yazyk. Kul'tura. Poznanie [Language. Culture. Cognition]*. Moscow, Russkie slovari Publ., 1996. 416 p. (In Russ.)
4. Krashennnikova Yu. A. *Svadebnye prigovory družhki: strukturno-semanticheskiy, funktsional'nyy aspekty zhanra: dis. ... kand. filol. nauk [Wedding Speeches and Rhymes of a Groomsman: Structural and Semantic and Functional Aspects of Genre. PhD. philol. sci. diss.]*. Syktyvkar, 2003. 342 p. (In Russ.)
5. Krashennnikova Yu. A. Characters in the Speeches of a Wedding Groomsman: Images of the Participants of the Ritual. In: *Traditsionnaya kul'tura: nauchnyy al'manakh [Traditional Culture: The Scholarly Almanac]*, 2006, vol. 7, no. 3 (23), pp. 23–31. (In Russ.)
6. Krashennnikova Yu. A. Inter-genre Relations in the Mythopoeitic Content of Folklore Texts (Wedding Speeches — Spells). In: *Traditsionnaya kul'tura: nauchnyy al'manakh [Traditional Culture: The Scholarly Almanac]*, 2009, vol. 10, no. 1 (33), pp. 29–39. (In Russ.)
7. Krashennnikova Yu. A. Rules in Poetic Texts of a Wedding Ritual (on the Material of Wedding Speeches and Rhymes). In: *Traditsionnaya kul'tura: nauchnyy al'manakh [Traditional Culture: The Scholarly Almanac]*, 2018, vol. 19, no. 4, pp. 107–117. (In Russ.)
8. Levkievskaya E. E. Mendicant. In: *Slavyanskije drevnosti. Etnolingvisticheskiy slovar': v 5 tomakh [Slavic Antiquities. The Ethnolinguistic Dictionary: in 5 Vols]*. Moscow, Mezhdunarodnye otnosheniya Publ., 2004, vol. 3, pp. 408–411. (In Russ.)
9. Nevskaya L. G. Semantics of House and Related Understanding in Funeral Folklore. In: *Balto-slavyanskije issledovaniya–1981 [Balto-Slavic Studies–1981]*. Moscow, Nauka Publ., 1982, pp. 106–120. (In Russ.)
10. Neklyudov S. Yu. About a Distorted Werewolf (to the Study of the Mythological Semantics of the Folklore Motif). In: *Problemy slavyanskoj etnografii [Problems of Slavic Ethnography]*. Leningrad, Nauka Publ., 1979, pp. 133–141. (In Russ.)
11. Propp V. Ya. *Istoricheskie korni volshebnoj skazki [Historical Roots of the Magic Fairy Tale]*. Leningrad, Leningrad State University Publ., 1946. 340 p. (In Russ.)

12. Tolstaya S. M. "Life" of Plants and Objects. In: *Slavyanskije drevnosti. Etnolingvisticheskiy slovar': v 5 tomakh* [Slavic Antiquities. The Ethnolinguistic Dictionary: in 5 Vols]. Moscow, Mezhdunarodnye otnosheniya Publ., 1999, vol. 2, pp. 220–222. (In Russ.)
13. Tolstoy N. I. Vita herbae et vita rei in the Slavic Folk Tradition. In: *Slavyanskiy i balkanskiy fol'klor. Verovaniya. Tekst. Ritual* [Slavic and Balkan Folklore: Beliefs, Text, Ritual]. Moscow, Nauka Publ., 1994, pp. 139–167. (In Russ.)
14. Tsvi'yan T. V. House in the Folklore Model of the World (on the Material of Balkan Riddles). In: *Semiotika kul'tury. Trudy po znakovym sistemam* [Semiotics of Culture. Sign Systems Studies]. Tartu, 1978, vol. 10, pp. 65–85. (In Russ.)
15. Shindin S. G. Spatial Organization of the Russian Incantational Universe: the Image of the Center of the World. In: *Issledovaniya v oblasti balto-slavyanskoj dukhovnoy kul'tury. Zagovor* [Research in Balto-Slavic Spiritual Culture. Incantation]. Moscow, Nauka Publ., 1993, pp. 108–128. (In Russ.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Крашенинникова Юлия Андреевна, *Yulia A. Krasheninnikova*, PhD (Филологический факультет, кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник, заведующая сектором фольклора, Институт языка, литературы и истории ФИЦ Коми НЦ УрО РАН (ул. Коммунистическая, 26, г. Сыктывкар, Российская Федерация, 167982); ORCID: 0000-0002-2045-4486; e-mail: krasheninnikova@rambler.ru.

Yulia A. Krasheninnikova, PhD (Philology), Lead Researcher, Head of Folklore Department, Institute of Language, Literature and History, Komi Science Center of the Russian Academy of Sciences (ul. Kommunisticheskaya 26, Syktyvkar, Komi Republic, 167982, Russian Federation); ORCID: 0000-0002-2045-4486; e-mail: krasheninnikova@rambler.ru.

Поступила в редакцию / Received 27.03.2021

Поступила после рецензирования и доработки / Revised 19.08.2021

Принята к публикации / Accepted 19.09.2021

Дата публикации / Date of publication 30.09.2021

Научная статья

УДК 82.091

DOI: 10.15393/j9.art.2021.9542



Мифологема Орфея в античной культурной традиции

Е. В. Гнездилова

Российский государственный аграрный университет —

МСХА имени К. А. Тимирязева,

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

(г. Москва, Российская Федерация)

e-mail: gnezdilovaelena@mail.ru

Аннотация. В статье исследованы особенности формирования мифологемы Орфея в античной культурной традиции. Анализируя произведения греко-римских авторов, таких как Пиндар, Эсхил, Еврипид, Аполлоний Родосский, Вергилий и Овидий, можно выделить специфику создания образа Орфея. Он рассматривается перечисленными авторами не только как поэт и музыкант, утративший возлюбленную Эвридику, но и как основатель культовых обрядов, орфических мистерий. «Орфизм» как система религиозно-философских взглядов получила наибольшее распространение в VI в. до н. э. в Аттике эпохи Писистрата. Дионис, почитаемый орфиками, был близок земледельцам как божество вечного возрождения, мощных природных сил. В античной культурной традиции образ Орфея вбирает как аполлонические, так и дионисийские черты. Идеи орфической философии можно обнаружить в религиозно-философском учении школы пифагорейцев, в трудах Платона. Оригинальная трансформация орфико-пифагорейских идей и мифологемы Орфея происходит в «Георгиках» Вергилия и «Метаморфозах» Овидия, которые также являются предметом рассмотрения в данной статье. Сравнительно-исторический анализ художественных произведений и философских трактатов античности, проведенный в ходе настоящего исследования, свидетельствует о том, что мифологема Орфея в античной культурной традиции является примером воплощения синкретического единства искусства и религии в архаическом сознании.

Ключевые слова: миф об Орфее, философско-религиозные учения, орфизм, античность, сравнительно-историческая поэтика, мифопоэтика, мифологическое мышление

Для цитирования: Гнездилова Е. В. Мифологема Орфея в античной культурной традиции // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 3. С. 35–52. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9542

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2021.9542

Mythology of Orpheus in Classical Cultural Tradition

Elena V. Gnezdilova

*Russian State Agrarian University — Moscow Timiryazev Agricultural Academy,
Lomonosov Moscow State University
(Moscow, Russian Federation)*

e-mail: gnezdilovaelena@mail.ru

Abstract. The article examines the peculiarities in the formation of the Orpheus mythologeme in the ancient cultural tradition. An analysis of the works of ancient authors, including Pindar, Aeschylus, Euripides, Apollonius of Rhodes, Virgil and Ovid allows to single out the specifics of creating the image of Orpheus. The latter is seen by the above-mentioned authors not only as a poet and musician who had lost his beloved Eurydice, but also as the founder of cult rites known as Orphic mysteries. “Orphism” as a system of religious and philosophical views became most widespread in the era of Peisistratus in the 6th century BC in Attica. Dionysus, revered by the Orphic, was important for farmers as a deity of eternal rebirth and powerful natural forces. In the ancient cultural tradition, the image of Orpheus develops under a double sign: both Apollo and Dionysus. The ideas of Orphic philosophy can be found in the religious and philosophical teachings of the Pythagorean school and in the writings of Plato. The original transformation of the Orphic-Pythagorean ideas and the mythologeme of Orpheus occurs in Virgil’s *Georgics* and Ovid’s *Metamorphoses*, which are also the subject of this article. The comparative historical analysis of artworks and philosophical treatises of antiquity carried out in the course of this study indicates that the mythologeme of Orpheus in the ancient cultural tradition is an example of the embodiment of the syncretic unity of art and religion in the archaic consciousness.

Keywords: myth of Orpheus, philosophical and religious teachings, Orphism, antiquity, comparative historical poetics, mythopoetics, mythological intellection

For citation: Gnezdilova E. V. Mythology of Orpheus in Classical Cultural Tradition. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2021, vol. 19, no. 3, pp. 35–52. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9542 (In Russ.)

В истории мировой литературы есть сюжеты, образы и мотивы, которые закономерно повторяются в культуре разных эпох и народов, каждый раз обретая актуальное звучание. Породив циклы различных произведений, они стали традиционными и воспринимаются как комплекс общечеловеческих психологических, философско-эстетических идей. На уровне

формы «неизменные элементы живут вечно, переходят по наследству из поколения в поколение, странствуют по народам и представляют собой в конце концов всеупотребительный язык», тогда как содержание таких «элементов», наоборот, «подвижно и вечно меняется; вливаясь в старые формы, оно обновляет их и приближает к культурно-историческим запросам соответствующей эпохи» [Волков: 305]. Традиционные сюжеты и образы, относящиеся к мифологической группе, являются эстетическим катализатором для моделирования и осмысления процессов современности. Повышенный интерес к мифу, обращение к сюжетам и образам древнегреческой мифологии сохраняется в современной культуре и обусловлено многими причинами, среди которых наиважнейшая — потребность гуманитарного знания в самоанализе и поиске первоисточков культуры, основы того синтеза, который художник стремится постичь, добываясь некоей «обобщенности, универсальности своих образов, нацеленных на выявление существенного» [Зверев: 33]. Мифологема Орфея в этом смысле является уникальным примером, демонстрирующим переходность в культуре, поворотный этап в развитии мифологического мышления, когда происходит становление творческой памяти как диалога субъекта с сакральным миром формирующейся философско-религиозной традиции. Исследование мифологема Орфея в античной культурной традиции особенно актуально для понимания феномена трансформации данного мифа в последующей и современной культурных традициях.

Орфей как художественный образ появляется в искусстве первой половины VI в. до н. э. Его фигура изображена на мето-пе сокровищницы сикионцев в Дельфах среди всадников, которых принято считать аргонавтами [Guthrie: 5].

В литературе имя Орфея появилось на несколько десятилетий позже, чем на дельфийском мето-пе. Певец упомянут в VI в. до н. э. поэтом Ивиком из Регики, который говорил о «славном имени Орфее» [Kern: 1]. Во фрагменте из произведения Симонида имя Орфея не упоминается, но из слов «Над его головой летали бесчисленные птицы, рыбы выпрыгивали вверх из темно-синей воды, благодаря его прекрасной

песне» следует, что речь идет о походе аргонавтов и певце Орфее [Kern: 1–2]. Участником путешествия Ясона представлен Орфей и в поэзии Пиндара. Так, в IV «Пифийской оде» Пиндар рассказывает о тех героях, которые собрались на зов Ясо-на в Иолке. Первыми из них поэт называет сынов Зевса — Геракла и Диоскуров, затем упоминает сынов Посейдона — Евфема и Периклимена, после них — Орфея: «И от Аполлона / Лирник, рождалец песней, / Пришел во многой хвале Орфей (Пиндар: 83).

Как считают такие исследователи, как А. Ф. Лосев, А. А. Тахо-Годи, W. K. Guthrie, I. Linforth [Linforth], G. Freden, к V в. до н. э. миф об Орфее сформировался в своих главных, устойчивых чертах или основных мотивах, среди которых можно выделить следующие:

1. Орфей — поэт-музыкант;
2. Орфей и Эвридика;
3. Орфей в царстве Аида;
4. смерть Орфея от рук вакханок;
5. поющая и пророческая голова растерзанного Орфея, уносимая водами реки Гебр к острову Лесбос.

Именно в V–IV вв. до н. э. круг сказаний, в которых говорится об имени Орфея, расширяется, однако все упоминания носят фрагментарный, эпизодический характер. Это, например, обращение к образу Орфея в трагедиях «Агамемнон» Эсхила, «Алкеста», «Ифигения в Авлиде» Еврипида и т. д. Так, в трагедии Эсхила «Агамемнон» Эгисф, совершивший преступление, в ответ на предостережения предводителя хора о том, что Орест вернется и отомстит за смерть отца, сравнивает хориста с Орфеем:

«За эти речи ты еще наплачешься.
Орфей ты, старец, да беда — навыворот:
Тот всех сладчайшим пением за собой водил,
Тебя же за твое пустое твяканье
В темницу поведут, чтоб там одумался» (Эсхил: 272).

Впрочем, для многих греческих авторов классического периода Орфей не только величайший поэт и певец, но и основатель культовых обрядов, орфических мистерий. Приведем

фрагмент из знаменитого обличительного монолога Тесея («О, до чего ж дойдешь ты, род людской?»), героя трагедии Еврипида «Ипполит». В нем Тесей, не зная истинных причин гибели Федры, обвиняет сына в ее смерти:

«Ты чванишься, что в пищу не идет
Тебе ничто дышавшее, и плутни
Орфеевым снабдил ты ярлыком.
О, ты теперь свободен — к посвященным
На праздники иди и пылью книг
Пророческих любовно упивайся.
Ты больше не загадка. — Но таких,
Пожалуйста, остерегайтесь люди, —
Позорное таят под благочестием
Они искусство...» (*Еврипид*: 473).

Из этих строк Еврипида следует, что в V в. в Афинах жили люди, избегавшие животной пищи и считавшие Орфея «посвященным», автором пророческих книг. Подобные «намекы» на причастность Орфея к жречеству можно обнаружить у многих авторов V–IV вв. до н. э. Это говорит о том, что в истории античной культуры мифологема Орфея и верования, обычаи, считающиеся «орфическими» [*Элиаде*: 154], а также такое направление философии, как орфизм, тесно взаимосвязаны.

В учении, основателем которого считается Орфей, осуществлялось классическое единение двух категорий: аполлонийской гармонии и дионисийского начала. Система религиозно-философских взглядов под названием «орфизм» получила наибольшее распространение в VI в. до н. э. в Аттике эпохи Писистрата. Дионис, почитаемый орфиками, был близок земледельцам как божество вечного возрождения, мощных природных сил, воплотившихся в растительных и зооморфных телах, «пропитавших кровью пробуждающиеся глубины земли» [*Тахо-Годи*: 29]. Непрестанное обновление мира в процессе жизни и смерти и есть не что иное, как перевоплощение Диониса, близкого каждому человеку независимо от его состояния. Собственно, этот миф и является основой учения о равенстве людей, приобщенных к растерзанному Дионису Загрею («Великий охотник»). Более того, мотив мифа о Дионисе

Загрее как о страдающем растерзанном божестве можно обнаружить и в мифе об Орфее. Так, как отмечает А. А. Тахо-Годи, Дионис Загрей — сын Зевса и Персефоны, дочери Зевса и Деметры, был растерзан титанами, стихийными силами земли [Тахо-Годи: 29]. Части тела убитого в младенчестве божества, собрала Афина, и они были вновь возвращены к целостности и вечной жизни. Титаны, вкушившие плоть Диониса, были испепелены молниями Зевса, и из этой плоти, смешавшейся с кровью бога, произошел человеческий род, который и отличается дерзновенностью титанов и страдальчеством Диониса [Тахо-Годи: 29].

Таким образом, в основе орфической антропологии — утверждение о двойственности природы человека. В ней, считали орфики, два начала: низшее — телесное, титаническое, и высшее — духовное. Нравственный долг каждого человека, учили орфики, состоит в том, чтобы содействовать освобождению дионисийского начала, очиститься от унаследованной от титанов скверны. Как отмечал Ф. Ф. Зелинский, в этом учении к «первобытной фракийской дикости, так странно преображенной греческим глубокомысленным символизмом, примыкает нравственная» составляющая [Зелинский: 114].

Таким образом, в античной культурной традиции образ Орфея развивается, сочетая два начала: и аполлоническое, и дионисийское. Это сближение двух начал не случайно. М. Элиаде высказывал предположение, что тем самым «греческая духовность выражала надежду найти в их сосуществовании выход из тупика, к которому привело крушение религиозных ценностей эпохи Гомера» [Элиаде: 157]. Имя Орфея, как «Дионисова пророка», Ф. Ф. Зеленский связывает с «укрощением первобытного дионизма» [Зелинский: 114]. Как отмечает исследователь, именно в образе Орфея эти две волны, два начала — дионисийское и аполлоническое — соединяются, и результатом их воздействия друг на друга и стали «орфические таинства, состоящие из трех частей: космогонической, нравственной, эсхатологической» [Зелинский: 114].

Пережив в целом экстатический опыт, т. е. идею причастности человека к божественному во время вакхических оргий, орфики пришли к заключению: душа бессмертна и, следовательно, божественна. Целью жизни человека в соответствии

с орфической концепцией является освобождение души от тела. Это нелегко, так как душа обречена переселяться из тела в тело.

К очистительным обрядам орфиков относились и молитвы, обращенные к богам. Своеобразным сводом таких молитв-заклинаний является сборник философско-ритуального характера, известный под названием «Орфические гимны». По своим идеям сборник восходит к VI в. до н. э., но как целостное собрание, принадлежавшее одному автору и написанное в одном стиле, окончательно оформился между 100 и 400 гг. н. э. Об этом свидетельствуют метрика и лексический состав гимнов [Freden: 11].

Истоки гимнической песни, одного из древнейших жанров античной поэзии, — в вакхической ритуальной практике. Гимн древен, как и молитва человека, который обращается за помощью к божеству и заранее, желая задобрить своего покровителя, возносит ему благодарственную хвалу, прославляет его мощь и милостивую щедрость [Тахо-Годи: 5]. Орфические гимны отличаются от других античных произведений тем, что имеют практическую цель: это воззвание к богам, заклинание их, прямое обращение к высоким покровителям с просьбой участвовать в ритуале совместно с их почитателями. На такого рода установку гимнов указывают также предваряющие их пометки: перед возванием к божеству следует воскурить фимиам, различные ароматические вещества: ладан, смолу, стиракту, смирну [Новосадский: 14].

Помимо обращения к божествам, в сборнике «Орфические гимны» особую группу составляют силы «обожествленной природы» (гимны III–XII): ночь, звезды, эфир. На гимне X — «Природе» хотелось бы остановиться особо. Природа-Фюсис изображается властительницей, повелительницей, всевышним демоном:

«Ты, о Природа, богиня — всемать, всеумелица-мать!
Всех укрощая, сама никому не подвластна, ты — кормчий!
Ты, о святая, кружишься в пляске, но стопы твои танцуют
Бесшумно.
Ты — устроитель богов, всему ты конец бесконечный
Общая всем, ты одна лишь из всех ни к чему непричастна...
Огнедыханна, бессмертная жизнь и промысел вечный»

(*Античные гимны*: 190).

В орфических гимнах природа наделена всеми чертами, характерными для пантеистических воззрений досократиков, возвеличивающих Фюсис как божество, демиургическую силу, промыслительницу и художницу. Автором «Орфических гимнов», а также «Священных слов», орфической «Аргонавтики», считается Орфей. Однако по свидетельству историков, сборник оракулов Орфея, равно как и большое количество стихов, приписываемых Орфею, собрал поэт Ономакрит [Guthrie: 10], живший при дворе Писистрата. Согласно сообщению Павсания, Ономакрит был первым орфическим теологом и поэтом. В VI–V вв. до н. э. орфическое учение укоренилось главным образом в Южной Италии и на Сицилии — областях, где был сильно развит культ подземных богов. Именно здесь историками и археологами были обнаружены орфические захоронения IV–III вв. до н. э., в которых сохранились золотые таблички, содержащие надписи-наставления [Caratelli: 227].

Таинства, или мистерии, с которыми греки связывают Орфея, относились к обрядам, способствовавшим очищению души их участника, избавлению от перерождений. Освободившись от колеса перерождений, метемпсихоза, душа благочестивого орфика достигала «Островов блаженных», где она жила «беззаботно и счастливо» (Пиндар: 17). Как отмечает Ф. Ф. Зелинский, орфические таинства, в отличие от Элевсинских, не были прикреплены к какому-нибудь городу: повсюду в Греции, особенно в ее западных колониях, возникали общины орфиков, жившие и справлявшие свои праздники под руководством своих наставников, от которых зависел духовный уровень «учения» [Зелинский: 116]. И, если большинство «орфеотелестов», пугавших простой народ ужасом загробных мучений, и вызывали насмешки просвещенных, то, с другой стороны, серьезные проповедники учения сумели поднять его на такую высоту, что не только поэты, подобно Пиндару, но и философы, среди которых был, в частности, Пифагор, подчинились его обаянию, [Зелинский: 116].

Идеи орфизма тесным образом связаны с пифагорейством и могут рассматриваться как основа философского учения Пифагора (Пифагор: 51). Первые попытки дать философско-символическое объяснение мифу об Орфее были предприняты

именно пифагорейцами. Они, вслед за орфиками, считали, что душа каждого человека двупола. В душе женщины есть как женская половина, так и мужская. В душе мужчины также имеются мужская и женская части. Женскую половину души юноши зовут Психеей, а мужскую — Эрот. Великое таинство разнополой любви заключалось, по мнению пифагорейцев, в том, что любовь рождается только тогда, когда женская часть души супруга соответствует супруге, а мужская часть души жены — мужу. Ибо любим мы вторую часть самих себя, лишь отталкиваясь чувствами от внешнего образа любимого человека. Поэтому миф об Орфее — это, с одной стороны, индоевропейское сказание о поисках мужчины своей женской половины, с другой — экзотерическое сказание, в котором в символической форме изложен обряд посвящения (*Пифагор*: 51).

Как вполне реальную историческую личность рассматривал Орфея Платон, объединяя его поэтическое творчество с культурными нововведениями. Орфики и их таинства упоминаются Платоном в диалогах «Горгий», «Ион», «Федон», «Государство». Кроме того, как считает Прокл, комментатор сочинений Платона, эсхатологические мифы, разработанные Платоном в сочинениях «Федон», «Горгий», «Государство», орфического происхождения (*Платон*: 124).

Во второй книге «Государства» Платон, размышляя о необходимости быть справедливым человеком и отвечать за свои поступки, вспоминает Орфея. «У жрецов под рукой куча книг Мусея и Орфея, потомков, как говорят, Селены и Муз, и по этим книгам они совершают свои обряды» (*Платон*: 124). Платон прекрасно осведомлен обо всех сторонах «деятельности» Орфея («Протагор» 315b, 316d; «Ион» 533 с, 536 в; «Государство» II 364). Он высоко ценил Орфея не только как философа, но и как певца и поэта. В диалоге «Ион» Сократ сравнивает вдохновение муз с магической силой. Прошедшее через поэта, это вдохновение переходит к рапсоду, а затем уже к зрителю или слушателю. Одна линия притяжения проходит через Орфея к почитателям его поэзии, другая — через Мусея, следующая — через Гомера. Орфей, Мусей, Гомер — это поэтические магниты, которые притягивают к себе. Например, в диалоге «Протагор», посвященном одному из древнейших

философов, Платон сравнивает способность Протагора убеждать слушателей с магическим даром, который был присущ Орфею.

В эпоху эллинизма отношение философов и поэтов к мифологии обретает двойственный характер. Теперь это не только сакрализация мифа, но и попытка дать ему рационалистическое толкование. С одной стороны, поэты обогащают мифологический материал философским содержанием, а с другой — они относятся к мифу как ученые, передающие древнее сказание, дополняя его географическими и этнографическими экскурсами.

Так, в III в. до н. э. Аполлоний Родосский в «Аргонавтике» изображает и Орфея среди участников легендарного путешествия» (*Аполлоний Родосский*: 28). В отличие от предшествующих авторов Орфей у Аполлония — полноправный, а не эпизодический герой поэмы. Его роль в походе очень значима. «Доблестный отпрыск Эагра» выступает как духовный наставник аргонавтов, которого почитают, к мнению которого прислушиваются:

«Пел он о том, как когда-то и суша, и небо, и море
 Раньше друг с другом в одну перемешаны будучи форму,
 В гибельной распре затем отделились одно от другого,
 И как в эфире свое неизменное заняли место
 Звезды, а также луна и пути неуклонные солнца
 Пел он, как горы взнеслись, как громко шумящие реки
 С нимфами вместе возникли, а также и всякие гады ...
 Все неотрывно, напрягши свой слух, пребывая в безмолвном
 Очарованы. Так внедрилось в них обаяние песни...»

(*Аполлоний Родосский*: 29).

Философским содержанием песни Орфея послужило учение Эмпедокла, с которым был знаком Аполлоний Родосский, а также космогония орфиков. Пожалуй, впервые в античной литературе так подробно даны описания религиозных обрядов, в которых самое активное участие принимает Орфей: сооружение алтаря в честь Аполлона; обряды жертвоприношения; ритуальные танцы героев (*Аполлоний Родосский*: 48–49). Или исполняемые гимны: «Увенчавши себе свои русые кудри ветвями лавра, / На морском берегу под лиру Орфея согласный /

Гимн завели. И вокруг них ликовал при безветрии берег. / Славили ж в песне Ферапнейского Зевсова сына (*Аполлоний Родосский*: 81).

О принадлежности Орфея к особой касте посвященных свидетельствует и та божественная сила, которой обладают его песни. Навстречу быстро несущейся песне сирен Орфей посылает звуки кифары и собственного голоса, «дабы у всех уши были оглушены песнью» (*Аполлоний Родосский*: 49).

Таким образом, Аполлоний Родосский, демонстрируя победу гармонии над силами хаоса, отражает изменения, произошедшие в мирозерцании греков в сравнении с эпохой Гомера, а также и то, как в греческом сознании постепенно меняется взгляд на божество и силу божественного пения / слова.

В этих и других строках Аполлония Родосского можно обнаружить мотивы и образы, связанные с фигурой доброго пастыря в христианской традиции. Образ дельфинов в данном контексте имеет символическое значение и характерен для многих в древних мифологических систем. Так, например, в критской, этрусской, греческой мифологиях многие боги путешествуют на дельфинах. Образ дельфина тесно связан с образами Посейдона, Афродиты, Эроса и Деметры. На надгробиях этрусков можно видеть дельфинов, которые «несут души усопших в страну обетованную» [Бидерманн: 69]. Считалось также, что дельфины спасают тонущих героев или доставляют души на Острова блаженства, что и повлияло впоследствии на их значение в христианском символизме, в соответствии с которым дельфин — одна из эмблем Христа Спасителя. Хотя, возможно, что у Аполлония это еще не более чем поэтическое сравнение певца и музыканта Орфея со столь популярным в александрийской поэзии образом пастуха, играющего на свирели. Тем не менее, именно у Аполлония Родосского в «Аргонавтике» впервые звучит сравнение Орфея с пастухом, которое в Средние века наполнится более символическим смыслом, связанным с идеями христианства, и Орфей будет назван «добрым пастырем».

Для римской поэзии I в. до н. э. по части использования мифологии во многом характерны те же тенденции, что и для

александрийской литературы. И для римлян на первый план выдвигается художественно-эстетическая сторона произведения, а язык мифа часто оказывается лишь элементом формы, способствующим выражению идейно-художественного замысла автора. Наиболее ярко это проявляется в творчестве Вергилия и Овидия.

Публий Вергилий Марон, «поэт жизненной зрелости и опыта» [Аверинцев, 1996: 24], впервые в античной литературе так подробно и поэтично воспевает нисхождение Орфея в царство смерти, его тоску по утрате возлюбленной. Необходимо отметить, что тема любви в творчестве Вергилия тесно взаимосвязана с орфико-пифагорейскими идеями, в частности с идеей метемпсихоза. Так, в V эклоге «Буколик» Вергилий воспел Дафниса, который отрекся от любви, умер и возродился богом. В «Георгиках» он возвращается к этой теме и, словно под увеличительным стеклом, рассматривает все четыре мотива, затронутые в предыдущем произведении: любовь, отречение, смерть, возрождение. Заключительную часть «Георгик» Вергилий строит по александрийским законам эпиллия с обязательным вставным «рассказом в рассказе», который служит оттенком для главной темы. Таким вставным эпизодом и стал у Вергилия миф об Орфее. Поэт излагает его в связи с мотивом возрождения после смерти (*Вергилий*: 132).

Обитатели «подземных жилищ Эреба», «бесплотные» души и тени, «лишившиеся света», — это и матери, и отцы, и герои, и отроки, и в брак не вступившие девы, и дети, которых «костер на глазах у родителей принял», — пришли в восхищение от пения Орфея. Вергилий достаточно подробно дает описание Тартара. Именно в «Георгиках» у Вергилия появляется образ колеса-круга как формального устройства подземного царства, который поэт более подробно разработал в «Энеиде» (*Вергилий*: 133).

И если мифологема Орфея завершает экзистенциальный сюжет дидактической поэмы Вергилия, то в эпической «Энеиде» Орфей упоминается лишь пунктирно. Вергилий иногда даже не называет его по имени, и говорит о герое лишь постольку, поскольку его нельзя не вспомнить в связи с посещением Энеем преисподней. Так, Эней и Сивилла обнаруживают

Орфея в одном из блаженных уголков преисподней: «Мерным движением их семизвучными вторит ладами, / Пальцами бьет по струнам или плектром из кости слоновой» (*Вергилий*: 258). Большое внимание в поэме Вергилий уделяет пифагорейской теории о переселении душ, которая связана с орфизмом. Об особенностях и смысле метемпсихоза в поэме рассказывает Анхиз, отец Энея:

«Землю, небесную твердь и просторы водной равнины,
Лунный блистающий шар, и Титана светоч, и звезды, —
Все питает душа, и дух, по членам разлитый,
Двигается весь мир, пронизав его необъятное тело.
Этот союз породил и людей, и зверей, и пернатых,
Рыб и чудовищ морских, сокрытых под мраморной гладью.
Душ семена рождены в небесах и огненной силой
Наделены — но их отягчает косное тело,
Жар их земная плоть, обреченная гибели, гасит...»

(*Вергилий*: 260).

В «откровении» Анхиза отразилось пифагорейское учение о метемпсихозе, в соответствии с которым мир есть подобие тела, органы которого животворит дух, единый для неба, людей и животных.

И если у Вергилия орфико-пифагорейские идеи составляют сокровенную суть его внутренней жизни, то Публий Овидий Назон заявляет о них в своей главной поэме «Метаморфозы» открыто и конкретно. Для Овидия эти идеи уже не нечто сокровенное, как для «религиозного» Вергилия, а естественная данность, лишенная какой-либо тайны, сакрального смысла. Овидий последовательно подвергает эстетической нивелировке самые различные слои греческой и римской мифологии, добиваясь полнейшей однородности.

Как отмечает Ф. А. Зелинский, именно Овидий, «певец галантного Рима эпохи Августа» [Зелинский: 32] задал тон в восприятии греческой мифологии, лишив ее какой бы то ни было религиозности, ведь: «...именно популярность греческой мифологии была сильнейшей помехой пониманию греческой религии: она была одной из главных причин того, что эту греческую религию как таковую отказывались воспринимать всерьез» [Зелинский: 32].

Однако хотя по отношению к каждому отдельному мотиву и допустима «любая степень иронии и особенно эстетической фривольности, но система в целом оценивается как наделенная особой высокостью» [Аверинцев, 1972: 116]. Основой этой конструкции, объединившей более 250 мифов, и является орфико-пифагорейская теория о вечном превращении матери на разных уровнях существования.

Как и другие мифы, миф об Орфее служит иллюстрацией идеи «вечного превращения». Овидий размещает мифологему Орфея в разделе, посвященном любви несчастной и «недозволенной» (*Овидий*: 246). Так, в одном ряду с Орфеем и Эвридикой предстают Кипарис и Олень, Аполлон и Гиацинт, Пигмалион и Галатя, Венера и Адонис. Овидий наделяет Орфея самыми восторженными эпитетами: «вещий родопский певец», «богорожденный певец», «песнопевец фракийский». В описании загробного мира как царства теней Овидий следует традиции Вергилия и не привносит ничего принципиально нового. Отмечаемая многими исследователями творчества Овидия «эстетическая фривольность» в интерпретации мифологических сюжетов [Аверинцев, 1972: 116], в отношении мифа об Орфее начинается тогда, когда Овидий пытается дать объяснение причины, по которой Орфей ведет отшельнический образ жизни после потери Эвридики: «Год уж Титан завершил, а Орфей избегал неуклонно / Женской любви. Оттого ль, что к ней он желанье утратил...» (*Овидий*: 247).

Таким образом, Овидий, с одной стороны, иллюстрирует главную идею поэмы о вечном превращении, а с другой — постепенно подходит к обоснованию мотива смерти Орфея от рук вакханок. Пожалуй, именно этот мотив мифа об Орфее у Овидия разработан наиболее подробно, эмоционально ярко, образно-экспрессивно:

«Птиц бесчисленных, змей и диких зверей разогнали
 Девы-менады, отняв у Орфея награду триумфа.
 Вот на него самого обратили кровавые руки.
 Сбились, как птицы, вокруг...
 Руки протягивал он и силы лишённое слово
 К ним обращал — впервые звучал его голос напрасно.
 И убивают его святотатно» (*Овидий*: 268).

Авторы большинства античных источников ограничиваются интерпретацией этого мифа об Орфее. Овидий дополняет мифологему Орфея, соединяя его с Эвридикой в царстве Аида, дабы продемонстрировать цикличность орфико-пифагорейской концепции, которую он взял за основу при создании поэмы:

«Тень же Орфея сошла под землю. Знакомые раньше,
Вновь узнавал он места. В полях, где приют благочестных,
Он Эвридику нашел и желанную принял в объятия.
Там по простору они то рядом гуляют друг с другом,
То он за нею идет, иногда впереди выступает,
И не страшась, за собой созерцает Орфей Эвридику»
(Овидий: 269).

Что касается причастности Орфея к «тайнодействиям», религиозно-мистическим культам, то Овидий лишь вскользь упоминает о том, что Орфей стоял во главе «оргий», причем относится к его последователям достаточно иронично. Так, Силен, которому Орфей якобы завещал «тайнства оргий своих», даже не в состоянии явиться на зов бога, потому что «дрожит от лет и похмелья» (Овидий: 270).

Формирование мифологема Орфея в античной культурной традиции тесным образом связано с философско-религиозными представлениями греко-римских авторов, для которых Орфей — поэт-жрец, владеющий тайным знанием о мироздании, связанный с мистериальной традицией, с ритуалом поклонения растительным божествам, в частности Дионису Загрею. На основе древнейшего ритуала формируется философское учение орфиков, в котором можно обнаружить идеи о единстве мироздания, метемпсихозе, о гармонии сфер и другие идеи эпохи эллинизма. Мифологема Орфея как культурного героя, демиурга, является примером воплощения синкретического единства искусства и религии в архаическом сознании, иллюстрирует особенности мифологического мышления, когда происходит «становление индивидуальной творческой памяти как диалога субъекта с сакральным миром традиции» [Фатеева: 16].

В античной культурной традиции мифологема Орфея сформировалась как комплекс мотивов и философско-религиозных

идей, связанных с мистериальной традицией и орфико-пифагорейской философией. Поэты античности «закрепили словом» и продемонстрировали философско-религиозную наполненность мифа о певце Орфее, который станет продуктивным объектом рецепции в искусстве и литературе последующих эпох — от Средневековья до XX в. и наших дней.

Источники

Античные гимны — Античные гимны / под ред. А. А. Тахо-Годи. М.: Изд-во МГУ, 1988. 362 с.

Аполлоний Родосский — Аполлоний Родосский. Аргонавтика / пер., введ. и примеч. Г. Ф. Церетели; послесл. Ф. А. Петровского. Тбилиси: Мецниереба, 1964. 349 с.

Вергилий — Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида / пер. с латин. М., 1979. 550 с. (Библиотека античной литературы. Рим / под общ. ред. С. Апта и др.)

Еврипид — Еврипид. Ипполит // Древнегреческая трагедия. Новосибирск: Новосиб. книжн. изд-во, 1993. 600 с.

Овидий — Овидий. Метаморфозы. М.: Худож. лит., 1977. 430 с.

Пиндар — Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты / изд. подгот. М. Л. Гаспаров. М.: Наука, 1980. 503 с.

Пифагор — Пифагор. Золотой канон. Фигуры эзотерики. М.: Эксмо-пресс, 2001. 448 с.

Платон — Платон. Собр. соч.: в 4 т. М.: Мысль, 1994. Т. 3. 656 с.

Эсхил — Эсхил. Трагедии / пер. с древнегреч. С. Апта. М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2001. 379 с. (Библиотека античной литературы.)

Список литературы

1. Аверинцев С. С. «Аналитическая психология» К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // О современной буржуазной эстетике. М., 1972. Вып. 3. С. 115–120.
2. Аверинцев С. С. Две тысячи лет с Вергилием // Поэты. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. С. 19–42.
3. Бидерманн Г. Энциклопедия символов. М.: Республика, 1996. 335 с.
4. Волков А. Р. К теории традиционных сюжетов // Сравнительное изучение славянских литератур. М.: Наука, 1973. С. 303–314.
5. Зверев А. М. XX век как литературная эпоха // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 6–45.
6. Зелинский Ф. Ф. Эллинская религия. Минск: Экономпресс, 2003. 330 с.

7. Новосадский Н. И. Орфические гимны. Варшава: Тип. Варш. учеб. окр., 1900. 84 с.
8. Тахо-Годи А. А. Античная гимнография. Жанр и стиль // Античные гимны. М.: МГУ, 1992. С. 5–55.
9. Элиаде М. История веры и религиозных идей: в 3 т. М.: Критерион, 2002. Т 2: От Гаутамы Будды до триумфа Христианства. 512 с.
10. Фатеева А. С. Орфический миф в интертекстуальных мотивах культур России и Италии конца XIX — первой половины XX веков: дис. ... канд. филос. наук. М.: МГЛУ, 2016. 205 с.
11. Caratelli Pugliese G. Sulla lamina orphica di Hipponion // *La paroladelpasato*. Napoli, 1975. P. 226–231.
12. Freden G. Orpheus and Goddess of Nature. Götheborg, 1958. 220 p.
13. Guthrie W. K. C. Orpheus and Greek Religion. London, 1952. P. 1–25.
14. Kern O. Orphicorum Fragmenta. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1922. 407 p.
15. Linforth I. The Arts of Orpheus. Berkeley, Los Angeles: California University Press, 1941. 370 p.

References

1. Averintsev S. S. “Analytical Psychology” by K. G. Jung and the Patterns of Creative Imagination. In: *O sovremennoy burzhuaznoy estetike [About Modern Bourgeois Aesthetics]*. Moscow, 1972, issue 3, pp. 115–120. (In Russ.)
2. Averintsev S. S. Two Thousand Years with Virgil. In: *Poety [Poets]*. Moscow, Shkola «Yazyki russkoy kul'tury» Publ., 1996, pp. 19–42. (In Russ.)
3. Biedermann G. *Entsiklopediya simvolov [Encyclopedia of Symbols]*. Moscow, Respublika Publ., 1996. 335 p. (In Russ.)
4. Volkov A. R. Towards the Theory of Traditional Plots. In: *Sravnitel'noe izuchenie slavyanskikh literatur [Comparative Study of Slavic Literatures]*. Moscow, Nauka Publ., 1973, pp. 303–314. (In Russ.)
5. Zverev A. M. The 20th Century as a Literary Era. In: *Khudozhestvennyye orientiry zarubezhnoy literatury XX veka [Artistic Guidelines for Foreign Literature of the 20th Century]*. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2002, pp. 6–45. (In Russ.)
6. Zelinskiy F. F. *Ellinskaya religiya [Hellenic Religion]*. Minsk, Econompres Publ., 2003. 330 p. (In Russ.)
7. Novosadskiy N. I. *Orficheskie gimny [Orphic Hymns]*. Warsaw, Tipografiya Varshavskogo uchebnogo okruga Publ., 1900, pp. 42–52. (In Russ.)
8. Takho-Godi A. A. Antique Hymnography. Genre and Style. In: *Antichnyye gimny [Antique Hymns]*. Moscow, Moscow State University Publ., 1992, pp. 5–55. (In Russ.)
9. Eliade M. *Istoriya very i religioznykh idey: v 3 tomakh [History of Faith and Religious Ideas: in 3 Vols]*. Moscow, Kriterium Publ., 2002, vol. 2. 512 p. (In Russ.)
10. Fateeva A. S. *Orficheskiy mif v intertekstual'nykh motivakh kul'tur Rossii i Italii kontsa XIX — pervoy poloviny XX vekov: dis. ... kand. filol. nauk [Orphic Myth in the Intertextual Motifs of the Cultures of Russia and Italy at*

- the End of the 19th — First Half of the 20th Centuries. PhD. filos. sci. diss.*. Moscow, Moscow State Linguistic University Publ., 2016. 205 p. (In Russ.)
11. Caratelli Pugliese G. Sulla lamina orphica di Hipponion [On the Lamina Orphica of Hipponion]. In: *La paroladelpassato*. Napoli, 1975, pp. 226–231. (In Italian)
 12. Freden G. *Orpheus and Goddess of Nature*. Götheborg, 1958. 220 p. (In English)
 13. Guthrie W. K. C. *Orpheus and Greek Religion*. London, 1952, pp. 5–25. (In English)
 14. Kern O. *Orphicorum Fragmenta*. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung Publ., 1922. 407 p. (In German)
 15. Linforth I. *The Arts of Orpheus*. Berkeley, Los Angeles, California University Press Publ., 1941. 370 p. (In English)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Гнездилова Елена Валерьевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры связей с общественностью и речевой коммуникации, Российский государственный аграрный университет — МСХА им. К. А. Тимирязева (ул. Тимирязевская, 49, г. Москва, 127550, Российская Федерация); доцент кафедры зарубежной журналистики и литературы факультета журналистики, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова (ул. Моховая, 9, г. Москва, Российская Федерация, 125009); ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0878-9336>; e-mail: gnezdilovaelena@mail.ru

Elena V. Gnezdilova, PhD (Philology), Associate Professor of the Department of Public Relations and Speech Communication, Russian State Agrarian University — Moscow Timiryazev Agricultural Academy (ul. Timiryazevskaya 49, Moscow, 127550, Russian Federation); Associate Professor of the Department of Foreign Journalism and Literature, Faculty of Journalism, Lomonosov Moscow State University (ul. Mokhovaya 9, Moscow, 125009, Russian Federation); ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0878-9336>; e-mail: gnezdilovaelena@mail.ru

Поступила в редакцию / Received 23.04.2021

Поступила после рецензирования и доработки / Revised 23.08.2021

Принята к публикации / Accepted 01.09.2021

Дата публикации / Date of publication 30.09.2021

Научная статья
УДК 821.161.1.09
DOI: 10.15393/j9.art.2021.9942



Заглавие как проблема исторической поэтики

М. В. Строганов

*Институт мировой литературы им. А. М. Горького,
Российская академия наук
(Москва, Российская Федерация)*
e-mail: mvstroganov@gmail.com

Аннотация. Анализ работ, посвященных поэтике заглавия, показал отсутствие систематического подхода и необходимой исторической перспективы. Именно это актуализирует необходимость пересмотра заглавий как формы авторской рефлексии. Опираясь на периодизацию исторической поэтики в терминологии С. С. Аверинцева, можно обнаружить, что в период дорефлекторного традиционализма заглавие отсутствует и появляется только при переходе к следующему периоду — рефлекторному традиционализму. Самые архаические заглавия включают в себя широко понимаемый жанр и тему текста. Позднее заглавие становится просто именем; распространенные заглавия с предикацией встречаются sporadически. В эпоху Возрождения заглавие может приобретать условный характер (числовое название) и идентификация текста осуществляется благодаря развитию предикативной части, аннотирующей текст и имеющей подчас рекламный характер. Заглавие в современном виде появляется при переходе от рефлекторного традиционализма к антитрадиционалистским тенденциям буржуазной эпохи. В XIX в. аннотация становится самостоятельным жанром и отрывается от заглавия, а в заголовочном комплексе (тема книги, жанр, автор) автор занимает сначала последнее место, но потом перемещается на первое.

Ключевые слова: заглавие, заголовочный комплекс, аннотация, историческая поэтика, дорефлекторный традиционализм, рефлекторный традиционализм, антитрадиционалистские тенденции буржуазной эпохи

Для цитирования: Строганов М. В. Заглавие как проблема исторической поэтики // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 3. С. 53–77. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9942

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2021.9942

The Title as a Problem of Historical Poetics

Mikhail V. Stroganov

*A. M. Gorky Institute of World Literature,
Russian Academy of Sciences
(Moscow, Russian Federation)*

e-mail: mvstroganov@gmail.com

Abstract. An analysis of the works devoted to the poetics of the title demonstrates that although the majority of facts are presented correctly, the lack of a systematic approach and the required historical perspective makes the explanation of their origin completely unsatisfactory. It actualizes the need to review all the discovered facts in the history of the title as a form of the author's reflection on the text framework in the context of historical poetics. Periodization of historical poetics in the terminology proposed by S. S. Averintsev demonstrates that the title is absent in the period of pre-reflexive traditionalism and appears only when moving to the next period, namely, reflexive traditionalism. The most archaic titles include the widely understood genre and theme of the text. Later, the title transforms into merely a name; common titles with predication occur sporadically. During the Renaissance, the title may have acquired a conditional character (numerical name), and the identification of the text was carried out through the development of the predicative part, which annotated the text and was sometimes of a promotional nature. The title in its modern form emerges during the transition from reflexive traditionalism to the anti-traditionalist tendencies of the bourgeois era. In the 19th century, the abstract becomes an independent genre and breaks away from the title, while the author, who was initially in the last position, subsequently moved to the first in the title complex (book name, genre, author).

Keywords: title, title complex, abstract, historical poetics, pre-reflex traditionalism, reflex traditionalism, anti-traditionalist tendencies of the bourgeois era

For citation: Stroganov M. V. The Title as a Problem of Historical Poetics. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2021, vol. 19, no. 3, pp. 53–77. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9942 (In Russ.)

Изучение заглавия превращается в последнее время в отдельную отрасль филологии. Но большинство исследований посвящено изучению заглавий в плане синхронии и выполнено обычно на современном материале (см.: [Rothe Arnold], [Bernard Andre], [Веселова, Орлицкий, Скороходов], [Поэтика заглавия]). Работы о заглавии в аспекте исторической поэтики в ее современном состоянии отсутствуют, а материал всегда привлекается выборочно и не систематично.

Дело в том, что, говоря о заглавии, исследователи обычно исходят из того, что его современные формы являются, так сказать, правильными, адекватными и манифестируют норму. Более того, само наличие заглавия считается безусловным и вневременным явлением: исследователи исходят из того, что заглавие существовало всегда. Господство такого подхода к предмету анализа лишает (как мы увидим ниже) примеры, взятые из прошлых эпох, правильной исторической перспективы. Правда, поскольку многие очень интересные работы анализируют только современные тексты, необходимость в манифестировании большой исторической перспективы отпадает, поэтому мы не можем судить о настоящей позиции авторов этих исследований. Но поскольку эта историческая перспектива так и не обозначена, а авторы, которые обращались к историческому описанию заглавий, постоянно нарушали ее, изучение заглавия с точки зрения исторической поэтики сохраняет актуальность и остается необходимым.

Например, работавший на очень большом историческом материале С. Д. Кржижановский ([Кржижановский, 1925], [Кржижановский, 2006]) был принципиально антиисторичен, поскольку писал не историю заглавий, а скорее строил философское осмысление заглавия как имени. В этом смысле творчество С. Д. Кржижановского следует рассматривать в рамках того же философского направления, в котором работали в первой половине 1920-х гг. П. А. Флоренский, А. Ф. Лосев и С. Н. Булгаков ([Флоренский, 2000a], [Флоренский, 2000b], [Булгаков], [Лосев]). Когда же С. Д. Кржижановский предпринимал исторические экскурсии, он сразу начинал допускать если не ошибки, то неточности, хотя в его время историческая поэтика в лице А. Н. Веселовского достигла весьма внушительных результатов.

В известной мере отголоском подобного «философского» подхода к историческому материалу была, видимо, и работа современника С. Д. Кржижановского, автора статьи о заглавии в марксистской «Литературной энциклопедии» 1929–1939 гг. Этим автором был, очевидно, Алексей Александрович Гвоздев (1887–1939), который писал сначала: «Первоначальная функция з<аглавия> в рукописном тексте — дать короткое и удобное для ссылки обозначение произведения и в кодексе, содержащем ряд произведений, отделить одно из них от другого» [Заглавие: 270–271]. Но следующее предложение логически и исторически противоречит предыдущему: «Отсюда малая значимость з<аглавия> в композиции текста, незначительная их графическая выделенность и часто не связанный с тематикой произведения условный характер з<аглавия> по числу глав или стихов, по характеру метра, <...> по месту расположения текста» [А. Г. Заглавие: 270–271]. Если функция заглавия «дать короткое и удобное для ссылки обозначение произведения», то почему же этим обусловлена «малая значимость» его «в композиции текста»? Все указанные особенности заглавия действительно часто встречались на определенном этапе исторического развития словесности, но обусловлены они были вовсе не тем, что первоначально заглавие в рукописном тексте служило прежде всего для того, чтобы «дать короткое и удобное для ссылки обозначение произведения и в кодексе, содержащем ряд произведений, отделить одно из них от другого». Наконец, как давно уже доказано, число и само наличие глав или стихов, а также характер метра имеют вовсе не «условный характер» и на определенных этапах развития словесности были насыщены определенным смыслом и тесно «связаны с тематикой произведения» [Успенский].

Но если работы С. Д. Кржижановского и А. А. Гвоздева не претендовали на исторический подход к описываемому материалу, а только спорадически брали примеры из истории, то некоторые современные авторы прямо манифестируют этот исторический подход. Работы подобного рода стали появляться с конца 1990-х гг., когда историческая поэтика актуализировалась для научной общественности. Но, как мы увидим, подлинного историзма в них не было, и они вызывают совершенно другое к себе отношение.

Первым из известных нам авторов, которые придерживались этих позиций, был С. А. Ромашко (1997). Он построил внешне очень внятную, однако содержащую некоторые исторические ошибки конструкцию, логика которой не может нас удовлетворить. Например, говоря о «древнееврейских заглавиях книг, входящих в Пятикнижие (Тору)», автор смешивает христианскую и иудейскую традиции: «в качестве заглавий ветхозаветных книг используется просто первое слово текста — “В начале”, “Имена”, “И воззвал”» [Ромашко].

Но эта ошибка не касается самого вопроса о заглавии, в отличие от следующей:

«...греки первоначально пользовались обычным для многих народов с ранних времен обозначением книги по герою, главному событию или месту действия. Так, “Илиада” — книга о том, что происходило в Илионе (Трое) и вокруг него, а “Одиссея” — книга об Одиссее и его скитаниях.

В других культурах к этому часто добавляли обозначение жанра, и получалось “Сказание о...” или “Песнь о...”» [Ромашко].

Однако хорошо известно, что «Илиада» — это не подлинное (не авторское и не «народное») название данной поэмы, созданной в архаический период. По-древнегречески поэма называется Ἰλιάς. Название «Илиада» образовано позднее по модели, которая включает в себя имя города и древнегреческое слово ᾠδή (пение). Но, судя по всему, не только Илиада, но даже и Ἰλιάς не были «родными» заглавиями этой поэмы, которая сохранилась в гораздо более поздних списках, как, впрочем, и все другие произведения даже более позднего времени.

Такие короткие заглавия-имена сохраняются в древнегреческой литературе классического периода, в первую очередь у трагедий и комедий. Сюда же следует отнести «Историю» Геродота, «Историю Пелопоннесской войны» Фукидида, «Историю растений» и «Причины растений» Теофраста. Несколько более сложная ситуация складывается в ораторской прозе. Например, у Демосфена преобладают простые заглавия типа «О делах в Херсонесе», «За мегалопольцев», «Первая речь против Филиппа» (а также вторая, третья и четвертая), в которых обозначена направленность речи «за» или «против»

и тема речи. Но у Демосфена есть и более сложные заглавия, в которых появляется краткая аннотация содержания: «Против Мидия о пощечине», «Против Афоба III. В защиту Фана от обвинения в лжесвидетельстве», «Против Онетора I. Иск о насильственном противодействии законному вступлению во владение имуществом». Поскольку сохранились не все речи Фукидида, мы можем только предполагать, что распространенные заглавия появились в связи с необходимостью отличить речь «Против Мидия о пощечине» от речи «Против Мидия <не о пощечине>», то есть распространение заглавия выполняло идентификационную функцию и не имело специального художественного задания.

И только у древнегреческих писателей римского периода мы находим более пространные названия, которые отличаются от заглавия-имени: «Великое математическое построение по астрономии в тринадцати книгах» Птолемея, «Олимпийская речь, или Об изначальном сознании божества» Диона Хрисостома, «Невероятные приключения по ту сторону Туле» Антония Диогена, «Эфесские повести» или «Эфесские повести об Антии и Габрокоме» Ксенофонта Эфесского. Итак, мы видим, что хотя С. А. Ромашко противопоставлял разные культуры (древних евреев и греков), речь на самом деле должна идти не о разных культурах, но о разных исторических периодах.

Пропуская многие дальнейшие этапы развития литературы, С. А. Ромашко связывает следующий этап в развитии заглавия с формированием книгопечатания. Следуя современным представлениям о «воображаемом сообществе» [Андерсон Б.], можно было бы увязывать включение в заглавие элементов аннотации и рекламы через книгопечатание с формированием внутреннего рынка, нации и, наконец, массовой культуры. Однако мы не знаем, был ли С. А. Ромашко знаком с теорией «воображаемых сообществ», хотя книга Б. Андерсона вышла к этому времени двумя изданиями на английском языке (в 1983 и 1991 гг.). С. А. Ромашко писал так:

«Положение существенным образом изменилось с появлением печатного станка. <...>

Старых имен становится явно мало. Заглавие начинает разрастаться, включая в себя все больше сведений о содержании книги, ее герое (или героях), авторе. В принципе, заглавие оказывается открытым почти для любой информации, если автору и издателю казалось, что таким образом можно заинтересовать, привлечь читателя, дать ему понять, что ждет его в этой книге. Зачастую титульного листа едва хватало, чтобы вместить все, что выносилось на глаза берущего в руки книгу: здесь не только характеристика главного героя и подробное изложение сюжета, но и любые другие указания, вроде: “изложенное ясным и изящным стихом”, “полезное чтение для всех сословий”. Таким образом, заглавие превращалось в полную характеристику содержания, жанра и формы книги, ее автора, назначения, читателя, а в случае необходимости содержало и рекомендации, а также уверения в лояльности соответствующим властям.

Разрастание заглавий было вызвано чисто практическими потребностями того времени. Появился книжный рынок, но рынок этот был еще достаточно диким <...>. Но постепенно ситуация приобретала цивилизованные формы. <...> В результате необходимость выносить на титульный лист книги всю информацию о ней отпадает.

Первым поколением европейских литераторов, выросших в условиях достаточно цивилизованного книжного рынка, были романтики. Именно в период романтизма заглавие начинает в полной мере приобретать новое измерение — литературное.

Романтики сделали очень важное открытие: они увидели в заглавии текст» [Ромашко].

Многие наблюдения С. А. Ромашко над историей заглавия совершенно справедливы. Но все это получает совершенно неверное освещение. Во-первых, «разрастание» заглавия началось вне зависимости от печатного станка и задолго до его появления (мы это видели уже на примере заглавия речей Демосфена), но рекламный характер заглавие приобретает, конечно, в зависимости от книжного распространения сочинений. Во-вторых, окончательное оформление заглавия современного типа относится в Западной Европе на самом деле ко второй половине XVIII в., а в России к началу XIX в., и в этом смысле можно согласиться с С. А. Ромашко, что именно романтики запустили этот процесс. Но истинные

причины, как опять же мы постараемся показать ниже, состояли в ином.

Вскоре после статьи С. А. Ромашко, в 1999 г. появилась статья писателя, но филолога по образованию И. Ю. Клеха. Его построение истории заглавия тоже только внешне имеет исторический характер. Пытаясь объяснить характер заглавия книг, появившихся на начальном этапе того периода, который С. С. Аверинцев «рефлекторным традиционализмом» (см. об этом ниже), И. Ю. Клех пишет:

«Первоначальные названия времен свитков, скрижалей и таблиц соответствовали “великанскому” периоду развития словесности и отличались простотой и благородством: просто “Книга” (раскрывающаяся целым деревом книг — Бытия, Исхода, Чисел, Царств и т. д.), “И цзин” (Книга перемен), “Бардо-Тюдол” (Книга мертвых), “Дао-дэ-цзин” (с некоторой натяжкой — Путевая книга закона и благодати), “Дхаммапада”, “Илиада”, “Младшая Эдда” и т. п.» [Клех: 210].

Само по себе наблюдение И. Ю. Клеха кажется как будто бы точным. Действительно, в большинстве из приведенных заглавий указаны жанр и тема произведения: *книга* (жанр, означающий «то, что удостоено быть записанным») + *Бытие, перемены* (тема); *песнь о* (жанр) + *Илион* (тема). Однако мышление человека на этапе раннего рефлекторного традиционализма предполагало только такое построение заглавия, поэтому оценка «простота и благородство» — это досужий вымысел автора статьи, а отнюдь не историческая трактовка явления. Частные неточности также подрывают убедительность построения. «Книга мертвых» — это принятое в Европе название (не перевод) тибетского буддийского текста «Бардо Тхедол» (точнее, «Бардо Тодол»), который буквально означает «освобождение в бардо <посредством> слушания». Заглавие «Дхаммапада» означает (очень приблизительно) «стезя закона». «Младшая Эдда» вообще первоначально называлась «Эддой» и получила эпитет для различения ее со «Старшей Эддой». Статья И. Ю. Клеха, однако, прочно вошла в научный оборот, и не считается с ней теперь уже невозможно.

С исторической точки зрения стремится истолковать проблему заглавия и Ю. В. Подковырин, который утверждает, что

«художественная установка на диалог (между автором и читателем, между различными литературными традициями и т. п.), особенно характерная для литературных произведений “неклассической” (С. Н. Бройтман) эпохи, явлена в заглавиях такого типа как бы в концентрированном виде» [Подковырин: 102]. Далее «в качестве примеров заглавий, диалогически разворачивающих произведения к историко-культурной традиции», исследователь приводит длинный ряд современных произведений, в том числе «Мурлин Мурло» Н. Коляды и «Юдифь» Е. Исаевой [Подковырин: 103]. Между тем эти заглавия в такой же мере отсылают к диалогу с традицией, как относящиеся к «классической» эпохе «Сид» Корнеля и «Федра» Расина.

То же стремление к историческому изучению заглавия и те же нарушения историзма свойственны и С. А. Зыряновой, которая пишет о том, «что в своем развитии заглавие художественного произведения перешло от развернутого, тематически определенного к краткому, с возможностью множественной интерпретации» [Зырянова: 291]. Однако, как показали наши наблюдения над древнегреческими текстами, краткие заглавия появились задолго до того, как начали практиковаться «развернутые». Важнее другое: определение «развернутое, тематически определенное» заглавие отражает наше, современное, восприятие старого заглавия, которое в свое время не казалось ни развернутым, ни тематически определенным. С. А. Зырянова исходит из того, что современное состояние заглавия является нормой, отсюда в ее работе появляются следующие формулировки:

«Историческое развитие в оформлении заглавия художественного произведения, прежде всего, связано с тем, что в разные эпохи автор задавал читателю разные горизонты ожидания.

Одной из первейших функций заглавия художественного произведения была функция отделения одного текста от другого. Название произведения должно было быть удобным и коротким для удобства поиска текста в кодексе. Отсюда отсутствие композиционной роли заглавия и, зачастую, связи с тематикой произведения» [Зырянова: 291].

Во втором абзаце цитируемого фрагмента С. А. Зырянова пересказывает и содержательно повторяет (без ссылок) статью А. А. Гвоздева о заглавии в «Литературной энциклопедии» 1930 г. (см. о ней выше). Но нас в данном случае интересует не квалификация такого повтора, а общее современное состояние вопроса о заглавии в плане исторической поэтики. Этот повтор наглядно показывает, что «дело о заглавии» за почти уже сто лет никуда не продвинулось и многие явления толкуются в том же противоречии с историческими фактами, как они толковались в 1920-е гг.

Для того чтобы решить вопрос заглавия в перспективе исторической поэтики, следует в первую очередь признать, что заглавие существовало (да и могло существовать) отнюдь не всегда. На раннем этапе развития культуры любой текст — словесный, предметный, пищевой, акциональный — не был выделен из процесса жизни. Этот этап по отношению к словесности С. С. Аверинцев назвал дорефлекторным традиционализмом (см.: [Аверинцев, 1981], [Аверинцев, 1986]; наше понимание явления см.: [Строганов]). Песни календарных и семейно-бытовых обрядов не имеют названия, потому что существуют как часть обряда, а еще точнее — являются самим обрядом, словесной кодировкой акциональной части обряда. Но и жанры более позднего образования (частушки, страшилки) также не имеют названий. Речь идет фактически о том, что у всех этих текстов отсутствует рамка (в понимании этого термина по Б. А. Успенскому [Успенский]), они не выделены и не осмыслены как произведения искусства. Иначе сказать, календарные и семейно-бытовые обрядовые песни, частушки и страшилки, как и каждое другое действие, когда-то начинаются и когда-то заканчиваются, но сами исполнители не осознают эти начало и конец в качестве границы между специфически эстетическим явлением и явлением бытовым, прагматическим. Как следствие, эти песни не имеют и заглавия, ведь оно одна из форм рефлексии автора и адресата о предмете сообщения. В условиях отсутствия таковой рефлексии заглавие и весь заголовочный комплекс, равно как и слова, обозначающие конец текста, существовать не могли. В определенной мере на самых финальных этапах дорефлекторного

традиционализма роль заглавия и конца текста стали выполнять инициальные и выходные формулы: «Жил-был», «В некотором царстве, в некотором государстве», «И я там был, мед-пиво пил», — но они принадлежат еще самому тексту, хотя в известной мере и начинают формировать его рамку. Нечто подобное мы видим и в поэмах Гомера, которые начинаются обращением к Музе, хотя финальные формулы в поэмах Гомера отсутствуют.

Заглавия как таковые стали появляться на переходе от до-рефлекторного традиционализма к традиционализму рефлекторному. «Илиада» и «Одиссея» получают свои названия тогда, когда перестают быть разрозненными фольклорными «историческими» или «героическими» песнями и в обработке одного автора становятся единым сводом (эпопеей). Фрагменты так называемого эпоса о Гильгамеше не имеют названия, и мы только по современной привычке давать каждому тексту заглавия в нашем современном понимании называем их единым названием «Эпос о Гильгамеше», между тем один фрагмент этого эпоса современные исследователи называют условно по первым словам «О все видавшем», другие же фрагменты имеют просто тематические названия, которые в кавычки не ставятся. При этом за пределами активного обсуждения остается вопрос о том, чем являются эти в разное время и в разных местах найденные таблички. То ли это на самом деле фрагменты единого целого, то ли это отдельные сказания об одном культурном герое. Напомним, что подобным образом в русской традиции не сложились воедино былины о Садко, Илье Муромце и других былинных персонажах, хотя некоторые процессы циклизации намечались. Итак, единство эпоса о Гильгамеше не обсуждается, но слова «Эпос о Гильгамеше» существуют в качестве заглавия, которое настраивает современного читателя на восприятие текста как единого целого.

В России фольклорные тексты стали записывать очень поздно, в основном в период формирования буржуазных отношений и, следовательно, распада традиционной культуры. При этом фольклорные тексты исполнители, а вслед за ними и собиратели стали озаглавливать таким же точно образом, только без указания на жанр: «Про Василья Буслаевича».

Фольклорное сознание, которое типологически относится к этапу дорефлекторного традиционализма, само понятие жанра еще не знает, поэтому сами исполнители называли старинами и былины, и исторические песни, и старшие духовные стихи. Однако фольклорное сознание мыслит именно жанром, и на наличие его прямо указывает предлог *про*; однако в конструкции «Про Василья Буслаевича» название жанра вынесено за текст заглавия. Напомню, что так же точно построены были и заглавия речей Демосфена: «О делах в Херсонесе», «За мегалопольцев», «Против Мидия о пощечине».

Самые архаические заглавия были действительно просты и, как мы уже говорили, состояли из указания на жанр в самом общем виде плюс ссылки на главное лицо или событие, при этом в большинстве случаев обе эти части сливались в одно слово. «География» Страбона — это «описание земли».

Первоначальное распространение заглавия происходит за счет вербализации обеих составляющих: «Роман о Граале» (*Le Roman du Graal*), «Роман о владельце замка Куси и дамы из Файел» (*Le Roman de Châtelain de Couci et de la dame de Fayel*). Но уже у Кретьена де Труа рядом с такими названиями, как «Эрек и Энида» (*Erec et Enide*) и «Клижес» (*Cligès*), появляются новый вид распространения заглавия: «Ивейн, Рыцарь Льва» (*Yvain, le Chevalier au Lion*), «Ланселот, Рыцарь Телеги» (*Lancelot, le Chevalier de la Charrette*), «Персеваль, Сказание о Граале» (*Perceval, le Conte du Graal*). В этом новом виде указание на жанр может присутствовать латентно как по той причине, что имена заглавных героев заранее известны читателю, так и потому, что указание на статус героя уже определяет жанр произведения. Среди заглавий рыцарских романов можно встретить и такие, которые очень близки к современным: «Прекрасный незнакомец» (*Li Biaus Desconpeus*, роман Рено де Боже, *Renaut de Beaujeu*), — но не они определяли общее направление движения.

То же самое мы видим и в заглавиях средневековых фэблио, которые стоят границе между собственно фольклорным и авторским творчеством. Жанровое обозначение в них элиминировано, а в заглавии названы герой (герои), причем достаточно кратко, номинативно (как и заглавии былины «Про Василья Буслаевича»): «Об Аристотеле», «О соколе». Такие номинатив-

ные заглавия называют заведомо комический персонаж — женщину, инвалида: «Старая дама из Обере» (*D'Auberée la vieille maquerelle*), «О женских косах» (*Les tresses*), «Три горбуна» (*Les Trois Bossus*), «Трое слепых из Компьена» (*Les Trois Aveugles de Compiègne*). В других заглавиях обозначается сюжетное положение, обычно анекдотическое и комическое: «О трех рыцарях и рубахе» (*Des Trois Chevaliers et del Chainse*), «О рыцаре в алом платье» (*Du Chevalier à la robe vermeille*), «О Буренке, поповской корове» (*Brunain la vache au prêtre*). Иногда эти заглавия приобретают каламбурный и амбивалентный характер, заключающие конфликт в самих себе: «Виллан-лекарь» (*Le Vilain devenu médecin*), «Тытам» (*Estula*), «Завещание осла» (*Le Testament de l'âne*). Иногда же в этих заглавиях прямо обозначается ситуация, которая чревата конфликтом: «Святой Петр и жонглер» (*Saint Pierre et le ongleur*), «Поп в ларе из-под сала» (*Baillet le savetier ou le prêtre au lardier*). Наконец появляются и заглавия аннотационного типа, кратко излагающие сюжет, и в таком случае номинация вытесняется в них элементами предикации: «Ребенок, растаявший на солнце» (*L'enfant de neige* или *De l'enfant qui fut remis au soleil*), «Старуха, смазавшая рыцарю руку» (*La vielle qui graissa la patte de chevalier*), «Мудрый человек, который спас своего кума» (*Le Prudhomme qui sauva son compère*), «Виллан, который словопрением добился рая» (*Du vilain qui conquist le paradis par plaid*). Заглавия фаблио принадлежали, как можно судить, самим авторам, но если учитывать, что сюжеты фаблио имели «бродячий» характер, то и заглавия принадлежали в большей степени традиции, чем индивидуальному сознанию.

Новое направление в развитии заглавия пошло, однако, не за счет расширения его самого, но за счет появления новых элементов заголовочного комплекса. Заглавие остается коротким, но появляются дополнительные элементы. Книга Данте «Новая жизнь» имеет очень короткое заглавие, но начало ее звучит так: «В этом разделе книги моей памяти, до которого лишь немного заслуживает быть прочитанным, находится рубрика, гласящая: “*Incipit vita nova*”. Под этой рубрикой я нахожу слова, которые я намерен воспроизвести в этой малой книге, и если не все, то по крайней мере их сущность» (*Данте: 7*).

В «Декамероне» Боккаччо самое простое и ничего не говорящее заглавие, но начало его звучит так: «Начинается книга, называется Декамерон, прозванная Principe Galeotto, в которой содержится сто новелл, рассказанных в течение десяти дней семью дамами и тремя молодыми людьми». Сами новеллы имеют только числовое заглавие и распределены по десяти дням, которые имеют заглавия, соответствующие этим дням. Однако после этих ничего не говорящих названий следует краткое изложение содержания новеллы, не являющееся уже частью самого текста и похожее на современную аннотацию: «Некий рыцарь служит у испанского короля; ему кажется, что он мало вознагражден, вследствие чего король достовернейшим опытом доказывает ему, что это не его вина, а вина злой доли, после чего щедро его вознаграждает» (*Боккаччо*, т. 5: 30).

Маргарита Наваррская вслед за Боккаччо в своем «Гептамероне» также не озаглавливает части (дни) и новеллы, но после номерных именовании дает распространенную вставку:

«День первый» — «В первом дне собраны рассказы о том, какие проделки совершали женщины, чтобы обмануть мужчин, и мужчины — чтобы обмануть женщин»;

«Новелла первая» — «Жена прокурора, за которой настойчиво ухаживал епископ Сейский, не отказала ему ни в чем, но потом, увидев, что ей с ним не веселее, чем с собственным мужем, сумела утешиться с сыном алансонского военного губернатора. Через некоторое время она, однако, сама выдала своего любовника мужу, и тот жестоко расправился с ним, после чего убийцу, несмотря на то, что преступление это ему было прощено, отправили на каторжные работы вместе с колдуном по имени Галлери, и все это случилось из-за коварства его жены» (*Маргарита Наваррская*: 21).

Те же самые процессы мы видим и в совершенно иных жанрах и на другой оконечности Европы: «В лето 6800. Убиение благоверного и христолюбивого великого князя Михаила Ярославича, Тверского чудотворца. Месяца ноемвриа в 22 день. Благослови отче», «Месяца септевриа в 30 день слово о преложении честных мощей блаженного великого князя Михаила Ярославича Тверского чудотворца». Как та-

кового заглавия и тут нет; есть календарная дата, под которой записан данный рассказ, как у Боккаччо: «День первый», «Новелла первая». Функцию же заглавия выполняет текст, который предваряет основной текст и который с современной точки зрения выглядит как аннотация.

Следующий важный шаг в развитии заголовочного комплекса в период рефлекторного традиционализма состоял в том, что заглавие начинает включать в себя эту аннотацию (или сливается с аннотацией) и становится пространным, на что так любят указывать исследователи: «Трагическая история о Гамлете, принце датском», «Превосходнейшая и печальнейшая трагедия о Ромео и Джульетте», «Превосходнейшая история о венецианском купце. С чрезвычайной жестокостью еврея Шейлока по отношению к сказанному купцу, у которого он хотел вырезать ровно фунт мяса; и с получением руки Порции посредством выбора из трех ларцов. Как она неоднократно исполнялась лорда-камергера слугами. Написана Уильямом Шекспиром», «Начинается Комедия Данте Алигьери, флорентийца...» (начало заголовочной части в первом издании 1472 г., разумеется, эта заголовочная часть принадлежит не самому Данте), «Повесть о преужасной жизни великого Гаргантюа, отца Пантагрюэля, некогда сочиненная магистром Алькофрибасом Назье, извлекателем квинтэссенции», «Пантагрюэль, король дипсодов, показанный в его доподлинном виде, со всеми его ужасающими деяниями и подвигами», «Третья книга героических деяний и речений доброго Пантагрюэля», «Четвертая книга героических деяний и речений доблестного Пантагрюэля», «История о докторе Иоганне Фаусте, знаменитом чародее и чернокнижнике, как на некий срок подписал он договор с дьяволом, какие чудеса он в ту пору наблюдал, сам учинял и творил, пока, наконец, не постигло его заслуженное воздаяние. Большею частью извлечено из его собственных посмертных сочинений и напечатано, дабы служить устрашающим и отвращающим примером и искренним предостережением всем безбожным и дерзким людям. Послание апостола Иакова IV: Будьте покорны Господу, противоборствуйте дьяволу, и он бежит от вас»; «История жизни пройдохи по имени Дон Паблос, пример

бродяг и зеркало мошенников», «Книга обо всем и еще о многом другом, составленная ученым и многосведущим во всех предметах единственным в своем роде наставником Мальсавидилью, писанная, дабы удовлетворить любопытство проныр, дать пищу болтунам и потешить старушонок» (Кеведо), «Аввакум протопоп понужен бысть житие свое написати иноком Епифанием, понеже отец ему духовный инок, — да не забвению предано будет дело Божие, и сего ради понужен отцем духовным на славу Христа, Богу нашему. Аминь» [Малышев: 7] (это заглавие присутствует в автографе жития в Пустозерском сборнике, причем оно оформлено именно как заглавие — в рамке из трех концентрических линейных кругов [Дружинин: 11] и вписано иноком Епифанием; но учитывая тесное общение и идеологическое и литературное сотрудничество Аввакума и Епифания [Робинсон], мы можем говорить, что Аввакум авторизовал его; и в этом смысле текстологически неадекватное название «Житие протопopa Аввакума, им самим написанное» вполне адекватно отражает содержание литературных поисков ранних старообрядцев).

Главная информация в таком названии — это по-прежнему жанр (трагедия, комедия, повествование, чудо), поскольку он определяет способ изображения персонажа, но жанр дополняется оценочными характеристиками, которые должны повысить ценность представляемого текста. Для этого в аннотацию в ряде случаев включается завлекающее изложение отдельных сюжетных положений. Имя автора пока еще факкультативно и занимает далеко не первую позицию, но если оно уже освящено почитанием, то служит дополнительной рекламой для книги. Сам автор, напротив, стремится в ряде случаев скрыть свое имя, как минимум в целях собственной безопасности (Рабле). И только Аввакум открыто заявляет о своем авторстве и, следовательно, о нарушении церковной традиции («Аввакум протопоп понужен бысть житие свое написати иноком Епифанием...»).

В печатной же книге появляется (редко) и морализирующий эпиграф. Как легко понять, некоторые из этих заглавий принадлежат не самим авторам (Шекспир, Данте), а издателям. И судить о том, как сами авторы называли бы свои сочинения, будь они напечатаны, мы можем не во всех случаях. Но нам

сейчас важно зафиксировать эту общую тенденцию эпохи. Ни Данте (в силу того, что писал до появления печатной книги), ни Шекспир (потому что писал пьесы в первую очередь для сцены, а не для печати), видимо, и не задумывались о заглавиях своих произведений как приеме репрезентации их. Но издатели руководствовались общей тенденцией своего времени и вписывали их тексты в эту тенденцию.

Связь современной аннотации с распространенным заглавием, пересказывающим содержание, а то и сюжет произведения, установлена давно [А. Г. Заглавие: 270–276]. Но мы видим, что аннотация возникла как самостоятельная часть заголовочного комплекса, причем достаточно рано: sporadически у древнегреческих авторов классического периода (Демосфен), более систематично в эпоху Возрождения (Боккаччо). И только с началом книгопечатания аннотация сливается с заглавием. Однако в 1800-е гг., когда Лондонское королевское общество по развитию знаний о природе стало публиковать аннотации (резюме) устных докладов, аннотация стала отрываться от заголовочного комплекса и становиться самостоятельным жан-ром. В наши дни такие аннотации (обычно составленные самим автором) публикуются в отчетах о конференциях. Издательские аннотации книг [Стексова, Праско] появились в середине XX в.

Здесь уместно заметить, что финальная часть текста у Боккаччо и следующих за ним авторов оформлялась аналогичным образом — в виде послесловия («Заклечения автора»). В этом «послесловии» снова присутствовало указание на жанр, иногда вновь давался морализирующий эпиграф, а имя автора как таковое хотя и отсутствовало, но сам он как создатель текста все же предстоял читателю. Приведем только один пример, чтобы показать, что заглавие (начальная часть текста) и финальная часть текста переживали одни и те же эволюции в историческом развитии, хотя финал всегда был гораздо менее маркирован, нежели начальная часть. Этот пример — послесловие «Истории о докторе Иоганне Фаусте...»:

«Так кончается вся эта правдивая история и волшебство доктора Фауста, из чего следует поучение каждому христианину, особливо же тем, у кого спесивые, гордые, высокомерные

и упрямые мысли и голова, чтобы они боялись Господа, избегали колдовства, заклинаний и других бесовских дел, которые Господь нам строго запретил, не зазывали бы черта к себе в гости, не давали бы ему воли, как это сделал Фауст. Ибо здесь нам представлен страшный пример его договора и гибели, чтобы уберечь нас в любви к одному только Богу, чтобы на Него мы взирали, Ему одному служили и молились от всей души и всего сердца, всеми своими силами, а от дьявола и всех иже с ним отреклись и вместе с Христом получили вечное блаженство. Аминь, аминь! Этого я желаю каждому из вас от всего сердца. Аминь!

1 Послан. Петра, 5

Бодрствуйте и бдите, ибо дьявол, ваш супостат, бродит, как рыкающий лев, ища, кого поглотить. Противоборствуйте ему твердою верою» (*Легенда о докторе Фаусте*: 137).

Заглавие в современном своем виде появляется при переходе литературы от рефлекторного традиционализма к анти-традиционалистским тенденциям буржуазной эпохи. Но структура заголовочного комплекса в современном виде формируется не сразу. На ранних этапах в заголовочном комплексе указывалось персональное имя книги (имя), потом назывался жанр — родовая принадлежность книги (фамилия), и только потом называется отец произведения, автор (отчество): «Евгений Онегин / Роман в стихах / Сочинение Александра Пушкина». В русских журналах первой половины XIX в. имя автора подписывали под текстом, а не перед заглавием и не после него.

В такой исторической перспективе совершенно иначе прочитываются и двойные заглавия с союзом *или*. Такие заглавия предполагают обычно в первой части именование главного героя, а во второй части морализирующую расшифровку идеи. При этом в отдельных случаях идея произведения может быть выражена непосредственно, «автологически»: «Кларисса, или История молодой леди, заключающая в себе важнейшие вопросы частной жизни и показывающая, в особенности, бедствия, которые могут явиться следствием неправильного поведения как родителей, так и детей в отношении к браку». А в других случаях идея произведения выражается образно, например метафорически: «Юлия, или Новая Элоиза». По большому

счету, разницы в таких номинациях нет. Однако у Тирсо де Молины во второй части заглавия «Севильский озорник, или Каменный гость» содержится не нравоучение, а имя второго персонажа; нравоучение же, скорее, заключено в оценке *озорник*, данной в первой части заглавия. А обе части заглавия «Час воздаяния, или Разумная фортуна» у Кеведо имеют морализирующий характер.

Последнее изменение в структуре заголовочной части произошло тогда, когда имя автора выдвинулось на первый план. Во времена Шекспира автор существовал, но название было все же важнее. Во времена Пушкина автор указывался обязательно, но все же не на первом месте. Читатели уже ждали новое сочинение именно Пушкина, но на титуле первенствовало заглавие. В наши дни, конечно, важно, о чем идет в книге речь, но гораздо привлекательнее для читателя имя автора. В результате появляется новая форма заголовочного комплекса: «А. С. Пушкин. Евгений Онегин. Роман в стихах». Если появится новая книга Л. Петрушевской или Д. Донцовой, поклонники этих писательниц заинтересуются ими, не читая издательскую аннотацию, не обращая внимания на их рекламные названия, для них теперь самым привлекательным является имя автора¹.

Изменения в структуре заголовочной части приводят к переоформлению старых названий, и вместо «Трагической истории о Гамлете, принце датском» в современной издательской практике появляется «Гамлет, принц Датский, трагедия». Человек знакомится с этим произведением в рамках школьной программы и даже не представляет, что название книги (как современное, так и то, что было до него) принадлежит совсем не Шекспиру.

На этапе антитрадиционалистских тенденций буржуазной эпохи большинство жанров словесности уже формализовалось. Название жанра перестало обозначать жанровое содержание и стало указывать по преимуществу только на жанровую форму. Вследствие этого жанровое именование произведения оказывается недостаточным. Начальные шаги в этом направлении

¹ Отдельные наблюдения над тем, как появлялось в заголовочном комплексе имя автора, лишённые, впрочем, истолкования, которое было бы адекватно современному пониманию проблемы, см.: [А. Г. Заглавие: 275].

были сделаны уже в раннем Возрождении. Поэма Данте «Комедия» имела просто жанровое название. Однако этимологическое значение слова *комедия* — «песнь на празднике в честь Диониса» — уже утратилось, и Данте использовал это слово в значении «злободневная политическая сатира» (как комедии Аристофана). Разумеется, в Италии эпохи Боккаччо очень хорошо понимали и этимологию слова *комедия*, и то значение, которое вкладывал в это слово сам Данте. Но восторг Боккаччо и его современников взял верх над исторической точностью, и поэма Данте превратилась в «Божественную комедию». При этом ни «Божественная песнь на празднике в честь Диониса», ни «Божественная злободневная политическая сатира» никого не смущали.

Говоря об истории заглавия, нельзя обойти известный факт существования большой группы текстов, в которой на протяжении всей истории словесности преобладали тексты без названий. Это лирика. Границы у лирического текста, конечно, есть. Но рамки текста в том смысле, о котором мы говорили применительно к повествовательным и драматическим произведениям, нет. Это доказывает практика бытования лирических текстов в современном фольклорном сознании.

Любая девочка, ведущая дневник, может переписать в него понравившееся ей стихотворение без указания автора и переживать его как свой собственный текст. Любая женщина в 1950–1960-е гг. воспринимала песни «Ой, цветет калина» и «Каким ты был» из кинофильма «Кубанские казаки» как народные и пела их так, как будто поет о самой себе. В этих и подобных случаях текст не выключается из бытового потока, но, напротив того, существует именно как составная часть этого потока жизни.

Не стоит думать, впрочем, что такое переживание свойственно только народному, массовому сознанию. С той или иной степенью отчетливости такое восприятие свойственно и «культурному» сознанию, и именно так, как собственное чувство, мы переживаем стихотворения Фета, Пастернака и других поэтов: «В тот день всю тебя, от гребенок до ног», «Я тебе ничего не скажу», «Томилось сердце, не зная даже», «Дым табачный воздух выел». Конечно, мы знаем, кто это написал, и не будем выдавать эти тексты за свои. Но каждый

человек, читающий эти строки, считает их выражением своих собственных эмоций. И именно признание выраженных в этих стихотворениях чувств своими делает эти стихи любимыми, и поэтому читатель легко усваивает их — *усваивает*, то есть не просто «заучивает», но «делает своими».

Короче говоря, отсутствие заглавия в лирике следует объяснять тем, что она допускает восприятие текста как не выделенного из потока бытовых практик. Мы переживаем стихотворения и песни как свои собственные чувства, именно поэтому мы, не профессиональные чтецы и певцы, а самые обычные люди, заучиваем их наизусть и читаем и поем их не для других, а для себя (про себя).

Итак, изучение заглавия должно исходить из презумпции его исторического становления. Но постоянное историческое становление не отменяет, разумеется, удивительной стабильности некоторых тематически связанных заглавий. Так, например, заглавие пасторального романа всегда имеет одну и ту же форму: от «Дафнис и Хлоя» через «Окассен и Николетта» до «Пастух и пастушка». Но только в перспективе исторического становления становится очевидным, что современное состояние заглавия не следует абсолютизировать. И сам заголовочный комплекс существовал не всегда, а те или иные элементы его (жанр, аннотация, автор), равно как и финальная конструкция, формировались постепенно. Более того, одни из них актуализировались, а другие отодвигались на второй план под влиянием разных причин.

Источники

Боккаччо — Боккаччо Джованни. Декамерон / пер. с итал. Н. Любимова. М.: Худож. лит., 1988. Книга I. 366 с.

Данте — Данте Алигьери. Малые произведения / изд. подгот. И. Н. Голенищев-Кутузов. М.: Наука, 1968. 652 с.

Легенда о докторе Фаусте — Легенда о докторе Фаусте / изд. подгот. В. М. Жирмунский; ред. изд-ва А. И. Соболева. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. 574 с.

Маргарита Наваррская — Маргарита Наваррская. Гептамерон. М.: АСТ; Астрель, 2011. 640 с.

Список литературы

1. А. Г. Заглавие // Литературная энциклопедия: в 11 т. М.: Изд-во Ком. Академия, 1930. Т. 4. С. 270–276.
2. Аверинцев С. С. Введение: Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. М.: Наука, 1981. С. 3–14.
3. Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика: итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. С. 104–116.
4. Андерсон Б. Воображаемые сообщества: размышления об истоках и распространении национализма. М.: Канон-Пресс-Ц; Куликово поле, 2001. 416 с.
5. Булгаков С., прот. Философия имени. Париж: Умка-Press, 1953. 278 с.
6. Веселова Н. А., Орлицкий Ю. Б., Скороходов М. В. Поэтика заглавия: материалы к библиографии // Литературный текст: проблемы и методы исследования. III. Тверь: ТвГУ, 1997. С. 158–180.
7. Дружинин В. Г. Пустозерский сборник. СПб.: Тип. М. А. Александрова, 1914. 25 с. (Памятники первых лет русского старообрядчества; [вып.] 3.)
8. Зырянова С. А. Историческая эволюция заглавия художественного произведения // Известия Тульского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2014. № 1. С. 291–295.
9. Клех Игорь. Искусство названий // Знамя. 1999. № 9. С. 210–215.
10. Кржижановский С. Д. Заглавие // Литературная энциклопедия: словарь литературных терминов: в 2 т. М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. Т. 1. С. 245–249.
11. Кржижановский С. Д. Поэтика заглавий // Кржижановский С. Д. Собр. соч.: в 5 т. СПб.: Symposium, 2006. Т. 4: Статьи, заметки, размышления о литературе и театре. С. 7–42.
12. Лосев А. Ф. Философия имени. М.: Академический проект. 2009. 300 с.
13. Малышев В. И. Заметка о рукописных списках жития протопопа Аввакума: материалы для библиографии // Труды отдела древнерусской литературы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1951. Т. VIII. С. 379–391.
14. Подковырин Ю. В. Заглавие // Новый филологический вестник. 2011. Т. 17. № 2. С. 101–111.
15. Поэтика заглавия: сб. науч. тр. М.; Тверь: Лилия Принт, 2005. 334 с.
16. Робинсон А. Н. Аввакум и Епифаний: к истории общения двух писателей // Труды отдела древнерусской литературы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. [Т.] XIV. С. 391–403.
17. Ромашко С. Имя книги // Русский журнал. 1997. 4 октября [Электронный ресурс]. URL: <http://old.russ.ru/journal/chtenie/97-11-04/romash.htm> (14.02.2021).
18. Стексова Т. И., Праско М. В. Издательская аннотация в читательском восприятии // Библиосфера. 2014. № 4. С. 91–94.
19. Строганов М. В. Историческая поэтика. Тверь: ТвГУ, 2007. 152 с.
20. Успенский Б. А. Поэтика композиции: структура художественного текста и типология композиционной формы // Успенский Б. А. Семиотика искусства. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. С. 7–218.

21. Флоренский П. А. Имена // Флоренский П. А. Соч.: в 4 т. М.: Мысль, 2000. Т. 3. Книга 1. С. 169–358. (a)
22. Флоренский П. А. Имеславие как философская предпосылка // Флоренский П. А. Сочинения: в 4 т. М.: Мысль, 2000. Т. 3. Книга 1. С. 252–286. (b)
23. Bernard Andre. Now all we need is a title: famous book titles and how they got that way. New York: Norton, 1995. 127 p.
24. Rothe Arnold. Der literarische Titel: Funktionen, Formen, Geschichte. Frankfurt am Main: Klostermann, 1986. 479 s.

References

1. A. G. Title. In: *Literaturnaya entsiklopediya: v 11 tomakh* [Literary Encyclopedia: in 11 Vols]. Moscow, Kommunisticheskaya akademiya Publ., 1930, vol. 4, pp. 270–276. (In Russ.)
2. Averintsev S. S. Introduction: Ancient Greek Poetics and World Literature. In: *Poetika drevnegrecheskoy literatury* [The Poetics of Ancient Greek Literature]. Moscow, Nauka Publ., 1981, pp. 3–14. (In Russ.)
3. Averintsev S. S. Historical Mobility of the Category of Genre: the Experience of Periodization. In: *Istoricheskaya poetika: itogi i perspektivy izucheniya* [Historical Poetics: Results and Perspectives of the Study]. Moscow, Nauka Publ., 1986, pp. 104–116. (In Russ.)
4. Anderson B. *Voobrazhaemye soobshchestva: razmyshleniya ob istokakh i rasprostraneniі natsionalizma* [Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism]. Moscow, Kanon-Press-Ts Publ., Kulikovo pole Publ., 2001. 416 p. (In Russ.)
5. Bulgakov S., Archpriest. *Filosofiya imeni* [Philosophy of the Name]. Paris, Ymka-Press Publ., 1953. 278 p. (In Russ.)
6. Veselova N. A., Orlitskiy Yu. B., Skorokhodov M. V. Poetics of the Title: Materials for the Bibliography. In: *Literaturnyy tekst: problemy i metody issledovaniya* [Literary Text: Problems and Research Methods]. Tver, Tver State University Publ., 1997, vol. 3, pp. 158–180. (In Russ.)
7. Druzhinin V. G. *Pustozerskiy sbornik* [Pustozersky Collection]. St. Petersburg, Tipografiya M. A. Aleksandrova Publ., 1914. 25 p. (Monuments of the First Years of Russian Old Believers; issue 3). (In Russ.)
8. Zyryanova S. A. Historical Evolution of Artistic Work Title. In: *Izvestiya Tul'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki* [Bulletin of the Tula State University. Humanitarian Sciences], 2014, no. 1, pp. 291–295. (In Russ.)
9. Klekh Igor'. The Art of Naming. In: *Znamya*, 1999, no. 9, pp. 210–215. (In Russ.)
10. Krzhizhanovskiy S. D. Title. In: *Literaturnaya entsiklopediya: slovar' literaturnykh terminov: v 2 tomakh* [Literary Encyclopedia: Dictionary of Literary Terms: in 2 Vols]. Moscow, Leningrad, L. D. Frenkel' Publ., 1925, vol. 1, pp. 245–249. (In Russ.)
11. Krzhizhanovskiy S. D. Poetics of Titles. In: *Krzhizhanovskiy S. D. Sobranie sochineniy: v 5 tomakh* [Krzhizhanovsky S. D. Collected Works: in 5 Vols]. St. Petersburg, Symposium Publ., 2006, vol. 4, pp. 7–42. (In Russ.)

12. Losev A. F. *Filosofiya imeni* [*Philosophy of the Name*]. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2009. 300 p. (In Russ.)
13. Malyshev V. I. A Note on Handwritten Lists of the Life of Archpriest Avvakum: Materials for Bibliography. In: *Trudy otdela drevnerusskoy literatury* [*Proceedings of the Department of Old Russian Literature*]. Moscow, Leningrad, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1951, vol. 8, pp. 379–391. (In Russ.)
14. Podkovyrin Yu. V. Title. In: *Novyy filologicheskii vestnik* [*The New Philological Bulletin*], 2011, vol. 17, no. 2, pp. 101–111. (In Russ.)
15. *Poetika zaglaviya: sbornik nauchnykh trudov* [*Poetics of the Title: Collection of Scientific Papers*]. Moscow, Tver, Liliya Print Publ., 2005. 334 p. (In Russ.)
16. Robinson A. N. Avvakum and Epiphanius: to the History of Communication Between Two Writers. In: *Trudy otdela drevnerusskoy literatury* [*Proceedings of the Department of Old Russian Literature*]. Moscow, Leningrad, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1958, vol. 14, pp. 391–403. (In Russ.)
17. Romashko S. Book Name. In: *Russkii zhurnal*, 1997, 4 October. Available at: <http://old.russ.ru/journal/chtenie/97-11-04/romash.htm> (accessed on February 14, 2021). (In Russ.)
18. Steksova T. I., Prasko M. V. Publishing Annotation in the Reader's Perception. In: *Bibliosfera*, 2014, no. 4, pp. 91–94. (In Russ.)
19. Stroganov M. V. *Istoricheskaya poetika* [*Historical Poetics*]. Tver, Tver State University Publ., 2007. 152 p. (In Russ.)
20. Uspenskiy B. A. A Poetics of Composition: The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form. In: *Uspenskiy B. A. Semiotika iskusstva* [*Uspenskiy B. A. Semiotics of Art*]. Moscow, Shkola "Yazyki russkoy kul'tury" Publ., 1995, pp. 7–218. (In Russ.)
21. Florenskiy P. A. Names. In: *Florenskiy P. A. Sochineniya: v 4 tomakh* [*Florenskiy P. A. Writings: in 4 Vols*]. Moscow, Mysl' Publ., 2000, vol. 3, book 1, pp. 169–358. (In Russ.) (a)
22. Florenskiy P. A. Name Glory as a Philosophical Premise. In: *Florenskiy P. A. Sochineniya: v 4 tomakh* [*Florenskiy P. A. Writings: in 4 Vols*]. Moscow, Mysl' Publ., 2000, vol. 3, book 1, pp. 252–286. (In Russ.) (b)
23. Bernard Andre. *Now All We Need is a Title: Famous Book Titles and How They Got that Way*. New York, Norton Publ., 1995. 127 p. (In English)
24. Rothe Arnold. *Der literarische Titel: Funktionen, Formen, Geschichte* [*The Literary Title: Functions, Forms, History*]. Frankfurt am Main, Klostermann Publ., 1986. 479 p. (In German)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Строганов Михаил Викторович, Mikhail V. Stroganov, PhD (Philology), Professor, Leading Researcher, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (ul. Povarskaya 25a, Moscow, 121069, Russian Federation); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7618-7436>; e-mail: mvstroganov@gmail.com.

Поступила в редакцию / Received 15.03.2021

Поступила после рецензирования и доработки / Revised 15.06.2021

Принята к публикации / Accepted 01.07.2021

Дата публикации / Date of publication 30.09.2021

Научная статья

УДК 82.09

DOI: 10.15393/j9.art.2021.9842



Архетипические константы и трансформации русского романа

И. А. Беляева¹ ✉, Э. Тышковска-Каспшак²

¹ *Московский городской педагогический университет,
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
(г. Москва, Российская Федерация)*

e-mail: belyaeva-i@mail.ru ✉

² *Вроцлавский университет
(г. Вроцлав, Польша)*

e-mail: elzbieta.tyszkowska-kasprzak@uwr.edu.pl

Аннотация. В статье рассматривается вопрос о соотносительности русского классического романа с доминантным для отечественной культуры пасхальным архетипом. Авторы статьи полагают, что роман занял центральное положение в системе жанров русской литературы в XIX в. не только в силу своей природной открытости, которая позволяла ему воссоздавать жизнь и человека как в общем измерении, так и в частных проявлениях, но и в силу наибольшей отзывчивости этого жанра к духовным запросам русской культуры. В статье исследуется «сюжетное пространство» русского романа, которое тяготеет в своей основе к архетипической модели, актуализирующей сценарий «восстановления» (Ф. М. Достоевский) / «пробуждения» (И. А. Гончаров), или спасения, человека. Линия героя в русском романе не только не предполагает конца, но, выстраиваясь по вертикали, подразумевает его возрождение к «новой жизни», подчас даже и посмертное, как это было с тургеневским Базаровым, или чаемое возрождение через страх сорваться в бездну ада современной жизни, как это было с Обломовым. На примере романов Ф. М. Достоевского, И. С. Тургенева, И. А. Гончарова, Л. Н. Толстого показывается, что сверхзадачей героя русского романа была задача личного спасения, достижение «нового счастья» (князь Андрей Болконский), которое связано с прощением, готовностью принять Бога и с «новой жизнью». Пасхальность русской культуры предопределяет тяготение русского классического романа (как типологической разновидности отечественного романа) к таким художественным реализациям идеи спасения, которые были представлены в мировой литературе в жанрах иного, нероманного свойства. Русский роман разрабатывал прежде всего сюжетные линии и мотивы, идущие от «Божественной комедии» Данте и «Фауста» Гете, которые предполагают два варианта личного спасения: с осознанием грехов и «за дверью гроба». Второй вариант был актуальнее для русского романа в XIX в. Герой-спаситель, восходящий к линии

романа Сервантеса, также был актуален для русской литературы, хотя и не столь востребован. Учитывая сложные поиски современных писателей в области романного жанра, авторы статьи приходят к выводу, что вплоть до настоящих дней, например в прозе Е. Водолазкина, сохраняется связь с русским классическим романом: в романе «Лавр» обнаруживаются явные приметы «дантовского сюжета». При всех метаморфозах русский классический роман в качестве национального образца присутствует в пространстве русской культуры.

Ключевые слова: русский роман, пасхальность, спасение, восстановление, сюжет, жанр, архетип, И. Гончаров, Ф. Достоевский, Л. Толстой, И. Тургенев, Б. Пастернак, Е. Водолазкин

Для цитирования: Беляева И. А., Тышковска-Каспшак Э. Архетипические константы и трансформации русского романа // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 3. С. 78–102. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9842

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2021.9842

Archetypical Constants and Transformations of the Russian Novel

Irina A. Belyaeva ¹✉, Elżbieta Tyszkowska-Kasprzak ²

¹ *Moscow City University,
Lomonosov Moscow State University
(Moscow, Russian Federation)*

e-mail: belyaeva-i@mail.ru ✉

² *University of Wrocław
(Wrocław, Poland)*

e-mail: elzbieta.tyszkowska-kasprzak@uwr.edu.pl

Abstract. The article examines the correlation of the Russian classic novel with the Easter archetype dominant in Russian culture. The authors believe that the novel assumed a central position in the genre system of 19th century Russian literature, not only because of its natural openness, which allowed it to recreate life and man both in the general dimension and in private manifestations, but also because of the greatest responsiveness of this genre to the spiritual needs of Russian culture. The article examines the “plot space” of the Russian novel, which gravitates towards the archetypal model, actualizing the scenario of rehabilitation (Dostoevsky) / awakening (Goncharov), or salvation. Not only doesn't the hero's line in the Russian novel imply an end; moreover, as it lines up vertically, it suggests his rebirth to a “new life,” sometimes even posthumous, as was the case with Turgenev's Bazarov, or through the fear of falling into the hellish abyss of modern life, as is it was with Oblomov. Using the example of

novels by F. Dostoevsky, I. Turgenev, I. Goncharov and L. Tolstoy, the article demonstrates that the main mission of the hero of the Russian novel was that of personal salvation, the achievement of “new happiness” (Prince Andrei Bolkonsky), which is associated with forgiveness, a willingness to accept God and with the “new life.” The Easter nature of Russian culture predetermines the gravitation of the Russian classical novel (as a typological variety of the Russian novel) to the artistic realizations of the idea of salvation present in world literature in genres of a non-novel nature. The Russian novel primarily developed the storylines and motifs that originated in Dante’s *Divine Comedy* and Goethe’s *Faust*, which suggested two options for personal salvation: the awareness of sins and “behind the door of the grave.” The second option was more relevant for the 19th century Russian novel. The savior hero, rooted in Cervantes’s novel, was also relevant for Russian literature, although not as popular. Taking into account the complex explorations of modern writers in the field of the novel genre, the authors conclude that there is a present-day connection with the Russian classic novel, i.e., in E. Vodolazkin’s prose: apparent signs of a “Dante plot” are present in the novel *Lavr*. Regardless of all the metamorphoses, the Russian classical novel is still a national literary model in the space of Russian culture.

Keywords: Russian novel, Easternness, *paskhal’nost’*, salvation, restoration, plot, genre, archetype, I. Goncharov, F. Dostoevsky, L. Tolstoy, I. Turgenev, B. Pasternak, E. Vodolazkin

For citation: Belyaeva I. A., Tyszkowska-Kasprza E. Archetypical Constants and Transformations of the Russian Novel. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2021, vol. 19, no. 3, pp. 78–102. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9842 (In Russ.)

Вопрос о национальной специфике русской литературы, прежде всего ее классического периода, который справедливо ассоциируется с XIX в. [Лотман: 594–604], или о «своем пути» русского реализма [Линков], неизбежно возникал на разных этапах развития филологической науки. В последние десятилетия т. н. гуманистический вектор его оценки справедливо подвергается пересмотру или существенному уточнению, поскольку очевидно, что гуманистическая идея «недостаточна для понимания вершинных явлений русской культуры и литературы» [Захаров, 1998: 30]. «Мало сказать о Достоевском, — полагает В. Н. Захаров, — что он просто гуманист или величайший гуманист: он прежде всего *христианин*. В этом его творческое и духовное призвание. Как в идеале — и всей русской литературы» [Захаров, 1998: 30]. Последнее замечание представляется нам исключительно важным,

поскольку переводит разговор с уровня частных мировоззренческих и конфессиональных предпочтений отдельных русских писателей к генерализации опыта всей русской словесности, а тем самым и особого свойства ее содержательной поэтики.

В этом плане особое значение имеют явления архетипического порядка, которые «формируются в недрах глубинных сакральных структур» и охватывают, что очень важно, «все пространство русской культуры — как духовной, так и светской» [Есаулов, 2004: 13, 10]. Для русской культуры, как полагает И. А. Есаулов, характерен пасхальный архетип, определяющий некую ее общую линию, общее ее свойство, — опять же подчеркнем, что подчас вне зависимости от сознательных установок писателя, поскольку коллективное бессознательное имеет в данном случае объединяющую силу. В. Я. Линков с других методологических позиций выявляет схожие явления в русском реализме, который отличает, по мнению ученого, особый «феномен мировоззрения», обуславливающийся, в свою очередь, особым пониманием действительности со стороны русских писателей — как явления не только и не столько материального, но прежде всего духовного порядка. Это накладывает свой отпечаток на, казалось бы, схожий художественный материал. Исследователь небезосновательно полагает, например, что «автор “Человеческой комедии” <...> был католиком, но все же его, в отличие от Толстого и Достоевского, никто не назовет религиозным писателем. В мире, созданном Бальзаком, есть место религии, но сам мир в целом не является воплощением замысла Божьего. У Достоевского и Толстого мир, который они воссоздают в своих произведениях, имеет Божественный смысл, который пронизывает и создает его целостность. Мир без Бога и бессмысленный мир для них одно и то же» [Линков: 17]. Можно добавить, несколько забегаая вперед, что рефлексия о Богооставленности, эксплицитно или имплицитно, всегда присутствует в структуре русского романа и определяет путь романного героя.

Ключевой задачей нашей работы является рассмотрение русского романа в соотнесенности с доминантными архетипными моделями русской культуры с целью уяснить особое,

центральное положение этого жанра в русской культуре, особенно если речь заходит о периоде Нового времени.

Если пасхальность и акцент на духовных вопросах есть качества, определяющие поэтику русской литературы в целом, то русский роман также должен аккумулировать в себе эти свойства. И хотя «принципы» русского романа, по мнению ряда западноевропейских русистов, «находились в определенном противоречии с некоторыми слоями русской словесной традиции, а именно с ее религиозным началом», которое, однако, «не исчезло даже с наступающей секуляризацией», русский роман все же сохранял связь с той традицией русской словесности, которая имела задачу укрепления человека в Боге и потому «символизировал <...> сложную и зачастую противоречивую эволюцию русской литературы в целом» [Pospišil: 57].

Национальная специфика романного жанра становилась объектом научного изучения и рефлексии на разных этапах развития филологической науки и критики, в том числе западноевропейской, начиная с известной работы М. де Вогюэ «Русский роман», которая относится еще к 80-м гг. XIX столетия, когда русский роман вышел на международную арену. Отечественная наука в этой области сделано немало, фактически любая крупная работа, касающаяся проблем генезиса и типологии жанра русского романа не обходила вниманием этот вопрос (см.: [Краснощекова], [Недзвецкий, 1997], [Одинокое], [Тамарченко], [Эсалнек]). Истории и поэтике русского романа посвящены как коллективные труды [История русского романа], так и отдельные авторские исследования русских и западных ученых, многие из которых связаны с именами конкретных писателей: о Пушкине, Тургеневе, Достоевском, Л. Толстом и др. (см.: [Захаров, 1985], [Маркович], [Турбин], [Morson], [Bonamour], [Pospišil], [Ražny], [Szczukin] и др.).

Одно из принципиальных отличий русского романа XIX в. от западноевропейской линии жанра было сформулировано в известной работе Ю. М. Лотмана, касающейся вопроса о его «сюжетном пространстве». Это отличие, по мнению исследователя, носит структурный характер. «Если рассматривать (с оговоркой на условность столь абстрактного построения)

только сюжетный аспект, — отмечает Ю. М. Лотман, — то западноевропейский роман XIX в. может быть охарактеризован как вариация сюжета типа “Золушки”. Сказочная его основа проявляется в высокой сюжетной функции конца и в том, что основным считается счастливый конец. Несчастливый конец маркирован как нарушение нормы. Сюжетная схема состоит в том, что герой занимает некоторое неподобающее (не удовлетворяющее его, плохое, низкое) место и стремится занять лучшее. Направленность сюжета заключается в перемещении главного персонажа из сферы “несчастья” в сферу “счастья”, в получении им тех благ, которых он был вначале лишен. Вариантами могут быть удача или неудача в попытке улучшить свой статус; герой может быть добродетельным или злодеем (соответственно его попытки изменить свое положение могут оцениваться как положительные или преступные). Несмотря на возможность многочисленных сюжетных усложнений, все эти варианты имеют одну общую черту: речь идет об изменении места героя в жизни, но не об изменении ни самой этой жизни, ни самого героя» [Лотман: 719]. Русский же роман, начиная с Гоголя, как утверждает Ю. М. Лотман (можно указать сразу и на «Евгения Онегина» А. С. Пушкина), «ставит проблему не изменения положения героя, а преобразования его внутренней сущности» [Лотман: 719]. Такая задача предполагает сюжет, в котором «понятие конца не существенно» и который опирается не на сюжетную модель сказки типа «Золушки», а на мифологическую структуру «с циклическим временем» [Лотман: 719]. Собственно разные варианты этой мифологической модели русского романа и обеспечивают его сюжетное единство при всем многообразии романских текстов.

Нетрудно в основе этих различий «сюжетного пространства» русского и западноевропейского романа, на которые указывал Ю. М. Лотман, увидеть те архетипические основания, к которым, по мысли И. А. Есаулова, восходят формирующие их культуры, христианские в своей основе [Есаулов, 2004: 12].

Рождественский архетип, близкий сердцу западноевропейца, предполагает активный модус поведения, связанный с жизнестроительством, отсюда и герой в западноевропейском романе является в мир и стремится его деятельно преобразовать,

достигая или же иной раз не достигая успеха, как это иногда бывает в «романах карьеры» (разновидности Bildungsroman). Отсюда, кстати, не исключительно и сугубо материальная, но в том числе вполне метафизическая установка такого героя на счастье, которое понимается зачастую вроде бы примитивно — как достаток и успех.

Путь героя русского романа, как отмечал еще Ю. М. Лотман, тяготеет к другой «мифологической модели», или, уточнили бы мы — к другому архетипу — пасхальному, поскольку «дойдя до предела зла, герой должен пережить умирание — воскресение» или «спуститься в ад и выйти оттуда другим» [Лотман: 723]. Не случайно герой русского романа мыслится зачастую в категориях «погубителя» или «спасителя» [Лотман: 720], что для западноевропейского варианта не столь актуально, потому что сверхзадачи у героев русского и западноевропейского романа разные.

Любопытно в этой связи, как определял разницу между целеполаганием героев Ф. М. Достоевского и персонажей западноевропейского романа австрийский писатель и критик С. Цвейг: «...Здравому смыслу англичанина, американца, практического человека, четверо Карамазовых должны казаться четырьмя видами дураков, весь трагический мир Достоевского — сумасшедшим домом. Ибо то, что было и всегда будет альфой и омегой для здоровой, простой, земной натуры, — стремление к счастью — представляется им самой безразличной вещью в мире. Раскройте любую из 50 тысяч книг, ежегодно производимых в Европе. О чем они говорят? О счастье. Женщина хочет мужа, или некто хочет разбогатеть, стать могущественным и уважаемым. У Диккенса целью всех стремлений будет милостивый коттедж на лоне природы с веселой толпой детей, у Бальзака — замок с титулом пэра и миллионами. И если мы оглянемся вокруг, на улице, в лавках, в низких комнатах и в светлых залах — чего хотят там люди? Быть счастливыми, довольными, богатыми, могущественными. Кто из героев Достоевского стремится к этому? Никто. Ни один. Они нигде не хотят остановиться — даже в счастье. Они всегда стремятся дальше <...>. К счастью они равнодушны, равнодушны и к довольству, богатство они скорее презирают, чем

желают его. Они ничего не хотят, эти чудаки, из того, к чему стремится все наше человечество» [Цвейг: 115]. Нельзя, однако, сказать, что герои Достоевского совсем к счастью равнодушны, эта лексема нередко встречается на страницах его романов. Просто счастье мыслится иначе — в пределе как всеобщее благобытие, — о чем в том числе заявляет Иван Карамазов в своем известном монологе, когда говорит, что хочет «видеть своими глазами, как лань ляжет подле льва и как зарезанный встанет и обнимется с убившим его»¹.

То же самое можно сказать и про героев Л. Н. Толстого, которые, например, в «Войне и мире» только и думают о счастье, но в привычном понимании, как довольство или успех (вариант славы), оно им не нужно — а нужно именно другое, «новое счастье», что открывает для себя князь Андрей Болконский. Ввиду приближающейся смерти, простив и приняв своих, как ему казалось, обидчиков, он достигает того, к чему в сущности смутно стремился всегда, — «нового счастья, неотъемлемого от человека»². И с этого момента для него начинается новая жизнь: «Спутавшись опять от боли <...> он живет всего представил себе ту минуту на перевязочном пункте, когда, при виде страданий нелюбимого им человека, ему пришли эти новые, сулившие ему счастье мысли. И мысли эти, хотя и неясно и неопределенно, теперь опять овладели его душой. Он вспомнил, что у него было теперь новое счастье, и что это счастье имело что-то такое общее с Евангелием»³. Это было, думал он, «счастье, находящееся вне материальных сил, вне материальных внешних влияний на человека, счастье одной души, счастье любви! Понять его может всякий человек, но сознать и предписать его мог только один Бог»⁴. Это счастье предполагает именно новое рождение, или воскресение, — согласно Ю. М. Лотману, модель «смерть — ад — воскресение», — что реализует на самом деле важнейшую пасхальную интонацию. Как отмечает Ю. М. Лотман в той же работе о «сюжетном пространстве» русского романа, такая сюжетная схема, например, определяла актуальность «Божественной комедии» Данте — для Гоголя, однако сейчас мы можем сказать, что определено не только для него: для многих русских романистов, включая в том числе И. С. Тургенева как одного

из самых вроде бы европейских русских писателей, для которого пасхальность как будто не была в приоритете.

Едва ли случайно в романе «Отцы и дети» возникает над входом в церковь при въезде в усадьбу Одинцовой «живопись *al fresco* “Воскресение Христово”, в “итальянском” вкусе»⁵, которая, по мысли современного исследователя, создает «пасхальную иеротопию» романа в целом [Карпенко: 140]. Не случайно «Отцы и дети» завершаются зауспокойной молитвой о Базарове в надежде на «жизнь бесконечную», поскольку читатель, сам того отчасти и не ведая, молится за героя, читая заключительные строки романа. Эту «метафизику», как говорили в XIX в., несомненно, прочитывали в романе Тургенева его современники, удивляясь, как это делал А. И. Герцен, «Requiem(y) на конце — с дальним апрошем к бессмертию души»⁶. Кстати, вопрос о счастье как примета западноевропейского целеполагания героя в «Отцах и детях», конечно, возникает, поскольку вопрос этот действительно является одним из магистральных в прозе Тургенева, но он сразу же приобретает отчетливые фаустовские координаты, выходящие за пределы понимания счастья как успеха или удачи (варианта «Золушки»), и оказывается сопряжен с поиском полноты бытия, которая связана с тоской о Боге, с мыслью о Богооставленности и сопротивлением ей.

Герои западноевропейского романа, например, французского, по мнению С. Цвейга, «оказываются или сильнее, или слабее противостоящего им общества», «они овладевают жизнью или гибнут под ее колесами» [Цвейг: 112]. В немецком «романе развития», по определению критика, или «романе воспитания», как мы чаще говорим сейчас, герой, хотя и «психологически дифференцирован», «духовно полифоничен» и развивается «в высшие формы», т. е. «приобретает действительность и в опыте изучает жизнь», все равно очень прочно связан с горизонталью земной реальности, тогда как судьба удивляющего С. Цвейга героя Достоевского вся «сосредоточена <...> внутри» [Цвейг: 112–113]. Действительно, в случае с героем русского романа речь идет прежде всего, согласно Ю. М. Лотману, о «преображении его внутренней сущности», или о «восстановлении погибшего человека», о котором размышлял

Достоевский в одной из своих литературно-критических статей как о главной «христианской и высоконравственной» задаче современной литературы⁷. Здесь мы имеем дело с движением по вертикали, подчас вниз, в бездну, которой, к слову, так боится гончаровский Обломов, но подразумевающим в потенциале восхождение: от сна (смерти) — к пробуждению, от падения — к восстановлению, от «ветхого» человека — к «новому» («Обрыв»). Если вспомнить дихотомию русского романного героя, описанную Ю. М. Лотманом, то он, герой, может быть как «погубителем», в том числе своей собственной души, так и истово стремиться к спасению. В этом смысле показателен упомянутый выше тургеневский Базаров. Впрочем, тут дело может касаться не только личной ситуации, поскольку «спасение» или «погубление» подчас приобретают экстенсивный характер и распространяются на других, как в случае с Мышкиным или Обломовым. И все же дело личного спасения всегда как будто важнее, весомее для героя.

Герой русского романа, несомненно, человек социальный, и в этом плане социальные координаты русского романа свидетельствуют об общей фундаментальной черте жанра, характерной для этапа его формирования и расцвета в XIX в. как в Европе, так и в России. Однако социальностью ни герой, ни русский роман не исчерпываются, потому что как бы ни был он укоренен в общественном и бытовом (а герой обязательно будет в них укоренен), он все равно измеряется мерой своего «восстановления» (Достоевский), «пробуждения»⁸ (Гончаров), или спасения, — своей души. Это и есть главный сюжетный мотив и стержень русского романа в его классическом варианте, поскольку в других разновидностях жанра мы встретим, как правило, следование какому-то из европейских романских образцов — «вальтерскоттовскому», «сандовскому» и др. [Недзвецкий, 2011].

Особый герой с доминантой на «восстановлении» / «пробуждении», или спасении, предполагает и особый тип сюжета. Нам уже доводилось писать в этой связи о «сюжете спасения», или о «фабуле о возрождении грешника»⁹, в русском классическом романе, свидетельствующем о том, что этот вариант жанра имел «нероманские» основания в том смысле,

что его нельзя возвести ни к одному из западноевропейских романых образцов [Беляева, 2016]. Но в западной литературе у русского романа были как нероманые предшественники, прежде всего «Божественная комедия» Данте, «Фауст» Гете, так и прародитель всех романов — роман «Дон Кихот» Сервантеса. Отметим, что вышеназванные тексты были актуальны как художественные реализации идеи «восстановления» / «пробуждения» человека к новой жизни. Но на русской почве они всегда оказывались адаптированы к органическим возможностям русской культуры и подпитаны ею.

Приведем в качестве примера рефлексии по поводу того, что русский роман «родился» в жанровом плане «как загадочное дитя» [Pospišil: 69], известное признание Л. Н. Толстого о жанровой природе «Войны и мира»: «Мы, русские, вообще не умеем писать романов в том смысле, в котором понимают этот род сочинений в Европе, и предлагаемое сочинение не есть повесть <...>; еще менее оно может быть названо романом, с завязкой, постоянно усложняющимся интересом и счастливой или несчастливой развязкой, с которой уничтожается интерес повествования»¹⁰. В другой раз Толстой высказал похожую мысль, что «история русской литературы со времени Пушкина не только представляет много примеров такого отступления от европейской формы, но не дает даже ни одного примера противного. Начиная от Мертвых Душ Гоголя и до Мертвого Дома Достоевского, в новом периоде русской литературы нет ни одного художественного прозаического произведения, немного выходящего из посредственности, которое бы вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести»¹¹.

Схожие мысли высказывали и другие русские романисты, которые признавались, что многие западноевропейские жанровые модели в России «не прививаются», как писал, например, в 1851 г. об «историческом, вальтерскоттовском романе» Тургенев¹². И «сандовские», и «диккенсовские» формы романа Тургеневу также казались пока не состоявшимися, не востребованными у нас, хотя уже к этому времени романы Достоевского, Гончарова и Герцена, которые, конечно, создавались в эпоху Жорж Санд, были на слуху. Дюма, как, вероятно, и нелюбимый Бальзак, не брались Тургеневым в расчет. И хотя

влияние всех создателей вышеназванных типов романа, несомненно, ощутимо в русском романе описываемого Тургеневым периода — удивительным образом оказался забыт только боготворимый им Гете и важная для русского романа ветвь *Bildungsroman* [Краснощекова], — писатель и критик не лукавил, и его не одолела критическая близорукость. Просто и в раннем Достоевском, и в Гончарове (а на обоих Тургенев ориентировался в то время и в немалой степени испытывал их влияние, так что чувствовал их как художник неплохо) он видел, вероятнее всего, именно отступление от западноевропейских образцов социального романа. Кстати, сам Тургенев в дальнейшем как будто и себе отказывал в даре романиста, заявляя: «...что бы я ни писал, у меня выйдет ряд эскизов»¹³. В целом сложная рефлексия по поводу складывающейся в его творчестве романной формы, которая представляет собой фундаментальную проблему в тургеневедении, отражает в том числе, наряду с другими, уже описанными причинами [Батюто], факт непохожести, если можно так сказать, его романа на привычные для западного романа смыслоформы. Потому нельзя согласиться с известным утверждением Ю. М. Лотмана, что у Тургенева, в том числе в его романах, отсутствует «мотив возрождения», что «его заменяет мотив абсолютного конца — смерти» [Лотман: 726] и что в этом смысле его роман как будто выделяется из общего «сюжетного пространства» русского романа. Его опровергает как минимум весь строй «Отцов и детей», о чем речь шла выше, и вершинная точка романа, начинавшегося, по признанию писателя, с размышлений о смерти человека, которым оказался Базаров [Бойсен: 332], — поэтому эту смерть никак нельзя «элиминировать», как думал Ю. М. Лотман, потому как с нее и начинается жизнь — в том числе жизнь как романский сюжет, как все происходящее в «Отцах и детях». Вообще тема «жизни после смерти» — одна из магистральных в этом романе. Такие же тенденции, общие для русского романа, дают о себе знать и в «Рудине», и в «Дворянском гнезде», которое, например, современники писателя, в отличие от потомков, оценивали как текст о «новой жизни», о восстановлении из смерти. Именно этот, как нам представляется, дантовский пункт, стал весомым

элементом в знаменитом споре Тургенева и Гончарова [Беляева, 2021], когда последний усмотрел в романах своего коллеги давно лелеемую им для своего романа дантовскую тему — «всходов новой жизни на развалинах старой»¹⁴.

Вертикаль движения героя — вверх, «по ступеням» (не случайно Шеллинг находил именно эту черту центральной и объединяющей для востребованных русским романом жанровых моделей «Божественной комедии» Данте и «Фауста» Гете) — в русском романе определяет единство всех его сюжетных вариаций, т. е. работает на типологическое родство разных текстов. По подсчетам В. А. Недзвецкого, русский классический роман насчитывает не более 20-ти сочинений [Недзвецкий, 2013], хотя, вероятно, и не замыкается ими. Внутри это единство также разбивается на варианты, в зависимости от элементов сюжета и его центральных мотивов, которые соотносимы с «дантовским» («Евгений Онегин», «Мертвые души», романы Гончарова, отчасти Достоевского) или с «гетевским» сюжетом («Евгений Онегин», «Герой нашего времени», романы Тургенева, отчасти Достоевского и Л. Толстого). Эти варианты «сюжета спасения», или «восстановления падшего человека» / «пробуждения», имеют в основе историю личного спасения и обладают каждый своей узнаваемой и опознаваемой читателем системой мотивов и образов. Структура каждого из вариантов предопределяется в первую очередь особым типом героя — условно «дантовским» или «фаустовским».

Для «дантовского сюжета» немаловажное, хотя и не решающее значение имеет трехчастность, которая подразумевает «картины» «вечной пагубы людей» [Шевырев: 525], надежды на пробуждение ото сна и собственно состоявшееся пробуждение (Гончаров не случайно назвал Райского «проснувшимся Обломовым»), а героя — «в половине жизни» (в соответствии с дантовской классификацией), пребывающего в ситуации блуждания в темном лесу, т. е. ощущающего необходимость внутреннего изменения. В «восстановлении», или в восхождении «по ступеням», герой прибегает к помощи двух персонажей-помощников: один олицетворяет собой Мудрость Земную и способен провести героя по аду современной жизни (мотив

Вергилия); другой (вернее, другая) — символизирует Мудрость Небесную и способен пробудить погибающего человека (мотив Беатриче). «Дантовский сюжет» органически связан с целым комплексом поэтических метафор, символов и мотивов, важнейшие из которых — мотив и символ сна, темного леса человеческой жизни, музыки и света, мотивы Беатриче и Вергилия и др.

В «фаустовском сюжете» на первый план выходит герой фаустовского типа, в котором доминирует двойственность, или «две души» (*Zwei Seelen*), как выражение сущности современного человека. Его жизнь — это его личный спор с Богом за вечную гармонию (прежде всего через поиск Красоты: персонифицированной в Елене / Гретхен — «трагикомедия любви», по определению И. С. Тургенева) или за полноту счастья (которое понимается не как достаток и успех, хотя может реализовываться в социальном служении). И этот спор, как известно, Промыслителен и предполагает спасение грешника не вопреки его «смутному исканью», своего рода бунту, а благодаря. Элементы образно-символической системы гетевского «Фауста» вполне узнаваемы в русском классическом романе на уровне аллюзий и реминисценций. Чрезвычайно важен для XIX в. и такой элемент сюжета, который связан с поиском Красоты и с темой Елены, тогда как мотив продажи души менее значим, в отличие от литературы XX в. И хотя были большие противники обращения в литературе именно к такому, фаустовскому варианту личного спасения, например, довольно резко высказывался по этому поводу Гончаров¹⁵, именно этот вариант оказался самым востребованным у русских романистов.

Сам же Гончаров всю жизнь разрабатывал дантовскую тему и тяготел к дантовскому сюжету, хотя в «Обломове» отчетливо читается мотив спасения (пробуждения) других одним героем, несущим на себе печать святости, или просветленности, подобно Дон Кихоту Сервантеса, в котором сами испанцы видели «земного Христа, спасителя нации» [Арсентьева: 74]. Генетическая близость Обломова к этому литературному архетипу свидетельствует о подступах Гончарова к магистральному, «провозвещающему форму романа нового времени»

сюжету о Христе как Спасителе¹⁶ [Гачев: 100]. Важен этот «сервантесовский» сюжет и для Достоевского. В романе «Идиот» появляется образ Мышкина, которого писатель в подготовительных материалах именовал «князем Христом». Но для обоих писателей этот сюжет оказался как минимум сложно реализуемым, а у Гончарова еще и подчиненным доминирующей дантовской линии. В любом случае, можно предположить, что один из мотивов писателей обратиться к герою, напоминающему Христа, мог быть связан с их убежденностью в том, что только ввиду Христа, с его приходом в мир спасение человека в принципе стало возможным.

Итак, пространство русского романа от Пушкина до Л. Толстого, организующее собой классическую эпоху русской литературы, обладает сюжетным единством, связанным с верой, чувством, ожиданием, надеждой на спасение человека через пробуждение к новой жизни. Русский роман аннигилирует разрушение и пустоту, не впадая при этом в наивное прекраснотушие. Это было основной заботой русского романа — попечительство о человеке, что делало этот жанр одним из центральных в русской культуре с ее презумпцией пасхальности. Однако центральная позиция этой разновидности русского романа в жанровой системе русской литературы к концу XIX в. была потеснена иными формами, не претендующими на решение такой сверхзадачи. Показательный пример — Л. Н. Толстой, обратившийся от романа к иным жанрам в определенный момент творчества.

XX в. породил, несомненно, новые романские формы, которые наследовали русскому роману XIX в., но они подчас в своем содержательном ядре были другими. Литература Серебряного века во многом дышала отталкиванием от метафизической «пустоты», от религии «без Бога», как писал Д. С. Мережковский, жила нежеланием это принять, однако тем не менее, как утверждает И. А. Есаулов, происходила «вторичная сакрализация», как в романе М. Горького «Мать», и «трансформация пасхального начала» — верх и низ поменились местами [Есаулов, 2004: 321–352]. Но пасхальная линия давала о себе знать и у И. А. Шмелева в «Лете Господнем», и в «Докторе Живаго» Б. Л. Пастернака. Применительно к последнему тексту И. А. Есаулов справедливо размышляет

о пасхальности: «Стихотворения Юрия Живаго <...> являются переводом прозаического плана в пасхальное христианское измерение, как посмертное существование продолжает и завершает земную жизнь. Стихотворения представляют собой одновременно и сублимацию жизни Юрия Живаго, и духовное продолжение этой жизни. Роман Пастернака, начавшись со сцены похорон, завершается словами о Воскресении» [Есаулов, 2009: 172]. Мы бы говорили также о возрождении у Пастернака идеи «восстановления» человека, органичной для русского романа классического периода, с учетом элементов фаустовского варианта «сюжета спасения», реализованного в «Докторе Живаго».

Ситуация современности предполагает актуализацию поиска новых романских форм, адекватных времени. Относительное многообразие художественных решений современных романистов, что вполне объяснимо неканонической поэтикой жанра романа, свидетельствует о наличии его разных типологических разновидностей в современную эпоху. Подчас жанровые именованья, к которым склоняется тот или иной автор («роман с языком», «неисторический роман»), как бы транслируют новые перспективы жанра. Однако многие из новых сочинений, причем едва ли бессознательно, но именно вполне осознанно, возвращаются к тому стержню — к идее «восстановления» / «пробуждения» / «спасения», — на котором держался русский классический роман. Прежде всего мы имеем в виду роман Е. Г. Водолазкина «Лавр», который сам автор понимает как «неисторический роман», — это очень важная номинация, ставящая это сочинение в разряд текстов, как говорил Л. Н. Толстой, с отступлением от европейского образца. Древнерусские истоки стиля и жанра этой книги рефлексировались как самим писателем, так и критиками [Маглий], и, безусловно, заслуживают отдельного разговора. В рамках задачи нашей статьи мы хотели бы обратить внимание на отчетливый дантовский вектор книги, «итальянский текст» которой специалисты связывают с А. А. Блоком как с самым «дантовским» русским поэтом [Сабо], но здесь, весьма вероятно, сказывается и русская романная традиция. История любви героя к Устине приобретает координаты

истории Данте и Беатриче, с тем вариантом «спасения», который предполагает осознание греха и его последующее трудное, но движение вверх, ввиду любви к Богу. Глубинно тут читается дантовский вектор русского романа¹⁷, а значит и вся линия, идущая от Пушкина, Гоголя, Гончарова и Достоевского.

Исследователи творчества Водолазкина подчеркивают склонность писателя к определенным схемам мотивов, которые присутствуют практически во всех его художественных текстах. Эти схемы являются своеобразной визитной карточкой автора «Лавра» и легко заметны [Горбенко: 94]. К ним, несомненно, относятся мотивы плавания в космосе, полета, прохождения, проникновения во время, поиска самоидентификации, греха, прощения и вечности [Бояркина]. Они задают постоянные направления размышлений Водолазкина, которые относятся к так называемым вечным вопросам, среди которых одним из важнейших оказывается вопрос о сущности времени, о пределах существования, о возможности преодоления этих пределов человеком. В понимании человеческой жизни как явления неконечного писатель созвучен общему строю русской средневековой культуры с ее презумпцией религиозности.

Нам представляется, что в целом трансформация пасхального архетипа в XX в. и в русском романе, когда происходит «вторичная сакрализация» и одновременно с этим сосуществует тенденция «восстановления» человека, сохраняется и в настоящие дни. Тем самым при всех метаморфозах русский классический роман в качестве уже национального образца присутствует на литературном поле русской культуры. Его жанровым ядром является мотив «восстановления» человека / его «пробуждения» / «спасения» / движения «вверх, по ступеням», а русский роман оказывается наиболее репрезентативным в жанровом плане выражением архетипического свойства русской культуры — ее пасхальности. Этим, вероятно, обусловлена та особая вершинная позиция русского романа классического образца в системе жанров русской литературы XIX в. и общая тенденция романизации, которая захватила эту эпоху. В мировой литературе русский роман

значим как самостоятельная смыслоформа, которая позволила русским романистам говорить с современным читателем на современном этому читателю романном языке о мистериальной по сути истории спасения человека, без ухода в явную архаику, которая ассоциировалась с разработкой этой темы.

Примечания

- ¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1976. Т. 14. С. 222.
- ² Толстой Л. Н. Собр. соч.: в 22 т. М.: Худож. лит., 1980. Т. 6. С. 398.
- ³ Там же. С. 397.
- ⁴ Там же. С. 398.
- ⁵ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 12 т. М.: Наука, 1981. Т. 7. С. 75.
- ⁶ Герцен А. И. Собр. соч.: в 30 т. М.: Наука, 1963. Т. 27. Кн. 1. С. 217.
- ⁷ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1980. Т. 20. С. 28.
- ⁸ Метафора, которой Гончаров определял «эпоху» человеческой жизни, наиболее полно представленную в «Обрыве», писатель заимствовал из Данте, в трактовке С. П. Шевырева.
- ⁹ Термин Р. Г. Назирова [Назирова: 396–399].
- ¹⁰ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1949. Т. 13. С. 54.
- ¹¹ Толстой Л. Н. Там же. Т. 16. С. 7.
- ¹² Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 12 т. М.: Наука, 1980. Т. 4. С. 477.
- ¹³ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Письма: в 18 т. М.: Наука, 1987. Т. 4. С. 36.
- ¹⁴ Гончаров И. А. Собр. соч.: в 8 т. М.: ГИХЛ, 1955. Т. 8. С. 344.
- ¹⁵ «Раскаяние по ту сторону гроба — по учению веры — не действительно: он, перешагнув за этот порог, должен постигнуть это — т. е. что нет возврата, что он *damnatus est*. <...> ...у нас, между людьми, как-то легко укладываются понятия о спасении таких героев, как Манфред, Дон Жуан и подобные им. Один умствовал, концентрировал в себе весь сок земной мудрости, плевал в небо и знать ничего не хотел, не признавая никакой другой силы и мудрости, кроме своей, т. е., пожалуй, общечеловеческой — и думал, что он — бог. Другой беспутствовал всю жизнь, теша свою извращенную фантазию и угождая плотским похотям — потом бац! Один под конец жизни немного помолится, попостится, а другой, умерев, начнет каяться — и, смотришь, с неба явится какой-нибудь ангел, часто дама (и в Возрожденном Манфреде тоже Астарта) — и Окаянный Отверженный уже прощен, возносится к небу, сам Бог говорит с ним милостиво и т. д.! Дешево же достается этим господам так называемое спасение и всепрощение (Гончаров И. А. и Романов К. К. Неизданная переписка. К. Р. Стихотворения, драма. Псков: ПОИПК, 1993. С. 47).

- ¹⁶ «Христианский метасюжет» о явлении в мир Спасителя [Волкова].
- ¹⁷ Близкое, по нашему мнению, толкование как «сюжет Лавра» этот сюжет приобретает в работе Я. Солдаткиной, но в соотнесенности с историей Петрарки и Лауры [Солдаткина: 247].

Список литературы

1. Арсентьева Н. Н. Проблема национального идеала в творчестве М. де Сервантеса и Ф. М. Достоевского // Ф. М. Достоевский и национальная культура. Челябинский гос. ун-т, 1996. Вып. 2. С. 65–88.
2. Батюто А. И. Избранные труды. СПб.: Нестор-История, 2004. 960 с.
3. Беляева И. А. Сюжет спасения в русском классическом романе // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2016 (2). № 6. С. 44–52. DOI: 10.20339/PhS.6-16.044.
4. 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. DOI: 10.51762/1FK-2021-26-01-16.
5. Бойсен Х. Визит к Тургеневу (Из воспоминаний) // И. С. Тургенев в воспоминаниях современников: в 2 т. М.: Худож. лит., 1983. Т. 2. С. 322–333.
6. Бояркина П. Евгений Водолазкин. Брисбен // Звезда. 2019. № 3 [Электронный ресурс]. URL: <https://magazines.gorky.media/zvezda/2019/3/brisben.html> (03.07.2021)
7. Волкова Е. И. Сюжет о спасении в русской, английской и американской литературе. М.: НОПАЗ, 2001. 284 с.
8. Гачев Г. Д. Жизнь художественного сознания: очерки по истории образа. М.: Искусство, 1972. Ч. 1. 202 с.
9. Горбенко А. Воскрешение и убийство словом: метаморфозы жителствования в прозе Евгения Водолазкина // Знаковые имена современной русской литературы: Евгений Водолазкин / под ред. А. Скотницкой и Я. Свежего. Краков: Изд-во Ягеллонского университета, 2019. Т. 2. С. 83–95.
10. Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности. М.: Кругъ, 2004. 560 с.
11. Есаулов И. А. Пасхальный архетип русской литературы как фактор жанропорождения // Дергачевские чтения — 2008: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Проблема жанровых номинаций: материалы IX Междунар. науч. конф. Екатеринбург, 9–11 окт. 2008 г.: в 2 т. Екатеринбург: Изд-во Уральск. ун-та, 2009. Т. 1. С. 164–173.
12. Захаров В. Н. Система жанров Достоевского: типология и поэтика. Л.: Изд-во ЛГУ, 1985. 208 с.
13. Захаров В. Н. Православные аспекты этнопоэтики русской литературы // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск: ПетрГУ, 1998. Вып. 5. С. 5–30 [Электронный ресурс]. URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2472> (03.07.2021). DOI: 10.15393/j9.art.1998.2472

14. История русского романа: в 2 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962–1964.
15. Карпенко Г. Ю. Живопись *al fresco* «Воскресение Христово» в «итальянском» вкусе в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети» // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 1. С. 140–172 [Электронный ресурс]. URL: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1612636745.pdf (03.07.2021). DOI: 10.15393/j9.art.2021.8922
16. Краснощекова Е. А. Роман воспитания — *Bildungsroman* — на русской почве: Карамзин. Пушкин. Гончаров. Толстой. Достоевский. СПб.: Изд-во Пушкинского фонда, 2008. 478 с.
17. Линков В. Я. Свой путь русского реализма // Русская словесность. 2012. № 5. С. 9–21.
18. Лотман Ю. М. О русской литературе: статьи и исследования (1958–1993). СПб.: Искусство, 1997. 845 с.
19. Маглий А. Д. Жанровое своеобразие романа Е. Водолазкина «Лавр» // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2015. № 1. С. 177–186.
20. Маркович В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX в. (30–50-е годы). Л.: Изд-во ЛГУ, 1982. 208 с.
21. Назиров Р. Г. О мифологии и литературе, или Преодоление смерти: статьи и исследования последних лет. Уфа: Уфимский полиграфкомбинат, 2010. 408 с.
22. Недзвецкий В. А. Русский социально-универсальный роман XIX века: становление и жанровая эволюция. М.: Диалог-МГУ, 1997. 262 с.
23. Недзвецкий В. А. История русского романа XIX века. Неклассические формы. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2011. 152 с.
24. Недзвецкий В. А. Классический русский роман XIX века: своеобразие героя и жанра // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2013. Т. 72. № 5. С. 3–15.
25. Одинокое В. Г. Художественная системность русского классического романа: проблемы и суждения. Новосибирск: Наука. Сибирское отд-е, 1976. 196 с.
26. Сабо Т. «Настоящая любовь вне времени»: итальянский текст в романе Евгения Водолазкина «Лавр» // Знаковые имена современной русской литературы: Евгений Водолазкин / под ред. А. Скотницкой и Я. Свежего. Краков: Изд-во Ягеллонского университета, 2019. Т. 2. С. 181–190.
27. Солдаткина Я. В. Итальянские мотивы в романах Михаила Шишкина «Венерин волос» и Евгения Водолазкина «Лавр» // Знаковые имена современной русской литературы: Михаил Шишкин / под ред. А. Скотницкой и Я. Свежего. Краков: Изд-во Ягеллонского университета, 2017. С. 239–248.
28. Тмарченко Н. Д. Русский классический роман XIX века. Проблемы поэтики и типологии жанра. М.: РГГУ, 1997. 203 с.
29. Турбин В. Н. Поэтика романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин». М.: Изд-во Моск. ун-та, 1996. 231 с.
30. Цвейг С. Статьи. Эссе. Вчерашний мир. Воспоминания европейца. М.: Радуга, 1987. 478 с.

31. Шевырев С. П. Дант и его век: исследование о Божественной комедии // Ученые записки Императорского Московского университета. 1833. Ч. 2. № 6. С. 509–543.
32. Эсалнек А. Я. Общее и особенное в развитии русского и западноевропейского романа // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2002. № 4. С. 40–48.
33. Bonamour J. *Le roman russe*. Paris: Presses Universitaires de France, 1978. 224 p.
34. Morson G.-S. *Prosaics and Other Provocations: Empathy, Open Time, and the Novel (Ars Rossika)*. Boston: Academic Studies Press, 2013. 300 p.
35. Pospíšil I. Проблема возникновения и генезиса русского романа // *Litteraria humanitas. Západ Východ: genologické studie*. Brno, 1995. № 3. S. 57–74.
36. Raźny A. Fiodor Dostojewski. Filozofia człowieka a problemy poetyki. Kraków: Nakł. Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1988. 154 s.
37. Szczukin W. “Wojna i pokój” Lwa Tołstoja — epepeja narodowa czy dzieło o wymowie uniwersalnej? // *Narodowy i ponadnarodowy charakter literatury. Studia i rozprawy / pod red. Marii CieśliKorytowskiej*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych “Universitas”, 1996. S. 181–188.

References

1. Arsent'eva N. N. The Problem of the National Ideal in the Works of M. de Cervantes and F. M. Dostoevsky. In: *F. M. Dostoevskiy i natsional'naya kul'tura [F. M. Dostoevsky and National Culture]*. Chelyabinsk, Chelyabinsk State University Publ., 1996, issue 2, pp. 65–88. (In Russ.)
2. Batyuto A. I. *Izbrannyye trudy [Selected Works]*. St. Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2004. 960 p. (In Russ.)
3. Belyaeva I. A. The Plot of Salvation in the Russian Classic Novel. In: *Filologicheskie nauki. Nauchnye doklady vysshey shkoly [Philological Sciences. Scientific Essays of Higher Education]*, 2016, no. 6, pp. 44–52. DOI: 10.20339/PhS.6-16.044. (In Russ.)
4. Belyaeva I. A. Dante as a Hidden Reason for Dispute: to the Issue of the Conflict Between I. A. Goncharov and I. S. Turgenev. In: *Filologicheskiy klass [Philological Class]*, 2021, vol. 26, no. 1, pp. 190–205. DOI: 10.51762/1FK-2021-26-01-16. (In Russ.)
5. Boyesen H. Visit to Turgenev (From Memoirs). In: *I. S. Turgenev v vospominaniyakh sovremennikov: v 2 tomakh [I. S. Turgenev in the Memoirs of Contemporaries: in 2 Vols]*. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1983, vol. 2, pp. 322–333. (In Russ.)
6. Boyarkina P. Eugene Vodolazkin. Brisben. In: *Zvezda*, 2019, no. 3. Available at: <https://magazines.gorky.media/zvezda/2019/3/brisben.html> (accessed on July 3, 2021). (In Russ.)
7. Volkova E. I. *Syuzhet o spasenii v russkoy, angliyskoy i amerikanskoy literature [Plot About Salvation in Russian, English and American Literature]*. Moscow, NOPAYAZ Publ., 2001. 284 p. (In Russ.)

8. Gachev G. D. *Zhizn' khudozhestvennogo soznaniya: ocherki po istorii obraza* [The Life of Artistic Consciousness: Essays on the History of the Image]. Moscow, Iskustvo Publ., 1972, part 1. 202 p. (In Russ.)
9. Gorbenko A. Resurrection and Murder by the Word: Metamorphosis of Life-Creating in the Prose of Eugene Vodolazkin. In: *Znakovye imena sovremennoy russkoy literatury: Evgeniy Vodolazkin* [Significant Names of Modern Russian Literature: Eugene Vodolazkin]. Krakow, The Jagiellonian University Publ., 2019, vol. 2, pp. 83–95. (In Russ.)
10. Esaulov I. A. *Paskhal'nost' russkoy slovesnosti* [Paskhal'nost' of Russian Literature]. Moscow, Krug Publ., 2004. 560 p. (In Russ.)
11. Esaulov I. A. Easter Archetype of Russian Literature as a Factor of Genre Generation. In: *Dergachevskie chteniya — 2008: Russkaya literatura: natsional'noe razvitiye i regional'nye osobennosti. Problema zhanrovyykh nominatsiy: materialy IX Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii. Ekaterinburg, 9–11 okt. 2008 g.: v 2 tomakh* [Dergachev Readings — 2008. Russian Literature: the Development of National and Regional Features. The Problem of Genre Nominations: Materials of the 9th International Scientific Conference. Ekaterinburg, 9–11 October 2008: in 2 Vols]. Ekaterinburg, The Ural State University Publ., 2009, vol. 1, pp. 164–173. (In Russ.)
12. Zakharov V. N. *Sistema zhanrov Dostoevskogo: tipologiya i poetika* [The System of Genres of Dostoevsky: Typology and Poetics]. Leningrad, Leningrad State University Publ., 1985. 208 p. (In Russ.)
13. Zakharov V. N. Orthodox Aspects of Russian Literature Ethnopoetics. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1998, issue 5, pp. 5–30. Available at: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2472> (accessed on July 3, 2021). DOI: 10.15393/j9.art.1998.2472 (In Russ.)
14. *Istoriya russkogo romana: v 2 tomakh* [The History of the Russian Novel: in 2 Vols]. Moscow, Leningrad, The Academy of Sciences of the USSR Publ., 1962–1964. (In Russ.)
15. Karpenko G. Yu. The Italian-style al Fresco Painting “The Resurrection of Christ” in I. S. Turgenev’s “Fathers and Children”. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics], 2021, vol. 19, no. 1, pp. 140–172. Available at: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1612636745.pdf (accessed on July 3, 2021). DOI: 10.15393/j9.art.2021.8922 (In Russ.)
16. Krasnoshchekova E. A. *Roman vospitaniya — Bildungsroman — na russkoy pochve: Karamzin. Pushkin. Goncharov. Tolstoy. Dostoevskiy* [The Novel of Education — Bildungsroman — on Russian Soil: Karamzin. Pushkin. Goncharov. Tolstoy. Dostoevsky]. St. Petersburg, Izd-vo Pushkinskogo fonda Publ., 2008. 478 p. (In Russ.)
17. Linkov V. Ya. The Way of the Russian Realism. In: *Russkaya slovesnost'*, 2012, no. 5, pp. 9–21. (In Russ.)
18. Lotman Yu. M. *O russkoy literature: stat'i i issledovaniya (1958–1993)* [About Russian Literature: articles and research (1958–1993)]. St. Petersburg, Iskustvo Publ., 1997. 845 p. (In Russ.)

19. Magliy A. D. Genre Specifics of E. Vodolazkin's Novel "The Laurel". In: *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 9. Filologiya [Moscow State University Bulletin. Series 9. Philology]*, 2015, no. 1, pp. 177–186. (In Russ.)
20. Markovich V. M. I. S. *Turgenev i russkiy realisticheskiy roman XIX v. (30–50-e gody) [I. S. Turgenev and the Russian Realistic Novel of the 19th Century (30–50s)]*. Leningrad, Leningrad State University Publ., 1982. 208 p. (In Russ.)
21. Nazirov R. G. *O mifologii i literature, ili Preodolenie smerti. Stat'i i issledovaniya poslednikh let [About Mythology and Literature, or the Overcoming of Death. Articles and Research of Recent Years]*. Ufa, Ufimskiy poligrafkombinat Publ., 2010. 408 p. (In Russ.)
22. Nedzvetskii V. A. *Russkiy sotsial'no-universal'nyy roman XIX veka: stanovlenie i zhanrovaya evolyutsiya [Russian Social Universal Novel of the 19th Century: Formation and Genre Evolution]*. Moscow, Dialog-MGU Publ., 1997. 262 p. (In Russ.)
23. Nedzvetskii V. A. *Istoriya russkogo romana XIX veka. Neklassicheskie formy [History of the Russian Novel of the 19th Century. Non-Classical Forms]*. Moscow, Moscow State University Publ., 2011. 152 p. (In Russ.)
24. Nedzvetskii V. A. Classic Russian Novel of the 19th Century: the Originality of the Hero and the Genre. In: *Izvestiya RAN. Seriya literatury i yazyka [The Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language]*, 2013, vol. 72, no. 5, pp. 3–15. (In Russ.)
25. Odinokov V. G. *Khudozhestvennaya sistemnost' russkogo klassicheskogo romana: problemy i suzheniya [The Artistic System of the Russian Classic Novel: Problems and Judgments]*. Novosibirsk, Nauka Publ., 1971. 196 p. (In Russ.)
26. Sabo T. "True Love out of Time": Italian Text in the Novel "Laurus" by Eugene Vodolazkin. In: *Znakovye imena sovremennoy russkoy literatury: Evgeniy Vodolazkin [Significant Names of Modern Russian Literature: Eugene Vodolazkin]*. Krakow, The Jagiellonian University Publ., 2019, vol. 2, pp. 181–190. (In Russ.)
27. Soldatkina Ya. V. Italian Motifs in the Novels of Mikhail Shishkin "Venus Hair" and Eugene Vodolazkin "Laurus". In: *Znakovye imena sovremennoy russkoy literatury: Mikhail Shishkin [Significant Names of Modern Russian Literature: Mikhail Shishkin]*. Krakow, The Jagiellonian University Publ., 2017, pp. 239–248. (In Russ.)
28. Tamarchenko N. D. *Russkiy klassicheskiy roman XIX veka. Problemy poetiki i tipologii zhanra [Russian Classic Novel of the 19th Century. Problems of Poetics and Typology of the Genre]*. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 1997. 203 p. (In Russ.)
29. Turbin V. N. *Poetika romana A. S. Pushkina «Evgeniy Onegin» [The Poetics of A. S. Pushkin's Novel "Eugene Onegin"]*. Moscow, Moscow State University Publ., 1996. 231 p. (In Russ.)

30. Zweig S. *Stat'i. Esse. Vcherashniy mir. Vospominaniya evropeytsa* [Articles. Essay. Yesterday's World. Memories of a European]. Moscow, Raduga Publ., 1987. 478 p. (In Russ.)
31. Shevyrev S. P. Dante and his Century: A Study on The Divine Comedy. In: *Uchenye zapiski Imperatorskogo Moskovskogo universiteta* [Proceedings of the Imperial Moscow University], 1833, part 2, no. 6, pp. 509–543. (In Russ.)
32. Esalnek A. Ya. The General and the Special in the Development of the Russian and Western European Novel. In: *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 9. Filologiya* [Moscow State University Bulletin. Series 9. Philology], 2002, no. 4, pp. 40–48. (In Russ.)
33. Bonamour J. *Le roman russe* [Russian Novel]. Paris, Presses Universitaires de France Publ., 1978. 224 p. (In French)
34. Morson G.-S. *Prosaics and Other Provocations: Empathy, Open Time, and the Novel* (Ars Rossika). Boston, Academic Studies Press Publ., 2013. 300 p. (In English)
35. Pospíšil I. The Problem of the Origin and Genesis of the Russian Novel. In: *Litteraria humanitas. Západ — Východ: genologické studie* [Human Literature. West East: Genological Studies]. Brno, 1995, no. 3, pp. 57–74. (In Russ.)
36. Rażny A., *Fiodor Dostojewski. Filozofia człowieka a problemy poetyki* [Fyodor Dostoevsky. Human Philosophy and the Problems of Poetics]. Krakow, The Jagiellonian University Publ., 1988. 154 p. (In Polish)
37. Szczukin W. “Wojna i pokój” Lwa Tołstoja — epopeja narodowa czydzieło o wymowie uniwersalnej? [“War and Peace” by Leo Tolstoy — a National Epic or a Work with Universal Meaning?]. In: *Narodowy i ponadnarodowy charakter literatury. Studia i rozprawy* [National and Transnational Character of Literature. Studies and Dissertations]. Krakow, Society of Authors and Publishers of Scientific Papers “Universitas” Publ., 1996, pp. 181–188. (In Polish)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ / INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Беляева Ирина Анатольевна, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы, Московский городской педагогический университет (2-й Сельскохозяйственный проезд, 4, г. Москва, Российская Федерация, 129226); профессор кафедры истории русской литературы, филологический факультет, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова (Ленинские горы, ГСП, г. Москва, Российская Федерация, 119991); ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2840-4034>; e-mail: belyaeva-i@mail.ru.

Irina A. Belyaeva, PhD (Philology), Professor of Russian Literature department, Institute of Humanities, Moscow City University (2-y Sel'skokozyaystvennyy proezd 4, Moscow, 129226, Russian Federation); Professor of History Russian Literature Department, Philological Faculty, Lomonosov Moscow State University (Leninskie Gory, GSP, Moscow, 119991, Russian Federation); ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2840-4034>; e-mail: belyaeva-i@mail.ru.

Тышковска-Каспшак Эльжбета, доктор филологических наук, профессор, Вроцлавский университет (pl. Uniwersytecki 1; 50-137 Wrocław, Poland); ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8297-0630>; e-mail: elzbieta.tyszkowska-kasprzak@uwr.edu.pl.

Elżbieta Tyszkowska-Kasprzak, PhD (Philology), Professor, University of Wrocław (pl. Uniwersytecki 1; 50-137 Wrocław, Poland); ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8297-0630>; e-mail: elzbieta.tyszkowska-kasprzak@uwr.edu.pl.

Поступила в редакцию / Received 12.07.2021

Поступила после рецензирования и доработки / Revised 18.08.2021

Принята к публикации / Accepted 25.08.2021

Дата публикации / Date of publication 30.09.2021

Научная статья

УДК 821.161.1.09“18”

DOI: 10.15393/j9.art.2021.9882



«Овеществление» как циклообразующая константа в «Пестрых сказках» князя В. Ф. Одоевского

Ю. Н. Сытина

*Московский государственный областной университет
(г. Москва, Российская Федерация)*

e-mail: yulyasytina@yandex.ru

Аннотация. «Пестрым сказкам» (1833) посчастливилось стать одним из завершенных произведений среди многих так до конца и не реализованных циклических замыслов В. Ф. Одоевского. В статье обосновывается важность рассмотрения сказок как эстетического единства, с учетом порядка их следования, общности тем и мотивов при внешней кажущейся «пестротой». Указывая на многообразие проблематики сказок, автор сосредоточивается только на одном, но важном для всего творчества Одоевского аспекте: мотиве овеществления — и обосновывает, что в «Пестрых сказках» он получает циклообразующий характер. Под овеществлением в статье, вслед за М. М. Бахтиным, понимается то или иное «превращение» человека в вещь или редуцирование личности до вещи. Этот мотив будет очень важен для Ф. М. Достоевского, появится он уже у Н. В. Гоголя, но еще до того — у В. Ф. Одоевского, и именно в «Пестрых сказках». Речь об овеществлении заходит сразу же в предисловиях издателя и сочинителя, так или иначе этот мотив проявляется во всех сказках, герои которых или склонны овеществлять других, или сами подвергаются овеществлению, иногда не замечая этого и даже находя в этом удовольствие, а иногда и с ужасом осознавая свое положение. Появляется в цикле и мотив оживления — как человека, сбрасывающего со своей души мертвенный покров, так и вещи, заявляющей о своей человечности. Но мертвенность мира в «Пестрых сказках» так и остается не преодоленной: не освобождены из косного плена ни вещи, ни люди, которые все более и более погрязают в повседневности, подчиняя все своей мертвящей воле. Вместе с тем в целом безрадостная картина в этически напряженном мире героев по-своему преодолевается в эстетической реальности цикла. Само осознание овещественности, ее юмористическое обыгрывание, убежденность в неисчерпаемости вечной поэзии бытия открывают мерцающую возможность для воскресения «живой жизни».

Ключевые слова: В. Ф. Одоевский, «Пестрые сказки», цикл, эстетическое единство, овеществление, фантастика

Благодарность: Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 20-78-00064).

Для цитирования: Сытина Ю. Н. «Овеществление» как циклообразующая константа в «Пестрых сказках» князя В. Ф. Одоевского // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 3. С. 103–130. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9882

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2021.9882

“Objectification” as a Cycle-Forming Constant in the *Motley Tales* of Prince V. F. Odоеvsky

Yuliya N. Sytina

*Moscow State Regional University
(Moscow, Russian Federation)*

e-mail: yulyasytina@yandex.ru

Abstract. *Motley Tales* (1833) is one of the completed cycles by V. F. Odоеvsky. The writer wished to create a number of cycles, but did not complete a significant number. The article substantiates the importance of viewing *Motley Tales* as an aesthetically integrated whole due to the order of their arrangement, and common themes and motifs, and despite their “motley” nature. The author discusses the diversity of subject matter in fairy tales, but focuses on only one motif — that of “objectification”. It is important for the entire corpus of work by Odоеvsky. The author substantiates the cyclical nature of this motif in the *Motley Tales*. The term “objectification” is understood in the article in accordance with the concept put forth by M. M. Bakhtin. This scientist called “objectification” of various transformations of a person into an object, or the reduction of a person to an object. The “objectification” motif will be vital for F. M. Dostoevsky, and will already emerge in N. V. Gogol’s work, but even before that — in V. F. Odоеvsky’s *Motley Tales*. “Objectification” is immediately mentioned in the prefaces by the publisher and the writer. Subsequently, this motif manifests itself in all the fairy tales, whose characters are either inclined to objectify others, or are themselves subjected to objectification. Sometimes they do not notice it or even find pleasure in it, yet at other times they recognize their position with horror. The motif of revival is also present in the cycle: a person throws the death veil off his soul, while objects proclaim their humanity. On the whole, however, the deadness of the world in *Motley Tales* remains unresolved. Inert captivity fetters objects and people who are increasingly more immersed in everyday life. At the same time, the bleak state of the ethically tense world of characters is overcome in its own way in the cycle’s aesthetic reality. Awareness of materiality, its humorous play upon it, conviction in the inexhaustibility of the eternal poetry of being, open up a scintillating opportunity for the resurrection of “living life.”

Keywords: V. F. Odоеvsky, “*Motley Tales*”, cycle, aesthetic unity, objectification, fiction, the fantastic, the impossible, the fantastika

Acknowledgments: The reported study was funded by Russian Science Foundation (RSF), project number 20-78-00064.

For citation: Sytina Yu. N. The “Objectification” as a Cycle-Forming Constant in the “Motley Tales” of Prince V. F. Odоеvsky. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics], 2021, vol. 19, no. 3, pp. 103–130. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9882 (In Russ.)

Русская литература 1820–1830-х гг. богата циклами, как поэтическими [Есаулов, 2021a], [Есаулов, 2021b], так и прозаическими [Есаулов, 1995], [Киселев: 61], [Ляпина: 29], [Турьян: 137–140]. «Циклическое художественное мышление» [Турьян: 131] было в высшей степени свойственно и В. Ф. Одоевскому, «Пестрым сказкам» которого, наряду с «Русскими ночами», посчастливилось стать *завершенным* циклом среди множества его так до конца и не реализованных замыслов. В то же время «Пестрым сказкам» «уделяется обычно весьма скромное место» [Турьян: 131] в исследовательской рецепции творчества писателя. Показательно, что в обширной коллективной монографии, изданной по итогам конференции, всецело посвященной Одоевскому, нет ни одного раздела непосредственно об этом цикле [Литература и философия...].

Пожалуй, наиболее авторитетной работой о «Пестрых сказках», наравне с еще дореволюционными изысканиями П. Н. Сакулина [Сакулин: 22–37], остается статья М. А. Турьян [Турьян]. Исследовательница указывает на важность рассмотрения «Пестрых сказок» именно как *цикла*, однако сама пишет о них не столько как о строго организованном единстве, сколько как о разрозненном «пестром» сборнике. П. Н. Сакулин в этом плане более последователен. Главным циклообразующим фактором становится для обоих исследователей образ «сочинителя» «Пестрых сказок» — Иринья Модестовича Гомозейки [Сакулин: 26], [Турьян: 135] (см. также: [Исаев: 197–198]). Впоследствии при перенесении части цикла в «Сочинения» 1844 г. писатель откажется от этого образа и в целом перестроит порядок следования сказок, включив их в иные циклы (подробнее см.: [Киселев: 46]).

Проблема эстетического единства «Пестрых сказок» — большая тема, требующая дальнейшего исследования с учетом «разноаспектности» категории «художественной целостности»

цикла [Есаулов, 1995: 3]. «Пестрые» вовсе не означает «разрозненные», и сохранившийся черновик¹ свидетельствует о том, что писатель обдумывал необходимый порядок сказок — «конструктивное единство» целого, благодаря которому и создается «особый *внутренний мир* произведения» [Есаулов, 1995: 6], неизбежно разрушаемый при разрозненном прочтении цикла. В настоящей статье, последовательно рассматривая «Пестрые сказки» как эстетическое единство, мы сосредоточимся только на одном, но важном для всего творчества Одоевского аспекте: мотиве *овеществления*, и постараемся, в том числе, показать его циклообразующий характер.

Размышляя о тесной взаимосвязи *вещи* и человека, В. Н. Топоров пишет: «Ожившая вещь или овеществленный (“механический”) человек, образы нередкие в мифопоэтических традициях <...> не только подчеркивают *инакость* природы человека и вещи, но и указывают две границы, у которых они в пределе могут встретиться, — очеловечивающаяся вещь и овеществляющийся человек» [Топоров: 27].

Обе эти границы, как и саму их «встречу», мы можем увидеть в «Пестрых сказках» Одоевского.

Проблема соотношения человека и вещи в художественном тексте многообразна: от роли детали в произведении до «превращения» человека в вещь — его *овеществления*. В таком смысле понятие *овеществление* использовал М. М. Бахтин, в частности, при описании «бунта» героя романа Ф. М. Достоевского «Бедные люди» — бунта, вызванного чтением «Шинели» Гоголя, в герою которой Макар Девушкин неожиданно узнал себя, точнее — верно выхваченную и запечатленную внешнюю сторону своего бытия: почувствовал себя «исчисленным», подобно бабочке, пришпиленным булавкой к этикетке, иными словами — *овеществленным*: «...вот ты весь здесь, и ничего в тебе больше нет, и сказать о тебе больше нечего» [Бахтин: 68]². Одновременно Девушкин ощущает и «неправду такого подхода» [Бахтин: 68]. Этот «бунт» отразится в самой поэтике Достоевского, герои которого ускользают от определений, психологических заключений, в которых заключено «унижающее человека *овеществление* его души»,

лишающее его свободы [Бахтин: 72]. Достоевскому в высшей степени свойственна «христианская антропология» [Захаров, 2013: 84], предполагающая принципиальную неисчерпаемость тайны души человеческой, божественной по своей природе.

Принципы христианского понимания человеческой природы, «впервые выраженные в мировой литературе в столь яркой художественной форме» [Захаров, 2013: 84] именно Достоевским, были близки и его предшественникам по перу. Характерно, что бунт против *овеществления* — хоть и не с той остротой, что у Достоевского — был уже в творчестве Гоголя. Мотив как *овеществления*, так и восстания против него — внутренний сюжет «Записок сумасшедшего», в которых Поприщин восстает против сведения его личности к *поприщу*³. Значимо, что в собрании сочинений 1842 г. Гоголь расположит «Записки сумасшедшего» после «Шинели» и перед «Римом» — этим, по Гоголю, раем на земле, к небесной сути которого устремляется Поприщин в финале «Записок». И если герою не дано в него прорваться, то это может сделать читатель «петербургских повестей», от финальной безысходности крика Поприщина переносясь в солнечную неземную Италию. В такой последовательности расположения произведений угадывается свойственная поэтике Гоголя и русской культуре как таковой пасхальность [Есаулов, 2020], [Захаров, 1994]. На этом примере мы видим и принципиальность эстетического единства *цикла*, которое столь остро чувствовал Гоголь (см. также: [Есаулов, 1995]). Немаловажно, что он был очень близок с Одоевским именно в пору создания «Пестрых сказок», и весьма вероятно мог давать их автору те или иные советы, в частности, касающиеся порядка следования сказок, — т. е. создания целостного цикла. Впрочем, здесь вернее говорить о взаимовлиянии и взаимообогащении писателей: также весьма вероятно, что мотив *овеществления*, столь значимый для творчества Гоголя [Топоров], обретает эту значимость не без прямого влияния Одоевского, затронувшего немало вопросов и бегло создавшего немало образов, которые затем так или иначе проросли и у Гоголя⁴, и у Достоевского (подробнее см.: [Назирова], [Сытина, 2021a, 2021b]).

«Пестрые сказки» открываются двумя предисловиями — от «издателя» Безгласного и собственно «сочинителя» Ириней Модестовича Гомозейки. Мир вещей заявляет о себе уже в первом предисловии и причем судьбоносным для издания образом. Безгласный соглашается-таки придать эти странные сказки тиснению только из жалости к бедному их сочинителю, а точнее, к его пришедшему «в пепельное состояние» фракку, а ведь фрак — «единственное средство, по мнению Ириней Модестовича, для сохранения своей репутации»⁵. Помимо фракка сочинитель жаждет приобрести несколько трудов по алхимии, но они выглядят скорее как приложение к фракку, составляя с ним единый иронический ряд.

«Предисловие» Гомозейки исполнено алхимической премудрости, и разделить иронию, гротеск и то зерно правды, которое все же стремится донести сквозь кривляния своего героя Одоевский, непросто. Возможным это оказывается в контексте всего творчества Одоевского (прежде всего, с учетом «Русских ночей»). Безусловно, сокровенным для автора можно считать мечту по целостному *живому* знанию, которым обладали, например, алхимики былых времен, стремясь найти «такой язык, которого бы слушался и камень, и птица, и все элементы» (9). Современное же познание представляется ему *мертвым*, оно не только не *оживляет* неорганическую природу, но *умертвляет* — поскольку объективирует, *овеществляет* — человека:

«...мы составляем статистические таблицы — посредством которых находим, что в одной стороне, с увеличением просвещения, уменьшаются преступления, а в другой увеличиваются, — и в недоумении ломаем голову над этим очень трудным вопросом; составляем рамку нравственной философии для особенного рода существ, которые называются образами без лиц, и стараемся подтянуть под нее все лица с маленькими, средними и большими носами» (11).

И такой сугубо *рациональный* подход к жизни, по удачной формулировке П. Н. Сакулина, согласно Одоевскому, приводит к тому, что «самая ученость людей вытравляет из них все живое» [Сакулин: 30].

Столкновение живого и мертвого, зыбкость граней между этой, казалось бы, весьма однозначной оппозицией станет центральным мотивом цикла. Уже в предисловии Гомозейки эту зыбкость нарочито подчеркивает определение языков, которые знает сочинитель: «...живые, мертвые и полумертвые» (7).

В следующей за предисловием «Реторте» в качестве *вещества* — материала для опыта юного выходца из ада — оказывается «почтенная публика». С одной стороны, тем самым она приравнивается к миру вещей: на первый план выходит мертвенность общества, которую подчеркивают и синтаксические конструкции, например: «...пропасть карточных столов, еще больше людей, еще больше свечей, а еще больше конфет и мороженого» (12). Одушевленное (люди) оказывается здесь в ряду однородных членов с неодушевленным. Но с другой стороны — в свете живого алхимического представления о душе вещей — «публика» только включается в общий строй живого мироздания, причем проявляет несвойственную *вещам* стойкость — полную нечувствительность к опытам с ретортой. Символизирует ли такая стойкость силу человеческой природы, отказывающейся подобно веществу подчиняться законам природы, или же напротив — бесчувственность, мертвенность человека, который уступает в чуткости даже неорганическим веществам? Именно неоднозначность, как представляется, входила в эстетическую задачу Одоевского, стремившегося фантастическим гротеском и намеренной путаницей взорвать привычный ход вещей и устоявшиеся стереотипы «с намерением заставить читателя самого подумать, принудить самого употребить свой снаряд, ибо тогда только истина для него может сделаться живою»⁶.

Ряд фантазмагорических превращений, придающих ему свойства *вещи*, претерпевает сам сочинитель. Очутившись на «дне реторты, над самым жаром» он сетует:

«...мой новый, прекрасный черный фрак начал сжиматься и слетать с меня пылью; мой чистый, тонкий батистовый галстук покрылся сажею; башмаки прогорели; вся кожа на теле сморщилась, и самого меня так покорило, что я сделался вдвое меньше; наконец, от волос пошел дым; мозг закипел в черепе

и ну выскакивать из глаз в виде маленьких пузырьков, которые лопались на воздухе...» (14).

Оказавшись в словаре, Гомозейка сам начинает «превращаться в сказку», его глаза «обратились в эпитаф, из головы понаделалось несколько глав, туловище сделалось текстом, а ногти и волосы заступили место ошибок против языка и опечаток, необходимой принадлежности ко всякой книге...» (16). Такое превращение в текст оборачивается «переходом своего человечески-телесного в артефакт», сочинитель «делается в чем-то кукольно автоматичен, подобно героине из им же рассказанной сказки об опасностях прогулок по Невскому проспекту» [Исаев: 201, 198].

Пропагандируя «живое» знание, Гомозейка, подобно инфернальному владельцу латинского словаря, не задумываясь, применяет «философскую калцинацию, сублимацию и дистилляцию» по отношению к товарищам по несчастью, и тогда в облике этой фантазмагорической маски проступают ужащающие черты увлеченного опытом над другими человека:

«...едва я отлепился от бумаги, едва отер с себя типографские чернила, как почувствовал человеческую натуру: схватил оброненных сатаненком моих товарищей, лежавших на земле, и, вместо того, чтобы помочь им, рассчитал, что гораздо для меня будет полезнее свернуть их в комок, запрятать в карман и, наконец — представить их на благорассмотрение почтенного читателя...» (16–17).

Собственно, именно с этими *полумертвыми* жертвами латинского словаря в дальнейшем и будет знакомиться читатель от сказки к сказке. Вместе с тем напечатаны они *живыми* буквами, которые «говорить не перестанут» (8) вне зависимости от того, будет кто-то читать книгу или нет.

Открывается галерея бывших узников латинского словаря «Сказкой о мертвом теле, неизвестно кому принадлежащем». Мотив *овеществления* актуализируется в ней самим названием — тело человека изначально воспринимается как *вещь*, которая имеет некоего *владельца*. Причем хотя мотив «крепостного» человека как вещи, принадлежащей хозяину, и мелькнет в разговоре Севастьяныча с мистическим просителем, но

он так и останется периферийным. В самом заглавии, в такой объективации тела появляется нечто жутко-мистическое — это уже не мелкий чертенок, дистиллирующий публику, но некая темная подоплека бытия, которая будет затем вторгаться во все сказки цикла.

В то же время юмор повествователя, а также намеченная им линия рационального развенчания фантастического, придают и этой сказке фантазмагорический характер. «Путеводной звездой» происходящих событий становится «штоф домашней желудочной настойки» (19). Первую четверть штофа Севастьяныч выпивает еще за ужином, и она пробуждает в нем самолюбивые грезы о том, «как глупы люди и как умны он и его батюшка» (19). Со второй четвертью он мечтательно вспоминает свои «подвиги», и от мелькнувшего призрака возможного воздаяния за грехи приказный легко отделяется третьей четвертью штофа, которая переносит героя в собственный его «веселый реженский домик», в котором много ценных *вещей*, нажитых «своим умком» (20). Последняя же четверть «обворожительного напитка» (21) наконец-то отрывает Севастьяныча от мира вещей и вообще от земли, погружая в грезы о далеких временах и землях, и здесь раскрывается поэтическая сторона души героя. Как верно замечает Сакулин, Одоевский хотя и «обнажает духовную нищету жизни, не знающей вдохновенного идеализма, чуждой поэтических начал» [Сакулин: 26], однако показывает, что «в человеке живет иррациональное, “инстинктуальное” начало»: «Душа творит легенды жизни. Это так свойственно натуре человека и так необходимо ему»⁷ [Сакулин: 29].

Прерывает сладостные грезы Севастьяныча (или же служит их продолжением?) появление «владельца» мертвого тела, в разговоре с которым речь вновь заходит о *вещах*: о *теле* и о *взятке* за него, о составлении *просьбы*.

Помимо штофа, сквозным мотивом «Сказки...» становятся *бумаги*, и они во многом определяют человеческую жизнь, порою доминируя над нею. «Сказка...» начинается с *объявления*, затем следуют *бумаги* «к завтрашнему заседанию», потом — «старая замасленная *тетрадка*» (она же «Сивиллина книга» (19)), выступающая единственным «сводом законов» в Реженске; примером выдающегося ума, а вернее, хитрости

приказного становится *бумага*, составленная со слов «грамотного молодца» (20). Венчают успех деятельности Севастьяныча «серенькие *бумажки*» (20; курсив наш. — Ю. С.) в книжке под периною. Постепенно герой переносится мечтами в сферы преданий и сказаний, но эти плоды чужого воображения порождают в уме Севастьяныча собственное творение — фантастическую *просьбу*, которая служит своего рода ответом на объявление.

И хотя коллеги поднимают Севастьяныча на смех, не слушают его увещаний на счет того, что *просьбу* нужно рассмотреть «обыкновенным порядком» (24), и вскрывают тело, но уже иные «толкователи» *просьбы* из простого народа, не в силах смириться с таким *бездушным* отношением к *мертвому телу*, придумывают другие продолжения этой истории, в которых тело или оживает при помощи «вскочившего» в него «владельца», или же, хоть тело так и хоронят, но «владелец» не устает ежедневно просить его у Севастьяныча, а тот, «не теряя бодрости, отвечает: “А вот собираются справки”» (25).

В следующей истории читатель переносится в совершенно иной, экзотический мир. Название сказки — «Жизнь и похождения одного из здешних обывателей в стеклянной банке, или Новый Жоко» — вновь актуализирует тему *овеществления* — помещения *живого* существа под стекло. В историко-литературном рассмотрении эта тема будет иметь большую перспективу: герои Достоевского, протестующие против «хрустальных замков» в духе Чернышевского, теплица в сказке-притче В. Н. Гаршина «Attalea princeps» и др. Жанр, пародийно обозначенный как *классическая повесть*, и эпиграф из Буало *овнешняют* (если вновь обратиться к терминологии М. М. Бахтина) эту историю, переводя ее из этической сферы в эстетическую, в «стеклянную банку» строгого жанра, приписывающего классицистически однозначное, рациональное воззрение на мир.

Рассказчик на этот раз — ядовитый паук, но он предстает не как агрессор, а напротив, как существо с чувствительным сердцем, вынужденное скрываться сначала от собственного родителя, а потом ставшее жертвой эксперимента, в результате которого движимое инстинктом самосохранения пожрало нежно любимую свою супругу. Герой этот подвергается

объективации и овеществлению — причем подвергается им дважды: вначале будучи пойман и посажен в банку, а затем — оказавшись в словаре. Но ужас первого происшествия так влияет на нежную душу членистоногого, что жизнь в словаре кажется ему теперь милой и даже почетной: «Сколько млекопитающихся желали бы добиться этой чести» (26). Герой даже радуется такой объективации, поскольку она научила его «ясно понимать все обстоятельства» (26) прожитой им жизни.

Преступая к своей истории, «господин Ликос» (32) делает небольшое отступление, связанное с темой *овеществления* непосредственно. Прodelанный с ним опыт возмущает героя и заставляет задаться вопросом о жестокости «естествоиспытателей» и их «холодных преступлений» (27). Хотя паук убежден, что только насмешка, а отнюдь не сочувствие, может быть ему ответом, в конце рассказа он все же призывает людей встать на место подопытных, взглянуть на себя со стороны:

«...вы сами уверены ли, убеждены ли вы, как в математической истине, что ваша земля — земля, а что вы — люди? <...> Что, если исполина <...> вздумается делать над вами — как надо мною — физические наблюдения, для опыта морить вас голодом, а потом прехладнокровно выбросить и вас, и земной шар за окошко?» (31–32).

Следующая в ряду «Сказка о том, по какому случаю коллежскому советнику Ивану Бограновичу Отношенью не удалось в Светлое Воскресенье поздравить своих начальников с праздником» еще теснее связана с мотивом овеществления. Как отмечает В. И. Сахаров, «в повести о коллежском советнике происходит бунт вещей» [Сахаров: 15]. Исследователь называет карты частью «быта» чиновников, которая вдруг оживает и втягивает их в «безумный картеж». Но в том-то и дело, что оживают карты не «вдруг», а именно вследствие попраения самими чиновниками Божьего закона, в предпочтении ими inferнальной механистичности игры празднованию Светлого Христова Воскресения. Мотив попраения Божьего завета, только намеченный в «Сказке о мертвом теле...» (будучи еще ребенком, Севастьяныч «в отмщение оскоромил своего учителя в самую Страстную пятницу» (20)), теперь становится центральным. Жизнь Отношенья строится

согласно его фамилии — вся она построена в *отношении* к департаменту, который, в свою очередь, предстает некой слаженной машиной; ее цель — производить *бумаги*. Смысл всей человеческой жизни здесь сводится к их преумножению. Самоотверженность чиновников при этом сравнивается с «трапезой молчальников» (33), по окончании трудов они благодарят Бога, сами не понимая, что за дело, по сути своей, весьма далекое от богоугодного.

Инфернальность этой автоматизированной жизни, где человек — только винтик, только *вещь* среди других, более ценных вещей, становится еще более очевидной благодаря соседству с иным механизмом — с карточной игрой, которая тоже изо дня в день идет по заведенному порядку. Однако она сосредоточивает в себе и некую поэзию для Отношенья и его коллег — ту поэзию, без которой, согласно Одоевскому, жизнь человеческая все же невысказана, в том числе и жизнь чиновничья.

Когда первый механизм заявляет свои права на чиновников, и им приходится делать срочную работу в Страстную субботу, то с неизбежностью их затягивает и в карточную игру, ставшую «необходимую принадлежностью службы» (34): чиновники оказываются не в силах противостоять соблазну заведенного порядка. Игра в вечер Страстной субботы и в пасхальную ночь становится аналогом своего рода черной мессы: зеленый стол преобразуется в «Сивиллин треножник» — «духовное начало деятельности, разлитое природою по всем своим произведениям» (35). Только «духовное» это начало окажется отнюдь не божественным, но инфернальным, как и в «Сказке о мертвом теле...», где также упоминалась Сивилла. Такое нарочитое повторение имени языческой прорицательницы в цикле заставляет воспринимать ее уже не метафорически, но как нечто язычески-темное, дохристианское, вторгающееся в повседневную, на первый взгляд столь обыденную и пошлую, жизнь. С другой же стороны, древние Сивиллы известны и тем, что предсказали пришествие Христа, и потому, как знать, не служит ли их «присутствие» в *бездушном* мире чиновников залогом возможного *воскресения и оживления мертвых душ*?

Темные силы так завладевают чиновниками, что искажается не только пространство, но и время, — когда во всем мире торжествует Пасха, в их комнате «все еще ночь; все еще горят свечи; игроков мучит и совесть, и голод, и сон, и усталость, и жажда; судорожно изгибаются они на стульях, стараясь от них оторваться, но тщетно», и тут начинается «игра, игра адская» (36). Завладевая игроками, игра в конце концов превращает их самих в карты, в игральные оживших дам. Сложно согласиться с В. И. Сахаровым в том, что «безразлично, сами ли чиновники играют в карты или карты играют чиновниками» [Сахаров: 15]. Вышедший из-под контроля inferнальный механизм игры разрушает и другой — механизм службы в департаменте — и служит причиной события неслыханного: коллежскому советнику «Ивану Богдановичу Отношенью не удалось в Светлое Воскресенье поздравить своих начальников с праздником» (36). Только вмешательством более мощных сил, овеществляющих чиновников уже буквально, нарушается механизм службы в департаменте, и это немыслимое нарушение подчеркивает само название сказки. Конечно, мы не знаем, исправится ли Отношенья, но ведь есть шанс, что раз механизм нарушен, то и дальнейший путь чиновника может пойти по иному маршруту — и тогда следующую Пасху он встретит уже иначе.

Некие загадочные силы проявляются в мире и следующей сказки — «Игоши». В ней сочинитель обращается к русскому фольклору и передает особенности детского восприятия мира. Иначе здесь выступает и фантастика: «...сверхъестественное предстает уже как художественная реальность, вполне достоверная для определенных типов сознания» [Маркович: 33].

Если в предыдущих сказках мы сталкивались с механистичностью жизни, построенной по тем или иным схемам или правилам, то в «Игоше» все обстоит иначе — мертвое тело (ранее воспринимавшееся как вещь) младенца оживает и начинает «мстить» людям, разрушать установленные правила и порядки, восставая на саму *вещность* мира. Сначала кажется, что Игоша предлагает взамен свои правила и не несет разрушения, если лишнюю ложку за столом для него положить и т. д., но история с маленьким рассказчиком опровергает это

мнение: Игоша продолжает все бить, несмотря на подарки, именно в разрушении и полагая главное «служение» людям. Это разрушение вовсе не воспринимается как благодатное нарушение мертвенного порядка вещей, напротив — как врывающийся в жизнь темный хаос бытия, недаром Игоша — некрещеный младенец. Чувство, которое вызывает Игоша в конце концов, — жалость, жалость к неприкаянности бедного Игоши, к односторонности⁸ его существования. Соприкосновение с иным миром, порывающим с вещностью и механизмами этого, оставляет по себе впечатление загадки, отгадка которой таится в глубинах собственной же человеческой души⁹. Вырывающая ребенка из повседневности, помимо неприятностей, встреча с Игошей через сострадание дарует обновление юной душе рассказчика.

Следующая далее «Просто сказка» переносит нас из русской усадьбы и мира в кабинет лысого Валтера, вероятно, начитавшегося сочинений мистиков, аллюзии на которые в его причудливом сне одновременно и контрастируют своей ученостью с народными представлениями о мире из прошлой сказки, и оказываются им созвучны общим чувством мистической подоплеки бытия, тайны, скрывающейся за вещным миром и порою прорывающейся сквозь него в человеческую повседневность. М. А. Турьян пишет о двух этих сказках: «Сосуществование параллельных планов — фантастического и реального — воспроизведено здесь как неуловимое, легко переливающееся одно в другое чередование детской грезы и действительной жизни, как состояние полусна-полуяви, когда факты сиюминутного бытия продолжают свою жизнь, свое развитие в иной, ирреальной, ипостаси — и вновь возвращаются в действительность...» [Турьян: 155].

Тему двоимирия — также циклообразующую в «Пестрых сказках» — задает и эпиграф из Ж.-П. Рихтера, на этот раз заостря внимание на таинственной связи между явью и сном.

Комната засыпающего за письменным столом Валтера оглашается «тысячей голосов» — это оживают вещи и заявляют о своей неповторимости, самости, о своей *человечности*:

«...перо упорствует, извивается между пальцами, словно змея, растет и получает какую-то сердитую физиогномию. Вот из

узкого отверстия слышится жалостный стон, похожий то на кваканье лягушки, то на плач младенца. “Зачем ты вытягиваешь из меня душу? — говорил один голос, — она так же, как твоя, бессмертна, свободна и способна страдать”. — “Мне душно, — говорил другой голос, — ты сжимаешь мои ребра, ты точишь плоть мою — я живу и страдаю”» (42).

Голоса обретают все вещи, каждая из которых в то же время персонифицирует часть Валтера; в качестве его двойника выступают вольтеровские кресла и сидящий на них надутый колпак. Важно здесь и созвучие (Валтер — вольтеровские), и то, что колпак необходим *лысому* Валтеру, он — незаместимая часть героя, и именно осознание незаместимости наполняет этот «венец природы и искусства» «чулочного мастера» особой важностью. Далее перед читателем разворачивается история грехопадения колпака: он искушается прелестью туфли — прелестью творения «великого сапожника» (43). Но в мире туфли эта высокая мистика, отсылающая к Я. Беме, оказывается обманом — там «небо сафьянное», «солнце пуговка», «звезды гвоздики» (43), и вместо желанного обновления в любви, колпака, не внемлющего крику мыльницы и тревожному шепоту собственных петель, ожидает позорная гибель — гибель его «чистоты и невинности» (44). Венчающий голову человека — он оказывается попраным коварной туфлей и пьяными сапогами.

Напрасно потом «угрызение совести толстыми спицами» колет внутренность колпака, и напрасно он взывает к мылу и корыту:

«...колпак остался невымытым, потому что в эту минуту Валтер проснулся...» (44).

Как и в предыдущей сказке, фантастический и реальный планы оказываются до конца неразделимы: загрязнившийся во сне, колпак остается не вымытым уже наяву. Или же, из-за пробуждения Валтера, в пространстве сна колпаку уже никогда не суждено очиститься.

Как аргументированно пишет П. Н. Сакулин, «колпак, чулочные или сыромятные изделия, вакса были в глазах Одоевского символом житейской прозы, пошлости и материализма», что позволяет исследователю сделать вывод о том, что

в этой сказке представлена «высшая степень пошлости» [Сакулин: 26–27]. Но в свете целого «Пестрых сказок» можно взглянуть на «Просто сказку» и иначе — как на выявление человеческого в мире вещей. В. Н. Топоров так рассуждает на этот счет: «Беззащитная и бессловесная, вещь отдается под покровительство человека и рассчитывает на него. Оставить без ответа это движение и “решение” — значит пренебречь судьбой “человеческого” слоя в вещи <...> сузив “человеческое” в вещи, подтолкнуть самого себя, человека, на путь овеществления» [Топоров: 33].

Мотив утраты чистоты и невинности, падения вследствие соблазна повторяется и в следующей «Сказке, о том, как опасно девушкам ходить толпою по Невскому проспекту». Загадочность и хаотичность Невского проспекта знакомы каждому читателю по одноименной повести Гоголя, но уже Одоевский почувствовал и передал в художественной форме опасность, таящуюся на магистральной улице северной столицы.

Названные «толпою» в заглавии, в дальнейшем девушки подвергаются *поштучному* счету — вначале рассказчик насчитывает их 11, а затем строгие, но ограниченные маменьки недосчитаются одной из них. Рассказчик хоть и называет девушек толпою, не выделяя никакую из них отдельно, но все же интересуется их характером, дарованной им *человечностью*. Маменьки же, как и басурманский кудесник, относятся к ним как к *вещам* — поэтому в конце концов «всему виною» окажутся не только басурманы, но и маменьки, не справившиеся с ролью «пастырей» и потерявшие невинную «овечку».

Именно в контексте цикла многие детали этой сказки обретают более рельефные смыслы. Так, в магазине «новоприезжего искусника» вновь появляется колпак, но теперь уже не вязаный («родственником» вязаного колпака тут будет чепчик), а хрустальный — под такими колпаками выставлены на всеобщее обозрение куколки — в подобную им суждено превратиться и потерянной маменьками русской красавице. Хрустальный колпак актуализирует связь уже со стеклянной банкой, в которую посадил «господина Ликоса» некий «чародей» — вновь живое существо оказывается *подопытным*, объективируется и овеществляется.

В соседстве с историей о «Новом Жоко» чудесные материи и предметы туалета, продаваемые басурманом, напоминают кладбище из «бабочкиных крылышек», «мушиных глаз», «стрекозиной лапки», «пчелиной шерстки» (46). Есть здесь и «паутина», заставляющая прямо вспомнить бедного Ликоса. «Чародеи» в обоих случаях выдают себя за «просветителей» — «естествоиспытателей» или же искусников, несущих русским девушкам последние европейские моды. Проблема оказывается глубже чисто экономической выгоды, басурманский кудесник и его свита озабочены тем, что «русские девушки не хотят больше быть заморскими куклами! вот настоящее горе! продолжись оно — и русские подумают, что они в самом деле такие же люди» (47).

Стремящиеся *умертвить*, превратить живую русскую девушку в куклу басурманские кудесники сами несут на себе печать мертвенности и неполноценности — французская голова, английский живот, немецкий нос (иными словами, части разрушенного уже, потерявшего целостность, тела — выпятившиеся, эмансипировавшиеся от целого и торжествующие односторонности, сами ставшие затем инструментами для демонстрируемой читателю вивисекции) — здесь мы не увидим живых глаз, и у самого искусника «вместо» глаз «синие очки» — своего рода символ искусственности и фальши, царящей в модной басурманской лавочке, набитой множеством вещей, захватывающих живую душу и в конце концов подавляющих ее своей *вещностью*¹⁰.

Инфернальность чародеев подчеркивают и их химические операции с ретортой (а читатель помнит, кто ею пользовался в первой сказке) по переплавлению «нравственной арифметики» и прочих *вещей* в «какую-то бесцветную и бездушную жидкость» (47; курсив наш. — Ю. С.). Сам процесс насильственного превращения девушки в куклу (вплоть до вырезания живого сердца) — процесс, во многом обратный тому, что делал шестикрылый херувим с лирическим героем пушкинского «Пророка».

Операция басурман над сердцем девушки оказывается столь необратимой, что ее не может исправить даже любовь. Тщетно потом влюбившийся в куклу молодой человек будет пытаться оживить ее — вещь останется вещью и не сможет

увидеть души в других вещах — даже в оживающих под взглядом человека произведениях искусства. Язык ее останется искусственным и *мертвым*, хотя она и выучит *живые* слова о добродетели, любви и искусстве. Однако и эти живые слова, попадая в недолжный штампованный ряд словоформ, становятся мертвыми («затверженными»), потому они в конце концов и «опротивели молодому человеку» (50). Но кукла чужда и «механических занятий жизни» — заниматься «хозяйством по старинному русскому обычаю» (50) она отнюдь не желает. Она не может выбраться из «хрустального колпака», в который заключили ее душу, может только стучать по нему. Жизнь молодого человека превращается в ад — и он поступает с куклой как с вещью — выбрасывает ее за окошко:

«...за это все проходящие его осуждали, однако же куклы никто не поднял» (51).

По сути, «Пестрые сказки... собранные Гомозейкою» кончаются после «Сказки о том, как опасно девушкам...» (может быть, не случайно она имеет цифру VII, по-своему свидетельствующую о завершении, хотя в данном случае и предварительном: цифровая «алхимическая» символика вообще важная особенность цикла) — далее на сцену (никак не оговаривая это и формально продолжая оставаться Гомозейкой) выступает иной рассказчик, снимая прежнюю маску дикаря гостинных и становясь князем, известным писателем, который безо всяких ужимок обращается как в великосветском кругу, так и в писательской среде. На это обратил внимание уже Е. Ф. Розен: «Гомозейко, игравший роль старика в продолжение семи “Пестрых сказок”, изменил своей роли в осьмой, обернулся молодым светским человеком, говорящим прекрасному полу замысловатый и нравоучительный комплимент»¹¹.

В последней сказке меняется сам слог повествования, в котором появляются нотки поэзии и искренней патетики, свойственные скорее «Последнему квартету Бетховена», нежели другим «Пестрым сказкам».

Первая часть сказки «наизворот» — своего рода литературно-критическая заметка, обращенная к пишущей, «отчасти» читающей и «отчасти» думающей братии (52), обитающей на чердаках или в тесных кабинетах и судящей о великосветских

гостиных только по мельком увиденным *вещам*: фракам, лорнетам, люстрам... Рассказчик вступает за высший свет и за царящие там правила; высмеиваемые в предыдущей сказке трафаретные фразы приличий теперь получают оправдание и даже обретают несомненную пользу для умягчения нравов.

Оживленная тысячелетним мудрецом, «прародителем славянского племени» (54), девушка очищается и кукольность сменяется в ней сначала «какою-то мертвою жизнью» (55), а затем — настоящей, «живой жизнью». Нет более «китайских жемчужин в нити ее существования» (55), но судьба преподносит ей «китайского болванчика» в виде мужа — Кивакеля. Жалость о том, как в нем «унижен образ человеческий» (56), побуждает красавицу посвятить жизнь его исправлению и стать «душой этого четвероногого животного, которое называют супругами» (54). Но ей удастся добиться только внешних, механических изменений, и как ранее канва была искусством для куклы, так теперь поэзией для ее супруга станет табачный дым, а наукой — лошадь. Даже молитва «души» — «вдохновение» (57) — не в силах помочь красавице в ее тщетной попытке оживить Кивакеля, для которого «всякое слово, непохожее на слова, им произносимые», — нарушение «законов Божеских и человеческих» (57). Мертвые слова, которые ранее вложили истязатели в уста красавицы, в данном случае являются единственно возможными для супруга: овнешнение речи становится существенной чертой мертвенности жизни. Исстрадавшаяся красавица зачахла, и «бездыханный труп ее Кивакель снова выкинул из окошка» (57).

Помимо вступления, иной тон последней сказке задает эпиграф — это уже не нравственные сентенции, цитаты из фантастических или назидательных произведений, но отрывок из письма гетевского Вертера, в минуту грустных раздумий о пошлости великосветского общества написанного Лотте. Этот эпиграф о кукольности жизни будет повторен Одоевским и в конце — в качестве эпилога ко всем сказкам. Такое нарочитое повторение предает повествованию новый, более серьезный, мрачный и зловеющий тон.

В то же время эпилог прямо перекликается с открывающей сказочный цикл «Ретортой», где Гомозейка также оказывается

в своего рода «ящике с куклами», выступая и в качестве «кукловода», распоряжающегося чужими судьбами. Он вполне мог бы повторить слова Вертера:

«...И все мне кажется, что я перед ящиком с куклами; гляжу, как движутся передо мною человечки и лошадки; часто спрашиваю себя, не обман ли это оптической; играю с ними, или, лучше сказать, мною играют, как куклою...» (57).

Однако окончание размышлений героя Гете чуждо чудачковатому и увлеченному алхимическими опытами Гомозейке, но, вероятно, было близко его автору:

«...иногда, забывшись, схвачу соседа за деревянную руку и тут опомнюсь с ужасом...» (57).

Вместе с тем мотив несостоявшегося рукопожатия появлялся и в начале цикла, в признании Гомозейки, что он «боится протягивать свою руку знакомому, чтобы знакомый в рассеянности не отвернулся» (8).

В фантазмагорическом мире сказок раз за разом стираются границы между живым и мертвым, личностью и вещью. Начиная с предисловий издателя и сочинителя, через весь цикл проходит мотив *овеществления*, оказываясь одним из центральных. За трактатом о научном познании и важности учитывать *душу* вещей следуют картины алхимической «дистилляции» великосветской публики, которая оказывается и выносливее, и бесчувственнее неорганического вещества. Тут же является чертенок с латинским словарем и его затейливыми, превратившимися в текст *полуживыми* или же *полумертвыми* обитателями. Чудом подобной судьбы удастся избежать самому сочинителю, не стремящемуся, однако, помочь своим товарищам по беде, относящемуся к ним как к полезным *вещам*. Фантазмагория сменяется сценой пропитанного культом вещей провинциального быта, повседневный ход которой прерывают фантастические события с изысканием владельца «мертвого тела», где последнее понимается исключительно как неодушевленный предмет. Далее сочинитель перескакивает на экзотику и живописует трагическую жизнь мохнатых пауков, посаженных неким естествоиспытателем в стеклянную

банку. Отличающиеся сильными страстями, членистоногие переживают опыты над собой гораздо эмоциональнее, чем «дистиллируемое» в реторте светское общество. Сетования господина Ликоса сменяются изображением механистичного существования столичных чиновников и неожиданного инфернального нарушения этого слаженного механизма — нарушения, в котором, возможно, кроется залог преобразования мертвенности жизни. Следующая сказка переносит читателя в мир старинной русской усадьбы, воспринимаемый глазами ребенка. Торжество вещного мира сменяется его разрушением. Но с другими сказками роднит эту вновь появляющийся мотив вторжения в повседневность неких таинственных сил, персонифицированных теперь в загадочном Игоше, встреча с которым станет важным уроком для юного рассказчика. Далее в «просто» сказке — история про оживающие и заявляющие о своей *человечности* вещи, одной из которых предстоит пережить грехопадение. Две заключительные сказки вновь переносят читателя в столицу, теперь в центре внимания оказывается «женский вопрос». Вначале напичканная басурманской «премудростью» девушка превращается в куклу, оживить которую не может даже любовь. А затем — в сказке «на изворот» — воскрешенная тысячелетним мудрецом красавица решает пожертвовать собою во имя бессердечного Кивакеля, персонифицированного механизма. Но ей не суждено будет повторить подвиг мудреца: чудо преобразования ее супруга так и не случится, красавица зачахнет в тщетных попытках вдохнуть в него хотя бы немного «живой жизни». Так, начавшись как гротескная фантазмагория, сказки все более обрастают серьезными смыслами, что в финале подчеркивается дважды повторенной цитатой из письма гетевского Вертера.

П. Н. Сакулин, трактуя общий пафос «Пестрых сказок», стремится представить его в позитивно-назидательном ключе: «Кошмарные призраки исчезнут, фантазмагории рассеются, если люди освободят в себе поэтические стихии» [Сакулин: 31]; «Здоровый славянский идеализм рано или поздно разрушит “нечестивые цепи иноземного чародейства”» [Сакулин: 31]. Безусловно, в последней сказке мотив духовного

преображения, оживления, раз-вещствления становится центральным, пунктирно появлялся он и ранее (в «Сказке о том, по какому случаю коллежскому советнику Ивану Богдановичу Отношенью...» или в «Игоше»). Пафос всего творчества Одоевского по сути своей христианский¹²: на первом месте у него отнюдь не сатира и социальная критика, не к преобразованиям законов и порядков призывает писатель прежде всего, но к воскресению *мертвых* душ, погрязших в быте, закосневших в бесконечных бумагах, чинах, «просыпающихся» разве что за картежной игрой. В этом Одоевский близок Гоголю и Достоевскому.

Но все же сведение общего посыла «Пестрых сказок» к столь однозначным назидательным сентенциям представляется спорным. Этому сопротивляется и финал последней сказки, и мрачный пафос размышлений гетевского героя, в который окрашиваются в финале «Арлекинские сказки»¹³, как назовет их Одоевский в письме А. И. Кошелеву. И если «Миргород» Гоголя заканчивается словами «Скучно на этом свете, господа!»¹⁴, то у Одоевского выходит: «Страшно на этом свете...». Недаром в том же письме Кошелеву он признавался, что писал сказки «в самые горькие минуты»¹⁵ жизни. Мертвенность мира еще далеко не преодолена, не освобождены из косного плена ни вещи, ни люди, которые все более и более погрязают в повседневности, подчиняя все своей мертвящей воле. И хотя Одоевский свято верил в то, что «как ни вертись, от души не отвертись»¹⁶, но и до полного воскресения и преобразования в художественном мире «Пестрых сказок» все же еще далеко.

Вместе с тем в целом безрадостная картина в *этически* напряженном мире героев по-своему преодолевается в *эстетической* реальности цикла. Иными словами, прозаика «кукол»-вещей преобразуется поэтикой (творческим усилием) автора: «форма» (художественное построение цикла) преобразует «содержание» (прозу изображенной в нем жизни), и если в мире героев мертвенность по преимуществу остается непреодоленной, то в избытке авторского видения, в его (а затем и в читательском) эстетическом переживании происходит преобразование этой тотальной овнешненности — и самим фактом ее осознания, и юмористической ее огласовкой, и напряженной

передачей вечной поэзии бытия, в неисчерпаемости которой открывается мерцающая возможность для преодоления овещественности мира и воскресения «живой жизни».

Примечания

- ¹ Одоевский В. Ф. <Первоначальный план «Пестрых сказок»> // Одоевский В. Ф. Пестрые сказки. СПб.: Наука, 1996. С. 85.
- ² Об *овеществлении* и о его преодолении в художественном мире Достоевского см. также: [Есаулов, 2018].
- ³ Ранее мы уже писали о бунте героя «Записок сумасшедшего», в том числе делая обзор исследований на эту тему (см.: [Сытина, 2021b]).
- ⁴ Попутно можно заметить, что название нового сборника Гоголя, создававшегося как раз во время его тесной дружбы с Одоевским, — «Арабески» — также говорит о «пестроты» и некоторой мозаичности.
- ⁵ Одоевский В. Ф. Пестрые сказки. СПб.: Наука, 1996. С. 5. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием страницы в круглых скобках.
- ⁶ Одоевский В. Ф. О литературе и искусстве. М.: Худож. лит., 1982. С. 103.
- ⁷ О «поэтической» подоплеке образа приказного Севастьяныча нам уже доводилось рассуждать раньше, см.: [Сытина, 2021b].
- ⁸ Трагизм *односторонности* человеческого существования — еще одна из важнейших тем в творчестве Одоевского. Намеченная уже в «Пестрых сказках», она получит глубокое философское осмысление в «Русских ночах» и в повести «Живописец» (см.: [Есаулов, Киселева и др.: 13–17], [Сытина, 2017]).
- ⁹ Недаром загадочность сказки побуждает исследователей искать ее толкования в концепции архетипов К. Юнга (см.: [Иванова]). Подталкивает к таким трактовкам и послесловие к сказке, написанное Одоевским впоследствии при публикации ее в Сочинениях 1844 г.
- ¹⁰ Подобный, хотя много более масштабный, образ появится у Ф. М. Достоевского при описании всемирной выставки в Лондоне в главе с характерным названием «Ваал» «Зимних заметок о летних впечатлениях»: «Вы смотрите на эти сотни тысяч, на эти миллионы людей, покорно текущих сюда со всего земного шара, — людей, пришедших с одною мыслью, тихо, упорно и молча толпящихся в этом колоссальном дворце, и вы чувствуете, что тут что-то окончательное совершилось, совершилось и закончилось. Это какая-то библейская картина, что-то о Вавилоне, какое-то пророчество из Апокалипсиса, в очию совершающееся. Вы чувствуете, что много надо векового духовного отпора и отрицания, чтоб не поддаться, не подчиниться впечатлению, не поклониться факту и не обоготворить Ваала, то есть не принять существующего за свой идеал...» (Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. М.: Наука, 1973. Т. 5. С. 70).

- ¹¹ Розен Е. Ф. «Пестрые сказки с красным словцом, собранные Иринею Модестовичем Гомозейкою...» // Одоевский В. Ф. Пестрые сказки. СПб.: Наука, 1996. С. 113.
- ¹² О принципиальной важности для Одоевского православного миропонимания и об отражении этого в творчестве писателя см., например: [Есаулов, Киселева и др.: 13–17], [Сытина, 2017], [Сытина, 2021a].
- ¹³ Колюпанов Н. Биография А. И. Кошелева. М., 1889. Т. 1. Кн. 2. С. 102.
- ¹⁴ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: в 14 т. М.: Изд-во АН СССР, 1937. Т. 2. С. 276.
- ¹⁵ Колюпанов Н. Биография А. И. Кошелева. С. 102.
- ¹⁶ Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л.: Наука, 1975. С. 14.

Список литературы

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. М.: Языки славянской культуры, 2002. Т. 6. С. 6–300.
2. Есаулов И. А. Спектр адекватности в истолковании литературного произведения («Миргород» Н. В. Гоголя). М.: РГГУ, 1995. 100 с.
3. Есаулов И. А. Художественный мир Достоевского в свете оппозиции «юродство / шутовство» и позиция Бахтина (на материале фантастического рассказа «Кроткая») // Достоевский и мировая культура: альманах. СПб.: Серебряный век, 2018. № 36. С. 75–86.
4. Есаулов И. А. Родное и вселенское в «Мертвых душах» Н. В. Гоголя: Парафрагматический контекст понимания // Проблемы исторической поэтики. 2020. Т. 18. № 1. С. 175–210 [Электронный ресурс]. URL.: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1582894223.pdf. (22.05.2021). DOI: 10.15393/j9.art.2020.7322
5. Есаулов И. А. Каменноостровский цикл А. С. Пушкина как пасхальный текст: мимесис, парафрасис, катарсис (Статья первая) // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 1. С. 88–123 [Электронный ресурс]. URL.: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1613722066.pdf (22.05.2021). DOI: 10.15393/j9.art.2021.9002 (a)
6. Есаулов И. А. Каменноостровский цикл А. С. Пушкина как пасхальный текст: мимесис, парафрасис, катарсис (Статья вторая) // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 2. С. 56–80. [Электронный ресурс]. URL.: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1620230637.pdf (22.05.2021). DOI: 10.15393/j9.art.2021.9602 (b)
7. Есаулов И. А., Киселева И. А., Сытина Ю. Н., Степанян Е. В., Коршунова Е. А., Михаленко Н. В., Певцов Г. Д., Гильманов В. Х. Структуры повседневности и творческий эксперимент в русской словесности, философии, культуре (V Балтийский международный семинар-дискуссия) // Вестник Московского государственного областного университета. 2015. № 3 [Электронный ресурс]. URL: <https://vestnik-mgou.ru/Articles/View/703> (22.05.2021).
8. Захаров В. Н. Символика христианского календаря в произведениях Достоевского // Новые аспекты в изучении Достоевского. Петрозаводск: ПетрГУ, 1994. С. 37–49.

9. Захаров В. Н. Имя автора — Достоевский. Очерк творчества. М.: Индрик, 2013. 456 с.
10. Иванова М. Г. Архетип героя как центральный архетип культуры (на примере наследия В. Ф. Одоевского) // 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. 432–437.
11. Исаев С. Г. Литературные авторские маски и превращения // Балтийский филологический курьер. 2011. № 8. С. 190–203.
12. Киселев В. С. Телеология «Сочинений князя В. Ф. Одоевского» (1844): принципы составления, композиция, жанровое целое // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2008. № 2 (3). С. 45–62.
13. 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. 660 с.
14. Ляпина Л. Е. Жанровая специфика литературного цикла как проблема исторической поэтики // Проблемы исторической поэтики. 1990. Т. 1. С. 22–30 [Электронный ресурс]. URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2341> (22.05.2021). DOI: 10.15393/j9.art.1990.2341
15. Маркович В. М. Дыхание фантазии // Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820–1840 гг.): сб. произведений / сост. и авторы коммент. Карпов А. А. и др.; авт. вступ. ст. Маркович В. М.; Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1990. С. 5–47.
16. Назиров Р. Г. О месте В. Ф. Одоевского в русской литературе // Назировский архив. 2017. № 4 (18). С. 12–54.
17. Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Кн. В. Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель: в 2 т. М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1913. Т. 1. Ч. 2. 479 с.
18. Сахаров И. В. О жизни и творениях В. Ф. Одоевского // Одоевский В. Ф. Сочинения: в 2 т. М.: Худож. лит., 1981. Т. 1. С. 5–28.
19. Сытина Ю. Н. Евангельский текст и подтекст в повестях И. И. Панаева «Дочь чиновного человека» и В. Ф. Одоевского «Живописец» // Проблемы исторической поэтики. 2017. Т. 15. № 4. С. 69–83 [Электронный ресурс]. URL: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1512470126.pdf (22.05.2021). DOI: 10.15393/j9.art.2017.4721
20. Сытина Ю. Н. В поисках «положительно прекрасного» героя: князь Мышкин Ф. М. Достоевского и Сегелиель В. Ф. Одоевского // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 1. С. 173–193. [Электронный ресурс]. URL: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1612711387.pdf (22.05.2021). DOI: 10.15393/j9.art.2021.8862 (a)
21. Сытина Ю. Н. О неожиданных гранях образов чиновников у Н. В. Гоголя и В. Ф. Одоевского // Научный диалог. 2021. № 2. С. 231–243. DOI: 10.24224/2227-1295-2021-2-231-243 (b)
22. Топоров В. Н. Вещь в антропоцентрической перспективе (апология Плушкина) // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического. М.: Прогресс: Культура, 1995. С. 7–111.
23. Турьян М. А. «Пестрые сказки» Владимира Одоевского // Одоевский В. Ф. Пестрые сказки. СПб.: Наука, 1996. С. 131–168.

References

1. Bakhtin M. M. The Problems of Dostoevsky's Poetics. In: *Bakhtin M. M. Sobranie sochineniy: v 7 tomakh* [Bakhtin M. M. *Collected Works: in 7 Vols*]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2002, vol. 6, pp. 6–300. (In Russ.)
2. Esaulov I. A. *Spektr adekvatnosti v istolkovanii literaturnogo proizvedeniya* («Mirgorod» N. V. Gogolya) [*The Spectrum of Adequacy in the Interpretation of a Literary Work* (N. V. Gogol's "Myrgorod")]. Moscow, The Russian State University for the Humanities Publ., 1995. 100 p. (In Russ.)
3. Esaulov I. A. The Artistic World of Dostoevsky in the Light of the Opposition "Foolishness / Buffoonery" and the Opposition of Bakhtin (on the Material of the Fantastic Story "Krotkaya". In: *Dostoevskiy i mirovaya kul'tura: al'manakh* [*Dostoevsky and World Culture: Almanac*]. St. Petersburg, Serebryanyy vek Publ., 2018, no. 36, pp. 75–86. (In Russ.)
4. Esaulov I. A. The Native and the Universal in the "Dead Souls": A Paraphrastic Context of Understanding. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [*The Problems of Historical Poetics*], 2020, vol. 18, no. 1, pp. 175–210. Available at: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1582894223.pdf (accessed on May 22, 2021). DOI: 10.15393/j9.art.2020.7322 (In Russ.)
5. Esaulov I. A. Kamennooostrovsky Cycle of Alexander Pushkin as Easter Text: Mimesis, Paraphrasis, Catharsis. Article 1. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [*The Problems of Historical Poetics*], 2021, vol. 19, no. 1, pp. 88–123. Available at: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1613722066.pdf (accessed on May 22, 2021). DOI: 10.15393/j9.art.2021.9002 (In Russ.) (a)
6. Esaulov I. A. Kamennooostrovsky Cycle of Alexander Pushkin as Easter Text: Mimesis, Paraphrasis, Catharsis. Article 2. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [*The Problems of Historical Poetics*], 2021, vol. 19, no. 2, pp. 56–80. Available at: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1620230637.pdf (accessed on May 22, 2021). DOI: 10.15393/j9.art.2021.9602 (In Russ.) (b)
7. Esaulov I. A., Kiseleva I. A., Sytina Yu. N., Stepanyan E. V., Korshunova E. A., Mikhalenko N. V., Pevtsov G. D., Gil'manov V. Kh. The Structures of Commonness and Creative Experiment in Russian Literature, Philosophy, Culture (the 5th Baltic International Seminar with Discussion). In: *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta* [*Bulletin of the Moscow Region State University*], 2015, no. 3. Available at: <https://vestnik-mgou.ru/ru/Articles/View/703> (accessed on May 22, 2021). (In Russ.)
8. Zakharov V. N. The Symbolism of Christian Calendar in Fedor Dostoevsky's Works. In: *Novye aspekty v izuchenii Dostoevskogo* [*New Aspects in Studying of Dostoevsky*]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1994, pp. 37–49. (In Russ.)
9. Zakharov V. N. *Imya avtora — Dostoevskiy. Ocherk tvorchestva* [*The Author's Name Is Dostoevsky. An Essay on Creative Works*]. Moscow, Indrik Publ., 2013. 456 p. (In Russ.)
10. Ivanova M. G. The Archetype of the Hero as the Central Archetype of Culture (on the Example of the Heritage of V. F. Odoevsky). In: *Literatura i filosofiya: ot romantizma k XX veku. K 150-letiyu so dnya smerti V. F. Odoevskogo*

- [*Literature and Philosophy: From Romanticism to the 20th Century. To the 150th Anniversary of the Death of V. F. Odoevsky*]. Moscow, Vodoley Publ., 2019, pp. 432–437. (In Russ.)
11. Isaev S. G. Literary Writer’s Masks and Transformations. In: *Baltiyskiy filologicheskiy kur’er* [*The Baltic Philological Messenger*], 2011, no. 8, pp. 190–203. (In Russ.)
 12. Kiselev V. S. Teleology of “Prince V. Odoevsky’s Works” (1844): Principles of Compiling, Composition, Integrity of Genre. In: *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya* [*Tomsk State University Journal of Philology*], 2008, no. 2 (3), pp. 45–62. (In Russ.)
 13. *Literatura i filosofiya: ot romantizma k XX veku. K 150-letiyu so dnya smerti V. F. Odoevskogo* [*Literature and Philosophy: From Romanticism to the 20th Century. To the 150th Anniversary of the Death of V. F. Odoevsky*]. Moscow, Vodoley Publ., 2019. 660 p. (In Russ.)
 14. Lyapina L. E. The Genre Specificity of a Literary Cycle as a Problem of Historical Poetics. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [*The Problems of Historical Poetics*], 1990, vol. 1, pp. 22–30. Available at: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2341> (accessed on May 22, 2021). DOI: 10.15393/j9.art.1990.2341 (In Russ.)
 15. Markovich V. M. Breath of Fantasy. In: *Russkaya fantasticheskaya proza epokhi romantizma (1820–1840 gg.)* [*Russian Fantastic Prose of the Era of Romanticism (1820–1840)*]. Moscow, Leningrad, Leningrad State University Publ., 1990, pp. 5–47. (In Russ.)
 16. Nazirov R. G. On the Place of V. F. Odoevsky in Russian Literature. In: *Nazirovskiy arkhiv*, 2017, no. 4 (18), pp. 12–54. (In Russ.)
 17. Sakulin P. N. *Iz istorii russkogo idealizma. Knyaz’ V. F. Odoevskiy. Myslitel’. Pisatel’: v 2 tomakh* [*From the History of Russian Idealism. Prince V. F. Odoevsky. Thinker. Writer: in 2 Vols*]. Moscow, Izdanie M. i S. Sabashnikovyykh Publ., 1913, vol. 1, part 2. 479 p. (In Russ.)
 18. Sakharov I. V. About the Life and Works of V. F. Odoevsky. In: *Odoevskiy V. F. Sochineniya: v 2 tomakh* [*Odoevsky V. F. Writings: in 2 Vols*]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1981, vol. 1, pp. 5–28. (In Russ.)
 19. Sytina Yu. N. The Gospel Text and Subtext in the Stories “The Daughter of a High Official” by Ivan Panaev and “The Painter” by Vladimir Odoevsky. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [*The Problems of Historical Poetics*], 2017, vol. 15, no. 4, pp. 69–83. Available at: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1512470126.pdf (accessed on May 22, 2021). DOI: 10.15393/j9.art.2017.4721 (In Russ.)
 20. Sytina Yu. N. In Search of a “Positively Excellent” Hero: Prince Myshkin by F. M. Dostoevsky and Segiel by V. F. Odoevsky. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [*The Problems of Historical Poetics*], 2021, vol. 19, no. 1, pp. 173–193. Available at: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1612711387.pdf (accessed on May 22, 2021). DOI: 10.15393/j9.art.2021.8862 (In Russ.) (a)
 21. Sytina Yu. N. On the Unexpected Facets of the Images of Officials in N. V. Gogol and V. F. Odoevsky. In: *Nauchnyy dialog*, 2021, no. 2, pp. 231–243. DOI: 10.24224/2227-1295-2021-2-231-243 (In Russ.) (b)

22. Toporov V. N. The Thing in the Anthropocentric Perspective (The Apology of Plyushkin). In: *Toporov V. N. Mif. Ritual. Simvol. Obraz: issledovaniya v oblasti mifopoeticheskogo* [Toporov V. N. Myth. Ritual. Symbol. Image: Research in the Field of Mythopoetic]. Moscow, Progress Publ., Kul'tura Publ., 1995, pp. 7–111. (In Russ.)
23. Tur'yan M. A. "Colorful Tales" by Vladimir Odoevsky. In: *Odoevskiy V. F. Pestrnye skazki* [Odoevsky V. F. "Colorful Tales"]. St. Petersburg, Nauka Publ., 1996, pp. 131–168. (In Russ.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Сытина Юлия Николаевна, канд. филологических наук, доцент кафедры русской классической литературы, Московский государственный областной университет (ул. Фридриха Энгельса, д. 21, стр. 3, г. Москва, Российская Федерация, 105005); ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6334-4722>; e-mail: yulyasytina@yandex.ru.

Yuliya N. Sytina, PhD (Philology), Associate Professor of the Russian Classic Literature Department, Moscow Region State University (ul. Fridrikha Engel'sa 21/3, Moscow, 105005, Russian Federation); ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6334-4722>; e-mail: yulyasytina@yandex.ru.

Поступила в редакцию / Received 12.07.2021

Поступила после рецензирования и доработки / Revised 18.08.2021

Принята к публикации / Accepted 25.08.2021

Дата публикации / Date of publication 30.09.2021

Научная статья
УДК 821.161.1.09“18”
DOI: 10.15393/j9.art.2021.9984



Латинская афористика в поэтике Ф. М. Достоевского

А. А. Скоропадская

*Петрозаводский государственный университет
(г. Петрозаводск, Российская Федерация)*

e-mail: san19770@mail.ru

Аннотация. В статье анализируется роль латинизмов в художественных и публицистических текстах Ф. М. Достоевского. Писатель в силу своего образования был хорошо знаком с латинской словесностью, что, несомненно, отразилось на поэтике его произведений, для которой многоязычие становится одним из инструментов полифонизма: смешение языков выполняет характерологическую функцию, обогащая речевой портрет героев и расширяя лингвокультурный контекст их мировоззрения. Латинские цитаты приводятся Достоевским или как самостоятельные предложения, или интегрируются в текст, подстраиваясь под синтаксис и грамматику русского языка. Усеченные или измененные афоризмы, вложенные в уста героев, являются попыткой через обращение к константам культуры обосновать свои убеждения. Чаще всего такое изменение приобретает пародийный характер и оборачивается переименованием смыслов и отрицанием духовных ценностей. Особое место в поэтике Достоевского занимают выражения, принадлежащие католической культуре. С одной стороны, латинские католические названия дополняют картину образного воплощения христианской веры. С другой — церковные латинские формулы, являясь объектом иронии, насмешки или критики, иллюстрируют важную для Достоевского тему римско-католического христианства: на примере так называемого «папского вопроса» писатель развивает мысль о жизни и смерти религии в Европе.

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский, латинский язык, цитата, афоризм, идиостиль, авторский тезаурус

Для цитирования: Скоропадская А. А. Латинская афористика в поэтике Достоевского // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 3. С. 131–149. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9984

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2021.9984

Latin Aphoristics in the Poetics of F. M. Dostoevsky

Anna A. Skoropadskaya

*Petrozavodsk State University
(Petrozavodsk, Russian Federation)*

e-mail: san19770@mail.ru

Abstract. The article analyzes the role of Latinisms in the literary and journalistic texts of F. M. Dostoevsky. By virtue of his education, the writer was well-acquainted with Latin literature, which undoubtedly affected his poetics. Multilingualism becomes one of the polyphonic tools of the latter: combination of languages performs a characterological function, enriching the characters' speech portrait and expanding the linguocultural context of their worldview. Latin quotations are either provided by Dostoevsky as independent sentences, or integrated into the text and adjusted to the Russian syntax and grammar. Truncated or modified aphorisms integrated in the characters' words are an attempt to substantiate their beliefs through an appeal to cultural constants. Most often, a change of this sort takes on a parodic character and turns into an alteration of meanings and a denial of spiritual values. Expressions from the Catholic culture occupy a special place in Dostoevsky's poetics. On the one hand, Latin Catholic names complement the figurative embodiment of the Christian faith. On the other hand, while being the object of irony, ridicule or criticism, for Dostoevsky church Latin formulas illustrate an important topic in Roman Catholic Christianity: using the example of the so-called "Roman question," the writer develops the idea of the life and death of religion in Europe.

Keywords: F. M. Dostoevsky, Latin, quotation, aphorism, idiostyle, author's thesaurus

For citation: Skoropadskaya A. A. Latin Aphoristics in the Poetics of F. M. Dostoevsky. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2021, vol. 19, no. 3, pp. 131–149. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9984 (In Russ.)

Языковое разнообразие — одна из существенных особенностей поэтики Ф. М. Достоевского. По наблюдению М. Бахтина, писатель «работает с очень богатой словесной палитрой» [Бахтин: 98]. В этой палитре особое место отведено иноязычной лексике и фразеологии, в том числе — латинского происхождения. Заимствования из современных европейских языков (французского, немецкого, итальянского,

английского) становятся в художественных и публицистических текстах портретом эпохи: «...обильное введение Достоевским в язык литературных произведений слов и выражений, заимствованных в той или иной форме из иностранных языков, отражало широко распространенное в это время явление: новые слова для обозначения как предметов, так и понятий в самых различных областях — термины политические, научные, технические, медицинские и пр. — быстро входили тогда в язык» [Struve: 615]. Иноязычная лексика используется и как художественно-стилистическое средство создания образа, становясь значимым элементом речевого портрета, например указывая на инациональное происхождение героя (Амалия Липпехезель в «Преступлении и наказании» и др.) или на его идейные предпочтения (прежде всего иноязычные включения характерны для «русских европейцев» — Степана Трофимовича, Версилова и др.). В этом контексте латинские вставки занимают особое положение, так как относятся к языку, ставшему всенациональным достоянием, литературная форма которого существовала многие века и оказывала влияние на многие сферы общественной и культурной жизни.

Используемые Достоевским латинские слова, словосочетания и выражения функционально делятся на текстовые пометы, термины (медицинские, юридические), крылатые выражения.

Среди текстовых помет самая частотная — анаграмма **NB**, восходящая к выражению «Nota bene!» (*Смотри хорошо!* = *Обрати внимание*), которая в рабочих и дневниковых записях встречается более 1 900 раз. Высокая частотность свидетельствует об определенной значимости латинского выражения для идиостиля писателя: это излюбленная Достоевским форма маркирования важных мыслей. Зафиксированы разные варианты написания, которые разнообразятся знаками препинания (./!/?):

«*Nota-bene: Nota-bene.* Онъ самъ, своей волей, безъ требованія Дяди и не написавъ ему выѣхалъ изъ Фрибурга (РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. Ед. хр. 6. С. 41).

NOTA-BENE: ТУТЪ огромное, *NOTA-BENE*, то что ОНЪ, изъ злостной ироніи и сатанинскаго губленія взялъ за систему, подъ

видомъ всегдашней бранчливости, ТОНКО ЛЬСТИТЬ И УДИВЛЯТЬСЯ подростку... (РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. Ед. хр. 12. С. 40).

Notabene: *Важное. Notabene* (РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. Ед. хр. 12. С. 45).

NB bene (РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. Ед. хр. 5. С. 19).

NBene: *NBene* Капитальнѣе характеръ Геро (РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. Ед. хр. 5. С. 82)

NBota-bene: *NBota-bene*, (важное). Порфирию былъ доносъ, (но уже на третій день) отъ мѣщанина... (РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. Ед. хр. 5. С. 91).

Нотабене (РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. Ед. хр. 5. С. 15).

ГЛАВНОЕ Нота-бене: *ГЛАВНОЕ* Нота-бене: Деньги онъ сталь собирать съ идеей неясной, но идея эта все утверждалась и доказывалась ему дальнѣйшимъ ходомъ дѣла (ОР РГБ. Ф. 93. Разд. I. Карт. 1. Ед. хр. 4. С. 16)».

Вариативность, допускающая не только сочетание полных / неполных слов и заглавных / строчных букв, но и смешение русского и латинского написаний, свидетельствует о глубоком проникновении выражения в прагматический тезаурус Достоевского, о неосознанном использовании этого заимствования. Зачастую *NB* используется как маргиналия; встречаются и каллиграфические варианты написания *NB / Nota bene* — очевидно, что буквенное сочетание эстетически привлекало к себе писателя. В. Н. Захаров, проведя комплексное исследование маргиналий в записных книжках и тетрадях Достоевского, приходит к следующему наблюдению: «Писатель придавал особое значение графическому оформлению текста, следил за “разграфлением” рукописного и печатного текста, его разбивкой на строки и абзацы, эстетически оценивал разные начертания букв и типы почерков» [Захаров: 88].

Многие из латинизмов, встречающихся в рукописных текстах, отличаются своей прагматичной функциональностью. Это помета *memento*, а также терминологические конструкторы: *minimum, maximum, factotum, ex abrupto, summarium*. В некоторых случаях Достоевский графически (подчеркиванием, написанием заглавными буквами) выделяет латинские слова и выражения (например, *summarium, interim, Strepitu belli propelluntur artes*¹). Иногда латинские выражения вставляются

Достоевским в русский текст, при этом сохраняя свою синтаксическую самостоятельность. Приведем примеры:

«Дарение происходит на мирской сходке самым патриархальным способом, без всякого контроля со стороны начальства и бюрократической процедуры. **Est modus in rebus**» (Ряд статей о русской литературе)².

«О, опять повторю: да простят мне, что я привожу весь этот тогдашний хмельной бред до последней строчки. Конечно, это только эссенция тогдашних мыслей, но, мне кажется, я этими самыми словами и говорил. Я должен был привести их, потому что я сел писать, чтоб судить себя. А что же судить, как не это? Разве в жизни может быть что-нибудь серьезнее? Вино же не оправдывало. **In vino veritas**» (Подросток. ДЗ0; 13: 363).

«То есть ещё вовсе нет и, признаюсь, я ровно ничего не слышал, но ведь с народом что? поделаешь, особенно с погорелыми: **Vox populi, vox Dei**. Долго ли глупейший слух по ветру пустить?..» (Бесы. ДЗ0; 10: 404).

Однако чаще всего латинизмы интегрируются в предложение, подстраиваясь под законы русского синтаксиса и грамматики. Это становится отличительной чертой поэтики Достоевского, для которого вводимые в текст иноязычные элементы являются способом актуализации метасодержательных аспектов текста. Так, обращаясь к вопросу об отношении иноязычных вставок к идейному наполнению и предметно-событийному содержанию произведения, М. М. Халиков отмечает, что «у Достоевского последовательно выполняется принцип коррелирования релевантности содержания и степени вероятности появления иноязычных вставок. В произведениях и структурных их частях, семантически фокусированных на изображении событий и предметов, имеющих корневое значение для раскрытия идейно-философских, социологических, эстетических взглядов писателя, такие включения исключительно редки» [Халиков: 101]. Исследователь подтверждает свои утверждения примерами многочисленных включений из французского языка, которые не несут существенной идейной нагрузки, являясь стилистическими и характерологическими средствами (например, *mon cher* — *мой дорогой*, *charmante* — *очаровательно*, *pardon* — *простите*,

merci — спасибо и т. п). Между тем латинские включения выносятся Достоевским в названия структурных частей некоторых произведений: например, выражение *Pro et contra* обыгрывается в названии одной из книг романа «Братья Карамазовы» (*Pro u contra*), а *Post scriptum* и *Status in statu* — названия глав «Дневника писателя» за 1876 и 1877 гг. Многие из рассмотренных нами далее латинских цитат концентрируют в себе важные философские мысли, которые подвергаются художественному и идеологическому осмыслению.

Появление иноязычных вставок выполняет характерологическую функцию по отношению к тем персонажам, в речи которых они появляются: речевая стилистика, маркированная языковыми переключениями, свидетельствует не только о культурных предпочтениях героя, пренебрегающего родным языком, но создает ироничный, пародийный контекст. Так, использование в речи Степана Трофимовича Верховенского выражения *Alea jacta est* (*Жребий брошен!*) создает дополнительный ироничный штрих к портрету персонажа — апеллируя к афоризму Цезаря в житейской ситуации, он неосознанно делает себя смешным:

«— О, прощайте мечты мои! Двадцать лет! *Alea jacta est*.

Лицо его было обрызгано прорвавшимися вдруг слезами; он взял свою шляпу.

— Я ничего не понимаю по-латыни, — проговорила Варвара Петровна, изо всех сил скрепляя себя. Кто знает, может быть ей тоже хотелось заплакать, но негодование и каприз еще раз взяли верх:

— Я знаю только одно, именно, что всё это шалости. Никогда вы не в состоянии исполнить ваших угроз, полных эгоизма. Никуда вы не пойдете, ни к какому купцу, а преспокойно кончите у меня на руках, получая пенсию и собирая ваших ни на что не похожих друзей по вторникам. Прощайте, Степан Трофимович.

— *Alea jacta est!* — глубоко поклонился он ей и воротился домой еле живой от волнения» (*Д30*; 10: 267).

Латинская афористика, на многие века обогатившая европейскую словесность, является прецедентным текстом, обращение к которому мотивировано многими художественными

и идейно-философскими задачами, которые ставит перед собой автор. Усеченные или измененные афоризмы, вложенные в уста героев, — попытка через обращение к общеизвестным константам культуры сказать свое слово. Но эти попытки в текстах Достоевского часто приобретают пародийный характер. Так, античное *De gustibus non est disputandum* (О вкусах не спорят) в устах Мити Карамазова превращается в «Де мыслибус non est disputandum», т. е. «О мыслях не спорят» (ДЗ0; 15: 326). Псевдо-латынь (*де мыслибус*) превращается в квазимудрость, которая преподносится как жизненный принцип семьи: «Карамазовы не подлецы, а философы. Символично, что такая авторская переработка популярного афоризма отражает историю его интерпретации в культуре: латинское слово **gustus** (вкус), используемое в качестве объекта, о котором не должно спорить, имеет значение физиологического ощущения или признака предмета, вызывающего это ощущение. То есть изначально выражение носило приземленный, житейский характер, а уже впоследствии в него вложили отвлеченные значения, связанные с чувством прекрасного, склонностью к чему-либо³. Герой Достоевского словно продолжает эту цепочку смысловых замен, переключаясь с эстетической сферы на ментальную; но словесная форма этого переключения карикатурна.

Не единожды Достоевский обращается к афоризму *Homo sum et nihil humanum a me alienum puto* (Я человек и полагаю, что ничто человеческое мне не чуждо). Вложенное в уста Свидригайлова выражение не только редуцируется, но и предстает в гибридном виде: латинское *homo sum* заменяется на древнерусское *я человек есмь*. Обратившая на это внимание Е. С. Куйкина проводит контекстуальный анализ слова «человек», отмечая случаи, когда «оно отсылает читателя к Евангелию, так как образ Человека и нормы человечности даны в Евангелии» [Куйкина: 47].

Концепт «человек» — один из важнейших в миропонимании Достоевского. Тем символичнее трансформация, произошедшая с афоризмом в «Братьях Карамазовых»; в диалоге Ивана Карамазова с явившимся ему чертом находим:

«— Почему же и нет, если я иногда воплощаюсь. Воплощаюсь, так и принимаю последствия. Сатана **sum et nihil humanum a me alienum puto**.

— Как, как? Сатана *sum et nihil humanum*... это не глупо для чорта!» (ДЗ0; 15: 74).

Сатана заменяет собой место человека и в крылатом выражении, и в жизни. Являясь двойником Ивана, черт всячески доказывает свое существование, в том числе — через цитируемый латинский афоризм. Как отметила Д. Мартинсен, черт Ивана Карамазова «утверждает «собственную оригинальность путем подчеркивания собственной вторичности» [Мартинсен: 75].

Особое внимание следует уделить выражениям, относящимся к католической культуре.

В романе «Подросток» при описании фаустовской сцены в обдумываемой Тришатовым опере Достоевский не единожды обращается к средневековому церковному гимну «*Dies irae*». Проведенный Н. А. Тарасовой послойный текстологический анализ этой сцены показал, как развивалась творческая работа над черновиком. Согласно сохраненным рабочим записям музыкальный мотив *Dies irae* встречается в сцене трижды⁴:

«Я очень долго учился. Ведь я серьезно учился. Если б я сочинял оперу, то знаете, я бы взял сюжет Фауста. Я очень люблю эту тему, у Гуно хорошо, но я, знаете, я все создаю сцену в собор[у]е. Знаете, готический собор, внутренность, хоры, Гимны, [Маргарита] **входит Гретхен**, и знаете, хоры средневековые, как у Мейербера, у которого так и слышится десятый век в Роберте, **пахнет, пахнет десятым веком.** Маргарита в тоске, — сначала речитатив — **тихий, но ужасны[й]е, мучительны[й]е ноты** и вдруг [*Dies irae, dies illa,*] — и вдруг голос дьявола, песня дьявола. [Я б] Он невидим, [одна] **но [слышится]** песня, **рядом с гимнами песня, неустанная, длинная, рядом с гимнами, вместе с гимнами, совпадающая с ними, [а между тем совсем другая] совпадает с ними, а между тем выходит совсем другое, как-нибудь сделать это.** Это тенор, непременно тенор. Начинает тихо, нежно: Помнишь Гретхен, когда ты [*полов*] была невинна **душой**, лепетала в церкви молитвы по старой книге, — но песня **становится** все страстнее, все сильнее, ноты выше, [*иные ноты*] **и уж звучит страшной** тоской, слезами и безвыходным

отчаянием, безвыходностью отчаяния, нет прощения, а хоры поют ноты *Dies irae, Dies illa*, все выше, выше, [сильнее, сильнее,] *все стремится<ельнее> и вдруг [оканчивает<ся> отрывисто] обрывает<ся> криком исступления*, — *Конец всему нет прощения [Маргарита] осуждена!* — Маргарита хочет молиться, но лишь вскрикивает — *знаете [судор] когда страш<ые> судороги от слез в груди, [ее вскрикивания сливаются] [сби] плачет, а тут *Dies irae, Dies illa*, песня сатаны давит [мучит, ее охватыв<ает>] пронизает ее всю, вонзается как острие в душу, и все выше, выше [вдруг она] падает, [складывает] [ломает] сжимает в отчаянии руки — и тут что-нибудь кроткое, ее молитва, краткая, [сильная,] полуречитатив, но наивное, в высшей степени наивное и средневековое, четыре стиха, только четыре, несколько нот, у Страделлы есть несколько таких нот, [крик и она] и с последней нотой она вся как бы высказываясь кричит* и падает в обморок, смятение. Тут вдруг страшно гудит орган, общий хор, ее поднимают, несут, хор сильнее, и [вдр] [сильнее] и ее несут и вдруг что-нибудь в роде [нашего] как удара в роде как у нас Дори-но-си-ма чин-ми, *в Певческой капелле, помните так чтоб все потряслось на основаниях [и кончается] [вдохновенной, стр] [и] [нарисовать<?>] и затем* все переходит в вдохновенный, бесконечный, огромный крик: *всем хором, хорами всей вселенной: Hossanna! Ее несут, а кругом Hossanna, а ее несут, несут, и тут опустить занавес*» [Тарасова: 171–172].

Несмотря на то, что один раз *Dies irae* вычеркнуто, именно это выражение маркирует основной музыкальный мотив сцены. Согласно замечанию Т. Самсоновой, «в мотиве “*Dies irae*” заложена многозначная мировоззренческая эсхатологическая религиозная идея о конечных судьбах человеческой личности и всего сущего на земле» [Самсонова: 94]. Отметим, что поток черновых записей дважды соединяет *Dies irae* с темой дьявола:

«1) речитатив — **тихий, но ужасны[й]е, мучительны[й]е ноты** и вдруг [*Dies irae, dies illa,*] — и вдруг голос дьявола, песня дьявола;

2) плачет, *а тут Dies irae, Dies illa, песня сатаны давит [мучит, ее охватыв(ает)] пронизает ее всю*».

Таким образом, католическая секвенция звучит параллельно с песней дьявола⁵, не только создавая переплетение музыкальных мотивов, но и образно воплощая борьбу Бога и дьявола в душе человека. Символично, что кульминация сцены окрашена в мажорные тона, ассоциативно связанные с православным богослужением: маргиналия на странице черновика содержит строку из Херувимской песни «Яко за царя всех подыдем». По мнению А. Гозенпуда, «у Достоевского действие, дойдя до трагической вершины, переключается в иную, светлую сферу; наступает новая, мажорная кульминация» [Гозенпуд: 145].

Соединение католических и православных образов в опере Тришатова приобретает особую значимость для романа в целом, отражая исходную идею христианского Первообраза. Сошлемся на мнение В. А. Котельникова: «С чрезвычайной чуткостью он (Достоевский. — А. С.) уловил те представления и идеи, которые лежали в глубине европейско-русского средневекового христианства, и дал им выражение. При этом конфессиональные и национальные границы подчас стираются у Достоевского, несмотря на его твердо заявленное православие и русофильство» [Котельников: 24]. Достоевский создает многомерную картину, сочетая литературную, музыкальную и языковую традиции: в сцене звучат латынь, древнерусский и древнееврейский языки.

Схожий синтез можно наблюдать в описании кельи старца Зосимы в «Братьях Карамазовых»:

«Два горшка цветов на окне, а в углу много икон — одна из них богородицы, огромного размера и писанная, вероятно, еще задолго и до раскола. Пред ней теплилась лампадка. Около нее две другие иконы в сияющих ризах, затем около них деланные херувимчики, фарфоровые яички, католический крест из слоновой кости с обнимающею его **Mater dolorosa** и несколько заграничных гравюр с великих итальянских художников прошлых столетий. Подле этих изящных и дорогих гравюрных изображений красовалось несколько листов самых простонароднейших русских литографий святых, мучеников, святителей и проч., продающихся за копейки на всех ярмарках» (ДЗ0; 14: 37).

Смещение эпох и стилей в обустройстве кельи — свидетельство приятия ее хозяином разных символических проявлений христианской веры. Православные иконы и итальянские гравюры, народный лубок и старинная дониконовская икона... Среди этой христианской образной символики выделяются две Богоматери: православная Богородица на самой большой иконе, озаряемой лампадкой, иконе, написанной до раскола православной церкви, и католическая мадонна, латинское именование которой графически выделяет ее в тексте.

В романе встречается еще одна латинская номинация Богоматери — в скабрезном анекдоте, рассказываемом Ивану Карамазову чертом:

«Приходит к старику патеру блондиночка, норманочка, лет двадцати, девушка. Красота, телеса, натура — слюнки текут. Нагнулась, шепчет патеру в дырочку свой грех. “Что вы, дочь моя, неужели вы опять уже пали?.. — восклицает патер. — О **Sancta Maria**, что я слышу: уже не с тем. Но доколе же это продолжится, и как вам это не стыдно!” — “Ah mon père, — отвечает грешница, вся в покаянных слезах. — Ça lui fait tant de plaisir et à moi si peu de peine!”» (ДЗ0; 15: 81).

Святое имя вложено в уста католического священника, эмоционально реагирующего на признание в грехе. «Комизм» ситуации выстраивается на парадоксальных сочетаниях: покаянные слезы юной грешницы сочетаются с полным непониманием совершенного ею прегрешения, взывающий к Богоматери (ее латинизированное имя упоминается все как междометие) священник практически сразу поддается греховному соблазну и назначает исповедуемой красотке свидание. Слова кающейся грешницы, составляющие «соль» анекдота, приводятся на французском языке, что вносит дополнительную смысловую игру: на стилистическом уровне сталкиваются латынь — регламентированный язык католической церкви — и живая французская речь, остроумно поясняющая природу плотской любви. Сниженно-ироничный тон черта, порожденный всеотрицающей природой демонизма / дьяволизма (дух отрицанья), актуализирует мотив шутовства, при помощи которого Достоевский «подвергает “испытанию” тревожащие его мысли» [Димитрова: 63]. По наблюдению

Е. Мелетинского, «шутовская стихия прорывается в изображении черта, который представляется ему (Ивану Карамазову. — А. С.) на пороге безумия и как бы оказывается его двойником, сконцентрировавшим некоторые черты его подсознания, его “чувств, только самых гадких и глупых”» [Мелетинский: 160].

В романах «Идиот» и «Братья Карамазовы», в которых затрагивается тема римского католицизма, большинство латинских выражений принадлежат религиозной афористике. Многие из выражений помещены Достоевским в иронический и даже сатирический контекст. Сошлемся на мнение Н. Лосского: «Имея в виду... мысли Достоевского о католицизме, можно решительно утверждать, что в легенде Достоевский хотел в художественной форме обличить искажение христианства, производимое если не всею католическою церковью, то некоторыми служителями ее или группу ее служителей» [Лосский]. Потеря веры — генеральная идейная линия романа — маркируется латинским словом в речи Федора Павловича Карамазова, так рассуждающего о старце Зосиме:

«...А ведь в старце этом есть остроумие, как ты думаешь, Иван?

— Пожалуй что и есть.

— Есть, есть, il y a du Piron là-dedans. Это иезуит, русский то есть. Как у благородного существа, в нем это затаенное негодование кипит на то, что надо представляться... святыню на себя натягивать.

— Да ведь он же верует в Бога⁶.

— Ни на грош. А ты не знал? Да он всем говорит это сам, то есть не всем, а всем умным людям, которые приезжают. Губернатору Шульцу он прямо отрезал: **credo**, да не знаю во что» (ДЗ0; 14: 124).

Карамазов-старший, сплетничая о православном старце, свою пустую болтовню снабжает иноязычными вставками, анализ которых позволяет определить культурологический контекст его рассуждений. Упоминание на французском языке А. Пирона не только иллюстрирует круг чтения Федора Павловича, но в некотором смысле объясняет природу его цинично-насмешливой манеры общения: Пирон скандально

известен во французской литературе непристойной «Одой Приапу», получившей в России большую популярность при Баркове и поэтах его круга (см. [Илюшин]). Слово *credo* (верую) отсылает к латинскому варианту «Символа веры»: *Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium* (Верую во единого Бога Отца, Вседержителя, Творца неба и земли, всего видимого и невидимого). В устах героя-шута Карамазова переиначивается общехристианское молитвословие, определяющее главный объект веры — Бога. Смешение языков (латинского и русского) иллюстрирует смешение и смещение духовных ориентиров: вера (*credo*), идущая из глубины души, из сердца, замещается знанием (*не знаю*), нацеленным на логическое познание смысла бытия, но познания этого не достигающим (*не знаю во что*). Недаром далее поток мыслей приводит Федора Павловича к Мефистофелю: «Есть в нем что-то мефистофелевское или, лучше, из “Героя нашего времени”... Арбенин али как там...» (ДЗ0; 14: 124).

Латинская словоформа ассоциативно отсылает к католической церкви, уже пережившей раскол⁷, а в середине XIX в. переживающей идейно-политические перемены в связи с так называемым «папским вопросом».

О том, что именно этот вопрос учитывается Достоевским при разработке темы неверия, свидетельствует следующее пародийное обыгрывание латинской католической словесной формулы *mea culpa* (моя вина) в романе «Идиот»:

«*Mea culpa, mea culpa*, как говорит римская папа... то есть он римский папа, а я называю его “римская папа”» (ДЗ0; 8: 440).

Священное ритуальное высказывание подвергается осмеянию шутком Лебедевым, как и носитель этого высказывания — глава католической церкви, фигура которого унижается словесной игрой.

«Папский вопрос» в эксплицитной форме предстает в романе, где устами главного героя трактуется одна из основных установок римского папства — *non possumus* (не можем):

«Римский католицизм верует, что без всемирной государственной власти церковь не устоит на земле, и кричит: “*Non*

possumus!” По-моему, римский католицизм даже и не вера, а решительно продолжение Западной Римской империи, и в нем всё подчинено этой мысли, начиная с веры» (ДЗ0; 8: 450).

Отметим, что эта латинская формула становится для Достоевского своеобразным символом бессилия католической церкви перед земными благами светской власти: в публицистических работах, посвященных римскому вопросу, писатель также апеллирует к этой формулировке:

«Дело мы рассматривали так: папское “**Non possumus**” мы считаем настолько серьезным, что воплощаем в нем жизнь и смерть самой религии в Европе» (Иностранные события, ДЗ0; 21: 243).

Главная причина «антипапских» настроений Достоевского — неприятие им новых постулатов католической церкви, вводимых папой Пием IX, утверждающих право понтифика на светскую власть. По наблюдению А. А. Юдахина, «тот факт, что Католическая Церковь ... трансформировалась в государство, пугает и возмущает Достоевского, в этом он винит антихристианское начало, кроющееся в католической религии» [Юдахин: 55]. Обратившаяся в государство католическая церковь порождает *status in statu* (государство в государстве) — один из наиболее порицаемых Достоевским социальных феноменов. В рабочих материалах к «Подростку» Достоевский называет его «нелепостью»⁸. Широкий политический кругозор писателя позволяет увидеть проявления этой «нелепости» в современном ему российском обществе: отделение от народа интеллигенции и духовенства, обособленное положение евреев — все это проявления *status in statu*, порожденного общественным расколом и всё более усиливающего этот раскол.

Неоднократное появление некоторых латинских выражений в художественных и публицистических текстах Достоевского свидетельствует об их присутствии в тезаурусе писателя. Цитатный характер латинских выражений позволяет определить их как прецедентный текст, отсылка к которому создает глубину и многоуровневость подтекста. Так, сочетание латинского и русского языков, представленное в форме вольного обыгрывания известных афоризмов, с одной стороны,

выполняет характерологическую функцию, являясь одной из значимых черт речевого портрета персонажей, свидетельствующей о культурно-исторических координатах их мировоззрения, а с другой — выявляет лингвокультурный контекст кругозора писателя, обуславливающий полифонизм его поэтики. Особое место в идиостиле Достоевского занимает латинская афористика, которая актуализирует тему римско-католического христианства и определяет отправные точки для критического осмысления догматики католической церкви. Так, начало католической секвенции *Dies irae* и латинский вариант именованная Богоматери (*Mater dolorosa*) иллюстрируют разнообразие символического проявления христианской веры. Коверканье церковных латинских формул и насмешка над ними (*Sancta Maria, credo, mea culpa*) героешутов дополняет картину искажения, перерастающего в отрицание христианских ценностей. Папская форма категорического отказа *Non possumus* для князя Мышкина и для самого Достоевского воплощает смерть христианства в Европе.

Примечания

- ¹ Это выражение подробно проанализировано нами ранее, см.: [Скопадская].
- ² Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1979. Т. 19. С. 47. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с использованием сокращения *Д30* и с указанием тома и страницы в круглых скобках.
- ³ Этимология афоризма приводится по: Латинско-русский и русско-латинский словарь крылатых слов и выражений / Н. Т. Бабичев, Я. М. Боровский. М.: Русский язык, 1982. URL: https://dic.academic.ru/contents.nsf/latin_proverbs/ (01.03.2021).
- ⁴ Текст приводится по публикации Н. А. Тарасовой [Тарасова]. Курсивом выделены пропуски текста в публикации рукописи в академическом издании. Прямой линией подчеркнуты различия между рукописью и публикацией. В квадратных скобках приводится вычеркнутый Достоевским текст, полужирным выделен вписанный им текст.
- ⁵ Ср. анализ этой сцены у Е. А. Гаричевой: «...в душе героини звучит хоровая песнь и ее молитва, а также голос Мефистофеля, как в опере Тришатов. В драме Гете орган и хоровое пение разделены, как и было в католической церкви XV века. Гретхен слышит слова секвенции, которые повторяет, трансформируя, Злой Дух» [Гаричева: 95].
- ⁶ Исправлено по прижизненным изданиям.

⁷ Об осмыслении Достоевским «западного» раскола см.: [Белопольский].

⁸ Взять хоть бы нелепость *Status in statu*, какой же он товарищ при *Status in statu*? (Подросток. ДЗ0; 16: 408)

Список литературы

1. Бахтин М. Проблемы творчества Достоевского // Бахтин М. Собр. соч.: в 7 т. М.: Русские словари, 2000. Т. 2. С. 5–175.
2. Белопольский В. Достоевский и «западный раскол»: генезис и семантика фамилии главного героя романа «Преступление и наказание» // Достоевский и мировая культура: альманах. 2013. № 30. Ч. 1. С. 286–291.
3. Гаричева Е. А. Писатели и поэты второй половины XIX века о религиозном назначении искусства // Вестник Литературного института им. А. М. Горького. 2009. № 2. С. 82–98.
4. Гозенпуд А. Достоевский и музыкально-театральное искусство. Исследование. Л.: Сов. композитор, 1981. 224 с.
5. Димитрова Н. И. Христианский кенозис и шутовское самоумаление: к культурной антропологии Достоевского // Соловьевские исследования. 2011. № 3. С. 60–71.
6. Захаров В. Н. Поэтика и жанр маргиналий в записных книжках и рабочих тетрадях Ф. М. Достоевского // Проблемы исторической поэтики. 2018. Т. 16. № 3. С. 85–100 [Электронный ресурс]. URL: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1538994799.pdf (18.03.2021). DOI: 10.15393/j9.art.2018.5461
7. Илюшин А. А. Запоздалый перевод эротико-приапейской оды (Alexis Piron, «Ode à Priape») // Philologica. 1994. № 1/2. С. 247–263.
8. Котельников В. А. Средневековье Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования / РАН, ИРЛИ; отв. ред. Н. Ф. Буданова, И. Д. Якубович. СПб.: Наука, 2001. Т. 16: Юбилейный сборник. С. 23–31.
9. Куйкина Е. С. Латинская пословица из комедии Теренция в «Преступлении и наказании» Ф. М. Достоевского // Россия и Греция: диалоги культур: материалы V Международной конференции. Петрозаводск: ПетрГУ, 2020. С. 45–52.
10. Лосский Н. О. Достоевский и его христианское миропонимание [Электронный ресурс]. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/6/dostoevskij-i-ego-hristianskoe-miroponimanie/2> (18.03.2021).
11. Мартинсен Д. Черт Ивана Карамазова и эпистемическое сомнение // Вопросы философии. 2014. № 5. С. 73–77.
12. Мелетинский Е. М. Заметки о творчестве Достоевского. М.: РГГУ, 2001. 190 с.
13. Самсонова Т. П. Понятие «архегипическое» в культурной антропологии на материале музыкальной культуры // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2007. № 11 (74). С. 92–95.
14. Скоропадская А. А. *Strepitu belli propelluntur artes*: латинский афоризм Достоевского // Неизвестный Достоевский. 2020. № 4. С. 208–221 [Электронный ресурс]. URL: https://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1607596553.pdf (18.03.2021). DOI: 10.15393/j10.art.2020.5001

15. Тарасова Н. Фаустовская сцена в романе Достоевского «Подросток» // Русская литература. 2010. № 1. С. 171–187.
16. Халиков М. М. Полилингвизм художественного мира Ф. М. Достоевского // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2021. Т. 23. № 76. С. 98–109. DOI: 10.37313/2413-9645-2021-23-76-98-109
17. Юдахин А. А. Достоевский и «римский вопрос» (1862–1865 гг.) // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия I: “Богословие. Философия. Религиоведение”. 2019. № 84. С. 51–65. DOI: 10.15382/sturI201984.50-64
18. Struve G. Кое-что о языке Достоевского: употребление Достоевским заимствованных слов и злоупотребление ими // *Revue des études slaves*. 1981. Т. 53. Fasc. 4. P. 607–618. DOI: 10.3406/slave.1981.7809

References

1. Bakhtin M. The Problems of Dostoevsky’s Works. In: *Bakhtin M. Sbranie sochineniy: v 7 tomakh* [Bakhtin M. Collected Works: in 7 Vols]. Moscow, Russkie slovari Publ., 2000, vol. 2, pp. 5–175. (In Russ.)
2. Belopol’skiy V. Dostoevsky and the “Western Split”: Genesis and Semantics of the Surname of the Protagonist of the Novel “Crime and Punishment”. In: *Dostoevskiy i mirovaya kul’tura: al’manakh* [Dostoevsky and World Culture: Almanac], 2013, no. 30, part 1, pp. 286–291. (In Russ.)
3. Garicheva E. A. Writers and Poets of the Second Half of the 19th Century on the Religious Purpose of Art. In: *Vestnik Literaturnogo instituta imeni A. M. Gor’kogo* [Vestnik of Gorky Literary Institute], 2009, no. 2, pp. 82–98. (In Russ.)
4. Gozenpud A. *Dostoevskiy i muzykal’no-teatral’noe iskusstvo. Issledovanie* [Dostoevsky and Musical and Dramatic Arts: Research]. Leningrad, Sovetskiy kompozitor Publ., 1981. 224 p. (In Russ.)
5. Dimitrova N. I. Christian Kenosis and Self-humiliation of a Holy Fool: Toward Dostoevsky’s Cultural Anthropology. In: *Solov’evskie issledovaniya* [Solovyov Studies], 2011, no. 3, pp. 60–71. (In Russ.)
6. Zakharov V. N. The Poetics and Genre of Marginalia in Fyodor Dostoevsky’s Notebooks and Workbooks. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics], 2018, vol. 16, no. 3, pp. 85–100. Available at: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1538994799.pdf (accessed on 18 March, 2021). DOI: 10.15393/j9.art.2018.5461 (In Russ.)
7. Ilyushin A. A. A Belated Translation of the Erotic Priapean Ode (Alexis Piron, “Ode à Priape”). In: *Philologica*, 1994, no. 1/2, pp. 247–263. (In Russ.)
8. Kotel’nikov V. A. The Middle Ages of Dostoevsky. In: *Dostoevskiy. Materialy i issledovaniya* [Dostoevsky. Materials and Researches]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2001, vol. 16, pp. 23–31. (In Russ.)
9. Kuykina E. S. Latin Proverb from the Comedy Terence in “Crime and Punishment” by F. M. Dostoevsky. In: *Rossiya i Gretsziya: dialogi kul’tur*:

- materialy V Mezhdunarodnoy konferentsii [Russia and Greece: Dialogues of Cultures: Materials of the 5th International Conference]*. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2020, pp. 45–52. (In Russ.)
10. Losskiy N. O. *Dostoevskiy i ego khristianskoe miroponimanie [Dostoevsky and His Christian Understanding of the World]*. Available at: <https://azbyka.ru/otechnik/6/dostoevskij-i-ego-khristianskoe-miroponimanie/2> (accessed on 18 March, 2021). (In Russ.)
 11. Martinsen D. Ivan Karamazov 's Devil and Epistemic Doubt. In: *Voprosy filosofii*, 2014, no. 5, pp. 73–77. (In Russ.)
 12. Meletinskiy E. M. *Zametki o tvorchestve Dostoevskogo [Notes on the Works of Dostoevsky]*. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2001. 190 p. (In Russ.)
 13. Samsonova T. P. Archetypical Motion in Culture Anthropologies in Musical Culture. In: *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta [Tomsk State Pedagogical University Bulletin]*, 2007, no. 11 (74), pp. 92–95. (In Russ.)
 14. Skoropadskaya A. A. Strepitu belli propelluntur artes: Dostoevsky's Latin Aphorism. In: *Neizvestnyy Dostoevskiy [The Unknown Dostoevsky]*, 2020, no. 4, pp. 208–221. Available at: https://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1607596553.pdf (accessed on 18 March, 2021). DOI: 10.15393/j10.art.2020.5001 (In Russ.)
 15. Tarasova N. A. The Faustian Scene in Dostoevsky's Novel "The Teenager". In: *Russkaya literatura*, 2010, no. 1, pp. 171–187. (In Russ.)
 16. Khalikov M. M. Multilingualism of F. M. Dostoevsky's Artistic World. In: *Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiyskoy akademii nauk. Sotsial'nye, gumanitarnye, mediko-biologicheskie nauki [Izvestiya of the Samara Science Centre of the Russian Academy of Sciences. Social, Humanities, Biomedical Sciences]*, 2021, vol. 23, no. 76, pp. 98–109. DOI: 10.37313/2413-9645-2021-23-76-98-109 (In Russ.)
 17. Yudakhin A. A. Dostoevsky and the the "Roman Question" (1862–1865). In: *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Seriya I: "Bogoslovie. Filosofiya. Religiovedenie" [St. Tikhon's University Review. Theology. Philosophy. Religious Studies]*, 2019, no. 84, pp. 51–65. DOI: 10.15382/sturI201984.50-64 (In Russ.)
 18. Struve G. On the Language of Dostoevsky: Dostoevsky's Use and Abuse of Borrowings. In: *Revue des études slaves*, 1981, vol. 53, issue 4, pp. 607–618. DOI: 10.3406/slave.1981.7809 (In Russ.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Скоропадская Анна Александровна, *Anna A. Skoropadskaya*, PhD (Философия), кандидат филологических наук, доцент кафедры классической филологии, русской литературы и журналистики, Петрозаводский государственный университет (пр. Ленина, 33, г. Петрозаводск, Российская Федерация, 185910); ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6593-5526>; e-mail: san19770@mail.ru.

Поступила в редакцию / Received 22.03.2021

Поступила после рецензирования и доработки / Revised 29.07.2021

Принята к публикации / Accepted 02.09.2021

Дата публикации / Date of publication 30.09.2021

Научная статья
УДК 821.161.1.09“18”
DOI: 10.15393/j9.art.2021.9982



Идея родственной любви в романе Ф. М. Достоевского «Подросток»

И. А. Киселева^{1✉}, Е. С. Сахарчук²

¹ *Московский государственный областной университет
(г. Москва, Российская Федерация)*

e-mail: kaf-rusklit@mgou.ru[✉]

² *Российская академия образования
(г. Москва, Российская Федерация)*

e-mail: 1515303@mail.ru

Аннотация. В статье уточняется жанровая содержательность романа «Подросток» как романа воспитания, выявляются философско-педагогические идеи Ф. М. Достоевского о принципах и содержании духовно-нравственного воспитания в православной среде. Прослеживается связь художественной подачи в романе воспитательного процесса с представлениями автора, близкими по своей сути идеям христианско-антропологического направления в педагогике второй половины XIX в. Ф. М. Достоевский в противовес и в преодоление незаконному в духовном и гражданском понимании «случайному семейству» предлагает обществу идею родственной любви, проявляющуюся в «уме сердца» (эмоциональном интеллекте), единстве ценностно-нравственных оснований, взаимном уважении и поддержке, ненасильственных отношениях. Изобразив историю «случайного семейства», явившегося следствием Божьего попуска человеческой немощи и неразумия, Ф. М. Достоевский позволяет героям и читателю увидеть в феномене семьи идеал человеческих отношений, который отвечает воле Божьей и сущностному миропорядку. Роман понимается как изображение пути духовного возрастания человека. Критически рассматривается трактовка негативной роли Версилова в духовном становлении Аркадия Долгорукого. Позитивные изменения в душе Подростка определяются желанием познавать и познанием душевного устройства отца. Показано, как пространство родственной любви и семьи помогает рождению соборной личности Подростка, духовно обогащает всех членов семейства. Делается вывод о том, что развитие молодого человека обусловлено как его собственными свойствами, так и общими усилиями семьи, движущейся к своему идеалу через преодоление приносящей страдание разобщенности.

Ключевые слова: духовное возрастание, «Подросток», православное воспитание, родственная любовь, роман воспитания, семья, Ф. М. Достоевский

Благодарность: Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 21-011-44224 («Факторы формирования социокультурной идентичности студентов в условиях поликонфессиональности: теологический и психолого-педагогический подходы»).

Для цитирования: Киселева И. А., Сахарчук Е. С. Идея родственной любви в романе Ф. М. Достоевского «Подросток» // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 3. С. 150–169. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9982

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2021.9982

The Idea of Kindred Love in F. M. Dostoevsky's *The Raw Youth*

Irina A. Kiseleva¹✉, Elena S. Sakharchuk²

¹ *Moscow State Regional University*
(Moscow, Russian Federation)

e-mail: kaf-rusklit@mgou.ru ✉

² *Russian Academy of Education*
(Moscow, Russian Federation)

e-mail: 1515303@mail.ru

Abstract. The article clarifies the genre content of the novel *The Raw Youth* as a novel of education, reveals the philosophical and pedagogical ideas of F. M. Dostoevsky regarding the principles and content of spiritual and moral upbringing in the Orthodox environment. The connection between the artistic presentation of the upbringing process in the novel and the author's ideas, which are essentially similar to the ideas of the Christian anthropology school in late 19th century pedagogy, is outlined. In contrast with and in overcoming the "accidental family," which is extralegal in the spiritual and civil sense, Dostoevsky offers society the idea of kindred love, which is manifested in the "mind of the heart" (emotional intelligence), the unity of value and moral grounds, mutual respect and support and non-violent relations. Depicting the story of the "accidental family," which was the result of God's indulgence of human infirmity and lack of reason, F. M. Dostoevsky allows the heroes and the reader to see the human relations ideal in the phenomenon of the family. The former correlates with the will of God and the essential world order. The novel is understood as a representation of a person's spiritual path. The interpretation of the negative role of Versilov in the spiritual formation of Arkady Dolgoruky undergoes a critical examination. Positive changes in the soul of the Raw Youth are determined by the desire to know and the knowledge of the father's spiritual make-up. The space of kindred love and family is revealed to be instrumental in the emergence of the collective personality of the Raw Youth and in the spiritual enrichment of all family members. The author concludes that the development of a young person is conditioned both by his own search for the ideal, which is typical for youth, and by the joint efforts of the family that moves towards its ideal through overcoming the separation, which is a source of suffering.

Keywords: spiritual growth, “The Raw Youth,” Orthodox upbringing, kindred love, novel of upbringing, family, F. M. Dostoevsky

Acknowledgments: The reported study was funded by RFBR, project number 21-011-44224.

For citation: Kiseleva I. A., Sakharchuk E. S. The Idea of Kindred Love in F. M. Dostoevsky’s “The Raw Youth”. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics], 2021, vol. 19, no. 3, pp. 150–169. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9982 (In Russ.)

Роман воспитания «Подросток» в связи с особенностями его поэтики и жанрового содержания не раз становился предметом исследования. Духовное становление личности в качестве ведущей идеи романа было обозначено еще В. Л. Комаровичем, который уделил значительное внимание проблеме ценностных ориентиров романа и констатировал, что «история “подростка” — история первых шагов на жизненном поприще», первых колебаний между добром и злом» [Комарович: 46]. Исследования А. С. Долинина также были ориентированы на процесс становления душевного мира подростка. Отмечая ведущую черту романа воспитания — повествование от первого лица, А. С. Долинин пишет: «Уже в самой архитектонике “Исповеди”, в самом ее стиле, юношески наивном, лирически взволнованном, должен обнаружиться образ Подростка» [Долинин: 96]. Е. И. Семенов, полагая что «главным идейно-тематическим источником романа воспитания является нравственное становление личности, пути ее социального и культурного самоопределения, попытки однозначно ориентировать себя среди разноречивых идейных ценностей» [Семенов: 70], однозначно относил «Подростка» к данному типу романа. Однако, несмотря на значительное количество работ, связанных с осмыслением жанровой сущности «Подростка» как романа воспитания, который «показывает душу героя в движении, развитии, в переходе от одних убеждений к другим» [Воронина: 16], принципы и основания самого педагогического процесса и пути его художественной подачи в романе в полноте не были выявлены. До настоящего времени педагогические идеи Ф. М. Достоевского составляют актуальное и недостаточно исследованное поле и чаще всего связаны с изучением «Дневника Писателя». Так, А. Н. Кошечко

и Е. И. Пацѳорка на основе «Дневника Писателя» выделяют обозначенные Ф. М. Достоевским три направления воспитания ценностной сферы личности: эмоциональное, смысловое, религиозное [Кошечко, Пацѳорка]. Воспитание у Ф. М. Достоевского, по мнению исследователей, представляет собой «диалогический процесс духовного общения», формирующего условия «внутреннего понимания и принятия, взаимного нравственного совершенствования» [Кошечко, Пацѳорка: 109]. В романе «Подросток» Ф. М. Достоевский художественно показывает этот взаимный характер воспитания: его переходы от одних убеждений к другим, изменения в душе воспитанника (Аркадия Долгорукого) коррелируют с движениями в душе воспитателя — Версилова, являющегося «мечтой» сына. Это двустороннее движение во многом определяет представленный в романе воспитательный процесс, непосредственно связанный с восприятием мышления Ф. М. Достоевского «как мышления соборного» [Есаулов, Тарасов, Сытина: 28] и подтверждает указанное исследователями стремление писателя — «найти человека в человеке» [Викторович: 27].

Философско-педагогические представления Ф. М. Достоевского развивались в русле антрополого-педагогической мысли, определяющей человека как системообразующую категорию педагогики, характерную для России второй половины XIX в. [Пичугина]. Наибольшее влияние закрепилось за православным гуманистическим направлением, концентрирующемся на внутренней (онтологической) сущности воспитуемого. Представителями православного гуманистического направления являются современники Ф. М. Достоевского — Н. И. Пирогов, К. Д. Ушинский, П. Д. Юркевич и др. Педагогическое значение творчества Ф. М. Достоевского подчеркивает Р. Вассена, отмечая, что популяризация творчества писателя для детского чтения в XIX в. велась «на фоне растущего уважения интеллигенции к педагогической практике и большего осознания ею своей культурно-просветительской миссии по отношению к русскому народу» [Вассена: 117]. Принадлежащий к числу наиболее читаемых авторов книг по истории русской мысли религиозный философ, богослов и педагог В. В. Зеньковский сформулировал идею о связи проблемы воспитания с темой

спасения; при разработке педагогической системы церковной педагогики он опирался на духовно-нравственные идеи выдающихся русских писателей-классиков, особое место среди них занимает Ф. М. Достоевский [Киселева, Сахарчук]. «Достоевский, — писал В. В. Зеньковский, — антропоцентричен, а его философское мировоззрение есть прежде всего персонализм» [Зеньковский: 403]. Реализация принципов христианско-антропологического воспитания, основанных на Священном Писании и раскрытых Отцами Церкви и русской богословской мыслью: сотериологизм, свобода воли, представление о трехсоставном устройстве человека (тело-душа-дух) — нацелена на реализацию человека в земной жизни в форме «сотрудничества с Богом и другими людьми» [Филиппов, Жирнов: 206]. Исследователи отмечают, что Ф. М. Достоевский «рассматривает человека как существо духовно-телесное, наделенное свободой воли и бесконечными потенциями для духовного развития и возрастания» [Кошечко, Пацюрка: 109]. М. А. Широкова обращает внимание на обозначенные писателем «пороки» воспитания: пренебрежительное отношение к духовному миру ребенка, излишняя назойливость воспитателей, предвзятость, заигрывание с воспитанником как результат небрежного к нему отношения, слепая любовь, стремление все облегчить воспитаннику, подавить его оригинальность, любые проявления жестокости; «причинами, портящими прекрасный лик ребенка, выдвигаются наследственная предрасположенность, плохое воспитание, дурной пример родителей и положение в обществе» [Широкова: 94].

Рассмотрим ближайшее окружение главного героя романа Аркадия Долгорукова: какова среда и каковы характерные для нее тактики воспитания. К ряду «образов радетельных христиан» [Захаров, 2001: 14] в романе «Подросток», безусловно, принадлежит Макар Иванович Долгорукий. Носительницей религиозного начала и воплощением народной души можно назвать и мать Аркадия — Софью Андреевну Долгорукую. Примечательно, что единственное младенческое воспоминание о матери у Аркадия было связано со сценой Причастия:

«...а вас, мама, помню ясно только в одном мгновении, когда меня в тамошней церкви раз причащали и вы приподняли меня принять дары и поцеловать чашу; это летом было, и голубь пролетел насквозь через купол, из окна в окно...»¹.

Трудно согласиться с мнением о том, что Версиллов (отец Аркадия) не может помочь ни примером, ни советом своим детям, поскольку он выступает «как противник назидательного отношения к своим детям, считая, что каждый должен делать свой выбор...» [Карпиленко: 33]. Версиллов является человеком, к которому тянется сердце Аркадия и которого он пытается понять. «Ты не знаешь души моей, Лиза, ты не знаешь, что значил для меня человек этот...» (161), — признается он своей сестре. Он и Версиллову открывается в том, что жил им и мечтал о нем:

«Да повторяю же, я только и делал, что доставал о вас подробности, все эти девять лет» (96).

Образ Версиллова амбивалентен и искушаем: «Я могу чувствовать преудобнейшим образом два противоположные чувства в одно и то же время — и уж конечно не по моей воле» (171), — говорит он, но факты его общения с Аркадием как отца с сыном оказывают действие позитивно-воспитующее. Достоевский показывает, что назидательность — не главное условие возрастания личности объекта воспитания, но важен именно свободный выбор, невозможность которого обличает писатель, вкладывая утверждения блага противоположного ограничения свободы в уста антропоцентрического образа зла — великого инквизитора в романе «Братья Карамазовы»:

«Вместо твердого древнего закона — свободным сердцем должен был человек решать впредь сам, что добро и зло, имея лишь в руководстве Твой образ пред собою, — но неужели Ты не подумал, что он отвергнет же, наконец, и оспорит даже и Твой образ и Твою правду, если его угнетут таким страшным бременем, как свобода выбора?»².

Должную свободу выбора и предоставляет Аркадию Версиллов, способствуя своим общением с ним искуплению своего греха, того, что «произошло в высшей степени нечаянно» (105). Именно так характеризует начало своих отношений с Софьей

Андреевной сам Андрей Петрович, находясь «в настроении в высшей степени покаянном» (105) и признаваясь, что дальнейшее поддержание отношений с ней было, исходя из идеала, «гуманно»: «...по крайней мере сколько я тогда представлял себе подвиг гуманности» (105).

К. Д. Ушинский писал об особенной роли личного влияния «воспитателя на воспитанника <...> только в нем одном, скрывается источник силы первоначального воспитания» [Ушинский: 92]. В этом контексте заслуживает внимания феномен взаимного нравственного совершенствования участников общения как отвечающего духу православной антропологической педагогики. Здесь в качестве примера уместно привести духовное взаимодействие отца (Версилова) и сына (Аркадия) в пространстве семьи, под воздействием благотворного влияния которой имеют шанс измениться оба. Резюмируя результаты обобщения научных работ по содержанию и среде «духовного возрастания» Аркадия Долгорукого, отметим, что имеющий особое идейно-художественное значение вопрос о семье Подростка как школе любви остался отчасти вне фокуса исследовательского интереса, что, вероятно, связано с наиболее распространенным мнением о негативной роли Версилова в жизни Аркадия. Андрей Петрович, таким образом, как бы «выпадает» из контекста воспитывающей среды, но при такой интерпретации семья Версильовых-Долгоруких не получает своего законченного порядка. Образ Макара Ивановича (как юридического отца Аркадия) является символом благочестия и праведности. Его пребывание на страницах романа непродолжительно, но при этом влияние на Аркадия явственно представлено, однако здесь имеет место тот случай, когда зерно упало на удобренную почву, Аркадий к моменту появления Макара Ивановича был уже включен в процесс «первоначального воспитания», при котором на возрастание души работает атмосфера семейных отношений.

Оформившиеся в «Подростке» идеи построения процесса воспитания, имеют во многом, как можно представить на основании имеющихся свидетельств, биографический характер, и именно «ценностная позиция автора организует художественное произведение» [Киселева: 6]. Ф. М. Достоевский

стремился к сердечным отношениям в своей семье. А. Г. Достоевская отмечала:

«У мужа было какое-то особое умение разговаривать с детьми, войти в их интересы, приобрести доверие (и это даже с чужими, случайно встречавшимися детьми) и так заинтересовать ребенка, что тот мигом становился весел и послушен»³.

Супруга объясняла это «его всегдашнюю любовь к маленьким детям, которая подсказывала ему, как в данных обстоятельствах следует поступать»⁴.

Ф. М. Достоевский полагал, что именно в детские годы закладывается фундамент личности, он писал, что «два-три впечатления поглубже выжитые в детстве, собственным усилием (а если хотим, так и страданием), проведут ребенка гораздо глубже в жизнь...»⁵. «Я ни прежде, ни потом, — говорит Достоевская, — не видала человека, который бы так умел, как мой муж, войти в мирозерцание детей»⁶. По воспоминаниям дочери писателя Л. Ф. Достоевской, в качестве средств воспитания Федор Михайлович использовал общение с детьми, ласку, чтение книг, он сам читал им «древние русские сказания», поэмы Пушкина, кавказские поэмы Лермонтова, «Тараса Бульбу» Гоголя, Шиллера, развивая их литературный вкус и углубляя взаимопонимание совместным сопереживанием⁷.

Один из основных мотивов «Подростка» — мотив понимания / непонимания. И если непонимание приводит к трагическому результату (например, в качестве одной из причин следствия непонимания Ф. М. Достоевский показывает ужасную историю самоубийства Оли, неверно истолковавшей благородный жест Версилова), то понимание, напротив, открывает ценность и красоту жизни. Условием понимания выступают чувства, среди которых на первом месте оказывается доверие, ставшее следствием отношений любви, самым естественным выражением которой является семья. Семья у Аркадия, несмотря на ее «случайный» характер, присутствует. Версиров по благородству своих идей не оставляет свою дворовую (мать Аркадия), а духовные страдания Софьи Андреевны, которая осознает себя грешницей, поднимают ее над грехом. Мать Аркадия берет на себя все тяготы супружеской

жизни не по закону, а по любви и смирению, созидавая семейную атмосферу, противопоставленную «вавилонскому» разобщению, идея которого четко прорисовывалась уже в черновиках романа:

«Столпотворение вавилонское, — говорит ОН. — Ну вот мы, русская семья. Мы говорим на разных языках и совсем не понимаем друг друга»⁸.

В окончательном тексте именно мотив понимания и смежный с ним мотив прощения, являясь проявлением идеи любви, способствуют разрешению конфликта, связанного со случайным характером семьи Версиловых-Долгоруких. В «случайном семействе» усилием всех его членов устанавливается понимание, они ощущают внутреннее родство. «Да мало того, я и сама такая же; я тебя во всем поняла. Знаешь ли ты, что и мама такая же?» (162), — говорит Лиза в ответ на откровения Аркадия.

Важной составляющей общения Аркадия в семье становится «ум сердца» (так называемый эмоциональный интеллект):

«Он даже улыбнулся, тотчас же за ним стали улыбаться и мать и сестра. Доверчивость возвращалась...» (93).

Диалог Аркадия с Софьей Андреевной исполнен живым откликом на настроение друг друга:

«Мне самому очень было бы приятно, если б вы, мама, говорили мне *ты*.

— Ах... Ну и хорошо, ну и буду, — заторопилась мать, — я — я ведь не всегда же... ну, с этих пор знать и буду» (83).

Аркадий так описывает деликатность отца:

«Трогало меня иногда очень, что он, входя по вечерам, почти каждый раз как будто робел, отворяя дверь, и в первую минуту всегда с странным беспокойством заглядывал мне в глаза: “не помешаю ли, дескать? скажи — я уйду”» (170).

Аркадия умиляет и вдохновляет личность отца в его отношении к нему:

«Вот это-то смирение предо мной от такого человека, от такого светского и независимого человека, у которого так много было

своего, разом воскрешало в моем сердце всю мою нежность к нему и всю мою в нем уверенность» (170).

В воспоминаниях Аркадия образ отца связан с христианским терпением и смирением:

«А деспотировал я его ужасно <...> Его же тон был по-прежнему с тонкой насмешкой, хотя и чрезвычайно всегда ласковый, несмотря ни на что» (169–170).

Версиков способен просить прощения у сына, узревая в этом залог сохранения и развития добрых отношений:

«Впрочем, я все еще не теряю надежды, что ты как-нибудь соберешься с силами и все это нам наконец простишь и мы опять заживем как нельзя лучше» (98).

Отец оказывает сыну уважение и душевную поддержку, в неоднозначной ситуации он внушает Татьяне Павловне то, что нужно дать Аркадию выговориться:

«Аркадий, очевидно, что-то замыслил, и, стало быть, надо ему непременно дать кончить» (96).

Аркадий вспоминает, как он задавал Версикову неудобные, давно тревожащие его вопросы:

«Я даже прямо это заявил ему, и он не рассмеялся надо мной — напротив, помню, пожал мне руку» (171).

После первой семейной ссоры Версиков поднимается к Аркадию, чтобы поддержать его объяснением, что «то, что внизу произошло, — тоже все в совершенном порядке вещей» (101). Диалог Андрея Петровича с Аркадием выстроен на позициях равенства и обмена мнениями (не диктата), отец предлагает сыну самому принять решение, без давления со своей стороны, только посредством мягкого и терпеливого разъяснения:

«Не понимаю; а, впрочем, если ты столь щекотлив, то не бери с него денег, а только ходи. Ты его огорчишь ужасно; он уж к тебе прилип, будь уверен... впрочем, как хочешь» (89).

Версиков поддерживает позитивные проявления в поведении Подростка:

«Самое лучшее, мой милый, это то, что ты засмеялся <...> Он очень мил сегодня...» (90–91).

Он угадывает настроение сына и чувствует его духовное состояние:

«— А! и ты иногда страдаешь, что мысль не пошла в слова! Это благородное страдание, мой друг, и дается лишь избранным» (102).

Поучения Версилова облечены в форму ненавязчивого напоминания о христианских ценностях:

«Что тебе делать, мой милый? Будь честен, никогда не лги, не пожелай дому ближнего своего, одним словом, прочти десять заповедей: там все это навеки написано» (172).

Воспитательный характер отношений отца и сына амбивалентен, не только Версиров оказывает влияние на становление Аркадия, но и Подросток пробуждает благие душевные движения в душе отца:

«Напротив, мой друг, напротив, и если хочешь, то очень рад, что вижу тебя в таком замысловатом расположении духа; клянусь, что я именно теперь в настроении в высшей степени покаянном, и именно теперь, в эту минуту, в тысячный раз может быть, бессильно жалею обо всем, двадцать лет тому назад происшедшем» (105).

При изображении семейных отношений Ф. М. Достоевский показывает образ соборности: в семью включены все находящиеся в близком душевном общении. Версиров, Софья Андреевна, Аркадий, Лиза, Макар Иванович, тетушка Татьяна Павловна — все включены в круг заботы друг о друге, в котором взаимная любовь есть главная ценность.

«Я думаю, если б мы с тобой, здесь теперь, раз или два погромче рассмеялись, то поселили бы восторг в их робких сердцах. Пусть это и простые сердца, но они любящие, искренно и простодушно, почему же не полелеять их при случае?» (102),

— говорит Версиров Аркадию.

Образцом любви выступает и Лиза, понимающая, что все держится на любви. Она отвечает Аркадию на его просьбу:

«Скажи маме, что я люблю ее.

— Она это знает. Она знает, что ты и Андрея Петровича тоже любишь» (132).

Аркадию важна бескорыстная любовь Лизы:

«— Я буду помнить, Лиза, что ты побледнела, когда услышала, что я пойду на дуэль!

— Да, да, вспомни и об этом!» (295).

Макар Иванович Долгорукий заботится о Софье Андреевне:

«Только ты мать не буди, — прибавил он, как бы вдруг что-то припомнив. — Она тут всю ночь подле суегилась, да неслышно так, словно муха; а теперь, я знаю, прилегла» (286–287).

В высшей степени психологично, глубоко и очень трогательно душевное озарение Софьи Андреевны в тот момент, когда Аркадий обращается к ней со словами:

«А что же вы, мама, мне про нашего дорогого гостя <Макара Ивановича> ничего не сказали?» (291).

Аркадий замечает, что при этом:

«Все беспокойство разом исчезло с лица ее, и на нем вспыхнула как бы радость, но она мне ничего не ответила, кроме одного только слова:

— Лизу тоже не забудь, Лизу; ты Лизу забыл» (291).

Софья Андреевна напомнила сыну о Лизе, потому что все они — единое целое, семья и в радости своей и в горе — с оглядкой на родного человека. Лишиться семьи — как лишиться части себя.

«Не могу выразить, как сжалось у меня сердце, когда я остался один: точно я отрезал живьем собственный кусок мяса!» (111) — говорит Аркадий.

Условие «счастия» — быть вместе, как описывает это Аркадий в разговоре с Лизой:

«Дадим слово, что всегда припомним этот день, когда мы вот шли с тобой оба рука в руку, и так смеялись, и так нам весело было... Да? Ведь да?» (161).

Именно любовь, по убеждению Ф. М. Достоевского, есть необходимое условие семейного воспитания. «Сердечная, всегда наглядная для них забота ваша о них <детях>, любовь ваша к ним согрели бы как теплым лучом все посеянное в их душах, и плод вышел бы, конечно, обильный и добрый», — скажет он в «Дневнике Писателя» 1877 г.⁹ Версиров, Софья Андреевна, Аркадий, Лиза — все члены семьи объединены любовью друг к другу: «Я знаю, что ты всех нас любишь», — говорит Версиров Аркадию (91). Софья Андреевна определяет любовь как единственно возможный способ существования:

«Ты, Аркаша, на нас не сердись; умные-то люди и без нас с тобой будут, а вот кто тебя любить-то станет, коли нас друг у дружки не будет?» (212).

Софья Андреевна чувствами торопится, рдеет «от быстрого прилива воспоминаний» (92), вскакивает на просьбы сына, говорит с чувством. Это замечает Аркадий, и ему нравится это проявление чувств, он размышляет:

«Она вся покраснела. Решительно ее лицо бывало иногда чрезвычайно привлекательно» (83).

Обращение матери к сыну наполнено нежностью: Аркаша, Голубчик, Аркашенька. Андрей Петрович в обхождении с Аркадием создает атмосферу тепла, называя его: «друг мой», «мой друг», «мой милый», «милый ты мой», «милый мой мальчик», и бесконечной душевной близости: «я и считаю нужным тебя предостеречь, потому что искренно полюбил тебя, мой милый» (174). Аркадий для Версирова — свой идеал, в нем он видит «пылкого и честного мальчика» (242), желает ему, чтобы он всегда был так же «чист душой, как теперь» (225).

В черновых записях Ф. М. Достоевского, предшествующих созданию романа «Подросток», есть комментарий автора о разобщенности людей:

«Главное

Во всем идея разложения, ибо все *врозь* и никаких не остается связей не только в русском семействе, но даже просто между людьми. Даже дети *врозь*»¹⁰.

Но если при замысле произведения особенно была важна идея разложения духовных основ изображаемого общества, то явленный текст романа направлен не на утверждение этой идеи, а на художественно и концептуально успешную попытку найти альтернативу греховной разобщенности; эта альтернатива обретается в чувстве соборного единения, которое наиболее выражено проявляет себя в семейных связях. Именно идея семейного родства и основанных на любви отношений между близкими людьми противопоставлена «вавилонскому столпотворению» и положена в основу романа «Подросток». Именно родственные отношения проявляются как «законченность форм» и «порядок» и единственное, к чему можно, по выражению стороннего наблюдателя в «Заключении» романа, «примкнуть» (453). Процесс духовного возрастания Аркадия Долгорукого происходил в условиях обретения им семьи и в условиях самого становления семьи, пути преодоления ею своего «случайного» характера и обретения благодати сопричастности друг другу. Возникающее чувство соборности поддерживает всех и каждого.

Аркадий чувствует себя счастливым и оставляет деструктивную ротшильдовскую идею. Как верно отмечал К. В. Рыцарев: «Подросток вспоминает об идее именно тогда, когда его отношения с отцом разрушаются» [Рыцарев: 357]. Лиза сохранила любовь и преданность семье и тем утешена. Версиков все еще остается задумчивым и противоречивым, и пусть для него «Достоевский показывает лишь далекий свет преображения» [Комарович: 37], но «самое полное счастье светится на лице его» (447), и он «с умилением засматривает» (446) в глаза Софьи Андреевны. Страсти стихли и «наступила новая жизнь» (451). В. Н. Захаров пишет, что «в финале романа Аркадий расстается с духовным сиротством. Он встает на истинный путь: произошло соприкосновение его идеи с идеалом Версикова и правдой Макара Долгорукого» [Захаров, 2015: 572], таким образом, по верному замечанию Е. А. Федоровой, в романе Ф. М. Достоевского рождается «соборная личность» [Федорова: 269].

Идея духовного возрастания молодого поколения посредством приятия родственной любви с ее «умом сердца» (эмоциональным интеллектом), взаимным уважением и поддержкой,

ненасильственными отношениями представляет собой философско-педагогическое послание Ф. М. Достоевского в будущее, «ибо из подростков созидаются поколения...» (455). Сюжет романа «Подросток» связан с процессом становления человека в его переходный период: от детства к взрослости, от своего рода свойственной ребенку априорной безгрешности к выбору вектора своей взрослой жизни, к осознанию своей духовно-нравственной парадигмы. И именно влияние семьи, наличие и проявление родственного чувства определяет развитие Подростка, как Ф. М. Достоевский обозначает своего 19-летнего героя. Ф. М. Достоевский решает в романе вопрос, что может быть противопоставлено «вавилонскому столпотворению», предзнаменующему конец света и являющемуся следствием греховности человека, и решает его в пользу безусловной ценности семейных отношений. Изобразив историю «случайного семейства», явившегося следствием Божьего поущения человеческой немощи и неразумия, Ф. М. Достоевский при этом позволяет героям и читателю увидеть в феномене семьи идеал человеческих отношений, который отвечает воле Божьей и сущностному миропорядку. Слова Николая Семеновича в эпилоге о том, что «будущий художник отыщет прекрасные формы даже для изображения минувшего беспорядка и хаоса» (455), будучи перспективными в его понимании, на самом деле уже осуществлены тканью романа. Достоевский и есть тот предрекаемый художник, который по мысли В. Н. Захарова, «давно во всем превзошел самого себя» [Захаров, 2021: 7], превзошел свое человечество своим гением. Значение православно-педагогического наследия Ф. М. Достоевского становится все более актуальным в контексте продолжающегося и пока не увенчавшегося очевидным успехом поиска «скреп» современного общества в противовес его антагонизму — соперничеству, розни, враждебности. В своем романе Ф. М. Достоевский представил, как семейные отношения могут преобразовать человека, «взрастить» его, а также саму стратегию воспитания человека в семье, нахождение им вечных ценностных ориентиров. Представив незаконное в духовном и гражданском понимании «случайное семейство», Ф. М. Достоевский, не отвергая закона, показывает всеисильность Божьей

любви, покрывающей человеческие слабости, и утверждает главенство «сверхзаконной небесной Благодати над земным Законом» [Есаулов: 22]. Своеобразие романа «Подросток» как романа воспитания заключается в том, что личностное самоопределение героя, изменение его картины мира, обретение позитивно-ценностной парадигмы и процесс духовного преобразования семьи составляет неразрывное целое.

Примечания

- ¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1975. Т. 13. С. 92. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием страницы в круглых скобках.
- ² Там же. Т. 14. С. 232.
- ³ Достоевская А. Г. Воспоминания / сост., вступ. ст., коммент. Б. Н. Тихомирова, И. С. Ярышевой. СПб.: Азбука, 2011. С. 333.
- ⁴ Там же.
- ⁵ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1981. Т. 22. С. 9.
- ⁶ Достоевская А. Г. Воспоминания. С. 333.
- ⁷ Достоевская Л. Ф. Достоевский в изображении своей дочери / пер. с нем. Е. С. Кибардиной. СПб.: Андреев и сыновья, 1992. С. 152.
- ⁸ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1976. Т. 16. С. 16.
- ⁹ Там же. Т. 25. С. 190.
- ¹⁰ Там же. Т. 16. С. 16.

Список литературы

1. Вассена Р. Достоевский для детей: провал или успех первого детского издания, составленного А. Г. Достоевской (1883) // Неизвестный Достоевский. 2019. № 3. С. 116–139 [Электронный ресурс]. URL: https://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1570443099.pdf (01.05.2021). DOI: 10.15393/j10.art.2019.4201
2. Викторovich В. А. Роман познания и веры // Роман Ф. М. Достоевского «Подросток»: возможности прочтения: сб. ст. Коломна: КГПИ, 2003. С. 17–27.
3. Воронина Э. А. «Подросток» Ф. М. Достоевского как роман воспитания: своеобразие жанровой модели // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия «Лингвистика». 2015. Т. 12. № 2. С. 15–21.
4. Долинин А. С. Последние романы Достоевского. Как создавались «Подросток» и «Братья Карамазовы». М.; Л.: Советский писатель, 1963. 344 с.
5. Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности. М.: Кругъ, 2014. 560 с.
6. Есаулов И. А., Тарасов Б. Н., Сытина Ю. Н. Анализ, интерпретации и понимание в изучении наследия Достоевского. М.: Индрик, 2021. 336 с.

7. Захаров В. Н. Христианский реализм в русской литературе (постановка проблемы) // Проблемы исторической поэтики. 2001. № 6. С. 5–20 [Электронный ресурс]. URL: <https://poetica.pro/journal/article.php?id=2511> (01.05.2021). DOI: 10.15393/j9.art.2001.2511
8. Захаров В. Н. Творчество как обретение Слова // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: канонические тексты. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2015. Т. 11. С. 566–576.
9. Захаров В. Н. Актуальность Достоевского // Известный Достоевский. 2021. Т. 8. № 1. С. 5–20 [Электронный ресурс]. URL: https://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1617397021.pdf (01.05.2021). DOI: 10.15393/j10.art.2021.5321
10. Зеньковский В. История русской философии. М.: Академический Проект, Раритет, 2001. 800 с.
11. Карпиленко А. Ю. «...Хорошим примером человек живет» (по роману Ф. М. Достоевского «Подросток» // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. 2009. Т. 15. № 4. С. 30–34.
12. Киселева И. А. Предисловие // Киселева И. А., Абашева Д. В., Алпатова Т. А. [и др.]. Ценностные основы национальной картины мира в русской литературе. М.: ИИУ МГОУ, 2019. С. 5–7.
13. Киселева И. А., Сахарчук Е. С., Сахарчук А. Л. Ценностно-смысловые ориентиры педагогической системы В. В. Зеньковского // Общество: социология, психология, педагогика. 2021. № 1 (81). С. 73–77.
14. Комарович В. Л. Роман Достоевского «Подросток» как художественное единство // Ф. М. Достоевский: статьи и материалы / под ред. А. С. Долинина. Л.; М.: Мысль, 1924. Сб. 2. С. 31–68.
15. Кошечко А. Н., Пацюрка Е. И. Педагогические идеи Ф. М. Достоевского в «Дневнике писателя» (К постановке проблемы) // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2018. № 6 (195). С. 105–110.
16. Пичугина В. К. Антрополого-педагогические концепции в России второй половины XIX — начала XX в.: автореф. дис. ... канд. пед. наук. Волгоград, 2009. 28 с.
17. Рыцарев К. В. Композиция романа Ф. М. Достоевского «Подросток» // Вопросы русской литературы. Ученые записки Московского государственного педагогического института им. В. И. Ленина. 1970. № 389. С. 348–361.
18. Семенов Е. И. Роман Достоевского «Подросток»: проблематика и жанр. Л.: Наука. 1979. 167 с.
19. Ушинский К. Д. Педагогические сочинения: в 6 т. М.: Педагогика, 1988. Т. 2. 494 с.
20. Федорова Е. А. Церковный календарь, евангельский и литургический текст в романе «Подросток» и «Дневнике Писателя» (1876) Ф. М. Достоевского // Проблемы исторической поэтики. 2021. № 1. С. 258–282 [Электронный ресурс]. URL: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1612777253.pdf (01.05.2021). DOI: 10.15393/j9.art.2021.9182

21. Филиппов А. Н., Жирнов Р. В. Христианско-антропологические основы воспитания // Глобальный научный потенциал. 2020. № 12 (117). С. 204–208.
22. Широкова М. А. Педагогическое наследие Ф. М. Достоевского (Психологические характеристики детских персонажей в произведениях писателя) // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Сер. IV: Педагогика. Психология. 2006. Вып. 3. С. 91–106.

References

1. Vassena R. Dostoevsky for Children: the Failure or Success of the First Children's Book, Compiled by Anna Dostoevskaya (1883). In: *Neizvestnyy Dostoevskiy [The Unknown Dostoevsky]*, 2019, no. 3, pp. 116–139. Available at: https://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1570443099.pdf (accessed on May 01, 2021). DOI: 10.15393/j10.art.2019.4201 (In Russ.)
2. Viktorovich V. A. A Novel of Knowledge and Faith. In: *Roman F. M. Dostoevskogo «Podrostok»: vozmozhnosti prochteniya [Fyodor Dostoevsky's Novel "The Adolescent": Possible Reading Interpretations]*. Kolomna, Kolomna State Pedagogical Institute Publ., 2003, pp. 17–27. (In Russ.)
3. Voronina E. A. Dostoevsky's Novel "The Adolescent" as a Bildungsroman: Peculiarities of the Genre Model. In: *Vestnik Yuzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya «Lingvistika» [Bulletin of South Ural State University, Series "Linguistics"]*, 2015, vol. 12, no. 2, pp. 15–21. (In Russ.)
4. Dolinin A. S. *Poslednie romany Dostoevskogo. Kak sozdavalis' «Podrostok» i «Brat'ya Karamazovy» [The Last Novels of Dostoevsky. How "The Adolescent" and "The Brothers Karamazov" Were Created]*. Moscow, Leningrad, Sovetskiy pisatel' Publ., 1963. 344 p. (In Russ.)
5. Esaulov I. A. *Paskhal'nost' russkoy slovesnosti [Paskhal'nost' of Russian Literature]*. Moscow, Krug Publ., 2014. 560 p. (In Russ.)
6. Esaulov I. A., Tarasov B. N., Sytina Yu. N. *Analiz, interpretatsii i ponimanie v izuchenii naslediya Dostoevskogo [Analysis, Interpretation and Understanding in the Study of Dostoevsky's Legacy]*. Moscow, Indrik Publ., 2021. 336 p. (In Russ.)
7. Zakharov V. N. Christian Realism in Russian Literature (Problem Statement). In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2001, no. 6, pp. 5–20. Available at: <https://poetica.pro/journal/article.php?id=2511> (accessed on May 01, 2021). DOI: 10.15393/j9.art.2001.2511 (In Russ.)
8. Zakharov V. N. Creativity as the Acquisition of the Word. In: *Dostoevskiy F. M. Polnoe sobranie sochineniy: kanonicheskie teksty [Dostoevsky F. M. The Complete Works: Canonical Texts]*. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2015, vol. 11, pp. 566–576. (In Russ.)
9. Zakharov V. N. The Relevance of Dostoevsky. In: *Neizvestnyy Dostoevskiy [The Unknown Dostoevsky]*, 2021, vol. 8, no. 1, pp. 5–20. Available at: https://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1617397021.pdf (accessed on May 01, 2021). DOI: 10.15393/j10.art.2021.5321 (In Russ.)

10. Zen'kovskiy V. *Istoriya russkoy filosofii* [History of Russian Philosophy]. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., Raritet Publ., 2001. 800 p. (In Russ.)
11. Karpilenko A. Yu. "...A Person Follows a Good Model" (After F. M. Dostoevsky's Novel "The Adolescent"). In: *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta imeni N. A. Nekrasova* [Vestnik of Kostroma State University Named After Nekrasov], 2009, vol. 15, no. 4, pp. 30–34. (In Russ.)
12. Kiseleva I. A. Preface. In: *Kiseleva I. A., Abasheva D. V., Alpatova T. A. Tsenostnye osnovy natsional'noy kartiny mira v russkoy literature* [The Value Foundations of the National Picture of the World in Russian Literature]. Moscow, Moscow Region State University Publ., 2019, pp. 5–7. (In Russ.)
13. Kiseleva I. A., Sakharchuk E. S., Sakharchuk A. L. Value-Semantic Guidelines of V. V. Zenkovsky's Pedagogical System. In: *Obshchestvo: sotsiologiya, psikhologiya, pedagogika*, 2021, no. 1 (81), pp. 73–77. (In Russ.)
14. Komarovich V. L. Dostoevsky's Novel "The Adolescent" as an Artistic Unity. In: *F. M. Dostoevskiy: stat'i i materialy* [F. M. Dostoevsky: Articles and Materials]. Leningrad, Moscow, Mysl' Publ., 1924, collection 2, pp. 31–68. (In Russ.)
15. Koshechko A. N., Pats'orka E. I. Pedagogical Ideas of F. M. Dostoevsky in "A Writer's Diary" (to the Problem Statement). In: *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* [Tomsk State Pedagogical University Bulletin], 2018, no. 6 (195), pp. 105–110. (In Russ.)
16. Pichugina V. K. *Antropologo-pedagogicheskie kontseptsii v Rossii vtoroy poloviny XIX — nachala XX veka: avtoref. dis. ... kand. pedagog. nauk* [Anthropological and Pedagogical Concepts in Russia of the Second Half of the 19th — Early 20th Century. PhD. pedagog. sci. diss. abstract]. Volgograd, 2009. 28 p. (In Russ.)
17. Rytzarev K. V. Composition of the Dostoevsky's Novel "The Adolescent". In: *Voprosy russkoy literatury. Uchenye zapiski Moskovskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo instituta imeni V. I. Lenina* [Questions of Russian Literature. Scientific Notes of the Moscow State Pedagogical Institute Named After V. I. Lenin], 1970, no. 389, pp. 348–361. (In Russ.)
18. Semenov E. I. *Roman Dostoevskogo «Podrostok»: problematika i zhanr* [Dostoevsky's Novel "The Adolescent": Problems and Genre]. Leningrad, Nauka Publ., 1979, 167 p. (In Russ.)
19. Ushinskiy K. D. *Pedagogicheskie sochineniya: v 6 tomakh* [Pedagogical Writings: in 6 Vols]. Moscow, Pedagogika Publ., 1988, vol. 2. 494 p. (In Russ.)
20. Fedorova E. A. Church Calendar, Gospel and Liturgical Text in the Novel "The Raw Youth" and "A Writer's Diary" (1876) by Fyodor Dostoevsky. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics], 2021, no. 1, pp. 258–282. Available at: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1612777253.pdf (accessed on May 01, 2021). DOI: 10.15393/j9.art.2021.9182 (In Russ.)
21. Filippov A. N., Zhirnov R. V. Christian-Anthropological Foundations of Education. In: *Global'nyy nauchnyy potentsial* [Global Scientific Potential], 2020, no. 12 (117), pp. 204–208. (In Russ.)

22. Shirokova M. A. F. M. Dostoevsky's Pedagogical Heritage (Psychological Portraits of Children in the Writings of Dostoevsky). In: *Vestnik pravoslavnogo svyato-tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Seriya IV: pedagogika. Psikhologiya* [St. Tikhon's University Review. Series 4: Pedagogy. Psychology], 2006, issue 3, pp. 91–106. (In Russ.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ / INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Киселева Ирина Александровна, *Irina A. Kiseleva*, PhD (Philology), доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой русской классической литературы, Московский государственный областной университет (ул. Фридриха Энгельса, д. 21, стр. 3, г. Москва, Российская Федерация, 105005); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9629-0035>; e-mail: kaf-rusklit@mgou.ru.

Сахарчук Елена Сергеевна, доктор педагогических наук, доцент, зав. лабораторией современных средств и форм воспитания, Российская академия образования (ул. Погодинская, 8, г. Москва, Российская Федерация, 119121); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4185-4112>; e-mail: 1515303@mail.ru.

Elena S. Sakharchuk, PhD (Pedagogical Sciences), Associate Professor, Head of the Department modern means and forms of education, Russian Academy of Education (ul. Pogodinskaja 8, Moscow, 119121, Russian Federation); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4185-4112>; e-mail: 1515303@mail.ru.

Поступила в редакцию / Received 12.07.2021

Поступила после рецензирования и доработки / Revised 18.08.2021

Принята к публикации / Accepted 25.08.2021

Дата публикации / Date of publication 30.09.2021

Научная статья

УДК 821.161.1.09“17”

DOI: 10.15393/j9.art.2021.9662



**«Вышею пылали вы любовью...»:
о христианской семантике стихотворения
А. А. Фета «Севастопольское братское кладбище»**

Л. И. Черемисинова

Саратовский государственный университет

имени Н. Г. Чернышевского

(г. Саратов, Российская Федерация)

e-mail: larisa.cheremisinova@mail.ru

Аннотация. В статье представлен анализ стихотворения А. А. Фета «Севастопольское братское кладбище», рассмотрен историко-литературный и биографический контекст данного произведения. Создание произведения связано с путешествием Фета в Крым в сентябре 1879 года и с посещением Севастопольского братского кладбища. Крымские впечатления впервые были выражены в прозаическом творчестве Фета, в статье «Фамусов и Молчалин. Кое-что о нашем дворянстве» (1885). В работе над книгой мемуаров «Мои воспоминания» (1887–1889) крымские впечатления поэта «оживились» и обрели поэтическое воплощение в стихотворении «Севастопольское братское кладбище», датированном 4 июня 1887 г. и впервые опубликованном в составе третьего выпуска «Вечерних огней». Стихотворение занимает особое положение в лирике Фета благодаря высокому гражданскому пафосу, патристическому звучанию, выражению Евангельской проповеди о любви и всепобеждающей вере в то, что у Бога нет мертвых. В лирическом произведении Фета создан идеальный облик защитника отечества, прославлен подвиг русского оружия. Центральный мотив стихотворения «Севастопольское братское кладбище» — мотив смерти, однако смерть в данном произведении вовсе не небытие и не ничтожество (как в стихотворениях «Ничтожество», «Смерти», «Никогда»), а жизнь в вечности. Самый важный в смысловом отношении стих акцентирован ритмическими и синтаксическими средствами и напрямую связан с христианским пониманием высшей любви, которая проявляется в готовности отдать жизнь свою за други своя.

Ключевые слова: Фет, лирическое стихотворение, «Севастопольское братское кладбище», Крымская война, впечатление, воспоминание, мотив, смерть, патриотизм, «высшая любовь»

Для цитирования: Черемисинова Л. И. «Вышею пылали вы любовью...»: о христианской семантике стихотворения А. А. Фета «Севастопольское братское кладбище» // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 3. С. 170–186. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9662

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2021.9662

**“Inflamed with Higher Love...”:
About the Christian Semantics of the Poem
by A. A. Fet *Sevastopol Bed of Honor***

Larisa I. Cheremisinova

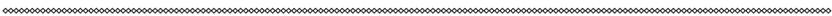
*Saratov State University
(Saratov, Russian Federation)*

e-mail: larisa.cheremisinova@mail.ru

Abstract. The article provides an analysis of the poem by A. A. Fet *Sevastopol Bed of Honor* and considers the historical, literary and biographical context of this work. The creation of the poem is connected with Fet’s trip to the Crimea in September 1879 and his visit to the Sevastopol Bed of Honor. Crimean impressions were first conveyed in Fet’s prose (in the article *Famusov and Molchalin. Something About Our Nobility* (1885)). During the work on the book of memoirs *My Memories* (1887–1889), the poet’s Crimean impressions were “revived” and found a poetic manifestation in the poem *Sevastopol Bed of Honor*, dated June 10, 1887. They were initially published as a part of the third issue of *Evening Lights*. This poem holds a special place in Fet’s lyrics due to its great civic pathos, patriotic ideas, the expression of the Gospel sermon about love and the all-conquering belief that there are no dead for God. An ideal image of the defender of the fatherland is created and the feat of Russian weapons is glorified in Fet’s lyric work. The death motif is the central one *Sevastopol Bed of Honor*. However, in this work death is nothing like non-being or insignificance (as in the poems *Insignificance, To death, Never*), but, rather, life in eternity. The features of the poem’s rhythmic structure are analyzed. The most important verse in terms of meaning is emphasized by rhythmic and syntactic means. It is directly related to the Christian understanding of higher love, which is manifested in the willingness to give one’s own life for friends.

Keywords: Fet, lyric poem, “Sevastopol Bed of Honor,” Crimean war, impression, memory, motif, death, patriotism, “higher love”

For citation: Cheremisinova L. I. “Inflamed with Higher Love...”: About the Christian Semantics of the Poem by A. A. Fet “Sevastopol Bed of Honor”. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2021, vol. 19, no. 3, pp. 170–186. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9662 (In Russ.)



Стихотворение «Севастопольское братское кладбище» занимает особое место среди лирических произведений Фета. Оно посвящено историческому событию — обороне Севастополя в Крымскую войну 1853–1856 гг., точнее — военному некрополю — Севастопольскому братскому кладбищу, ставшему всероссийской усыпальницей героических защитников города. Высокий гражданский пафос, патриотическое звучание и, как это ни парадоксально, отсутствие трагизма отличают это произведение. Оно проникнуто всепобеждающей верой: у Бога нет мертвых.

Стихотворение датировано 4 июня 1887 г. и напечатано в третьем выпуске «Вечерних огней» под номером 4¹. По справедливому замечанию В. А. Кошелева, датировка у Фета не является основой для компоновки текстов внутри поэтического сборника: «Дата, воспринятая в контексте содержания стихотворения, становится часто знаком „отделенности” этого содержания от формальной биографии» [Кошелев: 287]. Так было и в случае со стихотворением «Севастопольское братское кладбище».

Создание этого произведения исследователи справедливо связывают с путешествием Фета в Крым в сентябре 1879 г. и с посещением Севастопольского братского кладбища². Действительно, с 25 сентября по 8 октября 1879 г. Фет с женой Марьей Петровной и управляющим А. И. Иостом совершили поездку в Крым³. Они планировали побывать в Бахчисарае (там жил приятель Фета по кирасирскому Орденскому полку К. Ф. Ревелиотти), в Севастополе (где намечена была встреча с другим полковым приятелем, «орденцем» — А. А. Кази), в Ялте и ее окрестностях. Затем путешественники намеревались пересечь море и посетить Одессу, а оттуда через Киев вернуться домой. По погодным условиям поездка в Одессу не состоялась⁴.

Обращает на себя внимание тот факт, что стихотворение, передающее впечатления от посещения Братского кладбища в Севастополе, появилось лишь через восемь лет. Видимо, Фету потребовалось время для осмысления пережитого и некоторого «отстранения» от него. Однако впечатления были столь сильны, что навсегда остались в памяти: поэт обращался к ним неоднократно в своем прозаическом творчестве.

Так, в статье «Фамусов и Молчалин. Кое-что о нашем дворянстве» (1885), рассуждая об исторической роли русского дворянина, Фет писал: «Мы не знаем более трогательного памятника воинской чести, чем Севастопольское кладбище. Историческим судьбам угодно было в назидание потомкам собрать там могилы русских офицеров от восемнадцати- до восьмидесятилетнего возраста. Все они так же безропотно и безмолвно пали на своих постах, как и теперь безмолвно проповедают о долге, чести и верности. Но Севастопольское кладбище есть только видимый памятник нашей воинской чести. Немного надо воображения и исторических сведений, чтобы представить себе всю массу белой кости, раскиданной “от финских хладных скал до пламенной Колхиды...”» (Фет, 2013: 304). Таким образом, Фет, подчеркивая самоотверженную деятельность военно-служилого сословия дворян, благодаря которой происходило становление российской государственности [Черемисинов: 159], возвращается к воспоминаниям о посещении военного некрополя в Севастополе в сентябре 1879 г.

Насыщенные, очень разнообразные крымские впечатления наполняли переписку Фета и общение с друзьями⁵. Однако в этом калейдоскопе воспоминаний не заходила речь о посещении Братского кладбища в Севастополе, которое было особо значимым для Фета событием. Во-первых, потому, что сам он был участником Крымской кампании. Современный биограф Фета М. С. Макеев пишет: «Для России войну прекратила Парижская конференция, завершившаяся 18 марта 1856 г. подписанием мирного договора: для Фета же война, по сути, так и не началась. Он навсегда остался военным, никогда не нюхавшим пороху, знавшим службу только как маневры и фронт» [Макеев: 170–171]. Высказанное суждение представляется излишне категоричным. Хотя лейб-гвардии уланский Его Высочества полк, в котором служил Фет в период Крымской войны, не участвовал в боевых действиях на полуострове, он был передислоцирован в Прибалтику для отражения возможного неприятельского десанта (английского военного флота, приблизившегося к границам России), а значит, выполнял боевую задачу.

В «Указе об увольнении в отставку А. А. Фета...», датированном 28 февраля 1858 г., есть выписка из формулярного списка за 1846–1858 гг., в которой говорится, что он «по случаю войны с Англией, Францией и Турцией находился в составе войск, охранявших берега Эстляндии в 1854 году с 8 марта по 7 октября и в 1855 году с 16 апреля по 15 ноября, ранен и в плену не был, особых поручений не имел, в 1852 году 27 декабря за отлично усердную и ревностную службу Всемилоостивейше награжден Орденом Св. Анны 3 степени, 19 февраля 1955 года приказом по гвардейским и гренадерскому корпусам объявлено Высочайшее благоволение при вступлении на престол Государя Императора Александра Николаевича, в числе прочих бывших подчиненных Его Величества», «имеет бронзовую медаль в память войны 1853–1856 годов»⁶. Известно, что бронзовая медаль, учрежденная в ознаменование завершения Крымской баталии и в честь коронации Александра II, была массовой наградой, вручавшейся участникам Крымской войны и труженикам тыла. Фет был ревностным служителем царю и Отечеству, и поставленную перед его полком боевую задачу в период Крымской войны наверняка выполнял ответственно. «Для него, воспитанного в духе дворянских привилегий, среди которых главным было служение Отечеству, и военная, и гражданская служба были равнозначно полезными. <...> Несмотря на все тяготы, связанные с военной службой, Фет пропел в своих воспоминаниях настоящий гимн армии⁷ и поддерживал отношения с однополчанами до конца дней. А привычка к дисциплине осталась в нем навсегда» [Генералова: 9].

Во-вторых, посещение Братского кладбища было знаковым событием, так как на оборонительных рубежах города во время Крымской войны сражался друг Фета — Л. Н. Толстой, автор «Севастопольских рассказов». Не без влияния этого произведения Фет впоследствии начал писать свои неоконченные прозаические «Военные записки», обсуждая их с Толстым⁸. Воспоминания о Братском кладбище, хоть и не вошедшие в переписку, могли быть предметом их бесед при встречах.

Отсылка к Толстому содержится в развернутом описании впечатлений от Крымской поездки, которое вошло во второй

том «Моих воспоминаний» (1889): «Нигде и никогда не испытывал я того подъема духа, который так мощно овладел мною на Братском кладбище. Это тот самый геройский дух, отрешенный от всяких личных стремлений, который носится над полем битвы и один способен стать предметом героической песни. Кто со смыслом читал “Илиаду”, начало “Классической Вальпургиевой ночи” во второй части “Фауста”, или “Севастопольские рассказы” гр. Л. Толстого, — поймет, о чем я говорю». И далее: «...на каком бы умственном уровне ни стояли мы в настоящее время, — вековый пример защитников Севастополя, почивших на братском кладбище, никогда для нас не пропадет, и Россия не перестанет рождать сынов, готовых умереть за общую мать» (Фет, 1890: 378–379).

«Тот самый геройский дух» в мемуарах поэта перекликается с рассказом Толстого «Севастополь в декабре месяце»: «Главное, отрадное убеждение, которое вы вынесли, — это убеждение в невозможности взять Севастополь, и не только взять Севастополь, но поколебать где бы то ни было силу русского народа, — и эту невозможность видели вы <...> в глазах, речах, приемах, в том, что называется *духом защитников Севастополя* (здесь и далее курсив мой. — Л. Ч.) <...> Только теперь рассказы о первых временах осады Севастополя <...>, когда этот герой, достойный древней Греции, — Корнилов, объезжая войска, говорил: “Умрем, ребята, а не отдадим Севастополя”, — и наши русские, неспособные к фразерству, отвечали: “Умрем! Ура!” — только теперь рассказы про эти времена перестали быть для нас прекрасным историческим преданием, но сделались достоверностью, фактом. Вы ясно поймете, вообразите себе тех людей, которых вы сейчас видели, теми героями, которые в те тяжелые времена не упали, а *возвышались духом* и с наслаждением готовились к смерти, не за город, а за Родину. Надолго оставит в России великие следы эта эпопея Севастополя, которой героем был народ русский...» (Толстой, 1987: 18–19).

Мысли и чувства, выраженные Фетом в мемуарах, в стихотворении «Севастопольское братское кладбище» обрели поэтическое воплощение. Возможно, работа над воспоминаниями⁹ оживила впечатления Фета от поездки в Крым и вдохновила

его на создание стихотворения, впервые опубликованного в составе третьего выпуска «Вечерних огней»¹⁰.

«Последние лирические сборники Фета, — справедливо отмечают В. А. Кошелев и Г. В. Петрова в статье «О поэтических сборниках Фета «Вечерние огни», — выделяются сквозным мотивом воспоминания <...>, только теперь не тема скрепляет лирическое пространство, а пафос, проникающий основной корпус стихотворений» [Кошелев, Петрова: 283]. Третий выпуск «Вечерних огней» содержит несколько стихотворных некрологов («поминок», по определению В. А. Кошелева) — произведений, посвященных памяти почивших Н. Я. Данилевского, В. П. Боткина, Ал. В. Дружинина и др. Именно «в последних лирических сборниках возникает потребность провести в качестве сквозного мотив памяти» [Кошелев: 288]. Это закономерно для поэта, ориентированного на подведение «лирических итогов», предчувствовавшего близкий «уход».

Воспоминание о поездке в Крым лежит в основе стихотворения «Севастопольское братское кладбище». Однако ретроспекция не становится структурообразующим элементом лирического сюжета, что было свойственно фетовской прозе. Лирика Фета (за редким исключением) принципиально анарративна¹¹. Для нее важно переживание, в данном случае — точное выражение крымских впечатлений. 18 июня 1887 г. (через две недели после написания стихотворения), посылая его великому князю Константину Романову, Фет писал: «Прилагаю при сем недавнюю мою попытку уловить впечатление, произведенное на меня Севастопольским братским кладбищем. Буду очень счастлив, если это стихотворение хотя отчасти воспроизведет мое впечатление» [*ЛН*, 2011: 626]². Таким образом, само событие крымского путешествия и посещения военного некрополя в Севастополе имеет ценностный смысл, но не приобретает сюжетно-фабульного развертывания в тексте стихотворения.

Третий выпуск «Вечерних огней» был снабжен авторским предисловием, в котором выражалось эстетическое кредо Фета, в частности, мысль о том, что поэзия является убежищем от «всяческих житейских скорбей, в том числе и гражданских» и что она призвана «пробивать будничные льды, чтобы хотя

на мгновение вздохнуть чистым и свободным воздухом» (Фет, 2014: 195, 193). Стихотворение «Севастопольское братское кладбище» не противоречит этому кредо. В нем воспеваются не «скорбь» и не «жизненные тяготы» воинов. В нем создается идеальный облик защитника Отечества, прославляется подвиг русского оружия. Торжественный, возвышенный слог, создаваемый, в том числе, использованием религиозной лексики, соответствует предмету изображения.

*«Рукою набожной сложила здесь отчина
Священный прах своих сынов;
Но лишь молитвенно молчат...
...завидовать грешно».*

Центральный мотив стихотворения — мотив смерти. С ним связан определенный набор образов: «кладбище», «тризна», «каменные гробы», «прах», «молчание». Однако смерть в данном стихотворении вовсе не небытие, не ничтожество, как в известных лирических произведениях Фета: «Смерти» (1884), «Никогда» (1879), «Ничтожество» (1880). Смерть становится жизнью в вечности. И об этом — буквально в каждом стихе: почившие «дышат», «слышат», «молитвенно молчат», говорят: «их голос вечно слышен», «им внуков поучать навеки суждено». Они — живые, их «прах» — «священный» (а значит, его не тронет тление). В стихотворении доминирует настоящее время.

Лирический герой боится «возмутить» покой почивших на этом кладбище:

*«Они и под землей отвагой прежней дышат...
Боюсь, мои стопы покой их возмутят,
И мнится, все они шаги живого слышат,
Но лишь молитвенно молчат».*

Лирический зачин состоит из двух восклицательных предложений:

*«Какой тут дышит мир! Какая славы тризна
Средь кипарисов, мирт и каменных гробов!»*

Зачин погружает читателя в эмоциональные переживания героя и задает тональность лирико-философских размышлений. Жизнь и смерть, мир и война нераздельны. Первая

строка акцентирована с помощью лексического повтора местоимений «какой», «какая», начинающих риторические восклицания. В ней содержатся два ключевых образа: «мир» и «славы тризна». «Мир» в данном контексте имеет несколько значений: отсутствие войны, согласие; тишина и спокойствие. [Дьяченко: 306, 308]. Лирический герой оказывается в пространстве, удаленном от земного, суетного, бездуховного «мира» и приближенном к вечному.

«Славы тризна» — это не грустный поминальный обед. В данном сочетании воскресают древние значения слова «тризна», зафиксированные в церковнославянском языке: поприще, подвиг, страдание; состязание, бой, награда [Дьяченко: 732]. В словацком языке «тризнити» означает вести беседу, речь¹³. У Фета объединены все эти значения в одном образе: «славы тризна» — это торжество в честь подвига почивших, это слово о подвиге, возвышающее душу воспоминание о нем, которым дышит здесь все.

Неслучайно в фетовском стихотворении возникают образы, овеянные традиционной поэтической семантикой, — кипарисы и мирты.

В книге С. Пономарева «Всероссийская усыпальница» (1869), посвященной описанию Братского кладбища в Севастополе, говорится о том, что в конце 1860-х оно представляло собой грустное зрелище: ни зелени посаженных деревьев, ни цветов там не было. Одни заросли полыни и большие плиты из белого камня, под которыми были братские могилы. Каменистая почва не очень-то способствовала озеленению некрополя [Пonomарев: 31]. Вряд ли ко времени приезда Фета картина существенно изменилась. Но такие реалии не соответствовали поэтической концепции стихотворения, поэтому появились «кипарисы» и «мирты». Мирт символизировал вечную любовь, счастливый брак, а также мир и победу. Иногда из него плели венки победителям. Семантика кипариса связана со смертью, скорбью, погребением и кладбищем [Шарафадина: 194, 106], в христианской культуре — с вечной жизнью. В строке «среди кипарисов, мирт и каменных гробов» соединялись вечная жизнь и вечная любовь, победа и смерть.

Лирическая композиция разворачивается от эмоционально окрашенного зачина к рефлексии, направленной на осмысление значимости подвига защитников Севастополя, и от нее — к почти декларативному аккорду:

«Из каменных гробов их голос вечно слышен,
Им внуков поучать навеки суждено,
Их слава так чиста, их жребий так возвышен,
Что им завидовать грешно...»

«Молитвенное молчание» погибших сменяется в финале «громкой», хотя и «безмолвной» проповедью о долге, чести и верности» (Фет, 2013: 304), обращенной к потомкам и возвышающей дух. Подвиг защитников Севастополя, по разумению Фета, поднимает их на недостижимую высоту, на которой теряют значимость обычные земные чувства. «Не заноси же в мир святыни / Своих невольничьих тревог», — писал поэт в стихотворении «Добро и зло» (1884).

Финальная строка «Севастопольского братского кладбища» и конечное многоточие напоминают о коренных свойствах фетовской поэзии — суггестивности, логико-смысловой размытости, о «выражении настроений, которые не могут быть описаны, а могут быть только вызваны в читателе неопределимой словом, но говорящей чувству эмоциональной окраской предметов, мелодической организацией интонаций, выдвижением всех иррациональных (“музыкальных”) элементов речи» [Бухштаб, 2000: 157]. Прозвучавшее в сильной, итоговой позиции текста выражение «завидовать грешно» оказывается довольно неожиданным; это не просто констатация христианской истины о том, что зависть сама по себе греховная страсть, но признание святости героев, погибших при обороне Севастополя. Святым, как известно, не завидуют — им стараются подражать.

Стихотворение имеет выразительное ритмическое строение: в нем выделен последний стих каждого четверостишия, который оказывается короче трех предыдущих. А самый важный в смысловом отношении стих акцентирован ритмическими и синтаксическими средствами: «Счастливыцы! Вышею пылали вы любовью». Убиенные на поле брани, с точки зрения

автора, — «счастливицы»: они являются носителями «высшей любви», ибо способны были отдать жизнь свою за ближнего и тем заслужили вечную жизнь.

В письме к К. Р. От 27 декабря 1886 г., говоря об особой трудности написания стихотворений «на известные случаи», Фет пояснял свою мысль: «...нужна необычайная сила, чтобы из тесноты случайности вынырнуть с жемчужиной общего, вековечного» [ЛН, 2011: 596].

Стихотворение, призванное передать *впечатление* от посещения Севастопольского кладбища, превратилось в лирико-философское размышление о смысле жизни, смерти и бессмертии, о вечности, святости и о проявлении высшей в мире любви — той, о которой сказано в Евангелии от Иоанна: «Нет больше той любви, аще кто положит душу свою за други своя» (Ин. 15:13).

«Севастопольское братское кладбище» находится в одном ряду с произведениями Фета религиозной направленности: «Когда Божественный бежал людских речей...» (в его основе лежит евангельский сюжет об искушении Христа в пустыне), «Всеобщий наш Отец, который в небесах...» (стихотворное переложение молитвы «Отче наш»), «Не тем, Господь, могуч, непостижим...», «1 марта 1881 года (День искупительного чуда...», «Оброчник» и др. Эти стихотворения подвергают сомнению до сих пор распространенное в литературоведении представление о Фете как о поэте-язычнике, человеке, далеком от религиозного мирозерцания¹⁴. «Не следует, видимо, стремиться, — писала Л. Роземблум, — к какому-то четкому, окончательному определению религиозного мировоззрения Фета, опровергая безосновательную характеристику его как атеиста. В действительности все было значительно сложнее. <...> Фет был человеком своего века со своим “мятущимся сознанием”, в счастливые творческие минуты ощущавший силу “небесного притяжения” (“И верю сердцем...”)» [Роземблум: 41].

По справедливому замечанию Р. Р. Измайлова, «творчество подлинного поэта так или иначе проникнуто богословской интенцией» [Измайлов: 94]. Рассмотрение произведения искусства в совокупности его духовно-эстетической сущности и «затекстовых» реалий (биографических, эпистолярных,

мемуарных, историко-литературных и т. д.) показывает объективную картину развития русской литературы, позволяет понять мирозерцание писателя и адекватно воспринимать его творения.

Источники

Толстой, 1978 — Толстой Л. Н. Переписка с русскими писателями: в 2 т. / сост., вступ. ст. и примеч. С. А. Розановой. 2-е изд., доп. М.: Худож. лит, 1978. Т. 2. 479 с.

Толстой, 1987 — Толстой Л. Н. Собр. соч.: в 12 т. М.: Правда, 1987. Т. 2. 528 с.

Фет, 1890 — Фет А. А. Мои воспоминания: в 2 ч. М.: Тип. А. И. Мамонтова и К°, 1890. Ч. 2. 408 с.

Фет, 1893 — Фет А. А. Ранние годы моей жизни. М.: Т-во тип. А. И. Мамонтова, 1893. 554 с.

Фет, 2013 — Фет А. А. Фамусов и Молчалин. Кое-что о нашем дворянстве // Фет А. А. Наши корни: Публицистика / подгот. текстов и сост. Г. Д. Аслановой; коммент. Г. Д. Аслановой и В. И. Щербакова. СПб.: Росток; М.: Посев, 2013. С. 303–314.

Фет, 2014 — Фет А. А. Соч. и письма: в 20 т. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2014. Т. 5: Вечерние огни. Стихотворения и поэмы 1864–1892 гг., не вошедшие в сборники. Кн. 1. 696 с.

Фет-Шенишин — Фет-Шеншин А. А. Биографические документы // ОР РГБ. Ф. 315. К. 14. Ед. хр. 22.

Примечания

- ¹ Текст стихотворения «Севастопольское братское кладбище» цитируется по изданию: (*Фет, 2014*: 200). Третий выпуск «Вечерних огней» вышел в свет в 1888 г. Объявление о выходе опубликовано в «Московских ведомостях» (1888. 17 янв. № 17. С. 1).
- ² См.: [Бухштаб, 1986: 640], [Соколова, Грамолина: 710], [Кошелев, Петрова: 610].
- ³ В «Летописи жизни А. А. Фета» содержится краткое упоминание об этой поездке, относящееся к 1879 г.: «Сентябрь. Феты и Иост в Крыму, где навещают старых однополчан Фета Ревелиоти и Кази» [Блок: 176].
- ⁴ Имеются документальные источники о Крымской поездке Фета. В ОР РГБ сохранилась записная тетрадь, в которой поэт зафиксировал все передвижения по Крыму, связанные с ними финансовые расходы и даже сделал карандашный набросок очертаний крымских гор. Частично сохранилась переписка Фета с К. Ревелиоти и его семьей. Есть два письма от полкового сослуживца А. А. Кази.

- ⁵ Вернувшись в Воробьевку 8 октября 1879 г., Фет поделился крымскими впечатлениями с Л. Н. Толстым и Н. Н. Страховым. В письме Толстому от 9 октября 1879 г. Фет писал: «Я так рад, что после всех чудес природы и ханских дворцов вернулся в топленные комнаты и ем по-человечески, а не по гостиницам с горьким маслом и такую жесткую говядину, хоть топором руби <...> В Крыму встретил старых орденцов... Там люди 75 лет, раненные (бомбою в лоб без преувеличения), бегают, как белка, так что стало стыдно за себя, как за избалованного мальчишку» (*Толстой, 1978: 84*). «Крым — это рай земной, — писал Фет Страхову 10 октября 1879 г., — с громадными кипарисами, лимонами, не говоря о персиках — и даже с гранатами. — Но всюду следы русской апатии и беспомощности» [*ЛН, 2011: 291*]. Как видим, «чудеса природы», ханские дворцы (культурные достопримечательности), повсеместная бесхозяйственность и теплая встреча со старыми сослуживцами по кирасирскому полку — основные темы разнообразных впечатлений поэта о Крыме.
- ⁶ См.: (*Фет-Шенишин: л. 9 об. 9*).
- ⁷ Завершая в конце жизни свои воспоминания, Фет признавался: «...никакая школа жизни не может сравниться с военной службой, требующей одновременно строжайшей дисциплины, величайшей гибкости и твердости хорошего стального клинка в сношениях с равными и привычку к мгновенному достижению цели кратчайшим путем» (*Фет, 1893: 548*).
- ⁸ О «Военных записках» А. А. Фета см.: [Черемисинова, 2009: 111–123].
- ⁹ Работа над мемуарами началась в июне–июле 1887 г. Воспроизведенные в сознании фрагменты воспоминаний поэт стал включать в письма к своим корреспондентам, датированные июнем–июлем 1887 г. (в частности, в письма к великому князю К. Р. и к С. В. Энгельгардт). Первая глава фетовских мемуаров была опубликована в августовской номере «Русского вестника» за 1888 г. См. об этом: [Черемисинова, 2009: 298–304].
- ¹⁰ Авторизованный текст стихотворения содержится в письме А. А. Фета Константину Романову от 18 июня 1887 г., с датой «4 июня 1887» и подписью «А. Фет» (См.: Фет А. А. Соч. и письма: в 20 т. Т. 5. Кн. 1. С. 610; ЛН. Т. 103: в 2 кн. Кн. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 626–627).
- ¹¹ О нарративных типах лирического высказывания см.: [Чевтаев]. Обращаясь к лирическому стихотворению Фета «Шепот, робкое дыханье...», представляющему «квинтэссенцию лирической суггестивности», исследователь делает вывод: «Итеративная реакция на внешнюю историю есть, но сама она как основа наррации отсутствует. Соответственно, подобное стихотворение вряд ли может быть отнесено к нарративной лирике» (см.: [Чевтаев]).
- ¹² К. Р. откликнулся на послание Фета записью в своем дневнике, сделанной 22 июня 1887 г.: «Получил милейшее письмо от Фета со стихотворением «Севастопольское братское кладбище»; чудесные стихи» (цит. по: ЛН. Т. 103. Кн. 2. С. 629).

- ¹³ В энциклопедическом словаре Брокгауза Ф. А. и Эфрона И. А. отмечается, что в древних памятниках церковнославянского языка «тризна» употребляется в смысле «битва, состязательное поприще, тризновати — сражаться, тризньник — сражающийся, борец, в рукописных беседах Иоанна Лествичника оно значит: подвиг, в новгородском словаре XV в. Т. переведено страдальство, подвиг <...> по-словацки тризнитися — веселиться, тризнити — вести речь, беседу» (Брокгауз Ф. А., Эфрон И. А. Энциклопедический словарь [Электронный ресурс]. URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/bro/kga/4/4754.htm>) (01.02.2021).
- ¹⁴ Подробнее о спорах в литературоведении по поводу религиозности Фета и смысле христианской образности в произведениях поэта см.: [Шеншина: 1999a: 16–54], [Шеншина, 1999b: 54–69], [Шеншина, 2003], [Эгеберг: 250–254], [Черемисинова, 2014: 80–84].

Список литературы

1. Блок Г. П. Летопись жизни А. А. Фета / публ. Б. Я. Бухштаба // А. А. Фет. Традиции и проблемы изучения: межвуз. сб. науч. тр. Курск: Изд-во КГПИ, 1985. С. 129–182.
2. Бухштаб Б. Я. Примечания // Фет А. Стихотворения и поэмы / вступ. ст., сост. и примеч. Б. Я. Бухштаба. Л.: Сов. писатель, 1986. С. 627–712. (Библиотека поэта. Большая серия.)
3. Бухштаб Б. Я. Фет и другие: избранные работы / сост., вступ. ст., подгот. текста М. Д. Эльзона при участии А. Е. Барзаха. СПб.: Акад. проект, 2000. 560 с.
4. Генералова Н. П. О жизненной философии Афанасия Фета // Русская словесность. 2020. № 2. С. 3–14.
5. Дьяченко Г. Полный церковно-славянский словарь. М.: Отчий дом, 2009. 1120 с.
6. Измайлов Р. Поэзия и богословие: к постановке проблемы // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2013. Т. 13. Вып. 3. С. 93–97.
7. Кошелев В. А. Афанасий Фет: Преодоление мифов. Курск: Курск. гос. ун-т, 2006. 336 с.
8. Кошелев В. А., Петрова Г. А. Комментарии / Фет А. А. Сочинения и письма: в 20 т. М.; СПб.: Альянс–Архео, 2014. Т. 5: Вечерние огни. Стихотворения и поэмы 1864–1892 гг., не вошедшие в сборники. Кн. 1. С. 255–688.
9. [ЛН] А. А. Фет и его литературное окружение: в 2 кн. М.: ИМЛИ АН, 2011. Кн. 2. 1040 с. (Серия «Литературное наследство»; т. 103.)
10. Макеев М. С. Афанасий Фет. М.: Молодая гвардия, 2020. 443 с.
11. Пономарев С. Всероссийская усыпальница. Киев: Тип. Киево-Печерской Лавры, 1869. 32 с.

12. Розенблюм Л. А. Фет и эстетика «чистого искусства» // А. А. Фет и его литературное окружение: в 2 кн. М.: ИМЛИ РАН, 2011. Кн. 1. С. 9–57. (Серия «Литературное наследство»; т. 103.)
13. Соколова М. А., Грамолина Н. Н. Примечания // Фет А. А. Вечерние огни / изд. подгот.: Д. Д. Благой, М. А. Соколова. 2-е изд. М.: Наука, 1979. С. 649–772.
14. Чевтаев А. А. Сюжетно-фабульная структура лирического нарратива // Narratorium. 2012. № 2 (4) [Электронный ресурс]. URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2628914> (06.02.2021).
15. Черемисинов Г. А. А. Фет о судьбе дворянского сословия России // 175 лет со дня рождения Афанасия Афанасьевича Фета: сб. науч. тр. Курск: КГПУ, 1996. С. 151–163.
16. Черемисинова Л. И. Проза А. А. Фета. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2008. 376 с.
17. Черемисинова Л. И. Религиозные образы в стихотворении А. А. Фета «Оброчник» // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2014. Т. 14. Вып. 3. С. 80–84.
18. Шарафадина К. И. Литература в синтезе искусств: в 3 т. СПб.: ФГБОУ ВПО «СПГУТД», 2012. Т. 2: Флого-поэто-Logia. 526 с.
19. Шеншина В. А. А. Фет как метафизический поэт // А. А. Фет. Поэт и мыслитель: сб. науч. тр. М.: ИМЛИ РАН, Академия Финляндии, 1999. С. 16–54. (a)
20. Шеншина В. А. Молитва «Отче наш» в переложении А. А. Фета // А. А. Фет. Поэт и мыслитель: сб. науч. тр. М.: ИМЛИ РАН, Академия Финляндии, 1999. С. 54–69. (b)
21. Шеншина В. А. А. Фет-Шеншин. Поэтическое мирозерцание. М.: Добросвет, 2003. 256 с.
22. Эгеберг Э. Библейские мотивы в лирике А. А. Фета // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1998. Вып. 5. С. 250–254 [Электронный ресурс]. URL: <https://poetica.pro/journal/article.php?id=2498> (11.11.2020). DOI: 10.15393/j9.art.1998.2498

References

1. Blok G. P. The Chronicle of the Life of A. A. Fet. In: A. A. Fet. *Traditsii i problemy izucheniya: mezhvuzovskiy sbornik nauchnykh trudov* [Fet A. A. Traditions and Problems of Study: Interuniversity Collection of Scientific Papers]. Kursk, Kursk State Pedagogical Institute Publ., 1985, pp. 129–182. (In Russ.)
2. Bukhshtab B. Ya. Notes. In: *Fet A. Stikhotvoreniya i poemy* [Fet A. Verses and Poems]. Leningrad, Sovetskiy pisatel' Publ., 1986, pp. 627–712. (In Russ.)
3. Bukhshtab B. Ya. *Fet i drugie: izbrannye raboty* [Fet and the Others: Selected Works]. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 2000. 560 p. (In Russ.)
4. Generalova N. P. On the Life Philosophy of Afanasy Fet. In: *Russkaya slovesnost'*, 2020, no. 2, pp. 3–14. (In Russ.)

5. D'yachenko G. *Polnyy tserkovno-slavyanskiy slovar'* [Complete Church Slavonic Dictionary]. Moscow, Otchiy dom Publ., 2009. 1120 p. (In Russ.)
6. Izmaylov R. Poetry and Theology: to the Problem Statement. In: *Izvestiya Saratovskogo universiteta. Novaya seriya. Seriya: Filologiya. Zhurnalistika* [Izvestiya of Saratov University. New Series. Series: Philology. Journalism], 2013, vol. 13, issue 3, pp. 93–97. (In Russ.)
7. Koshelev V. A. *Afanasiy Fet: Preodolenie mifov* [Afanasy Fet: Overcoming Myths]. Kursk, Kursk State University Publ., 2006. 336 p. (In Russ.)
8. Koshelev V. A., Petrova G. A. Comments. In: *Fet A. A. Sochineniya i pis'ma: v 20 tomakh* [Fet A. A. Writings and Letters: in 20 Vols]. Moscow, St. Petersburg, Al'yans–Arkheo Publ., 2014, vol. 5: Evening Lights. Verses and Poems of 1864–1892, Not Included in the Collections, book 1, pp. 255–688. (In Russ.)
9. [LN] A. A. *Fet i ego literaturnoe okruzhenie: v 2 knigakh* [A. A. Fet and His Literary Environment: in 2 Books]. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2011, book 2. 1040 p. (Ser. “Literary Heritage”; vol. 103.) (In Russ.)
10. Makeev M. S. *Afanasy Fet*. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 2020. 443 p. (In Russ.)
11. Ponomarev S. *Vserossiyskaya usypal'nitsa* [All-Russian Tomb]. Kiev, Tipografiya Kievo-Pecherskoy Lavry Publ., 1869. 32 p. (In Russ.)
12. Rozenblyum L. A. Fet and the Aesthetics of “Pure Art”. In: *A. A. Fet i ego literaturnoe okruzhenie: v 2 knigakh* [A. A. Fet and his Literary Environment: in 2 Books]. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2011, book 1. (Ser. “Literary Heritage”; vol. 103) (In Russ.)
13. Sokolova M. A., Gramolina N. N. Notes. In: *Fet A. A. Vechernie ogni* [Fet A. A. Evening Lights]. Moscow, Nauka Publ., 1979, pp. 649–772. (In Russ.)
14. Chevtaev A. A. Plot Structure of the Lyrical Narrative. In: *Narratorium*, 2012, no. 2 (4). Available at: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2628914> (accessed on February 06, 2021). (In Russ.)
15. Cheremisinov G. A. A. Fet on the Fate of the Noble Estate of Russia. In: *175 let so dnya rozhdeniya Afanasiya Afanas'evicha Feta: sbornik nauchnykh trudov* [175 Years from the Birth of Afanasy Afanasyevich Fet: Collection of Scientific Papers]. Kursk, Kursk State Pedagogical University Publ., 1996, pp. 151–163. (In Russ.)
16. Cheremisinova L. I. *Proza A. A. Feta* [Prose by A. A. Fet]. Saratov, Saratov State University Publ., 2008. 376 p. (In Russ.)
17. Cheremisinova L. I. Religious Images in the Poem by A. A. Fet “Obrochnik”. In: *Izvestiya Saratovskogo universiteta. Novaya seriya. Seriya: Filologiya. Zhurnalistika* [Izvestiya of Saratov University. New Series. Series: Philology. Journalism], 2014, vol. 14, issue 3, pp. 80–84. (In Russ.)
18. Sharafadina K. I. *Literatura v sinteze iskusstv: v 3 tomakh* [Literature in the Synthesis of Arts: in 3 Vols]. St. Petersburg, Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design Publ., 2012, vol. 2: Floro-портo-Logia. 526 p. (In Russ.)

19. Shenshina V. A. A. Fet as a Metaphysical Poet. In: A. A. *Fet. Poet i myslitel': sbornik nauchnykh trudov* [A. A. *Fet. Poet and Thinker: Collection of Scientific Papers*]. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., Akademiya Finlyandii Publ., 1999, pp. 16–54. (In Russ.) (a)
20. Shenshina V. A. Prayer “Our Father” Arranged by A. A. Fet. In: A. A. *Fet. Poet i myslitel': sbornik nauchnykh trudov* [A. A. *Fet. Poet and Thinker: Collection of Scientific Papers*]. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., Akademiya Finlyandii Publ., 1999, pp. 54–69. (In Russ.) (b)
21. Shenshina V. A. A. A. *Fet-Shenshin. Poeticheskoe mirosozertsanie* [A. A. *Fet-Shenshin. Poetic Worldview*]. Moscow, Dobrosvet Publ., 2003. 256 p. (In Russ.)
22. Egeberg E. Biblical Motifs in Afanasy Fet’s Lyric Poetry. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1998, issue 5, pp. 250–254. Available at: <https://poetica.pro/journal/article.php?id=2498> (accessed on November 11, 2020). DOI: 10.15393/j9.art.1998.2498 (In Russ.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ / INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Черемисинова Лариса Ивановна, **Larisa I. Cheremisinova**, PhD (Philology), Associate Professor, Head of the Department of Primary Language and Literary Education, Saratov State University (ul. Astrakhanskaya 83, Saratov, 410012, Russian Federation); ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7727-8973>; e-mail: larisa.cheremisinova@mail.ru.

Поступила в редакцию / Received 10.02.2021

Поступила после рецензирования и доработки / Revised 15.05.2021

Принята к публикации / Accepted 15.06.2021

Дата публикации / Date of publication 30.09.2021

Научная статья

УДК 821.161.1.09“18”

DOI: 10.15393/j9.art.2021.9922



Два доктора: Осип Дымов и Шарль Бовари (Интертекстуальная структура рассказа Чехова «Попрыгунья»)

С. А. Кибальник

*Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН
(г. Санкт-Петербург, Российская Федерация)*

e-mail: kibalnik007@mail.ru

Аннотация. Рассказ А. П. Чехова «Попрыгунья» (1892) представляет собой сокращенный гипертекст романа Г. Флобера «Мадам Бовари» (1856). В статье подробно сопоставлены герои, занимающие сходное место в сюжетно-образной системе этих двух произведений: Осип Дымов и Шарль Бовари. Оба они врачи, но чеховский герой как будто бы реализует нераскрытый потенциал, который был заложен в герое Флобера. Это уже не доктор-неудачник, а талантливый врач, обладающий всеми качествами для того, чтобы стать замечательным ученым-медиком. Тем самым Чехов не просто как бы заступает за отнюдь не чужую для него корпорацию медиков. Благодаря этому рассказ русского писателя приобретает характер полемической интерпретации романа французского классика. В мнимых исканиях смысла жизни флюберовской Эммы, которыми в «Мадам Бовари» объясняются две ее супружеские измены, Чехов, по видимому, скорее склонен усматривать эгоизм и безответственность, разрушающие ее семью и приводящие к гибели ее саму. Не случайно у Чехова в результате сходного поведения Ольги Ивановны погибает не она, а Дымов. Одновременно чеховский рассказ является и полемической интерпретацией «Анны Карениной» (1873–1877) Толстого, которая была создана как явный гипертекст романа Флобера. Критическая реинтерпретация Чеховым этих двух произведений отчетливо опирается в рассказе на своего рода «народную» мораль Муравья в хрестоматийной крыловской басне «Стрекоза и Муравей» (1808), явные отсылки к которой содержат заглавие и текст рассказа. Интертекстуальная структура чеховского рассказа рассматривается в статье прежде всего как система его претекстов, из которых одни соотносятся с ним унисонно, а другие — диссонансно. При этом первые из них составляют объект полемической интерпретации, в то время как вторые — предмет стилизации и ценностной ориентации.

Ключевые слова: Чехов, Флобер, Толстой, Крылов, доктор, врач, медицина, претекст, интертекст, гипертекст, рассказ, структура, роман, басня, притча

Благодарность: Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 21-18-00481, ИРЛИ РАН).

Для цитирования: Кибальник С. А. Два доктора: Осип Дымов и Шарль Бовари (Интертекстуальная структура рассказа Чехова «Попрыгунья») // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 3. С. 187–205. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9922

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2021.9922

Osip Dymov and Charles Bovary (The Intertextual Structure of Chekhov's Short Story *The Fidget*)

Sergey A. Kibalnik

The Institute of Russian Literature (Pushkinskiy Dom),

Russian Academy of Sciences

(St. Petersburg, Russian Federation)

e-mail: kibalnik007@mail.ru

Abstract. A. P. Chekhov's short story *The Fidget* (1892) is an abridged hypertext of G. Flaubert's novel *Madame Bovary* (1856). The article undertakes a detailed comparison of the characters who occupy a similar place in the narrative and figurative system of these two works: Osip Dymov and Charles Bovary. Both of them are doctors, but Chekhov's character seems to realize the untapped potential that was laid down in the character penned by Flaubert. He is no longer a failed doctor, but a talented one, with all the qualities required to become an excellent medical scientist. Thus, Chekhov does not merely stand up for the medical community, which he is no stranger to. Thanks to this, the story of the Russian writer transforms into a polemical interpretation of the classic French novel. In Flaubert's Emma's imaginary search for the meaning of life, which explains her two adulteries in *Madame Bovary*, Chekhov seems rather inclined to see the selfishness and lack of responsibility that destroy her family and lead to her own death. It is not by chance that Dymov, rather than Olga Ivanovna dies as a result of her own similar behavior in Chekhov's short story. At the same time, Chekhov's text is also a polemical interpretation of Tolstoy's *Anna Karenina* (1873–1877), which was created as an explicit hypertext of Flaubert's novel. In the short story, Chekhov's critical reinterpretation of these two works is clearly based on a kind of "folk" morality of the Ant from the canonical Krylov fable *The Dragonfly and the Ant* (1808), which is clearly referenced in the title and text of the story. The intertextual structure of Chekhov's story is examined in the article primarily as a system of its pretexts, some of which relate to it in unison, and others-dissonantly. At the same time, the former

are the object of polemical interpretation, while the latter are the subject of stylization and value orientation.

Keywords: Chekhov, Flaubert, Tolstoy, Krylov, doctor, physician, medicine, pretext, intertext, hypertext, short story, structure, novel, fable, parable

Acknowledgments: The reported study was funded by Russian Science Foundation (RSF), project number 21-18-00481.

For citation: Kibalnik S. A. Osip Dymov and Charles Bovary (The Intertextual Structure of Chekhov's Short Story "The Fidget"). In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2021, vol. 19, no. 3, pp. 187–205. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9922 (In Russ.)

Как нам удалось показать в одной из предыдущих работ, рассказ А. П. Чехова «Попрыгунья» (1892) представляет собой сокращенный гипертекст романа Г. Флобера «Мадам Бовари» (1856). Особенности этого гипертекста заключаются, с одной стороны, в очевидной довольно существенной переакцентуации русским писателя сюжетно-образной структуры романа французского классика, а с другой — в достаточно скрытом характере этой гипертекстуальности. Рассказ представляет собой полемическую интерпретацию романа и даже, скорее всего, его своего рода криптопародию (см.: [Кибальник]).

1

Полемическая интерпретация Чеховым романа Флобера связана в первую очередь с пересмотром образа одного из его главных героев — врача — и взгляда французского писателя на роль в обществе людей искусства и людей практического труда. Шарль Бовари как личность гораздо мельче Осипа Дымова, соответственно — Эмма значительнее Ольги Ивановны. Если предположить, что «Попрыгунья» — это криптопародия на роман Флобера (как чеховская «Душечка» (1898–1899) — на его повесть «Простая душа» (“Un cœur simple”, 1875–1876)), то эти изменения носят сознательный характер и представляют собой следствие «пародийного переосмысления» [Назиров: 54]. Переставляя акценты, Чехов, как и в «Душечке», черпает мотивы своего рассказа из всего гипотекста,

актуализируя или переосмысляя то существенные, а то и второстепенные его детали.

Так, Шарль, хотя и не по собственной инициативе, делает попытку стать чем-то бóльшим, чем практикующий врач. Правда, сделанная им операция по выпрямлению стопы Ипполиту кончается плачевно. Однако до переезда из Тоста врачебная деятельность Бовари протекала вполне успешно:

«...его репутация вполне установилась. <...> Он особенно удачно лечил катары и болезни груди...»¹.

Возможно, именно из этого зерна и произрастают научные способности Дымова, впрочем, пока лишь намечающиеся. Ведь то, что он «редкий, необыкновенный, великий человек»², скорее очередная аберрация его ближайшего окружения. В действительности Дымов пока только подает надежды стать замечательным ученым. Правда, он успешно защищает диссертацию, но мы так и не узнаем, «предложат» ли ему «приват-доцентуру по общей патологии» (Чехов: 24).

Фабулы этих двух произведений в целом также чрезвычайно близки. Это бросалось в глаза уже первым исследователям темы «Чехов и Флобер» [Елизарова: 5]³. Любящий и многим жертвующий для своей жены, но слишком уступчивый муж-врач наталкивается на чисто эгоистическое отношение к себе с ее стороны — ситуация, которая в конце концов закономерно увенчивается ее изменой ему. В свою очередь ее любовник (или, как в случае с романом Флобера, любовники) очень скоро начинают небрежно обращаться с героиней, а затем и вовсе ее оставляют.

Разрешается эта драматическая ситуация у Флобера и Чехова по-разному. Чувствуя приближение конца ее любовной связи с Леоном и поняв, что она довела свою семью до полного разорения, Эмма кончает жизнь самоубийством. Чеховская Ольга Ивановна всего лишь испытывает потрясение — погибает же не она, а ее муж.

При этом чеховский сарказм по отношению к ситуации гипотекста проявляется в том, что, как и героиня Флобера, Ольга Ивановна все время после начала своего романа с Рябовским собирается отравиться:

«По уходе его, Ольга Ивановна долго лежала на кровати и плакала. Сначала она думала о том, что *хорошо бы отравиться*, чтобы вернувшийся Рябовский застал ее мертвою...»; «Если она не заставала его в мастерской, то оставляла ему письмо, в котором клялась, что если он сегодня не придет к ней, то *она непременно отравится*» (Чехов: 19, 23) (здесь и далее курсив наш. — С. К.).

Однако почему-то Ольга Ивановна, тем не менее, так и не исполняет этого своего намерения.

Между тем трагическая и непоправимая смерть Дымова случается не вдруг, а после нескольких своего рода «предупреждений судьбы»:

«Впрочем, третья неделя их медового месяца была проведена не совсем счастливо, даже печально. Дымов *заразился в больнице рожей*, пролежал в постели шесть дней и должен был остричь догола свои красивые черные волосы. <...> Дня через три после того, как он, выздоровевши, стал опять ходить в больницы, с ним произошло новое недоразумение.

— Мне не везет, мама! — сказал он однажды за обедом. — Сегодня у меня *было четыре вскрытия, и я себе сразу два пальца порезал*. И только дома я это заметил» (Чехов: 11–12).

Чеховская героиня не только не исполняет своего намерения покончить с собой, но и упорно не замечает этих «предупреждений судьбы» об опасности, грозящей жизни ее мужа. Впрочем, «опровержение финала» пародируемого произведения характерно также и для некоторых других криптопародий Чехова — в частности, для его рассказа «В море», в котором пародирован роман В. Гюго «Труженики моря» [Назиров: 51].

Начинаются же оба произведения сходным образом: предмет исключительного разочарования для героинь составляет то, что их мужья представляются им простыми, обыкновенными людьми. Так, Эмме казалось, что по сюртуку Бовари «видна вся его *ничтожность*» (Флобер: 71), а Ольга Ивановна противопоставляет «простому, *очень обыкновенному и ничем не замечательному человеку*», каким считает Дымова, «*не совсем обыкновенных людей*», к которым относит себя и своих знакомых (Чехов: 7).

Как и Ольга Ивановна, Эмма необычайно ценит «известность» и сетует:

«Зачем не вышла она по крайней мере замуж за человека, любящего работать по ночам, занимающегося с книгами и, наконец, в шестьдесят лет, когда наступают годы ревматизма, добывающегося крестика и прицепляющего его на свое дурно сшитое платье! Она хотела бы, чтобы *имя Бовари сделалось знаменитым, чтоб его повторяли в журналах, чтоб оно стало известным во Франции*» (Флобер: 72).

Волею Чехова Ольге Ивановне достался как раз один из таких молчаливых тружеников. Однако она слишком поздно понимает, что все остальные из его окружения, кроме нее самой, «видели в нем *будущую знаменитость*» (Чехов: 30).

В романе Флобера есть целый ряд других мотивов, которые подхватывает Чехов. Так, например, Бовари обрисован как человек не слишком светский, но умеющий ценить свое счастье:

«Шарль, не будучи тщеславен, совсем не блистал во время свадебного празднества. Он плохо отвечал на шутки, каламбуры, двусмысленные слова и комплименты, с которыми стали к нему обращаться, начиная с супа. Зато на другой день он казался совсем иным человеком» (Флобер: 35).

Бовари не интересуется искусством:

«Он говорил, что, живя в Руане, ему никогда не приходило в голову пойти посмотреть в театре на парижских актеров» (Флобер: 48).

Во время *оперного спектакля* в Руане «он сознался, что *не понял истории...*» (Флобер: 273). Вдобавок флюберовский герой «не умел ни плавать, ни фехтовать, ни стрелять из пистолета, и однажды, когда она прочла в книге непонятное ей выражение относительно верховой езды, он не мог объяснить его» (Флобер: 48).

Дымов также не отличается светскостью и признается:

«*Я не понимаю пейзажей и опер...*» (Чехов: 10).

Однако Чехов не сохраняет за ним присутствующего в обрисовке Шарля Бовари и снижающего его образ отсутствия многих чисто мужских познаний и навыков.

В начале семейной жизни с Эммой Шарль «был здоров, чувствовал себя хорошо» (Флобер: 71). Его внешний вид изменяется к худшему только с переездом в Ионвиль — по мере того, как его дела и репутация ухудшаются. Да и то большей частью в восприятии влюбленной в Леона Эммы:

«Вдруг она отвернулась; пред нею стоял Шарль в шапке, надвинутой на лоб, с *отвисшими губами, что придавало лицу его глупое выражение*. Даже его спина имела раздражающий вид» (Флобер: 119).

Дымов также смотрится неважно только на фоне и в глазах гостей его жены, причем у Чехова об этом прямо сказано словами повествователя:

«...среди этой компании Дымов казался чужим, лишним и маленьким, хотя был высок ростом и широк в плечах. Казалось, что на нем чужой фрак и что у него приказчицкая бородка. Впрочем, если бы он был писателем или художником, то сказали бы, что своей бородкой он напоминает Зола» (Чехов: 80).

Как и Бовари, Дымов познакомился со своей будущей женой во время болезни ее отца. Оба много работают: если Бовари «возвращался домой поздно, часов в десять, иногда в полночь» (Флобер: 49), то Дымов, по словам Коростелева, «работал, как вол, день и ночь» (Чехов: 30). После начала любовного романа жены с Рябовским он стал работать еще больше:

«По-прежнему она каждый день возвращалась поздно ночью, но Дымов уже *не спал*, как в прошлом году, а сидел у себя в кабинете и *что-то работал*. Ложился он часа в три, а вставал в восемь» (Чехов: 24).

При этом оба героя проявляют к своим женам чуткость и даже ведут себя самоотверженно. Так, Бовари, зная, как Эмма «любит кататься в экипаже, купил по случаю старый кабриолет, который, при помощи новых фонарей и новой кожи, стал походить на тильбюри» (Флобер: 39). Ради Эммы

он переезжает из Госта, где дела у него шли хорошо, предлагает шить ей амазонку и покупает для нее лошадь, чтобы она могла ездить на ней в компании с Родольфом.

Когда после бегства Родольфа Эмма заболевает, то «в течение сорока трех дней Шарль не оставлял ее ни на минуту; он бросил всех своих больных, не ложился спать, поминутно слушал у нее пульс, прикладывал горчичники и компрессы из холодной воды, посылал Жюстена в Невшатель за льдом...» (Флобер: 253). После ее выздоровления, стремясь вернуть ей интерес к жизни, Бовари настаивает на посещении ею театра в Руане, а затем и на том, чтобы она одна осталась на следующее представление. Наконец, он даже дает ей доверенность на ведение всех своих дел.

Дымов также тратит свои нелегким трудом заработанные деньги преимущественно на удовлетворение желаний Ольги Ивановны и тем самым невольно способствует, хотя и в меньшей степени, ее сближению с Рябовским.

Шарль Бовари не только так до конца ни о чем не догадывается, но и ставит себя в смешное положение, рассказывая аптекарю Оме о том, как расстроилась Эмма, узнав об отъезде Леона в Париж. Родольфу же он даже пишет, что «жена в его распоряжении...» (Флобер: 188).

В отличие от Шарля, Дымов очень скоро «стал догадываться, что его обманывают» (Чехов: 21), однако и после этого не возражал против посещений Рябовским их дома и даже утешал Ольгу Ивановну в ее несчастной любви:

«Не плачь громко, мама... Зачем? Надо молчать об этом...» (Чехов: 23).

Так что оба героя — правда, в разной степени — страдают в том числе и от своих чрезмерной доверчивости, уступчивости и деликатности. Поведение же обеих героинь, напротив — хотя и опять-таки в разной степени — не оставляет сомнений в их эгоистичности (см. об этом: [Кибальник, 92–96]). Только если Флобер склонен оправдывать измены Эммы тем, что она тяготится окружающей ее мещанской атмосферой, то у Чехова ничего подобного нет.

В финале рассказа Дымов заражается дифтеритом, «высасывая через трубочку дифтеритные пленки» (Чехов: 27) у мальчика, и этим несколько напоминает страдающего от неразделенной любви к Одинцовой Базарова, который заражается тифом во время вскрытия умершего мужика. В романе Флобера Эмма отравляется мышьяком.

Заканчиваются оба произведения приездом врачей. Вызванные Шарлем Каниве и Ларивьер приезжают слишком поздно и, будучи уже не в силах что-либо сделать, завтракают в доме аптекаря Оме, который как раз мог спасти Эмму, но не сделал этого. У Чехова Коростелев посылает за авторитетным специалистом — доктором Шреком, который также оказывается не в состоянии помочь, а другие врачи сами приходят, чтобы «дежурить около своего товарища» (Чехов: 28). Снова у Чехова налицо серьезная переакцентуация сюжетной ситуации Флобера и снова она представляет собой своеобразную попытку заступничества за своих братьев по его первой профессии.

Самоубийство Эммы не дает автору права обвинить ее в крахе семьи, хотя оснований для этого все же достаточно. Тем более Шарль вскоре тоже умирает, а их дочь Берту забирает к себе «дальняя тетка, которая для поддержания существования посылает ее на бумагопрядильную фабрику» (Флобер: 428).

2

Трансформация сюжетно-образной системы флюберовского романа идет у Чехова, следовательно, по трем линиям: во-первых, в направлении общего сокращения сюжетных линий в соответствии с выбранным им жанром рассказа; во-вторых, по линии вообще характерного для Чехова [Степанов: 197] более сочувственного изображения врачей (вместо Шарля Бовари и интригана аптекаря Омэ в «Попрыгунье» это Дымов и Коростелев); и в-третьих, по линии разоблачения главной героини как исключительно эгоистичного существа, пожирающего плоды своего собственного поведения.

В том, что Ольга Ивановна только думает о смерти, а на деле умирает Дымов, проявляется глубокий сарказм Чехова

по отношению к его «Эмме». Он сознательно трансформирует историю супругов Бовари, применяя свой излюбленный принцип «казалось — оказалось» [Катаев: 21–30], как делал это в других рассказах и повестях этого периода: «Именины», «Княгиня», «Жена», «Палата № 6», «Скрипка Ротшильда», «Учитель словесности». Чехов изображает не столько то, как эта история видится героине (а Флобер по преимуществу именно это), сколько то, что, как правило, стоит, по его представлениям, за такими историями в реальной жизни.

Вряд ли может вызвать какие-либо сомнения утверждение Р. Г. Назирова об отношении Чехова к Флоберу, высказанное им по поводу чеховской «Душечки» и флюберовской повести «Простая душа»: «Чехов восхищался Флобером. <...> Криптопародии Чехова — это форма его любви» [Назирова: 56]. В то же время, как мы видим, это восхищение отнюдь не исключало критического восприятия. Русский писатель обращается к фабуле классического романа французского классика как раз для того, чтобы творчески воплотить свое собственное (и отчасти чисто русское) видение подобных историй.

Зная склонность Чехова к скептицизму и даже сарказму, представляется более чем вероятным, что в сюжете «Мадам Бовари» он увидел историю «попрыгуньи». Этот его рассказ — один из наиболее ярких случаев скрытого пародирования Чеховым романа Флобера, о котором Назирова писал: «...у зрелого Чехова появилась редкая в искусстве склонность вуалировать объект пародии. <...> Персонажи “Мадам Бовари” по сей день остаются нераспознанными в рассказах и пьесах Чехова» [Назирова: 48]. Возможно, в числе прочих исследователь имел в виду и рассказ «Попрыгунья».

По поводу другого чеховского рассказа — «В море» (1883) — Назирова заметил, что Чехов «создал *конструктивную пародию*, т. е. пародию, превышающую задачу осмеяния чужого текста. Перерабатывая рассказ в 1901 г., он полностью снял внешнюю пародийность, потому что стремился к более углубленной критике, осмеивал те ошибочные представления и идеи, которые встречались в мальстреме романа Гюго («Труженики моря». — С. К.)...» [Назирова: 52]. Очевидно, что нечто подобное Чехов проделал и создавая «Попрыгунью». Это тоже не

стилевая, а «конструктивная пародия» на Флобера, задача которой заключается в художественном воплощении собственного видения флюберовского сюжета.

Каких-либо прямых свидетельств пародийности «Попрыгуньи» по отношению к «Мадам Бовари» не существует. Однако авторская ремарка о Дымове: «...если бы он был писателем или художником, то сказали бы, что *своей бородкой он напоминает Зола*» (Чехов: 8), — с учетом всего выше сказанного может, с определенными оговорками, рассматриваться как неявная аллюзия на эту пародийность (ведь Э. Золя считал себя учеником Г. Флобера). Тем более что в рассказе, по меньшей мере еще раз, заходит речь о французском искусстве: Ольга Ивановна предполагает, что вместе с другими дачниками она будет смотреться в роще «разноцветными пятнами на ярко-зеленом фоне — преоригинально, *во вкусе французских экспрессионистов*» (Чехов: 14).

Сами по себе эти детали, разумеется, ничего не доказывают, однако вкупе с отмеченным выше значительным сюжетно-образным сходством двух произведений вряд ли случайны.

3

Поскольку «Анна Каренина» (1873–1877) Л. Н. Толстого в свою очередь также представляет собой очевидный гипертекст флюберовского романа (см., например: [Шульц]), то чеховская «конструктивная пародия» оказывается направлена и в ее адрес, тем более что Толстой, как и Флобер, отказывается судить свою героиню.

В отличие от французского писателя, он тем не менее показывает, что «действительное и несомненное счастье найти в жизни “для себя” нельзя...» [Купреянова, Макогоненко: 355]. Полемиическая интерпретация флюберовского романа как Толстым, так и Чеховым направлена, таким образом, в сторону традиционного для русской литературы антииндивидуализма [Берковский: 461]. Впрочем, на сей раз Чехов оказался радикальнее Толстого и написал свою, «русскую “Мадам Бовари”» как криптопародию на роман своего французского предшественника. Таким образом, в трактовке этого сюжета он оказался жестче и саркастичнее Толстого.

Соответственно, в истории Анны Карениной Чехов, очевидно, если и не становится на сторону Алексея Александровича Каренина, то во всяком случае не слишком сочувствует решимости героини Толстого идти до конца в своей любви к Вронскому, разрушающей ее семью и доводящей ее до самоубийства.

При этом острота полемической интерпретации по отношению к толстовскому шедевру несколько смягчена явной стилизацией под «Анну Каренину» наиболее трагических моментов в жизни Ольги Ивановны:

«Ей чудилось, что вся квартира от полу до потолка занята *громким куском железа* и что стоит только вынести вон железо, как всем станет весело и легко» (Чехов: 29).

Эти строки вызывают в памяти образ «мужика» и «звук молотка по железу», которые Анна слышит на платформе станции Бологое⁴. Затем Анна видит сон, который до этого видел Вронский:

«— И это что-то повернулось, и я вижу, что это мужик маленький с взъерошенной бородой и страшный. Я хотела бежать, но он нагнулся над мешком и руками что-то копошится там... <...> Он копошится и приговаривает по-французски, скоро-скоро и, знаешь, грассирует: “Il faut le battre le fer, le broyer, le pétrir...”»⁵.

Как и Анна, Ольга Ивановна видела все это «железо» во сне. Затем, «очнувшись, она вспомнила, что это не железо, а болезнь Дымова. <...> А где-то теперь мои друзья? Знают ли они, что у нас горе? <...> И *опять железо...*» (Чехов: 29).

По мнению Б. М. Эйхенбаума, «мужик» в романе Толстого — это «эмблема чего-то скрытого, постыдного, разорванного, изломанного и болезненного в ее <Анны> вспыхнувшей страсти к Вронскому», «символ ее греха, отвратительного и опустошающего душу» [Эйхенбаум: 188]. Так что Чехов заимствует у Толстого символику, которая как раз поддерживает его собственную скептическую реинтерпретацию флюберовско-толстовского метасюжета с адюльтером. Причем эта полемическая реинтерпретация построена как стилизация под другой и более очевидный претекст чеховского рассказа,

который также представляет собой прецедентный текст русской классической литературы.

4

Уже заглавие рассказа показывает, что эта чеховская реинтерпретация опирается на сюжет известной басни И. А. Крылова «Стрекоза и муравей» (1808). Слово «попрыгунья» тем вернее и надежнее отсылает к Крылову, что в его басне оно также появляется уже в первой строке:

*«Попрыгунья Стрекоза
Лето красное пропела...»⁶.*

Опора на хрестоматийный для русского читателя текст крыловской басни служит дополнительным средством переакцентуации Чеховым двух классических романов французской и русской литературы.

Будучи недвусмысленно задана заглавием, критическая позиция автора по отношению к героине, как бы порхающей по жизни в поисках «интересных» людей в области искусств и не замечающей такового в лице ее собственного мужа-врача, находит развитие также и в тексте, особенно в финале рассказа.

Так, хронологические рамки рассказа полностью соответствуют заданному в самом начале крыловской басни временному диапазону: «...Лето красное пропела, / Оглянуться не успела, / Как зима катит в глаза»⁷. Любовный роман Ольги Ивановны и Рябовского начинается как раз летом: «...с июля до самой осени, поездки художников на Волгу, и в этой поездке, как неперменный член сосьете, будет принимать участие и Ольга Ивановна» (Чехов: 12) — а Дымов умирает, по всей видимости, зимой:

«По-видимому, с середины зимы Дымов стал догадываться, что его обманывают...» (Чехов: 21).

Своего рода «народная» мораль чеховской «притчи» (о связи чеховского рассказа с притчей см.: [Тюпа: 13–32]) представлена в финале рассказа вначале не как реально произносимая, а лишь только возможная в устах самого Дымова и Коростелева:

«Молчаливое, безропотное, непонятное существо, обезличенное своею кротостью, бесхарактерное, слабое от излишней доброты, глухо страдало где-то там у себя на диване и не жаловалось. А если бы оно пожаловалось, хотя бы в бреду, то дежурные доктора узнали бы, что виноват тут не один только дифтерит. Спросили бы они Коростелева: он знает все и недаром на жену своего друга смотрит такими глазами, как будто она-то и есть самая главная, настоящая злодейка, и дифтерит только ее сообщник» (Чехов: 28).

Затем на манер поучения крыловского Муравья Стрекозе эту «мораль» и в самом деле формулирует Ольга Ивановне Коростелев:

«...работал, как вол, день и ночь, никто его не щадил, и молодой ученый, будущий профессор, должен был искать себе практику и по ночам заниматься переводами, чтобы платить вот за эти... подлые тряпки!» (Чехов: 30).

Только в отличие от крыловского Муравья, Коростелев говорит с чеховской «попрыгуньей» уже после того, как ее, так сказать, «пустили в дом» и ничего хорошего это его обитателям не принесло. Так что в его словах, естественно, звучит не уверенность в своей правоте труженика-Муравья (ср. хрестоматийную концовку крыловской басни):

«Ты все пела? Это дело:
Так поди же, попляши!»⁸.

В них сказывается возмущение героя поведением Ольги Ивановны, которое в конечном итоге привело к безвременной смерти Дымова:

«Коростелев поглядел с ненавистью на Ольгу Ивановну, ухватился за простыню обеими руками и сердито рванул, как будто она была виновата:
— И сам себя не щадил, и его не щадили. Э, да что, в сущности!» (Чехов: 30).

Справедливость этой, наконец, высказанной «морали» Коростелева как бы удостоверяет даже вся обстановка квартиры Дымова:

«Стены, потолок, лампа и ковер на полу замигали ей насмешливо, как бы желая сказать: “Прозевала! Прозевала!”» (Чехов: 30).

И если читатель в финале рассказа вспомнит, что Ольга Ивановна жила на средства Дымова и никаких других не имеет, то сходство ее будущей судьбы с героиней крыловской басни оказывается еще более значительным.

В отличие от басни Крылова, в рассказе Чехова еще хватает жанрового пространства на изображение полного и искреннего раскаяния Ольги Ивановны:

«Она хотела объяснить ему, что то была ошибка, что не все еще потеряно, что жизнь еще может быть прекрасной и счастливой, что он редкий, необыкновенный, великий человек и что она будет всю жизнь благоговеть перед ним, молиться и испытывать священный страх...» (Чехов: 31).

Однако в судьбе чеховской героини это, разумеется, ничего не меняет. Ольга Ивановна также остается в положении оставленного на произвол судьбы и отныне практически бездомного существа, которое платит по счетам судьбы за преступную неверность и неблагодарность по отношению к единственному по-настоящему любившему ее человеку. То есть тоже за своего рода чересчур беззаботное и безответственное существование.

Отметим попутно, что если интертекстуальные связи чеховского рассказа с романами Флобера и Толстого составляют факультативный характер и далеко не сразу замечаются читателями и даже исследователями, то отсылки к крыловской басне даны в нем совершенно недвусмысленно. Это связано, по-видимому, с тем, что полемическая направленность в адрес Флобера и Толстого носит в чеховском рассказе, в общем, обязательный для понимания его основного смысла характер. Между тем критическая позиция по отношению к героине рассказа — это его центральный смыслообразующий момент. Вот почему стилизация образа Ольги Ивановны под крыловскую «Стрекозу» задана не только совершенно определенно, но и с самого его начала и до конца.

Интертекстуальную структуру литературного произведения составляют прежде всего его претексты, то есть интертекстуальные связи на макроуровне. Понятие интертекстуальной

структуры имеет смысл именно как система претекстов литературного произведения, из которых одни соотносятся с ним унисонно, а другие — диссонансно. При этом первые из них составляют объект полемической интерпретации, в то время как вторые — предмет стилизации и ценностной ориентации.

Разумеется, интертекстуальная структура литературного произведения включает в себя и интертекстуальные связи на микроуровне: цитаты, референции и т. п. — и, соответственно, также и соотношение между интертекстуальными связями на макро- и микро- уровнях. Так, например, как мы видели выше, стилизация переживаний Ольги Ивановны под предвещающие трагическую развязку сны Анны Карениной, по-видимому, призвана смягчить остроту радикальной полемики Чехова с Толстым. В то же время реминисценции из тургеневского Базарова в изображении трагической небрежности Дымова, проявленной им вследствие того, что он, как и герой «Отцов и детей», уже не слишком дорожит жизнью, служат Чехову опорой в его полемической интерпретации романов Флобера и Толстого, в которой подлинным героем и жертвой становится уже не героиня, а герой.

Представив в своем рассказе «Попрыгунья» полемические интерпретации классических произведений французской и русской литературы: флюберовского романа «Мадам Бовари» и романа Толстого «Анна Каренина» — Чехов при этом отчетливо опирается на мораль крыловского Муравья в хрестоматийной басне, известной каждому русскому человеку с детства. Именно эта, на первый взгляд, простая и невзыскательная интертекстуальная структура позволила русскому писателю создать, с одной стороны, полемическую интерпретацию классического романа французской литературы, а с другой — новый и безусловный шедевр литературы русской.

Примечания

- ¹ Густав Флобер. Госпожа Бовари (*Madame Bovary*). Роман и обвинительная и защитительная речи и приговор по делу, возбужденному против автора в Парижском исправительном суде. Заседания 31-го января и 7-го февраля 1857 года. СПб., 1881. С. 71–72. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с использованием сокращения *Флобер* и с указанием страницы в круглых скобках.
- ² Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 18 т. М.: Наука, 1986. Т. 8. С. 31. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с использованием сокращения *Чехов* и с указанием страницы в круглых скобках.
- ³ Бегло и предположительно отметив возможную связь «Попрыгуньи» с «Мадам Бовари», М. Е. Елизарова, однако, сосредоточивается в своей статье только на общем вопросе «о тех эстетических и творческих заданиях, которые встали перед данными писателями в связи с некоторыми общими тенденциями в развитии реализма 2-й половины XIX в.» [Елизарова: 6].
- ⁴ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. М.: Худож. лит., 1934. Т. 18. С. 109.
- ⁵ «Надо ковать железо, толочь его, мять...» (*фр.*). Там же. С. 381. Справедливости ради, надо отметить, что во французском оригинале нет слова «железо», но в русском переводе оно продиктовано его смыслом.
- ⁶ Крылов И. А. Соч.: в 2 т. М.: ГИХЛ, 1955. Т. 2. Басни, стихотворения, пьесы. С. 45.
- ⁷ Там же.
- ⁸ Там же.

Список литературы

1. Берковский Н. Я. Запад и русское своеобразие в литературе // Берковский Н. Я. Мир, создаваемый литературой. М.: Советский писатель, 1989. С. 311–473.
2. Елизарова М. Е. Флобер и Чехов (к проблеме эстетики в реализме 2-й половины XIX века в России и на Западе) // Литературная теория и художественное творчество: сб. науч. тр. М.: МГПУ, 1979. С. 5–22.
3. Катаев В. Б. Проза Чехова. Проблемы интерпретации. М.: МГУ, 1979. 326 с.
4. Кибальник С. А. Рассказ Чехова «Попрыгунья» как криптопародия на «Мадам Бовари» Флобера // Кибальник С. А. Чехов и русская классика: проблемы интертекста: статьи, очерки, заметки. СПб.: Петрополис, 2015. С. 87–103.
5. Купряева Е. Н., Макогоненко Г. П. Национальное своеобразие русской литературы: очерки и характеристики. Л.: Худож. лит., 1976. 415 с.
6. Назиров Р. Г. Пародии Чехова и французская литература // Чеховиана. Чехов и Франция. М.: Наука, 1992. С. 48–56.
7. Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005. 400 с.

8. Тюпа В. И. Художественность чеховского рассказа. М.: Высшая школа, 1989. 134 с.
9. Шульц С. А. «Анна Каренина» Л. Н. Толстого и «Госпожа Бовари» Г. Флобера // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2016. Т. 75. № 2. С. 21–25.
10. Эйхенбаум Б. М. Лев Толстой. Семидесятые годы. Л.: Худож. лит., 1974. 360 с.

References

1. Berkovskiy N. Ya. West and Russian Originality in Literature. In: *Berkovskiy N. Ya. Mir, sozdavaemyy literaturoy* [Berkovsky N. Ya. *The World Created by Literature*]. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1989, pp. 311–473. (In Russ.)
2. Elizarova M. E. Flaubert and Chekhov (to the Problem of Aesthetics in Realism in the 2nd Half of the 19th Century in Russia and in the West). In: *Literaturnaya teoriya i khudozhestvennoe tvorchestvo* [Literary Theory and Artistic Creation]. Moscow, Moscow State Pedagogical University Publ., 1979, pp. 5–22. (In Russ.)
3. Kataev V. B. *Proza Chekhova. Problemy interpretatsii* [Chekhov's Prose. Problems of Interpretation]. Moscow, Moscow State University Publ., 1979. 326 p. (In Russ.)
4. Kibal'nik S. A. Chekhov's Story "The Fidget" as a Crypto Parody of "Madame Bovary" by Flaubert. In: *Kibal'nik S. A. Chekhov i russkaya klassika: problemy interteksta: stat'i, ocherki, zametki* [Kibalnik S. A. *Chekhov and Russian Classics: Problems of Intertext: Articles, Essays, Notes*]. St. Petersburg, Petropolis Publ., 2015, pp. 87–103. (In Russ.)
5. Kupreyanova E. N., Makogonenko G. P. *Natsional'noe svoeobrazie russkoy literatury: ocherki i kharakteristiki* [National Originality of Russian Literature: Essays and Characteristics]. Leningrad, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1976. 415 p. (In Russ.)
6. Nazirov R. Chekhov's Parodies and French Literature. In: *Chekhoviana. Chekhov i Frantsiya* [Chekhovian. Chekhov and France]. Moscow, Nauka Publ., 1992, pp. 48–56. (In Russ.)
7. Stepanov A. D. *Problemy kommunikatsii u Chekhova* [The Problems of Communication in Chekhov's Works]. Moscow, Yazyki slavyanskoj kul'tury Publ., 2005. 400 p. (In Russ.)
8. Tyupa V. I. *Khudozhestvennost' chekhovskogo rasskaza* [The Artistry of Chekhov's Story]. Moscow, Vyschaya shkola Publ., 1989. 134 p. (In Russ.)
9. Shultz S. A. "Anna Karenina" by L. N. Tolstoy and "Madame Bovary" by G. Flaubert. In: *Izvestiya Rossiyskoy akademii nauk. Seriya literatury i yazyka* [The Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language], 2016, vol. 75, no. 2, pp. 21–25. (In Russ.)
10. Eykhenbaum B. M. *Lev Tolstoy. Semidesyatye gody* [Leo Tolstoy. Seventies Years]. Leningrad, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1974. 360 p. (In Russ.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Кибальник Сергей Акимович, доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (наб. Макарова, 4, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация, 199034); ORCID: 0000-0002-5937-5339; e-mail: kibalnik007@mail.ru.

Sergey A. Kibalnik, PhD (Philology), Professor, Leading Researcher, the Institute of Russian Literature (Pushkinskiy Dom), Russian Academy of Sciences (nab. Makarova 4, St. Petersburg, 199034, Russian Federation); ORCID: 0000-0002-5937-5339; e-mail: kibalnik007@mail.ru.

Поступила в редакцию / Received 12.07.2021

Поступила после рецензирования и доработки / Revised 18.08.2021

Принята к публикации / Accepted 25.08.2021

Дата публикации / Date of publication 30.09.2021

Научная статья
УДК 821.161.1.09“18”
DOI: 10.15393/j9.art.2021.9682



Идея «вырождения» в поэтике и криптопоэтике

А. П. Чехова

А. В. Кубасов

*Уральский государственный педагогический университет
(г. Екатеринбург, Российская Федерация)*

e-mail: kubas2002@mail.ru

Аннотация. Теория «вырождения» приобрела актуальность в конце XIX века и пришла на русскую почву из Западной Европы. Там она была представлена именами, прежде всего, Чезаре Ломброзо и его популяризатором, автором книги «Вырождение», Максом Нордау, который иллюстрировал вырождение на материале творчества выдающихся представителей европейского искусства, в том числе Льва Толстого. Книга имела шумный успех в России и обсуждалась в многочисленных журнальных рецензиях. Чехов принял участие в полемике в имплицитной форме. Зашифрованный отзыв писателя о модной теории вырождения обнаруживается в образе доктора Дорна. Это позволяет говорить об элементах криптопоэтики Чехова. Фамилия героя «Чайки» рассматривается как трансформа фамилии Нордау. Анализ поведения и речи Дорна позволяет утверждать, что с их помощью автор пьесы выражает свою позицию о «нервном веке» и связанными с ним утомлении и вырождении. Интертекстуально выраженная полемика Чехова с Нордау позволяет определить роль Дорна как скрытого трикстера, что созвучно с авторским определением «Чайки» как комедии.

Ключевые слова: А. П. Чехов, Макс Нордау, теория вырождения, «Чайка», криптопоэтика, интертекст, полемика, ирония, пародия

Благодарность: Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 21-18-00481, ИРЛИ РАН).

Для цитирования: Кубасов А. В. Идея «вырождения» в поэтике и криптопоэтике А. П. Чехова // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 3. С. 206–221. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9682

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2021.9682

A. P. Chekhov and the Concept of “Degeneration”: to the Problem of Crypto poetics of Russian Literature

Alexander V. Kubasov

Ural State Pedagogical University
(Yekaterinburg, Russian Federation)

e-mail: kubas2002@mail.ru

Abstract. The concept of “degeneration” is associated with the fin-de-siècle period and came to Russian soil from Western Europe. First and foremost, it was represented there by Cesare Lombroso and his popularizer, the author of the book *Degeneration*, Max Nordau. The concept of degeneracy was studied by the scientist using the work of outstanding representatives of European art, including Leo Tolstoy. The book was a scandalous success in Russia and a subject of numerous magazine reviews. Chekhov implicitly participated in this polemic. The writer’s cryptic review of the fashionable problem of degeneracy can be seen in the image of Dr. Dorn, which allows to examine the elements of Chekhov’s crypto poetics. The surname of this character in *The Seagull* is considered as a transformation of the surname Nordau. An analysis of Dorn’s behavior and speech suggests that the author of the play uses it to express his position regarding the “nervous age” and the fatigue and degeneration associated with it. The intertextually expressed polemic between Chekhov and Nordau allows to define the role of Dorn as a hidden trickster. This is an additional argument that proves the validity of the author’s definition of *The Seagull* as a comedy.

Keywords: A. P. Chekhov, Max Nordau, the concept of degeneracy, “The Seagull”, crypto poetics, intertext, artistic polemics, irony

Acknowledgments: The reported study was funded by Russian Science Foundation (RSF), project number 21-18-00481.

For citation: Kubasov A. V. A. P. Chekhov and the Concept of “Degeneration”: to the Problem of Crypto poetics of Russian Literature. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2021, vol. 19, no. 3, pp. 206–221. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9682 (In Russ.)

Конец позапрошлого века был отмечен бурным развитием медицинской науки. В России того времени она представлена такими учеными, как С. П. Боткин, А. Я. Кожевников, С. С. Корсаков, И. П. Мержеевский, Г. И. Россолимо и др. За рубежом их современниками были Ж. М. Шарко, Ч. Ломброзо, Э. Крепелин. В это же время появляются научно-популярные работы, рассчитанные на широкий круг читателей. Одной

из них стала книга Макса Нордау «Вырождение» (нем. *Entartung*, 1892)¹. Она получила широкий резонанс не столько в научной, сколько в художественной литературе и в критике, поскольку Нордау одним из первых соединил в книге медицину и искусство.

Ко времени появления книг Нордау в России была подготовлена необходимая почва для восприятия его идей. Толки о нервности, психопатии и вырождении как приметах современности так или иначе звучали в разных книгах и статьях. В 1886 г. вышел сборник «О женщинах», составленный К. А. Скальковским, который сочувственно излагает мысли из французской книги «*Le femmes et la fin du monde*», опубликованной анонимно, и солидаризируется с автором в том, что «вырождение человеческой расы идет быстрыми шагами, а затем, естественно, наступит конец света, конечно, в смысле физиологии общества» (*Скальковский*: 14).

Н. К. Михайловский резко негативно оценил модную концепцию:

«Все нелепые мысли и несуразные образы, которые Нордау встречает у символистов, равно как и их тяготение к мистицизму, он ставит на счет вырождению, что и подтверждает более или менее искусно подобранными, но отнюдь не всегда доказательными ссылками на невропатологическую и психиатрическую литературу» (*Михайловский*: 185).

Для критика анализ художественных явлений, сделанный Нордау-врачом, с помощью психиатрии и невропатологии не вполне легитимен. Он считал, что причины упадка и новых течений современной литературы следует объяснять социально-политическими процессами.

В работе Л. Е. Оболенского предложен анализ методологии Нордау, который признается одним из представителей «новейшей псевдонауки» (*Оболенский*: 125). В том же 1893 г. И. И. Иванов писал:

«Нордау подробно изучил декадентов, прерафаэлитов, символистов, вагнероманов — изучил душевные расстройства по всем областям творческой деятельности, — и пришел к заключению, — “близок конец”. Искусство выродилось, и окончательное

исчезновение его из обихода человеческой культуры — только вопрос времени» (Иванов: 135).

Самый глубокий анализ книги «Вырождение» был сделан Р. И. Сементковским. Он обратился к ключевой категории работы Нордау, «ибо если нельзя установить точного понятия о вырождении, то трудно или невозможно причислить данного писателя или художника к выродившимся субъектам» (Сементковский: 179). Вырождение, констатирует критик, явление производное, оно есть следствие утомления: «Основная причина вырождения, истеричности и неврастения заключается, по мнению Нордау, в утомлении». Это, считает Сементковский, слишком шаткое основание, на котором «строит Нордау здание столь широких и шумных своих обобщений» (Сементковский: 180).

Современное литературоведение отличает гораздо более взвешенный подход к проблеме вырождения и к книге Макса Нордау, что обусловлено во многом ретроспективным взглядом на нее.

Риккардо Николози, автор монографии «Вырождение: литература и психиатрия в русской культуре конца XIX века», пишет:

«В литературе, прежде всего в натурализме, концепция вырождения — как мотив, структурная модель индивидуальных и коллективных патологий, а также как принцип сюжетосложения — выступает одной из самых распространенных составляющих (био)социального романа. Такое взаимодействие литературы и психиатрии во многом способствует формированию дискурса о вырождении, служащего европейской культуре *fin de siècle* инструментом концептуализации “изнанки прогресса”, т. е. всей совокупности свойственных модерну девиаций и аномалий» [Николози: 7].

Если Нордау связывал «дискурс о вырождении» с ведущими именами европейской культуры конца века, то Николози усматривает его в творчестве писателей второго ряда (П. Д. Боборыкина, И. И. Ясинского, Д. Н. Мамина-Сибиряка) или в отдельных произведениях классиков.

Уильям Гринслейд анализирует отражение идеи вырождения в творчестве таких авторов, как Томас Гарди, Конан Дойл, Конрад и ряда других [Greenslade]. Нордау и его учителю Ломброзо он посвятил две главы монографии, хронологические рамки (1880–1940) которой отмечают границы влияния идеи вырождения на английскую литературу.

М. М. Одесская, рассматривая связь концепции Нордау с литературой конца века, задает контекст, представленный произведениями Чехова, Ибсена и Стриндберга:

«Хотя ни Стриндберг, ни Чехов не попадают в поле зрения немецкого психиатра, симптомы болезни века, а также отношение к поднятым автором “Вырождения” проблемам художественного творчества можно найти как в произведениях, так и в высказываниях каждого из трех писателей» [Одесская: 212].

Чехов был активным участником полемики, возникшей в связи с обсуждением идеи вырождения, обусловленного утомлением. Форма его участия в этом споре была по преимуществу имплицитна — с помощью художественного дискурса. Скрытый характер участия Чехова в дискуссионной проблеме позволяет говорить о криптопоэтике как одной из особенностей его творчества.

Криптопоэтика связана с различного рода «загадками», кажущимися сюжетными недоразумениями, странностями, неувязками, а главное — внешней немотивированностью тех или иных эпизодов, деталей, слов героев, которые обретают мотивировку при обращении к интертексту (см. об этом: [Кибальник], [Ларин]).

Комедия Чехова «Чайка» по-своему энциклопедична, один из содержательных компонентов ее связан с выражением авторской позиции по проблеме вырождения криптографическими средствами. Реализация ее связана с образом доктора Дорна.

В его фамилии слышится что-то нерусское, хотя сам Евгений Сергеевич ничем иностранным не отличается. Доктора хорошо знают в имении Сорина и в его окрестностях. Как врач, он был обязан лечить многих. Единственный зарубежный

эпизод в его биографии — это поездка в Италию и предпочтение, отданное Генуе. Фамилия *Дорн* задает импульс для поиска художественного целеполагания.

Чехов на протяжении длительного времени развивал и усложнял определенный комплекс литературных приемов. Один из них — метатеза в фамилии героя по отношению к производящему слову-донору. В марте 1892 г. Чехов писал Е. М. Шавровой: «Изменил я также и подпись, переставив буквы, на случай если сотрудничество в “малой” прессе покажется Вам немножко мове́»².

Чехов использовал метатезу как форму маскировки подлинного референциального значения фамилии писательницы и шире — именованного в целом.

Слово *норд* из фамилии *Дорн* образуется благодаря перестановке первой и последней букв. В свою очередь *норд* из *Нордау* формируется за счет усечения последних двух букв. Такой прием можно найти в рассказе Чехова «Событие» (1886). Приведем финальную фразу этого квазидетского рассказа:

«Ваня и Нина ложатся спать, плачут и долго думают об обиженной кошке и жестоком, наглom, ненаказанном *Неро* (курсив мой. — А. К.)» (С: V, 428).

Характеристика бездушной собаки, съевшей котят, вполне подходит и для такого исторического персонажа, как *Неро* (н).

У *Дорна* нордический характер. Прямое значение этого выражения обусловлено географическим фактором: это набор черт, свойственный жителям североευропейских стран. Употребляется это словосочетание и как идиома. В этом случае его значение можно передать словами: *сдержанный, холодный, равнодушный, скептический, циничный*.

Холодноватый характер доктора *Дорна* (*Норда*) прямо не утверждается ни в репликах персонажей, ни в ремарках, ни в словах самого героя, но его чувствуют и отмечают интерпретаторы пьесы. Так, чешский режиссер *Отмар Крейча* пишет о *Дорне*: «Как отшлифована его порядочность, его честность — они его форма. И какой самодисциплины, внешней и внутренней этот человек, какой в нем “воспитанный”

холод и какое искусство не подчиняться обстоятельствам, ничего не выдать в себе» [Крейча: 142].

Следствием холодности и иронии является скепсис. Скептицизм Чехова во многом был обусловлен его медицинским образованием и профессией доктора. В одном из «маленьких писем» А. С. Суворин признает скептицизм профессиональной приметой врачей: «Я говорю о врачах скептиках, а их у нас достаточно» (*Суворин*: 113). Быть может, такой вывод родился у Суворина не только на основе его личных наблюдений, но и из бесед с доктором Чеховым. Скептицизм и ироничность Дорна, как и его «воспитанный холод», представляются достаточно очевидными.

Мог ли Чехов в фамилии *Нордау* увидеть «зашифрованное» в нем слово *норд*? Вполне вероятно. Если игровой элемент с фамилиями *Нордау* — *Дорн* действительно присутствует, то связь героя пьесы с иностранным ученым должна иметь и более глубокие основания и выходить за рамки формальной трансформации антропонима. Возникают следующие вопросы: есть ли смысловая связь Дорна с *Нордау*? Если есть, то в какой форме она реализована в «Чайке» и для какой цели?

Для библиотеки в Таганроге Чеховым были приобретены две книги *Нордау*: «В поисках истины» и «Вырождение» (*П*: VI, 239). Это является косвенным доказательством того, что данные работы были писателю известны.

27 марта 1894 года Чехов пишет Суворину из Ялты:

«Быть может, оттого, что я не курю, толстовская мораль перестала меня трогать, в глубине души я отношусь к ней недружелюбно, и это конечно несправедливо. <...> Я любил умных людей, нервность, вежливость, остроумие, а к тому, что люди ковыряли мозоли и что их портянки издавали удушливый запах, я относился так же безразлично, как к тому, что барышни по утрам ходят в папильотках. Но толстовская философия сильно трогала меня, владела мною лет 6–7, и действовали на меня не основные положения, которые были мне известны и раньше, а толстовская манера выражаться, рассудительность и, вероятно, гипнотизм своего рода. Теперь же во мне что-то протестует; расчетливость и справедливость говорят мне, что в электричестве и паре любви к человеку больше, чем в целомудрии и в воздержании от мяса. Война зло и суд зло, но из этого не следует,

что я должен ходить в лаптях и спать на печи вместе с работником и его женой и проч. и проч. Но дело не в этом, не в “за и против”, а в том, что так или иначе, а для меня Толстой уже уплыл, его в душе моей нет, и он вышел из меня, сказав: се оставляю дом ваш пуст. Я свободен от постоя. Рассуждения всякие мне надоели, а *таких свистунов, как Макс Нордау, я читаю просто с отвращением*» (курсив мой. — А. К.) (П: V, 283–284).

Письмо позволяет многое объяснить в отношении Чехова к Нордау, где он упомянут в контексте рассуждений о Толстом и росте чувства внутренней свободы. Нордау приведен как образец опошления сложных проблем. Отчасти это объясняется контекстом книги «Вырождение», в которой отдельная глава посвящена Толстому. Прямая оценка Чеховым теории Нордау зафиксирована в воспоминаниях А. Б. Тараховского:

«Заговорили о неврастении и вырождении. — Никакого вырождения нет, — сказал А. П., — это всё Макс Нордау выдумал» (П: V, 534).

Сходную по смыслу фразу, но уже о Золя, воспроизвел в мемуарах А. И. Куприн:

«Помню я, как однажды он рассердился, когда кто-то начал свысока третировать медицину по роману Золя “Доктор Паскаль”. — Золя ваш ничего не понимает и все выдумывает у себя в кабинете, — сказал он, волнуясь и покашливая» (Куприн: 533).

Золя и Нордау оба игнорируют достижения «естественных наук» и «выдумывают» то, чего на самом деле нет.

Нордау, по слову Чехова, *свистун*. Почти во всех пьесах Чехова есть герои, которые свистят («Безотцовщина», «Дядя Ваня», «Чайка», «Три сестры»). Свист благодаря невербальной форме означающего может являться замещением довольно широкого по содержательному и интонационному диапазону означаемого, которое конкретизируется в контексте. Поэтому свист находится на границе словесного и несловесного начал. Перевод его в вербальную форму затруднен из-за нулевой формы означающего. Словесный эквивалент свиста всегда в той или иной степени приблизителен и не может быть абсолютно адекватным ему.

Если свист может выполнять функцию субститута слов, которые лишь подразумеваются или предполагаются на основе контекста, то должен быть справедлив и обратный тезис: некоторые слова могут выступать субститутами свиста. Что это за слова? В функции свиста, на наш взгляд, могут выступать фразы, кажущиеся в пьесах Чехова «случайными», не связанными с актуальной коммуникативной ситуацией. Зачастую именно они являются сигналами криптографического письма. В «Дяде Ване» это реплика Астрова про Африку, а в «Чайке» — строки из романсов, которые напевает Дорн.

Полина Андреевна. Вы не бережете себя. Это упрямство. Вы — доктор и отлично знаете, что вам вреден сырой воздух, но вам хочется, чтобы я страдала; вы нарочно просидели вчера весь вечер на террасе...

Дорн (*напевает*). «Не говори, что молодость стубила»

Полина Андреевна. Вы были так увлечены разговором с Ириной Николаевной... вы не замечали холода. Признайтесь, она вам нравится...

Дорн. Мне 55 лет.

Полина Андреевна. Пустяки, для мужчины это не старость. Вы прекрасно сохранились и еще нравитесь женщинам.

Дорн. Так что же вам угодно?

Полина Андреевна. Перед актрисой вы все готовы падать ниц. Все!

Дорн (*напевает*). «Я вновь пред тобою...» Если в обществе любят артистов и относятся к ним иначе, чем, например, к купцам, то это в порядке вещей. Это — идеализм» (С: XIII, 11–12).

Ремарка *напевает* и строчка романса выражают спор Дорна с Полиной Андреевной, но доктору не хочется полемизировать, потому что словесное объяснение, вероятно, уже не раз бывало.

«Маша. А у меня такое чувство, как будто я родилась уже давно-давно; жизнь свою я тащу во́локом, как бесконечный шлейф... И часто не бывает никакой охоты жить. (*Садится*.) Конечно, это все пустяки. Надо встряхнуться, сбросить с себя все это.

Дорн (*напевает тихо*). «Расскажите вы ей, цветы мои...» (С: XIII, 21).

При сходстве содержания все три случая различаются по подаче материала и по оттенкам смысла. В последнем фрагменте Дорн *напева*ет тихо, то есть во многом для себя, а не для Маши и Аркадиной. Строчка из романса предстает как форма внутреннего спора, несогласия доктора с обеими женщинами. То, что напевает Дорн, он мог бы передать и свистом. Смысл был бы приблизительно тот же.

Дорн, как и Макс Нордау, тоже может быть признан *свистуном*, но не как пустослов, а как скрытый полемист. В реальном сюжете комедии он негласно спорит то с Полиной Андреевной, то с Аркадиной, то с Машей, тогда как в «сюжете возможном» [Бочаров: 17-77], который строится на основе интертекста, скрыта полемика уже не с персонажами художественного мира, а с лицами из эмпирической действительности. В этом случае спор выходит на другой уровень, и к полемике с тем же Нордау подключается уже биографический автор.

Первое действие «Чайки» заканчивает диалог Дорна и Маши. На признание Маши доктор отвечает:

«Д о р н. Как все нервны! Как все нервны! И сколько любви... (курсив мой. — А. К.) О, колдовское озеро! (Нежно.) Но что же я могу сделать, дитя мое? Что? Что?» (С: XIII, 20).

Дорн связывает воедино нервность и любовь — родственные чувства, взаимно обуславливающие друг друга. При этом любовь продуцируется во многом благодаря «колдовскому озеру». И подобно тому, как любовь — вечное вневременное чувство, так и связанная с ним нервность тоже не может быть признана приметой того или иного времени. Здесь тоже очевидна имплицитная полемика Чехова с Нордау, для которого нервность, утомление и вырождение — отличительные черты конца века.

Полемика с авторами, утверждающими наступление «нервного века», проявляется в будничных разговорах героев:

«Д о р н (Нине, которая подходит). Как там?

Н и н а. Ирина Николаевна плачет, а у Петра Николаевича астма.

Д о р н (*встает*). Пойти дать обоим валериановых капель...» (С: XIII, 26).

За десять лет до «Чайки», создавая иронию за счет метатезы, Чехов писал Лейкину: «Ваши припадки берут свое начало от невров (у Вас ведь не нервы, а невроы)» (П: I, 277). У Аркадиной и ее брата тоже разыгрались «невроы», поэтому очевиден скептицизм Дорна по отношению к их обладателям, а «валерьяновые капли» воспринимаются не как лекарство, а как плацебо, действующее внушением и традицией употребления.

Авторскую позицию в «Чайке» невозможно вывести без учета широкого литературно-художественного контекста, заданного в пьесе имплицитными отсылками в сторону разных современников, без разветвленного интертекста, отражающего диалог Чехова с авторитетными и популярными идеями времени. Линия «доктор Дорн и Макс Нордау» — лишь одна из «веток» на этом древе. Вряд ли можно согласиться с мнением Дональда Рейффилда, который писал: «Авторская позиция в пьесе принадлежит доктору Дорну, который смотрит на все и вся с насмешливым сочувствием и отваживает добывающихся его женщин» [Рейффилд: 326].

Авторская позиция растворена во всем тексте комедии. Она не поддается однозначному выведению из того или иного образа и не выражается прямо в каких-либо высказываниях персонажей.

У Дорна очевидны несколько статусно-ролевых положений: он доктор, бывший провинциальный *jeune premier*, сосед Сорина... Если принять во внимание интертекстуально выраженную полемику Чехова с Нордау, то открывается еще одна, собственно литературная роль героя: Дорна можно истолковать как скрытого трикстера. И это, наряду с другими факторами, объясняет авторское жанровое определение «Чайки» — *комедия*.

Скептицизм Чехова по отношению к вырождению и связанному с ним утомлению есть не только в «Чайке». Обратимся к первой фразе «Черного монаха», в которой содержится отсылка к модной проблеме:

«Андрей Васильич Коврин, магистр, утомился и расстроил себе нервы» (курсив мой. — А. К.) (С: VIII, 226).

Внешне нейтральная фраза, кажущаяся только информационной, таит в себе небольшую долю иронии, которая раскрывается в контексте журнально-газетных дебатов того времени.

Было бы упрощением утверждать, что Чехов только иронизировал над утомлением, охватившим русское общество. Сложность позиции писателя в том, что его ирония не отвергала и серьезного подхода к проблеме. Утомление и вырождение в восприятии Чехова предстают как явления антиномичные, имеющие логически равноправное обоснование, заслуживающие как серьезного отношения, так и иронического.

Утомление как знамение 80-х гг. XIX в. представлено в «Иванове», то есть еще до широкой известности в России работ Нордау. Достаточно нескольких цитат из писем Чехова, чтобы понять, что позже он будет иронизировать над тем же, над чем ранее серьезно размышлял. Ко времени завершения пьесы утомление еще не стало очевидным для всех феноменом.

Приведем выдержки из писем Чехова:

«Для молодого человека, утомленного жизнью, не убедительны никакие аргументы, никакие ссылки на бога, мать и проч. Утомление — это сила, с которой надо считаться» (курсив мой. — А. К.) (П: III, 99).

«Настоящее всегда хуже прошлого. Почему? Потому что русская возбудимость имеет одно специфическое свойство: ее быстро сменяет утомляемость» (курсив мой. — А. К.) (П: III, 109).

«К утомлению, скуке и чувству вины прибавьте еще одного врага. Это — одиночество» (курсив мой. — А. К.) (П: III, 111).

Особенно важен один фрагмент:

«Когда я писал пьесу, то имел в виду только то, что нужно, то есть одни только типичные русские черты. Так, чрезмерная возбудимость, чувство вины, утомляемость — чисто русские. Немцы никогда не возбуждаются, и потому Германия не знает ни разочарованных, ни лишних, ни утомленных... Возбудимость французов держится постоянно на одной и той же высоте...» (курсив мой. — А. К.) (П: III, 115).

Чехов мог заметить отличие позиции Нордау: автор «Вырождения» полагал, что утомление носит универсальный паневропейский характер, Чехов же утверждал его типичность для России и атипичность для Германии и Франции.

Оборотная сторона отношения к вырождению и утомлению, связанная с иронической модальностью, усилится в художественных произведениях Чехова, написанных после публикации в России работ Нордау. Оценочные акценты сместятся с утверждения серьезного характера явления на ироническое его освещение. При этом важно принимать во внимание, кто, как и в какой ситуации говорит о нервности и вырождении, не забывая различать позиции автора и героев.

Позиция Чехова, касающаяся нервности, утомления и вырождения, выражалась как криптографическими средствами в художественных произведениях, так и прямо. Она отражена в письме Е. М. Шавровой от 28 февраля 1895 года, то есть во время работы над «Чайкой»:

«Чтобы решать вопросы, наприм<ер>, о вырождении, психозах и т. п., надо быть знакомым с ними научно. <...> Лично для себя я держусь такого правила: изображаю больных лишь постольку, поскольку они являются характерами или постольку они картинны. Болезнями же я боюсь запугивать. *“Нашего нервного века” я не признаю, так как во все века человечество было нервно.* Кто боится нервности, тот пусть обратится в осетра или в корюшку; если осетр сделает глупость или подлость, то лишь одну: попадетя на крючок, а потом в селянку с расстегаем» (курсив мой. — А. К.) (П: VI, 29–30).

Различного рода психологические патологии со времен романтизма были предметами изображения в художественной литературе. При этом следует помнить о том, что «патология в искусстве претворяется в образ, <...> меняет свою эстетическую природу» [Захаров: 104]. Доктор и писатель Чехов всегда ясно различал болезнь и образ болезни, больного и образ больного, нервы и «невры». Концепция вырождения, утомления и «нервного века» была для него проблемой, которую можно и нужно критиковать, но нельзя игнорировать, поскольку она стала явлением массовой культуры общества времени *fin de siècle*.

Источники

Нордау — Нордау Макс Вырождение (Entartung) / пер. с нем. под ред. и с предисл. Р. И. Сементковского. СПб.: Изд. Ф. Павленкова, 1894. 543 с.

Иванов — Иванов Ив. О будущем художественного творчества // Артист. 1893. № 31. Кн. 11. С. 134–141.

Куприн — Куприн А. И. Памяти Чехова // Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1986. С. 507–535.

Михайловский — Михайловский Н. К. Литература и жизнь // Русская мысль. 1893. № 4. С. 176–208 (вторая пагинация).

Оболенский — Оболенский Л. Е. Новейшая псевдо-наука // Русская мысль. 1893. № 11. С. 122–142 (вторая пагинация).

Сементковский — Сементковский Р. И. Вырождение или невежество? // Исторический вестник 1894. № 55. С. 177–197.

Скальковский — Скальковский К. А.(?) О женщинах. Мысли старые и новые. СПб.: Изд. А. С. Суворина, 1886. 408 с.

Суворин — Суворин А. С. В ожидании века XX. Маленькие письма (1889–1903). М.: Алгоритм, 2005. 1024 с.

Примечания

¹ См.: (*Нордау*).

² Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. Письма: в 12 т. М.: Наука, 1974–1983. Письма. Т. V. С. 35. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с обозначением С (Сочинения), П (Письма), указанием тома и страницы в круглых скобках.

Список литературы

1. Бочаров С. Г. О возможном сюжете: «Евгений Онегин» // Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 17–77.
2. Захаров В. Н. Поэтика безумия у Пушкина, Гоголя, Достоевского (полемические заметки) // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 2. С. 92–106 [Электронный ресурс]. URL: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1621013677.pdf (15.05.2021). DOI: 10.15393/j9.art.2021.9642
3. Кибальник С. А. Чеховская «Попрыгунья» как криптопародия на «Мадам Бовари» // Известия российской академии наук. Серия литературы и языка. 2012. Т. 71. № 2. С. 52–57.
4. Крейча О. «Обратите внимание...» (Фрагменты книги) / пер. с чешского Г. Коваленко // Чеховиана. Мелиховские труды и дни. М.: Наука, 1995. С. 133–153.
5. Ларин С. А. Криптопоэтика русской литературы. Воронеж: Издат. дом ВГУ, 2019. 110 с.
6. Николози Р. Вырождение: литература и психиатрия в русской культуре конца XIX века / авториз. пер. с нем. Н. Ставрогиной. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 509 с.
7. Рейфилд Д. Жизнь Антона Чехова / пер. с англ. О. Макаровой. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2014. 896 с.
8. Одесская М. М. Ибсен, Стриндберг, Чехов в свете концепции вырождения Макса Нордау // Ибсен, Стриндберг, Чехов: сб. ст. М.: Изд-во РГГУ, 2007. С. 211–226.
9. Greenslade W. Degeneration, Culture and the Novel: 1880–1940. Cambridge: Cambridge University Press. 1994. 372 p.

References

1. Bocharov S. G. About a Possible Plot: “Eugene Onegin”. In: *Bocharov S. G. Syuzhety russkoy literatury [Bocharov S. G. Subjects of Russian Literature]*. Moscow, Yazyki russkoy kul'tury Publ., 1999. pp. 17–77. (In Russ.)
2. Zakharov V. N. The Poetics of Madness in Pushkin, Gogol, Dostoevsky (Polemic Notes). In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2021, vol. 19, no. 2, pp. 92–106. Available at: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1621013677.pdf (accessed on May 15, 2021). DOI: 10.15393/j9.art.2021.9642 (In Russ.)
3. Kibal'nik S. A. Chekhov's “The Grasshopper” as a Cryptographic Parody of “Madame Bovary”. In: *Izvestiya rossiyskoy akademii nauk. Seriya literatury i yazyka [Bulletin of the Russian Academy of Sciences. Studies in Language and Literature]*, 2012, vol. 71, no. 2, pp. 52–57. (In Russ.)
4. Kreycha O. “Pay attention...” (Fragments of the Book). In: *Chekhoviana. Melikhovskie trudy i dni [Chekhoviana. Works and Days in Melikhovo]*. Moscow, Nauka Publ., 1995, pp. 133–153. (In Russ.)
5. Larin S. A. *Kriptopoetika russkoy literatury [Cryptopoetics of Russian Literature]*. Voronezh, Voronezh State University Publ., 2019. 110 p. (In Russ.)

6. Nikoloji R. *Vyrozhdenie: literatura i psikhiiatriya v russkoy kul'ture kontsa XIX veka* [*Degeneration: Literature and Psychiatry in Russian Culture of the Late 19th Century*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2019. 509 p. (In Russ.)
7. Rayfield D. *Zhizn' Antona Chekhova* [*The Life of Anton Chekhov*]. Moscow, KoLibri Publ., Azbuka-Attikus Publ., 2014. 896 p. (In Russ.)
8. Odesskaya M. M. Ibsen, Strindberg, Chekhov in the Max Nordau's Concept of Degeneracy. In: *Ibsen, Strindberg, Chekhov*. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2007, pp. 211–226. (In Russ.)
9. Greenslade W. *Degeneration, Culture and the Novel: 1880–1940*. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 1994. 372 p. (In English)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Кубасов Александр Васильевич, *Alexander V. Kubasov*, PhD (Филологический факультет, профессор, заведующий кафедрой теории и методики обучения лиц с ограниченными возможностями здоровья, Уральский государственный педагогический университет (пр. Космонавтов, 26, г. Екатеринбург, Российская Федерация, 620017); ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9074-1133>; e-mail: kubas2002@mail.ru).

Поступила в редакцию / Received 03.06.2021

Поступила после рецензирования и доработки / Revised 25.07.2021

Принята к публикации / Accepted 02.08.2021

Дата публикации / Date of publication 30.09.2021

Научная статья
УДК 821.161.1.09“19”
DOI: 10.15393/j9.art.2021.9902



Полемический контекст образа «больное дитя» у А. А. Блока

Н. Ю. Грякалова

*Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН
(г. Санкт-Петербург, Российская Федерация)*

e-mail: natura3@yandex.ru

Аннотация. Объектом исследования является первоначальный этап в процессе самоопределения русского литературного модернизма, который отмечен стремлением, с одной стороны, провести демаркацию между «декадентством» и «символизмом», с другой — освободиться от психопатологического дискурса в оценке новых художественных явлений, смещая тем самым конвенционально признанную границу между «нормой» и «патологией». На основе эго-документов (дневника и записных книжек) анализируются взгляды Александра Блока на «декадентство» и «декадентов», полемика о «декадентах» и «символистах» в прессе, реакция на нее Блока и художественный результат — стихотворение «А. М. Добролюбов» (1903), в котором репрезентируется образ одного из первых русских декадентов, жизнь которого стала легендой, породив определенный нарратив. Рассматриваются опорные концепты созданного Блоком образа, в частности «больное дитя», выявляются его источники, восходящие к полемике начала 1900-х гг. и к корпусу статей З. Гиппиус, а также ряд интертекстуальных параллелей (Д. Мережковский, Ф. Достоевский, А. Добролюбов). Прослежена текстологическая история стихотворения (от записи в тетрадь автографов и первой публикации до включения в состав «лирической трилогии»), определены функции эпитафия как маркера «петербургского текста».

Ключевые слова: символизм, декадентство, психопатология, психиатрия, житнетворчество, поэтика «петербургского текста», эпитафия, паратекст

Благодарность: Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 21-18-00481, ИРЛИ РАН).

Для цитирования: Грякалова Н. Ю. Полемический контекст образа «больное дитя» у А. А. Блока // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 3. С. 222–237. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9902

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2021.9902

The Polemic Context of the “Sick Child” Image by A. A. Blok

Nataliya Ju. Gryakalova

*The Institute of Russian Literature (Pushkinskiy Dom),
Russian Academy of Sciences
(St. Petersburg, Russian Federation)*

e-mail: natura3@yandex.ru

Abstract. This study examines the early phase of the self-defining process in Russian literary modernism, which demonstrated a desire to establish clear demarcation between “decadence” and “symbolism” on one hand and to be free from the psychopathological discourse in the evaluation of new artistic phenomena, thereby shifting the conventionally recognized border between “norm” and “pathology.” This paper analyses Aleksander Blok’s own views on “decadence” and “decadents” on the basis of his ego-documents (his diary and notebooks), discusses “decadents” and “symbolists” in the press, and, finally, the poet’s response to them and its literary embodiment — the poem *A. M. Dobrolyubov* (1903). In this poem Blok represents the image of one of the first Russian decadents A. Dobrolyubov, whose life became a legend, giving rise to a certain narrative. The basic concepts of the image created by Aleksander Blok in this poem are investigated, in particular, the image of a “sick child”: its sources, which date back to the polemics of the early 1900s and to a corpus of articles written by Z. Gippius, are identified along with a number of intertextual parallels (D. Merezhkovsky, F. Dostoevsky, A. Dobrolyubov). The article traces the poem’s textological history (from a note in the autograph book and the first publication to the inclusion in the “lyrical trilogy”) and reveals the functions of the epigraph as a marker of the “Petersburg text.”

Keywords: symbolism, decadence, psychopathology, psychiatry, life creation, poetics of the “Petersburg text,” epigraph, paratext

Acknowledgments: The reported study was funded by Russian Science Foundation (RSF), project number 21-18-00481, IRLI RAS.

For citation: Gryakalova N. Ju. The Polemic Context of the “Sick Child” Image by A. A. Blok. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2021, vol. 19, no. 3, pp. 222–237. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9902 (In Russ.)

.....

Первоначальный этап в процессе самоопределения русского литературного модернизма отмечен стремлением, с одной стороны, провести демаркацию между «декадентством» и «символизмом», с другой — освободиться от психопатологического дискурса в оценке новых художественных явлений, смещая тем самым конвенционально признанную границу между «нормой» и «патологией». Ставкой в этом противостоянии между теорией вырождения (дегенерации) — доминирующим биолого-медикалистским дискурсом эпохи *fin de siècle* [Матич], [Николози] — и антипозитивистскими воззрениями на природу творческого воображения и свободу личностного самовыражения будет «оправдание» невротического (психопатического) субъекта и конституирование его как культурного персонажа [Грякалова: 33–75].

Сама идея «декаданса», став к концу XIX в. коллективной *idée fixe*, представляла собой «одну из форм идеологической реакции на процесс культурной модернизации» [Зенкин]. «Психопат», «вырожденец», «мономан», «декадент» создают эпохальные конфигурации «Иного» — эмблемы того, что культура отвергает, оттесняет в маргинальное пространство как негативный элемент и в то же время стремится переосмыслить и принять. Александр Блок, представитель «младшего» поколения символистов, достаточно рано, еще в «допечатный» период творчества, целые страницы дневниковых записей посвятил размышлениям о сущности «декадентства» и его психо(пато)логических параметрах (Б8; 7: 25–29), а в перечне работ о современных литературных течениях, представленном в записной книжке № 1 (ЗК: 27–28), значительное место отвел авторам, репродуцировавшим дискурс вырождения. Встречается здесь и имя профессора Н. Н. Баженова, активно выступавшего на темы современной литературы в популярном жанре «психиатрических бесед». «Спору нет, следует быть очень осторожным в приложении к художественным явлениям такого специального и исключительного критерия, как психиатрический, — замечал он, например, в «психиатрическом этюде» «Символисты и декаденты». — Однако литературное движение, о котором мы говорим, выразилось и продолжает выражаться в таких уродливых формах, что

само собою возникает предположение, не подлежит ли оно гораздо более ведению нашей науки, чем ведению эстетической критики» [Баженов, 1899: 1]. К «декадентским» причислялись непонятные тогда большинству импрессионистические тенденции в искусстве; фрагментарность, усложненный метафоризм, неожиданные ассоциации, лингвистические трансгрессии расценивались как «патологические», в эффектах синестезии усматривали «спутанность мысли», как свидетельство «вырождения» воспринимались шокирующие публику элементы декадентского бунта — демонстративный эгоцентризм и эпатажный имморализм. В целях восстановления исторической справедливости стоит, однако, заметить, что Баженов, в отличие от многих своих коллег, любивших рассуждать о «границах сумасшествия» и числивших «гениев» по разряду «безумцев», а в «новом искусстве» видевших подтверждение выводов о «вырождении рода человеческого» [Сироткина], представлял перспективу творческого развития более оптимистично. Во всяком случае, он считал возможным в пределах эволюционистской парадигмы поставить вопрос о «прогенерации»: «...быть может, во многих случаях, где мы говорим о возвращении к типу пережитому, об атавизме или о дегенерации, мы правильнее поступили бы, если бы говорили о предвосхищении — конечно, неполном и несовершенном — будущего типа, об *adposterism'e*, о прогенерации?» [Баженов, 1899: 33]. Таким образом, доминирующая эпистема подвергалась сомнению внутри нее самой.

Блоковская рефлексия была направлена на то, чтобы, во-первых, прояснить сам термин, освободив его от отрицательных коннотаций, поскольку в массовом сознании «декадент» однозначно ассоциировался с «упадочником», «дегенератом» (Б8; 7: 26), а во-вторых, произвести, если угодно, ревизию литературного поля и отмежеваться от «дурных» декадентов — тех, «кому это имя принадлежит, как по существу, так и этимологически»:

«Декадентство — “*décadence*” — упадок.

Упадок (у нас?) состоит в том, что *иные*, или намеренно, или просто по отсутствию соответствующих талантов, затемняют

смысл своих произведений, причем некоторые сами в них ничего не понимают, а некоторые имеют самый ограниченный круг понимающих, т. е. только себя самих; от этого произведение теряет характер произведения искусства и в лучшем случае становится темной формулой, составленной из непонятных терминов — как отдельных слов, так и целых конструкций. <...> [<...> выписывают они порой безумные, порой дышащие неведомой силой иероглифы. Но не в безумцах ожидаемые силы]» (Б8; 7: 26, 29).

Блоковские размышления не были оригинальны и лежали в русле общих умонастроений «младших» символистов, стремившихся преодолеть крайности декадентства на путях теургического творчества («соловьевцы») или «нового религиозного сознания» (Мережковские). Есть все основания полагать, что в ряду *иных* Блок разумел прежде всего поэта Александра Добролюбова, декадента *par excellence*, еще при жизни ставшего легендой, вошедшего в анналы раннего русского модернизма и даже попавшего на страницы символистской беллетристики: под именем Александра Елисеева, поэта-декадента и аморалиста ницшеанского толка, он выведен в романе З. Гиппиус «Победители» (1898) [Рыкунина]¹. В своих оценках творчества «декадентов» Блок первоначально ориентируется на услышанный им осенью 1901 г. и подробно законспектированный доклад Р. В. Иванова-Разумника «О “декадентстве” в современном искусстве» (ЗК: 22–24), где «непонятность» для публики подобных произведений объяснялась погруженностью декадентов исключительно в сферу гипертрофированных субъективно-индивидуальных ощущений. «Декадентство — явление субъективно-индивидуальное, — записывает Блок. — РЕЗКИЙ пример — психические больные — люди, стремящиеся передать свое личное. Добролюбов — ближе всех к психическим больным (из наших современных декадентов). <...> Произведения Добролюбова принадлежат более психиатрической, чем литературной оценке» (ЗК: 23)². Как показал А. В. Лавров, обратившийся к неопубликованной статье Иванова-Разумника «О “декадентстве” в современном русском искусстве», Блок излагал позицию будущего критика

хотя и схематично, но достаточно близко к тексту [Переписка с Ивановым-Разумником: 367].

И все же отношение Блока к декадентству и декадентам было не столь однозначным. В марте 1902 г. состоялось его знакомство с Мережковскими, которые в это время консолидировали круг единомышленников под знаком «религиозной общественности», одной из форм модернистского активизма, и «преодоление декадентства» входило в их программную стратегию. В литературно-критических выступлениях З. Гиппиус поэты-декаденты и символисты «первой волны» (А. Добролюбов, Вл. Гиппиус, И. Коневской) репрезентировались как незрелые, инфантильные субъекты, индивидуалисты, заблудившиеся, не обретя путеводной нити, в лабиринтах собственного «Я», образцы их поэтического творчества удастаивались сравнения с «улыбкой больного ребенка» [Коневской: 187]³. В статье «Критика любви», имевшей подзаголовок «Декаденты-поэты», автор центрирует внимание на личности Александра Добролюбова как одном «из самых маленьких людей, самых несчастных, осмеянных» [Гиппиус: 30]. Отвергая существующие оценочные клише (декаденты — «юродивые», «больные», «дуращие мальчишки»), Гиппиус пытается преодолеть дискурс дегенерации и разобраться в причинах коммуникативной неудачи: «Может быть, это просто покинутый ребенок, которого не слышат?» [Гиппиус: 30]. Критик выписывает свой «рецепт» спасения от одиночества и «ухода в аскетизм» — принятие «новой» религии, понимаемой как «соединение в Едином», т. е. еще один вариант модернистской утопии.

Как известно, Блок не разделял идей «религиозной общественности», и дух мистического рационализма ему был чужд [Минц: 123–135]. Он тщательно оберегал свой внутренний мир и дорожил собственным мистическим опытом, оценивая его как творческую интенцию [Грякалова: 103–104]. В попытке дистанцироваться от влияния Мережковских он надевает на себя маску декадента и тематизирует близость к литературным «изгоям», сравнивая их (и себя) с падшими ангелами (ср. в Послании св. ап. Иуды: «...и ангелов, не сохранивших своего достоинства, но оставивших свое жилище, соблюдает

в вечных узах, под мраком, на суд великого дня» (Иуд. 1:6): «...боюсь, что окончательно убедитесь в моем декадентстве, — обращается он к Гиппиус в письме от 14 сентября 1902 г. — Декаденты ведь ангелы, не забывшие о своем начальстве, но “оставившие” свое жилище. Всегда брезжит в памяти иной смысл, когда кругом отбивается такт мировой жизни. <...> Пока что разрежаю мою сгущенную молниеносную атмосферу жестокой арлекинадой <...>. Простите, что пишу все только о себе и так “самоутверждаюсь”» (Б8; 8: 46).

Как отзвук полемических дискуссий можно интерпретировать «загадочную» фразу из записной книжки Блока: «Добролюбов — глава лапососания» (ЗК: 43), которая стала хрестоматийной характеристикой блоковской рецепции личности поэта-декадента и приводится обычно без каких-либо комментариев. Существенно, однако, что запись сделана буквально через несколько дней после визита Блока к Мережковским в Заклинье под Лугой 21–22 сентября 1902 г., где они проводили летнее время, и является частью весьма выразительного фрагмента. Он начинается фразой, в которой «чужое слово» подчеркнуто Блоком: «Отсутствие *идеалов* у декадентов» (заключительная фраза: «Противоположное — соловьевский лагерь») и представляет особый тип записи, характерный для блоковской эго-документалистики, — конспект разговора. Это текстологическое наблюдение позволяет «переадресовать» данное высказывание Зинаиде Гиппиус, особенно с учетом рассмотренного выше критического метатекста (словарное истолкование экспрессивного фразеологизма «сосать лапу» — довольствоваться малым, жить без больших запросов и высоких стремлений, т. е. «без *идеалов*»). Более того, из декабрьских писем 1902 г. к невесте, Л. Д. Менделеевой, и к М. С. Соловьеву, брату философа, становится понятно, что Блок возлагал на Добролюбова некие надежды в мистическом поединке с «преодолевшими соловьевство» «петербургскими мистиками» и приветствовал его «выздоровление»: «Чего хотят все эти здешние “на освященном месте»? Скоро все это откроется. Знаменательно теперь новое появление г-на Добролюбова на литерат<урно>-мистических горизонтах. О, как они все провалятся!» (Б–М: 72)⁴. В 1902 г. после странствий по монастырям и сектантским общинам Добролюбов на некоторое

время вернулся в Петербург (отчасти вынужденно, скрываясь от судебного преследования за проповедь пацифизма), вызвав ажиотажное внимание в символистских кругах. По настоянию матери он был помещен в психиатрическую лечебницу, но медицинское освидетельствование признало его душевно здоровым, хотя ранее его состояние, согласно приведенному А. Л. Соболевым документу, диагностировалось как «душевное расстройство в форме религиозного первичного помешательства (*Paranoia religiosa*) в его активной форме, т. е. со стремлением к проповедничеству» [Соболев]. Неоднократные пребывания в лечебницах дали Добролюбову материал для творчества: «Потому что сумасшедший дом есть истина о мире. Поэтому необходимо напечатать рассказы о нем алмазным резцом на каменных скалах — для всех, навсегда, чтоб читающий мог легко прочитать», — писал он В. Брюсову в 1903 г.⁵, комментируя трансгрессивный опыт соприкосновения с безумием как скрытой, сакрализованной истиной, в согласии с евангельским текстом о блаженстве нищих духом. Два прозаических этюда из жизни обитателей скорбного дома были опубликованы в символистском альманахе «Северные цветы» за 1903 г. под заглавием «Рисунки из сумасшедшего дома» (в том же выпуске впервые вышел к читателю блоковский цикл «Стихи о Прекрасной Даме»).

Блок следил за перипетиями судьбы поэта-декадента, ставшего для него символом «мистического действия»⁶, а именно так он расценивал его жизнетворческий акт — разрыв с образованным обществом и уход «в народ». В первых числах апреля 1903 г., после нескольких месяцев больничного заточения, Добролюбов выходит на волю, вновь готовый к странническому пути [Азадовский: 132]. По-видимому, это событие послужило для Блока импульсом к созданию стихотворения, записанного в Тетрадь беловых автографов № 3 под названием «А. М. Добролюбов» и датированного 10 апреля 1903 г.:

«Из городского тумана,
Посохом землю чертя,
Холодно, странно и рано
Вышло больное дитя.
Будто играющий в жмурки
С Вечностью — мальчик больной,

Странствуя, чертит фигурки
 И призывает на бой.
 Голос и дерзок и тонок,
 Замысел — детски-высок.
 Слабый и хилый ребенок
 В ручке несет стебелек.
 Стебель вселенского дела
 Гладит и кличет: Молись!
 Вкруг исхудалого тела
 Стебли цветов завились...
 Вот поднимаются выше —
 Скоро уйдут в небосвод...
 Голос все тише, все тише...
 Скоро заплачет — поймет» (Б20; 1: 152–153).

Заглавный персонаж — поэт-декадент, странник, религиозный бунтарь, апологет мистического знания — репрезентирован повторяющимися образами одного семантического ряда: «больное дитя», «мальчик больной», «слабый и хилый ребенок». Несколько диминутивов («фигурки», «в ручке», «стебелек») подчеркивают его телесную немощь и слабость («голос... тонок», «исхудалое тело», «голос все тише, все тише», «скоро заплачет»). Тематизация «детскости» через указанные образы-концепты — прямая отсылка к корпусу полемических выступлений З. Гиппиус против декадентов. Однако в интерпретации Блока декадент, это стигматизированное тело социума, наделяется пророческой миссией: знаки его пути подобны иероглифам («Посохом землю чертя», «Странствуя, чертит фигурки»), которые расшифруют только посвященные (ср. приведенное выше суждение о декадентах в записной книжке Блока: «...выписывают они порой безумные, порой дышащие неведомой силой иероглифы»). Юный пророк будущего преображения не признан миром: «Холодно, странно и рано / Вышло больное дитя» (эти строки являются прямой аллюзией на стихотворение Д. Мережковского «Дети ночи» (1894), образец мироощущения и художественного самоанализа раннего символизма). Противопоставление внешнего и внутреннего (тело / дух) подчеркнуто контрастно («голос и дерзок и тонок»), усилено рифмой (больной / бой), предполагает мифопоэтические трансформации (стебелек — стебель

вселенского дела — стебли цветов, устремленных ввысь как символ мирового древа, связующего земную и небесную твердь). Изображение лирического субъекта «не от мира сего», способного к мистическому свершению, ожидаемо актуализирует евангельские ассоциации: будьте «как дети» (Мф. 18:3), «ибо таких есть Царствие Божие» (Мк. 10:14); «...если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное <...> кто умалится <смирится>, как это дитя, тот и больше в Царстве Небесном» (Мф. 18:3–4).

Визуально текст кодируется растительной орнаментикой в стиле модерн («Вкруг исхудалого тела / Стебли цветов завились... // Вот поднимаются выше — / Скоро уйдут в небосвод...»), вызывающей в памяти живописные образы А. Мухи и М. А. Врубеля, а образ протагониста напоминает болезненно-бесплотных отроков с полотен М. В. Нестерова («Видение отроку Варфоломею», «Дмитрий-царевич убиенный»), представителя символизма в русской живописи, кстати, причисленного к «декадентам» в указанном выше докладе Иванова-Разумника (ЗК: 24).

Дальнейшее развитие семантического сюжета связано с последующей историей текста. В мае 1907 г. вышел в свет альманах «Белые ночи», подготовленный группой петербургских литераторов символистского круга. И названием, и обложкой с изображением силуэта «Сфинкса» (рис. М. В. Добужинского), составом и композицией (альманах открывался стихотворением Вяч. Иванова «Сфинксы над Невой» и завершался блоковским «Белые ночи») данный артефакт был программно ориентирован на традицию «петербургского текста» русской литературы. В выборе текстов для публикации Блок строго следовал общей концепции: помимо уже указанных «Белых ночей» им был представлен диптих под названием «Петербургская поэма» и цикл «Томления весны», в составе которого анализируемое стихотворение впервые вышло к читателю. В первопечатной версии существенную трансформацию претерпел заголовочный ансамбль текста (паратекст). Во-первых, изменилось заглавие стихотворения, приобретая гибридную форму заглавия-посвящения — «Одному из декадентов». Во-вторых, появился эпиграф из стихотворения А. С. Пушкина «Легенда» («Жил на свете рыцарь бедный...»), но лигатура

сакрального текста «Ave, Mater Dei» была заменена на инициалы адресата стихотворного послания: «А. М. Д. — своею кровью / Начертал он на щите». В этой версии эпитафия была вписана в Тетрадь автографов № 3 позже, чем сам текст стихотворения. Возможно, это было сделано в 1906 г., поскольку к этому времени обозначился новый ракурс в восприятии Блоком личности поэта-декадента. Отвечая 11 февраля 1906 г. И. М. Брюсовой на присылку книг Добролюбова (Собрание стихов. М., 1900; Из Книги невидимой. М., 1905), он признавался:

«У меня за последние годы все еще только готовится какое-то “отношение” к Добролюбову. Часто я закрывал глаза на него; иногда мне казалось воистину, что А. М. Д. “своею кровью начертал он на щите”» (Б8; 8: 150).

Иллюстрируя свое первоначальное отношение к Добролюбову («Три года назад было так») посвященным ему стихотворением, Блок подчеркнул эпитет: «*больное дитя*», обозначив тем самым доминанту рецепции. И далее продолжал:

«Тогда я слушал биографию Добролюбова от многих. Сейчас, перелистывая “Невидимую книгу”, я узнаю бесконечно многое, иногда до того, что безобидно посмеиваюсь: дело в том, что я давно знаю лично и близко одну *живую книгу* Добролюбова — человека, который когда-то был ему ближе всех <...> Кажется, я начну теперь понимать в этом (добролюбовском) направлении все больше» (Б8; 8: 151).

Возвращаясь к первопечатному тексту, подчеркнем, что благодаря эпитафии была задана новая семантическая (и интертекстуальная) парадигма чтения, в том числе с проекцией на поэтику «петербургского текста», прежде всего Ф. М. Достоевского. В комментариях к академическому собранию сочинений Блока отмечено: «Традиция прочтения А.М.Д. из пушкинской “Легенды” как отсылки к реальному лицу восходит к роману Достоевского “Идиот”, что существенно для истолкования заглавного образа...» (Б20; 1: 589). Таким образом, устанавливается образная корреляция между поэтом-декадентом и князем Мышкиным, а следовательно, и со всей традицией изображения «больного сознания» и юродивого

поведения в русской литературе. Кроме того, лексема «больное дитя» отсылает также к образам страдающих, болезненных созданий в романах Достоевского, например, со словами «больное ты мое дитя» обращается герой романа «Униженные и оскорбленные» к Нелли, а ее «детское личико» описывается исполненным «какой-то странной, болезненной красоты» (ДЗ0; 3: 297, 294).

На этом история трансформаций эпиграфа не закончилась. Подготавливая в 1910 г. второе издание первого тома («Стихи о Прекрасной Даме») «лирической трилогии» и включая в него данное стихотворение, Блок вынес в заглавие подлинную фамилию и инициалы протагониста, эпиграф же приобрел следующий вид:

«А.М.Д. своею кровью
Начертал он на щите. *Пушкин*» (Б20; 1: 152).

Изменение всего лишь одного графического знака влечет за собой несколько важных следствий. Возвращение к тексту-источнику (эпиграф атрибутирован, в отличие от первопечатной редакции) актуализировало куртуазно-сакральный компонент — рыцарское поклонение Прекрасной Даме, что вводило в пространство уже собственно блоковского автобиографического мифа (в том числе и через обыгрывание «имени» прототипа Прекрасной Дамы — Л. Д. М.) и мотивировало включение стихотворения в соответствующий том. Латинизированная версия инициалов Добролюбова отсылала как к реальной личности протагониста текста, так и к образцам его творчества: в сборнике «*Natura naturans. Natura naturata*» (1895) раздел, содержащий единственное стихотворение — «О чем молишь, Светлый?..», был обозначен литерой «А... М... D...» (NN: 23), кодирующими отмеченные контексты. Таким образом, идя «по следу» Добролюбова, Блок делал акцент на общности истоков (жизне)творческих исканий «декадентов» и «символистов». А сама фигура поэта-декадента «не от мира сего» оказалась вовлечена в структуру блоковского мифа о пути современного художника.

Источники

Б8 – Блок А. Собр. соч.: в 8 т. М.; Л.: Гослитиздат, 1960–1963.

Б20 — Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. М.: Наука, 1997–.

Б–М — А. А. Блок — Л. Д. Менделеева-Блок. Переписка 1901–1917 гг. М.: Наследие, 2017.

Д30 — Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Л.: Наука, 1972. Т. 3.

ЗК — Блок А. Записные книжки: 1901–1920. М.: Худож. лит., 1965.

NN — Добролюбов А. *Natura naturans. Natura naturata*. Тетрадь № 1. СПб.: Тип. Е. Евдокимова, 1895.

Примечания

- ¹ Жизнь первого русского декадента А. М. Добролюбова в настоящее время многократно описана, в том числе на основе новых архивных разысканий (труды К. М. Азадовского, Е. В. Ивановой, А. А. Кобринского, А. Л. Соболева).
- ² Н. Н. Баженов, иллюстрируя одну из своих «психиатрических бесед» стихотворением Добролюбова, приходил к близкому мнению: поэт «представляет собой психический тип, совершенно не укладывающийся в психологические рамки и подлежащий ведению только психопатологии» [Баженов, 1903: 66–67].
- ³ Инфантилизация творческого сознания поэтов-декадентов, как и нравоучительные интонации вызвали гневную отповедь одного из них: «С этой спокойной усмешкой те же поэты, которые охотно принимают сочувственное им название — дети, будут слушать унылые и тревожные причитания своих нянюшек, которые ворчат на то, что детки все здоровье себе повредили — до того добаловались, так побереглись бы, как бы им совсем скоро и ножек не протянуть» [Коневской: 187–188].
- ⁴ Ср. аналогичный пассаж в письме к М. С. Соловьеву: «В довершение всего на сцену выступает г-н Добролюбов, который “выздоровел”! Наше место свято» (Б8; 8: 49).
- ⁵ ОР РГБ. Ф. 386. Карт. 85. Ед. хр. 16. Л. 31.
- ⁶ В письме к А. В. Гиппиусу от 23 июля 1902 г. Добролюбов назван одним из «застрельщиков» в движении от «созерцания» к «действию»: «Все “отсозерцались”. <...> “Мистическое созерцание” отходит. <...> В воздухе-то дрожат какие-то не мертвые “трели”. Вселенский голос плачет о прошлом покое и о грядущем перевороте. В нем и сожаление и желание. Неужели плеяда гибнущих застрельщиков (Антоний, Добролюбов, Ореус, Эрлих!) не говорит о границе, до которой мы дошли. Если да, то что же остается, как не броситься в этот “черный день” “со скал” — в дело (в битву, на “брань народов”)» (Б8; 8: 36–37).

Список литературы

1. Азадовский К. М. Путь Александра Добролюбова // Блоковский сб. Тарту: ТГУ, 1979. Вып. III: Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. С. 121–146.
2. Баженов Н. Н. Символисты и декаденты. Психиатрический этюд. М.: Т-во тип. А. И. Мамонтова, 1899. 33 с.
3. Баженов Н. Н. Психиатрические беседы на литературные и общественные темы. М.: Т-во тип. А. И. Мамонтова, 1903. 159 с.
4. Гиппиус З. Критика любви. Декаденты-поэты // Мир искусства. 1901. № 1. С. 28–34.
5. Грякалова Н. Ю. Человек модерна: биография — рефлексия — письмо. СПб.: Дмитрий Буланин, 2008. 384 с.
6. Зенкин С. «Декаданс» в идейном контексте современности // Неприкосновенный запас. 2014. № 6 (68). С. 113–122 [Электронный ресурс]. URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2014/6> (18.06.2021).
7. Коневской И. Об отпевании новой русской поэзии // Северные цветы на 1901 год. М.: Скорпион, 1901. С. 180–188.
8. Матич О. Эротическая утопия: новое религиозное сознание и fin de siècle в России. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 396 с.
9. Минц З. Г. А. Блок в полемике с Мережковскими // Блоковский сб. Тарту: ТГУ, 1980. Вып. IV: Наследие А. Блока и актуальные проблемы поэтики. С. 116–222.
10. Николози Р. Вырождение: литература и психиатрия в русской культуре конца XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 509 с.
11. Переписка с Р. В. Ивановым-Разумником / вступ. ст., публ. и коммент. А. В. Лаврова // Александр Блок. Новые материалы исследования: в 4 кн. М.: Наука, 1981. Кн. 2. С. 366–414. (Сер. «Литературное наследство»; т. 92.)
12. Рыкунина Ю. «Не преступи чрез мой порог...». Из комментария к «забытому» роману З. Н. Гиппиус // Toronto Slavic Quarterly. 2011. № 36 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.utoronto.ca/tsq/> (18.06.2021).
13. Сироткина И. Классики и психиатры: психиатрия в российской культуре конца XIX — начала XX века. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 271 с.
14. Соболев А. Л. Больное беспокойство: новые материалы к биографии Александра Добролюбова // Тургенев и тигры: из архивных изысканий о русской литературе первой половины XX века. М.: Трутень, 2017. С. 141–181 [Электронный ресурс]. URL: <https://lucas-v leyden.livejournal.com/229686.html> (18.06.2021).

References

1. Azadovskiy K. M. The Path of Alexander Dobrolyubov. In: *Blokovskiy sbornik [Blok's Collection]*. Tartu, Tartu State University Publ., 1979, issue 3, pp. 121–146. (In Russ.)
2. Bazhenov N. N. *Simvolisty i dekadenty. Psikhiatricheskii etyud [Symbolists and Decadents. Psychiatric Etude]*. Moscow, A. I. Mamontov Publ., 1899. 33 p. (In Russ.)
3. Bazhenov N. N. *Psikhiatricheskie besedy na literaturnye i obshchestvennye temy [Psychiatric Conversations on Literary and Public Subjects]*. Moscow, A. I. Mamontov Publ., 1903. 159 p. (In Russ.)
4. Gippius Z. Criticism of Love. Decadents-Poets. In: *Mir iskusstva*, 1901, no. 1, pp. 28–34. (In Russ.)
5. Gryakalova N. Yu. *Chelovek moderna: biografiya — refleksiya — pis'mo [The Person of Modernism: Biography — Reflection — Writing]*. St. Petersburg, Dmitriy Bulanin Publ., 2008. 384 p. (In Russ.)
6. Zenkin S. “Decadence” in the Ideological Context of Contemporaneity. In: *Neprikosnovennyi zapas*, 2014, no. 6 (68), pp. 113–122. Available at: <https://magazines.gorky.media/nz/2014/6> (accessed on June 18, 2021). (In Russ.)
7. Konevskoy I. On the Funeral Service for New Russian Poetry. In: *Severnye tsvety na 1901 god [Northern Flowers for 1901]*. Moscow, Scorpion Publ., 1901, pp. 180–188. (In Russ.)
8. Matich O. *Eroticheskaya utopiya: novoe religioznoe soznanie i fin de siècle v Rossii [Erotic Utopia: New Religious Consciousness and Fin de Siècle in Russia]*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2008. 396 p. (In Russ.)
9. Mints Z. G. A. Blok in a Polemic with the Merezhkovskys. In: *Blokovskiy sbornik [Blok's Collection]*. Tartu, Tartu State University Publ., 1980, issue 4, pp. 116–222. (In Russ.)
10. Nicolosi R. *Vyrozhdenie: literatura i psikhiatriya v russkoy kul'ture kontsa XIX veka [Degeneration: Literature and Psychiatry in Russian Culture in Late of the 19th Century]*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2019. 509 p. (In Russ.)
11. Correspondence with R. V. Ivanov-Razumnik. In: *Aleksandr Blok. Novye Materialy i issledovaniya: v 4 knigakh [Alexander Blok. New Materials and Studies: in 4 Books]*. Moscow, Nauka Publ., 1981, book 2, pp. 366–414. (Ser. “Literary Heritage”; vol. 92.) (In Russ.)
12. Rykunina Yu. “Don't Cross my Threshold...”. From the Commentary on the “Forgotten” Novel by Z. N. Gippius. In: *Toronto Slavic Quarterly*, 2011, no. 36. Available at: <http://www.utoronto.ca/tsq/> (accessed on June 18, 2021). (In Russ.)
13. Sirotkina I. *Klassiki i psikhiatry: psikhiatriya v rossiyskoy kul'ture kontsa XIX — nachala XX veka [Classics and Psychiatrists: Psychiatry in Russian Culture of the Late 19th — Early 20th Centuries]*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2008. 271 p. (In Russ.)

14. Sobolev A. L. Sick anxiety: New Materials for Alexander Dobrolyubov’s Biography. In: *Turgenev i tigry: iz arkhivnykh izyskaniy o russkoy literature pervoy poloviny XX veka* [*Turgenev and Tigers: From Archive Investigations on Russian Literature of the First Half of the 20th Century*]. Moscow, Truten’ Publ., 2017, pp. 141–181. Available at: <https://lucas-v.leyden.livejournal.com/229686.html> (accessed on June 18, 2021). (In Russ.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Грякалова Наталья Юрьевна, докт- **Nataliya Ju. Gryakalova**, PhD (Philo-
тор филологических наук, профессор, лог), Professor, Chief Researcher, the
главный научный сотрудник, Ин- Institute of Russian Literature (Push-
ститут русской литературы (Пуш- kinskiy Dom), Russian Academy of
кинский Дом) РАН (наб. Макарова, 4, Sciences (nab. Makarova 4, St. Peters-
г. Санкт-Петербург, Российская Фе- burg, 199034, Russian Federation);
дерация, 199034); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0000-0002-6003-3475>; e-mail: natura3@yandex.ru.
natura3@yandex.ru. ru.

Поступила в редакцию / Received 12.07.2021

Поступила после рецензирования и доработки / Revised 18.08.2021

Принята к публикации / Accepted 25.08.2021

Дата публикации / Date of publication 30.09.2021

Научная статья
УДК 821.161.1.09“19”
DOI: 10.15393/j9.art.2021.9903



Идея социального христианства в ранней лирике

Н. А. Клюева

С. А. Серегина

*Институт мировой литературы им. А. М. Горького,
Российская академия наук
(г. Москва, Российская Федерация)
e-mail: serjogina@mail.ru*

Аннотация. Статья посвящена анализу ранней лирики Н. А. Клюева: ее мотивы рассматриваются, с одной стороны, в контексте биографии поэта, а с другой стороны — сквозь призму работы идеолога социального христианства Ф.-Р. Ламенне «Современное рабство». Основанием для того рода сближения становится как содержание произведений Клюева, так и ряд обстоятельств, связанных с местом публикации на русском языке сочинения Ламенне — это революционное издательство «Сеятель», известное в кругах социалистов-революционеров, к которым был близок Клюев в середине 1900-х гг. Интеграция Клюева в 1905–1907 гг. в круг социалистов-революционеров позволяет предположить знакомство поэта с литературой, получившей в этом кругу распространение, в том числе с работой «Современное рабство». Сочинение идеолога социального христианства рассматривается в качестве одного из источников житнетворческого пафоса ранней лирики Клюева, направленной на вселенское преображение бытия. В статье условно выделены и раскрыты два этапа становления поэтики социального христианства писателя. На первом этапе произведения Клюева воспроизводят основной посыл сочинения Ламенне: отказ от «рабства», полученного «в наследство» посредством осознания «современным рабом» своего человеческого достоинства и его бунта против сложившейся социально-исторической традиции. На втором этапе важнейшие категории сочинения Ламенне — братства, соработничества и жертвенности — обретают в произведениях Клюева свое полное звучание: практическая революционная работа «на братьев» теперь становится формой соработничества Богу, а переживание трудностей и лишений на революционном пути — формой духовного соработничества Христу.

Ключевые слова: Н. А. Клюев, Ф.-Р. Ламенне, творческий диалог, поэтика, поэзия, образ, сюжет, композиция, мотив, философия, социальное христианство, житнетворчество

Для цитирования: Серегина С. А. Идея социального христианства в ранней лирике Н. А. Клюева // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 3. С. 238–254. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9903

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2021.9903

The Idea of Social Christianity in N. A. Klyuev's Early Lyric Poetry

Svetlana A. Seregina

A. M. Gorky Institute of World Literature,
Russian Academy of Sciences
(Moscow, Russian Federation)

e-mail: serjogina@mail.ru

Abstract. The article is devoted to the analysis of the early lyrics of N. A. Klyuev: its socio-political motifs are considered, both in the context of the poet's biography, and through the prism of *Modern slavery*, a work by the ideologist of social Christianity F.-R. Lamennais. This kind of rapprochement is rooted in the content of Klyuev's works, as well as a number of circumstances related to the place of publication of Lamennais' work in Russian, namely, the revolutionary publishing house "Seyatel," well-known among socialist revolutionaries, to whom Klyuev was close in the mid-1900s. The integration of Klyuev into the circle of socialist revolutionaries in 1905–1907 suggests that the poet was familiar with the literature that was widespread in this circle, including Lamennais' work *Modern Slavery*. This work of the ideologist of social Christianity is considered one of the sources of the life-creating pathos of Klyuev's early lyrics, aimed at the universal transformation of being. The article conditionally identifies and reveals two stages of the formation of Klyuev's social Christianity poetics. At the first stage, Klyuev's works reproduce the main message of Lamennais' work: the rejection of slavery inherited through the "modern slave's" awareness of his human dignity and his rebellion, against the established socio-historical tradition. At the second stage, the most important categories of Lamennais' work — brotherhood, co-labor, and sacrifice — find their full meaning in Klyuev's works: practical revolutionary work "for the brothers" now becomes a form of co-laboring with God, and the experience of difficulties and hardships on the revolutionary path — a form of spiritual co-crucifixion with Christ.

Keywords: N. A. Klyuev, F.-R. Lamennais, creative dialogue, poetics, poetry, image, plot, composition, motif, philosophy, social Christianity, life creation

For citation: Seregina S. A. The Idea of Social Christianity in N. A. Klyuev's Early Lyric Poetry. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [*The Problems of Historical Poetics*], 2021, vol. 19, no. 3, pp. 238–254. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9903 (In Russ.)



По определению М. Л. Гаспарова, «поэтика — это грамматика языка культуры» [Гаспаров: 189]. Очевидно, что изучение формы и содержания смысловых единиц этого языка невозможно без постижения исторического, идеологического и литературного контекстов эпохи: «История литературы, в широком смысле этого слова, — это история общественной мысли, насколько она выразилась в движении философском, религиозном и поэтическом и закреплена словом» [Веселовский: 40].

На рубеже XIX — XX вв. общегуманная и демократическая направленность русской литературы приобрела особое звучание. Религиозно-философский поиск так или иначе должен был ответить на остро стоявший «социальный вопрос». Д. В. Философов в статье «Друзья или враги» утверждал: «<...> социальный идеал, подобно царству Божьему, силой нудится, и лишь употребляющие усилия достигают его» [Философов: 162]. Д. С. Мережковский размышлял о «совершенном синтезе», который принесет с собой «богостранная общественность» [Мережковский: 117]. С. Н. Булгаков объяснял свою идейную эволюцию тем, что идеализм «в России родился и стоит под знаком социального вопроса и теории прогресса» [Булгаков: VI]. Для А. Н. Веселовского одна из основных задач исторической поэтики — проследить, как «новое содержание жизни <...> проникает старые образы» [Веселовский: 46]. В свете решения этой задачи оказывается плодотворным поиск путей проникновения нового религиозно-философского содержания в «старые» образы демократической литературы у конкретного писателя.

Поэтику Н. А. Клюева во многом определяли фольклор и народная религиозная культура [Маркова], в т. ч. старообрядчество и сектантство [Вроон]. Одна из ярких особенностей творческого мировидения писателя заключалась в сочетании его демократических убеждений, мистических интуиций и религиозно-философских устремлений [Азадовский, 2002: 26–27], [Макин: 55–209], [Синичкина], [Серегина, 2017а]. В поэтике Клюева эта особенность раскрывается сложносочиненным единством социально-политических мотивов, евангельских

образов и жизнетворческого пафоса. Этапы эволюции и трансформации этих смыслообразующих элементов творчества писателя представляют для исследователя особый интерес.

Широко известен диалог Клюева с голгофским христианством, И. Брихничевым и сотрудничество поэта с журналом «Новая земля» [Азадовский, 2002: 64–68], [Семенова: 323–330], [Солнцева: 46–78]. Однако еще до встречи Клюева с голгофскими христианами в творческом сознании поэта начала формироваться та система смыслов и идей, которая во всей полноте заявит о себе с 1911 г. [Серегина, 2016].

Первые поэтические опыты Н. А. Клюева относятся к 1904–1905 гг. В эти годы Клюев усваивает традиции демократической литературы, крестьянских поэтов XIX в. [Азадовский, 2002: 26], обращаясь к творчеству поэта некрасовской школы Л. Н. Трефолева, авторов вольной русской поэзии XIX в. — К. Ф. Рылеева, А. А. Бестужева и их продолжателя — П. Ф. Якубовича [Субботин, 2008]. «Смелые духом борцы» (Клюев, 1999: 79): «песня свободы святая» (Клюев, 1999:), противопоставление «толпа развращенная» / «иной мир» (Клюев, 1999: 8) etc. — эти «старые» образы демократической литературы определяют смысловое поле лирики Клюева 1905 г.

Через семь лет книга «Сосен перезвон» (1912) откроется стихотворением «Жнецы» (<1910>), где Клюев скажет о себе и своих духовных соратниках: «Мы — жнецы вселенской нивы / Вечеров уборки ждём» (Клюев, 1999: 137). Так Клюев определит свою жизнетворческую задачу: вселенная ожидает того, чтобы ее возделали «жнецы» — соратники Бога. Что способствовало этому стремительному движению вверх: — от общих мест романтической традиции и демократической литературы до головокружительных высот теургической или, говоря словами А. К. Горского, «литургической» поэзии? Движению от гимна гражданской свободе (Клюев, 1999: 81–82) к гимну вселенского преображения бытия? Первый ответ на эти вопросы — поэтический гений Клюева. Он очевиден, тогда как другие ответы лежат в плоскости тщательного поиска актуальных для Клюева контекстов. Их изучение поможет понять, что могло обусловить эволюцию образно-мотивного строя поэтики Клюева.

В русской литературе смысловое поле «социального христианства» обозначено фигурами Н. В. Гоголя и Ф. М. Достоевского: их обоих объединяла «устремленность к перестройке общественных отношений на подлинно христианских началах, предусматривающих равнение на Христа и христианский идеал братства между людьми, независимо от их словной принадлежности» [Кибальник: 70]. В «Дневнике писателя» Достоевский утверждал: «Не в коммунизме, не в механических формах заключается социализм народа русского: он верит, что спасется лишь в конце концов всесветным единением во имя Христово. Вот наш русский социализм!» (ДЗ0: 19). С. А. Кибальник отмечает, что в этих словах писателя «несомненно, присутствовал отзвук Ламенне» [Кибальник: 78], т. е. книги Ф.-Р. Ламенне «Parole d'un croyant» (1834). Русский перевод этой книги был опубликован только в 1906 (Ламенне, 1906).

Обращает на себя внимание перевод на русский язык другой работы идеолога социального христианства, а также издательство, в котором эта работа увидела свет. Речь идет о сочинении «Современное рабство» (“De l’esclavage moderne”, 1839), перевод которого вышел в 1905 г. в нижегородском издательстве «Сеятель» (Ламенне, 1905). Основатель этого издательства — Л. П. Никифоров, народник, участник революционного движения, увлекавшийся толстовством и состоявший в переписке с Л. Н. Толстым. После вступления в партию социалистов-революционеров Л. П. Никифоров создает в Нижнем Новгороде революционное издательство «Сеятель».

Клюев также включается в революционную работу в 1905 г.: «Вступив в сношения с петербургским “Бюро содействия Всероссийскому крестьянскому союзу”, переписывается (повидимому, после личных встреч в Петербурге) с некоторыми членами этой организации и с людьми их круга. Получает через “Бюро...” нелегальную литературу и распространяет ее не только в Вытегорском уезде, но и в пределах Олонецкой губернии в целом. Одновременно ведет соответствующую устную агитацию. Позиционирует себя как социалист-революционер» [Субботин, 2009: 6]; «на собраниях и крестьянских “сходах” призывает к неповиновению властям, разъясняет решения Всероссийского Крестьянского союза» [Азадовский, 2002: 27].

В 1906 г. Ключеву предъявляется обвинение в противоправительственной деятельности с последующим приговором к шести месяцам заключения [Азадовский, 2002: 27–34], [Субботин, 2009: 6]. Знакомство Ключева в 1907 г. с поэтом социал-демократом Л. Д. Семеновым состоялось, очевидно, в петербургском кружке социалистов-революционеров, в который входили сестры А. М. Добролюбова Мария и Елена [Азадовский, 2002: 36–40]. Эта интеграция Ключева в 1905–1907 гг. в круг социалистов-революционеров позволяет предположить знакомство поэта с литературой, которая в этом кругу получила распространение, в т. ч. с сочинением Ламенне «Современное рабство». Идеи Ламенне настолько созвучны пафосу ключевских текстов этого времени, что с известной долей условности можно говорить о поэтике социального христианства в его творчестве.

Рабство, его отличительные признаки, страдальческое положение современного рабочего / пролетария в его сравнении с положением древнего раба, — основная тема «Современного рабства» Ламенне. Система мотивов и образов лирики Ключева 1904–1905 гг. во многом определяется мыслью о необходимости преодоления «рабства» — «подневольной жизни батрака» (Ключев, 1999: 83); «Мужик» (<1905>). Стихотворение «Слушайте песню простую...» (<1905>) с его мажорной тональностью завершается восклицанием «Мы не рабы, а орлы!...» (Ключев, 1999: 80): униженное положение «раба» должно смениться обретением человеческого достоинства.

В стихотворении «Безответным рабом» (<1905>) тема рабства определяет поэтику заглавия. С. И. Субботин доказывает, что «отправной точкой при создании стихотворения “Безответным рабом” стало для Ключева стихотворение Л. Н. Трефолева “Наша доля — наша песня (Памяти Ивана Захаровича Сурикова)” [Субботин, 2008: 11]. Убедительное доказательство исследователем этой гипотезы не отменяет попытку рассмотреть стихотворение «Безответным рабом» в контексте работы Ламенне. Композиция стихотворения строится на диалоге лирического героя со «страдальцем-отцом» — «безответным рабом»¹:

«Безответным рабом
Я в могилу сойду,
Под сосновым крестом
Свою долю найду».
Эту песню певал
Мой страдалец-отец
И по смерти завещал
Допевать мне конец» (Клюев, 1999: 79).

У Ламенне рабство является социально-историческим феноменом, принимающим разные формы, но не меняющимся по сути. «Пот, горе, нагота, голод при жизни, а после смерти — могила в общей яме» (Ламенне, 1905: 5), — так французский философ описывает положение «современного раба». Современный раб — это представитель «народа», «самой низкой ступени общества» (там же: 2), который стонет под «тяжестью того же бремени» (там же: 5), что и раньше.

В концепции Ламенне важна идея «рабства» как порочно-го круга: образ цепей, полученных «в наследство» (там же: 15). Та же система смыслов определяет художественную логику первых двух четверостиший стихотворения Клюева: «страдалец-отец» «завещает» сыну мученическую долю. Патетическое обращение Ламенне с призывом разорвать наследственные цепи — «Народ, раб, пробудись же, наконец! Восстаньте рабы, сбросьте ваши оковы, не допускайте больше, чтобы унижали ваше человеческое достоинство!» (там же: 13) — со-звучно грозному обещанию в двух заключительных четверостишиях:

«Но не стоном отцов
Моя песнь прозвучит,
А раскатом громов
Над землей пролетит.
Не безгласным рабом,
Проклиная житье,
А свободным орлом
Допою я ее» (Клюев, 1999: 79).

Категория «человеческого достоинства» как наиважнейшая в деле духовного и социального освобождения не раз возникает

на страницах сочинения Ламенне. Она является смыслообразующей в стихотворении Клюева «Пусть я в лаптях» (<1905>; см. также упоминавшееся выше стихотворение «Слушайте песню простую...»):

«Наперекор закону века,
Что к свету путь загородил,
Себя считать за человека
Я не забыл! Я не забыл!» (Клюев, 1999: 82).

Обращает на себя внимание совпадение призыва Ламенне «пробудиться» с названием стихотворения Клюева «Проснись!», которое также датируется 1905 г.:

«Проснись! Усталость превозмочь
Ты должен в праздник воскресенья,
В великий праздник обновленья —
Из сердца злобу вырвать прочь!..» (Клюев, 1999: 79).

Жизнерадостный пафос стихотворения, вероятно, обусловлен историческим событием, внушавшим оптимизм демократической общественности — Октябрьским манифестом 1905 г.² Однако здесь можно услышать и другой диалог смыслов.

Тема гражданской свободы начинает звучать в унисон с только еще намечающейся у Клюева темой нравственного пробуждения и воскресения. И здесь поэт оказывается в одной идейной плоскости с идеологом социального христианства. Принципиальная особенность философа заключалась в том, что он решал социальные вопросы с позиций христианской апологетики и морали. Важнейшими категориями в «Современном братстве» становятся категории *братства, сотрудничества и жертвенности*:

«Забудьте свою личную пользу, чтобы думать только о пользе ваших братьев. Так, чтобы каждый вечер вы могли сказать себе: я работал на них, хотел уменьшить сумму их бедствий, увеличить сумму их будущих благ. Я по мере своих сил помогал велению Бога, исполнению Его воли, я жил не для себя, а для человечества. <...>. Как солдат, погибающий в бою, так и вы, быть может, не будете свидетелями победы, но торжественный крик ваших победоносных братьев <...> прозвучит над вашим

прахом, — и вы в глубине могилы затрепещете от неземной радости» (*Ламенне, 1905: 21–22*).

Эта риторика социального христианства не только близка системе ценностей Клюева, она по большому счету будет определять содержание его духовного поиска на всех этапах творческой эволюции. Известно, что названия двух книг Клюева «Братские песни» (Песни голгофских христиан)» (1912) и «Братские песни (Книга вторая)» (1912) обусловлены близостью поэта к религиозно-философскому течению голгофское христианство. Однако в более широком контексте эпитет *братские* отсылает к евангельскому пониманию братства как общины христиан («Всех почитайте, братство любите, Бога бойтесь, царя чтите» — 1 Пет. 2:17), а также к проективной идее братства как социальной гармонии (см. также: [Makin: 155–209]).

Как было упомянуто выше, в январе 1907 г. Клюев знакомится с Л. Д. Семеновым. Социал-демократические позиции Л. Д. Семенова, его агитационная работа и сама исключительная личность поэта-символиста, ушедшего в народ, оказывают на Клюева глубокое влияние. Жертвенное пониманием Семеновым революционности как «живой любви самозабвения» (*Семенов: 218*) оказывается близким социальному христианству новокрестьянского поэта. Общение с Семеновым становится для Клюева одним из источников приобщения к теургической поэзии, обогащая его понимание искусства как религиозного делания [Серегина, 2017b].

В это же время особое значение в творческом становлении Клюева начинает обретать А. А. Блок с его пониманием жизнестроительной роли искусства [Азадовский, 2003], [Niqueux]. Эта тема нуждается в отдельном исследовании, однако здесь необходимо сказать о том, что у Клюева поэтика социального христианства во многом строится на системе образов и мотивов, характерных для жизнетворческого мифа Блока 1900-х (и, пожалуй, в целом для младосимволизма): отречение от мирского («Отрекись от любимых творений...»), преодоление жертвенного пути («Готов ли ты на путь далекий...»), сораспятие («Когда в листе сырой и ржавой...»), предсмертное прощание («Не проливай горючих слез...») и др.

Реальный, не литературный опыт Клюева в 1906–1907 гг. был драматичен. За отказ нести военную службу поэта заключают под стражу в конце 1907 г. «Сам же про себя я решил не быть солдатом, не учиться убийству, как Христос велел и как мама мне завещала» (Клюев, 2003: 29), — это воспоминание Клюева раскрывают то огромное личное значение, которое имели для поэта христианские заповеди: социальное служение могло осуществляться только под знаком евангельских истин. Мучительное время пребывания Клюева на военной службе нашло свое отражение в целом ряде произведений: «Казарма» (<1907>), «Горниста смолк рожок... Угрюмые солдаты...» (<1907>), «Рота за ротой проходят полки...» (<1907>) и др. и, очевидно, стало одним из источников образа «казни» в стихотворении «Сегодня небо, как невеста...» (<1910>). Другие биографические обстоятельства, определившие присутствие этого образа в поэтике Клюева 1907 г. связаны с его революционной работой. В январе 1906 г. Клюев подвергается аресту и заключению в Вытегорскую городскую тюрьму «по обвинению в противоправительственной деятельности», до апреля содержится под стражей в Вытегре, затем до июля — в Олонецкой губернской тюрьме в Петрозаводск [Субботин, 2009: 6].

«Сегодня небо, как невеста...» (<1910>) является примером принципиально иного уровня поэтического развития Клюева по сравнению с приведенными выше текстами 1905 г. На уровне поэтики оно представляет собой диалог с младосимволизмом, на идейном уровне — это социальное христианство нового качества:

«Сегодня небо, как невеста,
Слепит венчальной белизной,
И от ворот — до казни места
Протянут свиток золотой.

.....
.....<...>

Лелеять нам одно лишь надо:
По злом минутии конца,
К уборке трав и винограда
Прибыть в обители Отца.
Чтоб не опали ягод грозди,

Пока отбытья длится час,
И наших ног, ладоней гвозди
Могли свидетельствовать нас» (Клюев, 1999: 129–130).

Работа «на братьев» и жизнь «не для себя, а для человечества», о которых писал Ламенне, имели для Клюева драматические последствиями.

Осмысление этих последствий сквозь призму Евангелия укрепляет Клюева в его социальном христианстве и вводит в его поэтический мир новозаветные образы и сюжеты: полноту их звучания определяет вера самого поэта в правдивость автобиографического мифа³. Работа «на братьев» теперь становится формой соработничества Богу, а переживание трудностей и лишений на революционном пути — формой духовного сораспятия Христу. Сравнение «современного раба» с Христом есть и у Ламенне в его «Современном рабстве»: «Если бы Христос жил теперь среди нас, полицейский оскорбил бы Его своим грубым прикосновением, а суд обвинил бы в бродяжничестве, так как Сын Божий не имел камня, на котором мог бы приклонить свою голову» (Ламенне, 1905: 11).

Стихотворение «Сегодня небо, как невеста...» воспроизводит заключительную часть метасюжета лирики тех лет. Основные мотивы этого сюжета можно было бы описать так: посвящение («Я был в духе в день воскресный...» <1908>), соработничество на «Божьей ниве» («Жнецы» (<1910>), «Пахарь» (<1911>)), «казнь» и воскресение («Как вора дерзкого меня...» <1911>). Как было показано выше, этот сюжет имел для Клюева реальный жизненный контекст важной для него в эти годы практической революционной работы. Одновременно подлинную высоту социальные смыслы обретали в свете философии творчества как религиозного-мистического делания: поэзия становилась для Клюева инструментом довоплощения реальности и самого себя.

В стихотворении «Сегодня небо, как невеста...» Клюев также подвергает мифотворческому переосмыслению евангельскую притчу о рабочих в винограднике (Мф. 20:1–16): он боится оказаться работником самого последнего «одиннадцатого часа» на сборке винограда: «Чтоб не опали ягод грозди, / Пока отбытья длится час». Соработничество Богу —

это духовный подвиг сораспятия на земле: «И наших ног, ладоней гвозди / Могли свидетельствовать нас» (Клюев, 1999: 130). Метафорическим образом этого сораспятия является и пережитая «казнь».

А. К. Горский, понимавший литургию как «всеобщее, совместное дело — претворение всего мертвого в живое и переходящего в непреходящее» [Горский, 2018а: 129] писал о том, что Клюев был «у самых ворот, «но нужно было перейти в литургию и в проекцию» [Горский, 2018с: 56]. Метафорическое выражение «быть у самых ворот» здесь, очевидно, имеет евангельский источник — притчу о тесных вратах в царство Божие (Лк. 13:24–29 и Мф. 7:13–14). Философ утверждал: «<...> всякая лирическая песнь уже есть бессознательный (или полуосознанный) проект — преобразования — безобразной жизни в прекрасную, лирическая тема — это зерно какого-то творческого плана, какого-то общего, хорового, литургического, перестраивающего всю жизнь действия» [Горский, 2018b: 257].

На самом деле Клюев в своем творческом поиске на разных этапах и с неизменным упорством развивал главные лирические темы именно как проекты, перестраивающие жизнь. Когда реальность уничтожила саму возможность «лирической темы», поэт направил свои силы на претворение преходящего и уходящего бытия «огневеющего лика» России в вечно живое и непреходящее.

Источники

Д30 — Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1984. Т. 27. 463 с.

Клюев, 1999 — Клюев Н. А. Сердце Единорога. Стихотворения и поэмы / предисл. Н. Н. Скатова, вступ. ст. А. И. Михайлова; сост., подгот. текста и примеч. В. П. Гарнина. СПб.: РХГИ, 1999. 1072 с.

Клюев, 2003 — Клюев Н. А. <Автобиографический отрывок> // Клюев Н. А. Словесное древо: проза / вступ. ст. А. И. Михайлова; сост., подгот. текста и примеч. В. П. Гарнина. СПб.: Росток, 2003. С. 42–43.

Ламенне, 1905 — Ламенне Ф.-Р. Современное рабство / пер. с фр. П. Турчанинова. Нижний-Новгород: Сеятель, 1905. 24 с.

Ламенне, 1906 — Ламенне Ф.-Р. Слова верующего: памфлет / пер. с фр. В. и Л. Андрусон. СПб.: Издание А. Е. Беляева, 1906. 107 с.

Семенов — Семенов Л. Д. Стихотворения. Проза / сост. В. Е. Бавский. М.: Наука, 2007. 578 с.

Примечания

- ¹ Нельзя не отметить известный факт: отец самого поэта А. Т. Клюев служил полицейским урядником.
- ² Первая публикация стихотворения состоялась в декабре 1905 г. в журнале «Родная нива» (№ 51): см. об этом: [Субботин, 2009: 5].
- ³ Автобиографический миф Клюева «строится вокруг сюжета об эзотерическом пути, который преодолевает избранный поэт-теург, переживая страдания и / или падение и успешно их преодолевая. Поэт-теург изначально является носителем “идеала бытия” и тайного знания, которое по мере прохождения этапов посвящения только углубляется и, в конечном итоге, посредством теургического акта должно способствовать воплощению идеала в действительность» [Серегина, 2017b: 458].

Список литературы

1. Азадовский К. М. Жизнь Николая Клюева: док. повествование. СПб.: Звезда, 2002. 368 с.
2. Азадовский К. М. Стихия и культура. Вступительная статья // Н. Клюев. Письма к Александру Блоку: 1907–1915. М.: Прогресс-Плеяда, 2003. С. 3–108.
3. Булгаков С. Н. От марксизма к идеализму: сб. ст. (1896–1903). СПб.: Тип. Тов-ва «Общественная польза», 1903. 347 с.
4. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / вступ. ст. И. К. Горского, коммент. В. В. Мочаловой. М.: Высшая школа, 1989. 404 с.
5. Вроон Р. Старообрядчество, сектантство и сакральная речь в поэзии Николая Клюева // Николай Клюев. Исследования и материалы. М.: ИМЛИ РАН, 1997. С. 54–67.
6. Гаспаров М. Л. Историческая поэтика и сравнительное стиховедение (Проблема сравнительной метрики) // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. С. 188–209.
7. Горский А. К. Предисловие к сборнику «Глубоким утром» // Горский А. К. Сочинения и письма: в 2 кн. / сост., подгот. текста, комментарии А. Г. Гачевой. М.: ИМЛИ РАН, 2018. Кн. 1. С. 127–129. (a)
8. Горский А. К. Крест над вьюгой (О «Двенадцати» А. Блока) // Горский А. К. Сочинения и письма: в 2 кн. / сост., подгот. текста, комментарии А. Г. Гачевой. М.: ИМЛИ РАН, 2018. Кн. 1. С. 256–284. (b)
9. Горский А. К. Итоги символизма // Горский А. К. Сочинения и письма: в 2 кн. / сост., подгот. текста, комментарии А. Г. Гачевой. М.: ИМЛИ РАН, 2018. Кн. 2. С. 55–58. (c)

10. Кибальник С. А. «Христианский социализм» или «социальное христианство»? (Гоголь и Достоевский в истории русской социально-философской мысли) // Проблемы исторической поэтики. 2017. Т. 15. № 3. С. 70–93 [Электронный ресурс]. URL: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1506330970.pdf (18.01.2021). DOI: 10.15393/j9.art.2017.4481
11. Маркова Е. И. Родословие Николая Клюева. Тексты. Интерпретации. Контексты. Петрозаводск: Карельский научный центр РАН, 2009. 354 с.
12. Мережковский Д. С. О церкви грядущего // Религиозно-философское общество в Санкт-Петербурге (Петрограде). История в материалах и документах: 1907–1917: в 3 т. / сост., подгот. текста, вступ. ст. и примеч. О. Т. Ермишина, О. А. Коростелева, Л. В. Хачатурян и др. М.: Русский путь, 2009. Т. 1: 1907–1909. 680 с.
13. Семенова С. Г. Певец заповеданной Руси (Николай Клюев) // Метафизика русской литературы: в 2 т. М.: ИД «ПоРог», 2004. Т. 1. С. 323–358.
14. Серегина С. А. Н. А. Клюев и голгофское христианство: к истории вопроса // Утопия и эсхатология в культуре русского модернизма / сост. и отв. ред. О. А. Богданова, А. Г. Гачева. М.: Индрик, 2016. С. 468–483.
15. Серегина С. А. Н. А. Клюев и Л. Д. Семенов: к истокам клюевской революционности // Перелом 1917 года: революционный контекст русской литературы: исследования и материалы / отв. ред. В. В. Полонский, ред.-сост. В. М. Введенская, Е. В. Глухова, М. В. Козьменко. М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 235–246. (а)
16. Серегина С. А. Андрей Белый и Николай Клюев: типология литературного мифа // Арабески Андрея Белого. Жизненный путь. Духовные искания. Поэтика / ред.-сост. К. Ичин, М. Спивак. М.; Белград: Филологический ф-т Белградского университета, 2017. С. 451–469. (б)
17. Синичкина Д. М. По пути с революцией и отход от нее: «Новые песни» Николая Клюева // «Я — посвященный от народа». Николай Клюев: поэзия, личность, служение: научный сборник / отв. ред. В. А. Доманский. СПб.: Изд-во Общества русской традиционной культуры, 2015. С. 111–122.
18. Солнцева Н. М. Китежский павлин. Филологическая проза. Документы, факты, версии. М.: Скифы, 1992. 423 с.
19. Субботин С. И. Н. А. Клюев: поэзия 1905–1908 гг. и проза 1919–1923 гг. Вопросы источниковедения и атрибуции: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01, 10.01.08. М., 2008. 172 с.
20. Субботин С. И. Николай Алексеевич Клюев (1884–1937). Хронологическая канва жизни и творчества. Томск: ТМЛ-Пресс, 2009. 94 с.
21. Философов Д. В. Неугасимая лампада: статьи по церковным и религиозным вопросам. М.: Т-во И. Д. Сытина, 1912. 204 с.
22. Makin M. Nikolai Klyuev: Time and Text, Place and Poet. Evanston: Northwestern University Press, 2010. 416 p. (Series: Studies in Russian Literature and Theory).
23. Niqueux M. Blok et l'appel de Kljuev // Revue des études slaves. 1982. Т. 54. Fasc. 4. P. 617–630.

References

1. Azadovskiy K. M. *Zhizn' Nikolaya Klyueva: dokumental'noe povestvovanie* [*The Life of Nikolai Klyuev: Documentary Narration*]. St. Petersburg, Zvezda Publ., 2002. 368 p. (In Russ.)
2. Azadovskiy K. M. Element and Culture. Introductory Article. In: *N. Klyuev Pis'ma k Aleksandru Bloku: 1907–1915* [*Nikolai Klyuev. Letters to Alexander Blok*]. Moscow, Progress-Pleyada Publ., 2003, pp. 3–108. (In Russ.)
3. Bulgakov S. N. *Ot marksizma k idealizmu: sbornik statey (1896–1903)* [*From Marxism to Idealism: a Collection of Articles (1896–1903)*]. St. Petersburg, Obshchestvennaya pol'za Publ., 1903. 347 p. (In Russ.)
4. Veselovskiy A. N. *Istoricheskaya poetika* [*Historical Poetics*]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1989. 404 p. (In Russ.)
5. Vroon R. Old Believers, Sectarianism and Sacred Speech in the Poetry of Nikolai Klyuev. In: *Nikolay Klyuev. Issledovaniya i materialy* [*Nikolai Klyuev. Research and Materials*]. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 1997, pp. 54–67. (In Russ.)
6. Gasparov M. L. Historical Poetics and Comparative Poetry (The Problem of Comparative Metrics). In: *Istoricheskaya poetika: itogi i perspektivy izucheniya* [*Historical Poetics: Results and Perspectives of the Study*]. Moscow, Nauka Publ., 1986, pp. 188–209. (In Russ.)
7. Gorskiy A. K. Preface to the Collection “Deep in the Morning”. In: *Gorskiy A. K. Sochineniya i pis'ma: v 2 knigakh* [*Gorsky A. K. Writings and Letters: in 2 Books*]. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2018, book 1, pp. 127–129. (In Russ.) (a)
8. Gorskiy A. K. Cross over a Blizzard. (About “Twelve” by A. Blok). In: *Gorskiy A. K. Sochineniya i pis'ma: v 2 knigakh* [*Gorsky A. K. Writings and Letters: in 2 Books*]. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2018, book 1, pp. 256–284. (In Russ.) (b)
9. Gorskiy A. K. The Results of the Symbolism. In: *Gorskiy A. K. Sochineniya i pis'ma: v 2 knigakh* [*Gorsky A. K. Writings and Letters: in 2 Books*]. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2018, pp. 55–58. (In Russ.) (c)
10. Kibal'nik S. A. “Christian Socialism” or “Social Christianity”? (Gogol and Dostoevsky in Terms of the History of Russian Socio-Philosophical Thought). In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [*The Problems of Historical Poetics*], 2017, vol. 15, no. 3, pp. 70–93. Available at: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1506330970.pdf (accessed on January 18, 2021). DOI: 10.15393/j9.art.2017.4481 (In Russ.)
11. Markova E. I. *Rodoslovie Nikolaya Klyueva: Teksty. Interpretatsii. Konteksty* [*Nikolai Klyuev's Genealogy: Texts. Interpretations. Contexts*]. Petrozavodsk, Karelian Research Centre RAS Publ., 2009. 354 p. (In Russ.)
12. Merezhkovskiy D. S. About the Church of the Future. In: *Religiozno-filosofskoe obshchestvo v Sankt-Peterburge (Petrograde). Istoriya v materialakh i dokumentakh: 1907–1917: v 3 tomakh* [*Religious and Philosophical Society in St. Petersburg (Petrograd). History in Materials and Documents: 1907–1917: in 3 Vols*]. Moscow, Russkiy put' Publ., 2009, vol. 1: 1907–1909. 680 p. (In Russ.)

13. Semenova S. G. The Singer of the Reserved Rus' (Nikolai Klyuev). In: *Metafizika russkoy literatury: v 2 tomakh* [Metaphysics of Russian Literature: in 2 Vols]. Moscow, PoRog Publ., 2004, vol. 1, pp. 323–358. (In Russ.)
14. Seregina S. A. N. A. Klyuev and the Golgotha Christianity: to the History of the Issue. In: *Utopiya i eskhatologiya v kul'ture russkogo modernizma* [Utopia and Eschatology in the Culture of Russian Modernism]. Moscow, Indrik Publ., 2016, pp. 468–483. (In Russ.)
15. Seregina S. A. N. A. Klyuev and L. D. Semenov: to the Origins of Klyuev's Revolutionism. In: *Perelom 1917 goda: revolyutsionnyy kontekst russkoy literatury: issledovaniya i materialy* [The Turning Point of 1917: the Revolutionary Context of Russian Literature. Research and Materials]. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2017, pp. 235–246. (In Russ.) (a)
16. Seregina S. A. Andrei Bely and Nikolai Klyuev: Typology of the Literary Myth. In: *Arabeski Andrey a Belogo. Zhiznennyy put'*. *Dukhovnye iskaniya. Poetika* [Andrei Bely's Arabesques. Life Path. Spiritual Quest. Poetics]. Moscow, Belgrad, Filologicheskiy fakul'tet Belgradskogo universiteta Publ., 2017, pp. 451–469. (In Russ.) (b)
17. Sinichkina D. On the Way with the Revolution and away from it: "New Songs" by Nikolai Klyuev. In: «Ya — posvyashchennyy ot naroda». *Nikolay Klyuev: poeziya, lichnost', sluzhenie: nauchnyy sbornik* ["I Am an Initiate from the People". Nikolai Klyuev: Poetry, Personality, Ministry: Scientific Collection]. St. Petersburg, Obshchestvo russkoy traditsionnoy kul'tury Publ., 2015, pp. 111–122. (In Russ.)
18. Solntseva N. M. *Kitezhskiy pavlin. Filologicheskaya proza. Dokumenty, fakty, versii* [Kitezhsky Peacock. Philological Prose. Documents. Data. Versions]. Moscow, Skify Publ., 1992. 423 p. (In Russ.)
19. Subbotin S. I. N. A. Klyuev: poeziya 1905–1908 gg. i proza 1919–1923 gg. *Voprosy istochnikovedeniya i atributsii: dis. ... kand. filol. nauk* [N. A. Klyuev: Poetry 1905–1908 and Prose 1919–1923. Source Study and Attribution Issues. Ph.D. philol. sci. diss.]. Moscow, 2008. 172 p. (In Russ.)
20. Subbotin S. I. *Nikolay Alekseevich Klyuev (1884–1937). Khronologicheskaya kanva zhizni i tvorchestva* [Nikolai Alekseevich Klyuev (1884–1937). Chronological Canvas of Life and Works]. Tomsk, TML-Press Publ., 2009. 94 p. (In Russ.)
21. Filosofov D. V. *Neugasimaya lampada: stat'i po tserkovnym i religioznym voprosam* [An Unquenchable Lamp. Articles on Church and Religious Issues]. Moscow, Tovarishchestvo I. D. Sytina Publ., 1912. 204 p. (In Russ.)
22. Makin M. *Nikolai Klyuev: Time and Text, Place and Poet*. Evanston, Northwestern University Press Publ., 2010. 416 p. (Series: Studies in Russian Literature and Theory).
23. Niqueux M. Blok et l'appel de Klyuev [Blok and the Call of Klyuev]. In: *Revue des études slaves*, 1982, vol. 54, issue 4, pp. 617–630. (In French)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Серегина Светлана Андреевна, Svetlana A. Seregina, PhD (Филологический кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького, Российская академия наук (ул. Поварская, 25а, г. Москва, Российская Федерация, 121069); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1695-5464>; e-mail: serjogina@mail.ru).

Svetlana A. Seregina, PhD (Philology), Senior Researcher, A. M. Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences (ul. Povarskaya 25a, Moscow, 121069, Russian Federation); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1695-5464>; e-mail: serjogina@mail.ru.

Поступила в редакцию / Received 16.05.2021

Поступила после рецензирования и доработки / Revised 20.07.2021

Принята к публикации / Accepted 01.08.2021

Дата публикации / Date of publication 30.09.2021

Научная статья
УДК 821.161.1.09“1917/1992”
DOI: 10.15393/j9.art.2021.9322



Мотив греховной страсти и супружеской неверности в романах В. Набокова «Король, дама, валет» и «Камера обскура»

А. М. Котин

*Зеленогурский университет
(г. Зелёна-Гура, Польша)
e-mail: andriekotin@gmail.com*

Аннотация. В статье исследуется художественное изображение порочной страсти в романах В. Набокова «Король, дама, валет» и «Камера обскура». Цель данной работы состоит в описании стилистических и нарративных механизмов, с помощью которых Набоков повествует о зарождении, развитии и окончательном воцарении в человеке поработочающей его запретной страсти. Вопреки распространенному стереотипному представлению о Набокове как писателе преимущественно «эстетском», тексты его произведений обнаруживают глубокое нравственное измерение. Более того, набоковский подход к понятиям греха и добродетели, этики и эстетики нередко перекликается, а иногда и полностью совпадает с учением основоположников христианской теологии и аскетики (Марк Подвижник, Петр Дамаскин и др.). Так, например, четырехступенчатое описание действия греховной страсти находит безусловное воплощение в обоих рассматриваемых романах. С другой стороны, супружеская любовь, основанная на родстве душ и взаимной верности, контрастирует у Набокова с потребительским вожделением. Счастливый и гармоничный брак, понимаемый именно в духовно-личностном смысле, преодолевает в творчестве Набокова социально-бытовые границы, определенно прорываясь в трансцендентное измерение. Это обстоятельство тем любопытнее, что Набоков не был религиозным человеком и, судя по его собственным словам, никогда не проявлял интереса к богословским вопросам. Следовательно, те общие черты, которые объединяют набоковскую мораль и метафизику с основами христианского мировоззрения, можно отнести к универсальным этическим законам внутренней жизни человека.

Ключевые слова: Набоков, грех, страсть, святоотеческое наследие, искушение, страдание, аскеза, брак, религия, теология, эстетика и этика, любовь

Для цитирования: Котин А. М. Мотив греховной страсти и супружеской неверности в романах В. Набокова «Король, дама, валет» и «Камера обскура» // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 3. С. 255–275. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9322

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2021.9322

The Motif of Sinful Passion and Marital Infidelity in the Novels *King, Queen, Knave* and *Camera Obscura* by V. Nabokov

Andrey M. Kotin

University of Zielona Góra
(Zielona Góra, Poland Republic)

e-mail: andrzejkotin@gmail.com

Abstract. The article examines the artistic depiction of vicious passion in Vladimir Nabokov's Russian-language novels *King, Queen, Knave* and *Camera Obscura*. The purpose of this work is to describe the stylistic and narrative mechanisms used by Nabokov to examine the roots, development and final reign of the forbidden passion that enslaves a human soul. Contrary to the common stereotype of Nabokov as a predominantly "aesthetic" writer, the texts of his works reveal a profound moral dimension. Moreover, Nabokov's approach to the concepts of sin and virtue, ethics and aesthetics often echoes, and sometimes completely coincides with the teachings of the founders of Christian theology and asceticism (Marcus Eremita, Peter of Damascus etc.). For example, the four-step description of the evolution of sinful passion into a destructive obsession finds unconditional embodiment in the texts analysed herein. On the other hand, marital love, based on kinship of souls and mutual fidelity, stays in clear contrast to an ordinary consumer lust. A happy and harmonious marriage, understood precisely in the spiritual and personal sense, overcomes social and everyday boundaries in Nabokov's work, definitely breaking into a transcendent dimension. This fact is all the more curious because Nabokov was never a religious person and, judging by his own words, never displayed any interest in theological matters. Consequently, the common features that unite Nabokov's morality and metaphysics with the foundations of the Christian worldview can be seen as rooted in the universal ethical laws of human life.

Keywords: Nabokov, sin, passion, patristic heritage, temptation, suffering, asceticism, marriage, religion, theology, aesthetics and ethics, love

For citation: Kotin A. M. The Motif of Sinful Passion and Marital Infidelity in the Novels "King, Queen, Knave" and "Camera Obscura" by V. Nabokov. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2021, vol. 19, no. 3, pp. 255–275. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9322 (In Russ.)

Несмотря на то, что Набоков не исповедовал какой-либо религии, религиозные образы и мотивы в его творчестве появляются. Особого внимания заслуживает понятие *греха*, встречающееся едва ли не во всех набоковских романах: трактовка этого понятия писателем обнаруживает поразительное сходство с пониманием греха в ряде текстов основоположников христианской аскезы. Сходство это, каким бы надуманным и невероятным оно ни казалось, неоспоримо, как неоспоримы и существенные различия в набоковском и святоотеческом восприятии мира, человека и Бога. Неслучайно сам писатель пророчил приход нового, пронизательного критика, который увидит в нем «строгую моралиста» (Набоков, 1995: 171). Задача данной статьи состоит в том, чтобы рассмотреть с этой точки зрения мотив супружеской неверности в романах «Король, дама, валет» и «Камера обскура». Помимо этого, предпринимается попытка ответить на вопрос, насколько набоковское изображение телесной страсти корреспондирует, в частности, с описаниями плотской греховности в святоотеческих текстах.

Персонажи произведений Набокова изменяют друг другу часто и охотно, но совершается это в основном вследствие банальной похоти, жажды власти, мести или отчаяния. Их неверность не таит в себе ни «высоких чувств», ни душевного разлада: «Любовь здесь — губительная, страсть — преимущественно телесная» [Йожа]. Поэтому многие исследователи делают поспешный вывод о холодном, презрительном отношении Набокова к изображаемым им героям, их внешнему и внутреннему миру. Так, Л. Целкова, проводя параллель с Чеховым, пишет о том, что

«бесстрастная констатация человеческих слабостей и пороков у Чехова все же окрашена состраданием. Безжалостно обнажая нравственную неполноценность, душевную пустоту, корыстные мотивы поступков многих своих героев, Чехов не разрешает себе презрения к ним. У Набокова это презрение доходит подчас до отчуждения и брезгливости» [Целкова: 118].

Правильнее было бы сказать, что Набоков вообще не разрешает себе никаких чувств по отношению к плодам собственного воображения. Презрение, о котором говорит Целкова,

испытывает не автор, а читатель. Безусловно, происходит это благодаря исключительному изобразительному мастерству, сопряженному с недюжинным эмоциональным накалом: недаром Джон Апдайк отмечал, что «только поистине исполненный чувств писатель может заставить нас ненавидеть так, как мы ненавидим Аксея Рекса из „Смеха во тьме”» [Updike: 239]. Но сам Набоков при этом остается как бы в стороне. Он лишь указывает на порок, не осуждая, а порой даже не комментируя «вовлеченных в онтологическую игру персонажей» [Владими́рова, Куприянова, Мьяновская: 164]. Такой подход неожиданно переключается с тем отношением к человеческой греховности, которое можно встретить в святоотеческом наследии. Подлинное презрение направлено в данном случае не на героя, а на окутавшую его преступную пошлость.

Разбирая представленную в писаниях исихастов «теорию страсти», П. Евдокимов резюмирует выделяемые святыми отцами четыре этапа ее развития и утверждения в сознании человека:

«Первое движение «заразы» исходит от представления, образа, <...> желания, возникающих в уме <...>. Именно в этот самый первый момент немедленная реакция нашей бдительности имеет решающее значение: останется искушение или оно уйдет. <...> Если внимание не реагирует, то искушение переходит в следующую фазу — потворство. Внимание, доброжелательное к искусительному помыслу, затевает шуточную игру, превращается в двусмысленное и уже пособническое отношение. <...> Предвкушение наслаждения от заранее воображаемого обладания отличает третью фазу. Молчаливое согласие, бессознательная уступчивость склоняют сознание к тому, что желаемое исполнимо, ибо до страсти вожделенно. В принципе решение уже принято; в таком вожделении грех уже мысленно совершается. <...> На четвертом этапе деяние воплощается в действие. Закладывается начало страсти, отныне неутолимой. <...> Смиряться со своим бессилием, личность разлагается; как заколдованная, она направляется к неминуемому концу: это отчаяние, <...> отвлечение или смятение сердца, безумие или самоубийство, в любом случае — духовная смерть» [Евдокимов: 150].

Этот ступенчатый, хитросплетенный, но в то же время неизменный «механизм искушения» [Евдокимов: 150] можно

проследить во всех крупных сочинениях Набокова, в основе фабулы которых лежит та или иная разновидность запретной страсти (прелюбодеяние, педофилия и т. д.). Уже второй его роман — «Король, дама, валет» — может служить примером последовательного изображения зарождения и возрастания губительной страсти. Сюжет, внешне крайне незамысловатый, вращается вокруг любовного треугольника, где Франц («валет») — юный немецкий провинциал, приезжающий в Берлин с целью прохождения практики у своего дяди, в магазине мужской одежды; Марта («дама») — его любовница; Драйер («король») — муж Марты и дядя Франца. В начале романа Франц покидает родной городок и направляется в столицу, в самом названии которой — «в увесистом грохоте первого слога и в легком звоне второго — было для него что-то волнующее» (Набоков, 2007: 17). На первый взгляд может показаться, что в этом естественном волнении молодого человека, впервые приехавшего в большой город, нет ничего зазорного. Фантазии героя на этом, однако, не заканчиваются, и вот уже рассказывается, как Франц в мыслях «оголил плечи даме, только что сидевшей у окна» (Набоков, 2007: 17). Этот образ сменяется картиной из недавнего прошлого — «той семнадцатилетней горничной, которая испарилась с серебряной суповой ложкой до того, как он успел ей объясниться в любви» (Набоков, 2007: 17). И тут наступает в некотором смысле переломный момент, значение которого легко упустить в силу стремительности описания, гармонирующей с окутавшим героя сладостным полусновидением: «...но и эту голову он затушевал и вместо нее приделал лицо одной из тех лихих столичных красавиц, которые встречаются главным образом на ликерных и папиросных рекламах» (Набоков, 2007: 17). Исконная червоточина в мышлении Франца обусловлена не самим фактом юношеских мечтаний о любовных приключениях в немецкой столице, но распутным, ибо обезличенным, характером его желаний. Воображаемые Францем потенциальные возлюбленные взаимозаменяемы и целиком лишены живых человеческих черт. Фактически он грезит не о плотских утехах с реальными женщинами, но идет на поводу у безличного

«демона потребления», неосознанно заполняя свои фантазии фальшивым рекламным лоском:

«<...> пунцовые губы и красная туфелька <...> будут фигурировать в описании интимных встреч Марты и Франца на протяжении всего романа, закрепляя в восприятии читателя анонсированный рекламный стереотип» [Владимирова, Куприянова, Мьяновская: 171].

Следующая фаза — потворство лукавому помыслу — плавно происходит из вступительной. Замечательно при этом, что герой начинает соскальзывать в бездну порока гораздо раньше, чем предается туманным мечтам об эротических шалостях. Так, описание «запретного» перехода Франца из вагона третьего класса в другой, классом выше, изобилует религиозной метафорикой, которая позже настойчиво возвращается всякий раз, когда речь заходит о Марте:

«Франц дошел до конца вагона и там остановился, пораженный небывалой мыслью. Эта мысль была так хороша, что даже сердце запнулось и на лбу выступил пот. «Нет, нельзя...» — вполголоса сказал Франц, уже зная, впрочем, что соблазна не перебороть. Затем, двумя пальцами проверив узел галстука, он <...> перешел по шаткой соединительной площадке в следующий вагон.

<...> второй класс был для Франца чем-то непозволительно привлекательным, немного греховным, пожалуй, — с привкусом пьяного мотовства <...>» (Набоков, 2007: 9).

С этической точки зрения смена третьего класса на второй не представляется чем-то предосудительным. Рассматриваемое исключительно в данном контексте, слово «соблазн» кажется явной гиперболой, привносящей в сугубо приземленные, мещанские чаяния героя нечто пародийно-пафосное. Но вскоре религиозная терминология возобновляется: переход из одного класса в другой является для Франца «немного греховным». Когда же упомянутая выше первая фаза искушения переходит в следующую, религиозные метафоры вновь оживают, причем в очень любопытной, парадоксальной форме:

«Переход из третьего класса <...> в солнечное купэ представился ему как переход из мерзостного ада <...> в подлинный рай. <...> Так, в мистерии, по длинной сцене, разделенной на три части, восковой актер переходит из пасти дьявола в ликующий парадиз. <...> Марта <...> зевнула, дрогнув напряженным языком в красной полутьме рта и блеснув зубами. <...> И Франца потянуло тоже к зевоте. В ту минуту, как он <...> судорожно открыл рот, Марта на него взглянула и поняла по его зевоте, что он только что на нее смотрел <...> Он насупился <...> и мысленно сообразил <...>, сколько дней своей жизни он отдал бы, чтобы обладать этой женщиной» (Набоков, 2007: 15–16).

Если ранее говорилось о «греховности» перехода из одного вагона в другой, более комфортный и престижный, то теперь, уже проделав желанный путь, герой воспринимает содеянное ровно противоположным образом. «Побег» из приевшейся обыденности третьего класса сравнивается с выходом из ада и приближением к райским вратам. На самом же деле во внутреннем пространстве души Франца в это время совершается переход прямо противоположный его окрыленному восприятию. Мнимый «выход из пасти дьявола» приводит его туда, где «в красной полутьме рта» Марты таится подлинный — еще не совершенный, но уже практически неотвратимый — грех, который в итоге чуть не сделает героя убийцей. Считая дни, которые он отдал бы за обладание чужой женой, Франц, выражаясь языком Евдокимова, пособнически играет с искусительным помыслом. Не случаен здесь и глагол «обладать», точно передающий потребительское отношение героя к его будущей любовнице, являющейся для него одним из предметов вожделенных столичных развлечений. Как пишет французский православный теолог Оливье Клеман, «духовные отцы, и прежде всего Максим Исповедник, говорят в этой связи о *philautia* — самолюбии, эгоцентризме, вырывающем у Бога, чтобы завладеть миром самому и превратить ближнего в вещь» [Клеман: 13]. Игровое, шутовское отношение к разгорающейся страсти не отменяет ни ее моральной опасности, ни ответственности за совершаемые деяния: «Игра носит символический и амбивалентный характер. Ее приметы — тайна, жестокость, жажда власти и удовольствий. Она превращается в испытание человеческой личности, ее нравственной

ценности и достоинства» [Владимирова, Куприянова, Мянновская: 166]. Франц этого испытания определенно не проходит.

Третий и четвертый этапы развития греховной страсти — внутренняя покорность искушению и, наконец, его реализация — в романе почти сливаются. Между твердым решением поддаться соблазну и исполнением этого решения проходит буквально один день. Следует подчеркнуть, с одной стороны, целомудренную сдержанность, а с другой — визуальную насыщенность в описании первого сексуального сближения героев, которые погружаются в пучину страсти и как бы «отплывают» прочь из комнаты:

«Вещи лежали и стояли в тех небрежных положениях, которые они принимают в отсутствие людей. <...> Какая-то пробочка, вымазанная с одного конца синевой чернил, подумала-подумала да и покатила, тихонько, полукругом, по столу, а оттуда упала на пол. <...> В шкапу, улучив мгновение, тайком плюхнулся с вешалки халат, — что делал уже не раз, когда никто не мог услышать.

Но вдруг зеркало предостерегающе блеснуло, отразив прелестную голую руку, которая в изнеможении вытянулась и упала как мертвая» (Набоков, 2007: 97).

Показательно, что вещи оказываются в данном случае более живыми, чем двое людей, предающихся радостям плотской любви. Пробка «раздумывает», халат норовит «улучить мгновение», чтобы соскользнуть с вешалки, в то время как рука Марты — после совершенного прелюбодеяния — падает «как мертвая». Это последняя ступень страсти, окончательно порабощающая человека и духовно его умертвляющая; та самая, о которой пишет Петр Дамаскин: «<...> страстный бывает плененным и бесчувственным от любви к страстям, и иногда <...> от раздражительности, мстящей за вожделение, как зверь скрежещет зубами на подобных себе» [Дамаскин: 274]. Также и у Набокова: убедившись в том, что ее роман с Францем неотвратим, Марта «с удовольствием выругала Фриду за то, что пес наследил на ковре» (Набоков, 2007: 56).

Сообразив в конце концов, что Марта постепенно, но уверенно готовит его к мысли об убийстве мужа, Франц сначала

принимает это предложение за шутку, но вскоре свыкается с перспективой планируемого преступления:

«Мысль об умерщвлении стала для них чем-то обиходным. Натянутости, стыда <...> уже не было, как не было <...> и азартной жути, и всего того, что вчуже волнует доброго семьянина, читающего хронику в истерической газетке» (Набоков, 2007: 159).

Впрочем, если у Марты это холодное, невозмутимое спокойствие является естественной, органической частью ее натуры, то Франц, словно загипнотизированный, просто следует за указаниями властной любовницы, которой он так жаждал обладать, а в результате сам сделался ее добычей:

«И действительно: своей воли у Франца уже не было, — но он преломлял ее волю по-своему» (Набоков, 2007: 159).

Так или иначе, к тому моменту, когда Франц и Марта окончательно свыкаются с мыслью об убийстве человека, они сами уже полностью омертвели духовно — а привело к этому не что иное, как вспыхнувшая в вагоне поезда греховная страсть, ее последующее развитие и реализация.

Написанная четыре года спустя «Камера обскура» продолжает тему прелюбодеяния и супружеской неверности, а также ослепляющей греховной страсти почти нравоучительным образом. Главный герой — искусствовед Бруно Кречмар — пленяется исключительно сексуальным, вдобавок весьма вульгарным очарованием молоденькой Магды, для которой он бросает любящую жену Аннелизу и восьмилетнюю дочь Ирму (впоследствии умирающую от простуды). Любовница цинично использует Кречмара для достижения сугубо меркантильных целей, неустанно изменяя ему с карикатуристом Робертом Горном, а в финале романа — после того как герой теряет зрение в результате автомобильной катастрофы — Магда, обороняясь, убивает его из того самого револьвера, который Кречмар приобрел, чтобы застрелить вероломную *femme fatale*.

Целкова пишет: «Нужно сказать, что в русской литературе, пожалуй, не было такого героя в центре, как Кречмар. <...> Русская литература не занималась исследованием любовной страсти, основанной целиком на чувственном влечении»

[Целкова: 116]. И добавляет далее: «Кречмар, тонкий ценитель искусства и красоты, не в состоянии противиться чувственным влечениям» [Целкова, 117]. Оба эти замечания достойны пристального внимания. Любовная страсть, основанная лишь на эротическом влечении, действительно почти не исследовалась (хотя нередко изображалась) русскими писателями до Набокова. Набоков же проводит именно тщательное исследование греховного желания и последствий, к которым оно приводит. Тот факт, что Кречмар обладает определенными познаниями и вкусом в эстетической области, никак не убеждает героя от сексуального наваждения — и не должен уберечь. Напротив, чувственные влечения тесно связаны с наслаждениями эстетическими; правда, связь эта у Набокова несколько сложнее, чем в обыденном религиозном (в особенности православном), представлении о греховной природе всякого искусства.

Польский литературовед, поэт и переводчик Л. Энгелькинг верно замечает, что и Франц, и Кречмар сравнивают внешнюю красоту объектов своей страсти с изображением Мадонны на картинах итальянских художников: в романе «Король, дама, валет» об этом говорится прямо, а в «Камере обскура» — косвенно, через отсылку к Бернардино Луини, одному из главных учеников Леонардо да Винчи [Engelking, 2011: 19]. Важно при этом, что сходство с итальянскими Мадоннами является мнимым. Франца подводит его физическая близорукость, Кречмара — близорукость духовная. Чувство героя по отношению к будущей любовнице изначально является не личностно-сострадательным видением другого, а греховной страстью, направленной в конечном счете на собственное я (обладание, наслаждение, тщеславие). «Я умру, если не буду ею обладать» (Набоков, 2001: 47), — думает Кречмар, не предполагая, что в итоге случится ровно обратное: именно обладание Магдой приведет его к гибели. Впрочем, страстное желание столь велико, что пересиливает даже страх смерти: «Если бы мне сказали, что за это меня завтра казнят, — подумал он, — я все равно бы на нее смотрел» (Набоков, 2001: 40).

В книге «Красота и уродство. Беседы об искусстве и реальности» митрополит Антоний Сурожский основное отличие

подлинной любви от ее греховного суррогата видит в том, что последний не прорывает материального, общедоступного покрова бытия, целиком оставаясь в границах человеческого «я», эго [Сурожский (а), 4]. Анализируя «Лолиту», А. Злочевская акцентирует внимание на этом же аспекте, ссылаясь на философию любви Вл. Соловьева, согласно которой «нравственное онтологическое значение любви личностной в том, что только она способна преодолеть естественный эгоизм человека» [Злочевская].

На философские параллели в трактовке любви у Набокова и Соловьева указывает также упомянутый выше Энгелькинг [Engelking, 2011: 9], справедливо отмечая, однако, что непосредственных доказательств влияния Соловьева на Набокова нет [Engelking, 2011: 10]. Причем речь идет не о сознательном обращении к идеям Соловьева, но, скорее, об общей эстетико-философской атмосфере Серебряного Века, оказавшей на Набокова сильное влияние, что писатель подчеркивал в переписке с Э. Уилсоном (см. [Александров, 255]).

Необходимо отметить, что сама натура страсти в обоих романах остается той же, однако по-разному преломляется в зависимости от индивидуальных особенностей и наклонностей героев. Так, приземленный Франц, хотя и ассоциирует образ Марты с Мадонной, руководствуется при этом приторными праздничными открытками из отдаленных детских воспоминаний. Кречмар же не только образованнее и умнее Франца, но и в гораздо большей степени склонен к моральной оценке своих поступков. Едва пленившись Магдой, вернее мечтой о ней, он сразу говорит себе: «<...> Со мной происходит нечто невероятное. Надо затормозить, надо взять себя в руки...» (Набоков, 2001: 8). Рассказчик же добавляет:

«Было это и впрямь невероятно — особенно невероятно потому, что Кречмар в течение девяти лет брачной жизни не изменил жене ни разу, по крайней мере действительно ни разу не изменил. “Собственно говоря, — подумал он, — следовало бы Аннелизе все сказать, или ничего не сказать, но уехать с ней на время из Берлина, или пойти к гипнотизеру, или, наконец, как-нибудь истребить, изничтожить...” Это была глупая мысль.

Нельзя же в самом деле взять и застрелить незнакомку только потому, что она приглянулась тебе» (*Набоков, 2001: 8*).

Здесь следует сделать одну очень важную оговорку. Набоков часто использует в своем творчестве повествовательный прием, основанный на искусном переплетении мыслей и слов рассказчика и героя. Приведенный выше пример демонстрирует этот прием в сравнительно простой, легко заметной форме (в позднейших произведениях, начиная с «Дара», Набоков невероятно усложняет данную нарративную технику) — и поэтому он особенно хорошо подходит для «ознакомительного» рассмотрения. Итак, в первом предложении читателю сообщаются два утверждения, оба вполне объективные: во-первых, Кречмар был женат девять лет и ни разу не изменил своей жене; во-вторых, Кречмар изменял своей жене в мыслях. Но замечание, касающееся не-действенной неверности жене, сделано, несомненно, самим Кречмаром: это *он* так полагает, успокаивая себя и одновременно понимая, что речь идет не просто о мимолетных мыслях, но о внутренних, нереализованных изменах. Кроме того, герой, абсолютно несведущий в азах христианской (и любой другой) аскетики, совершает кардинальную логическую ошибку, говоря, что нельзя, мол «взять и застрелить» приглянувшуюся тебе незнакомку. Разумеется, нельзя, — но это и не требуется, ведь «застрелить», уничтожить следует саму страсть, а не тот объект, на который она направлена. Грех коренится внутри человеческой души, а не в соблазнительной улыбке незнакомой девушки. Об этом говорится и в известной евангельской формулировке: «Если же правый глаз твой соблазняет тебя, вырви его и брось от себя <...>» (Мф. 5:29).

Остается, впрочем, вопрос, отчего герой романа не может удовлетвориться своей безоблачной, размеренной брачной жизнью? Текст дает на это следующий ответ: «Кречмар был несчастен в любви, несчастен и неудачлив, несмотря на привлекательную наружность <...>, несмотря на унаследованные от отца земли и деньги» (*Набоков, 2001: 9*). Причина же несчастья кроется в типично романтическом конфликте мечты с реальностью, их трагическом несоответствии, а также в тщетной попытке смешать вымысел с правдой [Petersen, 1968: 8]. Но если у романтиков (особенно у Гофмана) этот разлад, как

правило, связан с эстетизацией, обожествлением мечты и уничтожительным изображением реальности как области мещанского и пошлого [Schneider: 200], то у Набокова акценты переставляются. Из всех трех центральных персонажей романа «Король, дама, валет» наиболее близок романтическому типу увлеченный, жизнелюбивый, вечно вдохновленный Драйер, супруг Марты. «Камера обскура» и вовсе отождествляет мечту с греховной (и банальной) страстью, противопоставленной тихой и величественной красоте супружеской жизни.

«Он женился не то чтоб не любя жену, но как-то мало ею взволнованный <...>. Он женился потому, что как-то так вышло <...>. Они повенчались в Мюнхене, дабы избежать наплыва берлинских знакомых. Цвели каштаны. Один из лакеев в гостинице умел говорить на восьми языках. У жены был маленький шрам — след аппендицита. <...> Она была ласкова, послушна, тиха, но изредка на нее находили припадки стыдливой, нервной страстности, и тогда Кречмару казалось, что никаких других женщин ему не надобно. Вскоре она забеременела <...>. Он испытывал к ней мучительную безвыходную нежность, заботился о ней <...>, а по ночам ему снились какие-то молоденькие полуголые веныры, и пустынный пляж, и ужасная боязнь быть застигнутым женой (Набоков, 2001: 10–11), —

в этом отрывке Набоков мастерски переходит от общего к частному. «Он женился потому, что как-то так вышло» — подобное предложение могло бы появиться в дюжине романов самых разных авторов, а далее последовали бы подробные комментарии социального или бытового толка. Иначе у Набокова: он внезапно оставляет отвлеченный тон объективного рассказчика и вторгается в хрупкую сердцевину личной памяти героя, перечисляя вещи, не связанные, на первый взгляд, с женитьбой: цветущие каштаны, лакея-полиглота, шрам от аппендицита (единственный телесный, но при этом подчеркнуто неэротический элемент). Иначе говоря, Кречмар мало взволнован женой, но настоящая любовь — как бы подсказывает текст романа между строк — вовсе не есть та легковесная, стыдливо-возбуждающая взволнованность, которую вызывают в Кречмаре «молоденькие полуголые веныры», снящиеся ему по ночам. И дело тут, конечно, не столько в неподвластных

воле и контролю снах, но в той особой разновидности страстного мечтательства, которое требует от человека молчаливого согласия, а потом переождается в страсть и бесповоротно порабощает душу. Марк Подвижник так определяет это роковое развитие: «Страсть, добровольно взращенная в душе на деле, после насильно восстает в любителе своем, хотя бы он того и не хотел» [Марк Подвижник: 121]. Это и происходит с Кречмаром, когда, обуреваемый страстью, он пытается, но не может освободиться от греховного наваждения. Состояние беспомощного угнетения собственной страстью достигает кульминации после смерти Ирмы. Собираясь на похороны дочери, герой вдруг понимает с неведомой ему ранее ясностью всю демоническую силу тривиального, казалось бы, искушения:

«Кречмар на некоторое время замолк. Его угнетала беспримерная тоска. Впервые, может быть, за этот год сожительства с Магдой он отчетливо осознал тот легкий налет гнустности, который осел на его жизнь. Ныне судьба с ослепительной резкостью как бы заставила его опомниться, он <...> понимал, что ему дается редкая возможность втащить жизнь на прежнюю высоту. <...> Обо всем этом он думал честно, мучительно и глубоко и особой логикой чувств понял, что если он поедет на похороны, то уж останется с женой навсегда» (*Набоков, 2001: 150–151*).

О семейной жизни Кречмара, неторопливой и нежной, в тексте говорилось и раньше, но если тогда она производила впечатление весьма обыкновенного брака — счастливого, но вместе с тем лишеного великих любовных откровений — то теперь герой чувствует, что встреча с убитой горем женой есть последняя возможность вернуть своей жизни «прежнюю высоту». А это значит, что отношения Кречмара и Аннелизы были не просто «уютными» и безмятежными, но и высокими. В дальнейшем становится понятно, что Кречмар променял на прагматичную содержанку не скучный мещанский брак, а подлинное сокровище, гораздо более редкое и ценное, чем мечтания, преследовавшие его многие годы и воплотившиеся наконец (или, скорее, искажившиеся) в пошлой и безжалостной Магде. Юная, хищная и сексуальная любовница — удел многих состоятельных мужчин, в то время как Аннелиза была, как

постепенно выясняется, не просто «хорошей женой», но и удивительным человеком — чутким, отзывчивым, глубоким. Но даже ослепнув, Кречмар лишь изредка приходит к верному пониманию своего положения:

«<...> не всегда удавалось ему себя убедить, что физическая слепота есть в некотором смысле духовное прозрение. Напрасно он обманывал себя тем, что ныне его жизнь с Магдой счастливее, глубже и чище, напрасно думал о ее трогательной преданности. Конечно, это было трогательно, конечно, она была лучше самой верной жены, эта незримая Магда <...>. Но как только он ловил в крошечной тьме мимолетную пугливую руку <...>, в нем сразу просыпалась такая жажда ее узреть, что всякая мораль летела к черту <...>» (*Набоков, 2001: 227*).

Беда в том, что «незримая Магда» была незрима всегда. Переноса язык православных аскетов на область любви и брака, можно сказать, что Кречмар постоянно пребывал «в прелести», ошибочно принимая «дрожь в ногах, желание застонать» (*Набоков, 2001: 48*) за нечто таинственное, возвышенное, чуть ли не мистическое. Вообще проблема ясного и искаженного видения является, безусловно, центральной в романе: как в непосредственном смысле визуального восприятия реальности, так и в более широком, метафизическом понимании. Особенно выразительна в этом контексте сцена в кинозале, где Кречмар, Горн и Магда смотрят фильм, в котором она (мечтающая о карьере в Голливуде) сыграла короткую роль. Сеанс превращается для Магды в настоящую пытку, поскольку, лишь увидев себя на экране, она в ужасе понимает, что совершенно лишена актерского таланта:

«Магда появилась на экране почти сразу: она читала, потом бросала книгу и бежала к окну: подъехал верхом ее жених. <...> невеста дико взглянула перед собой, а затем легла грудью на подоконник, задом к публике. <...> Неуклюжая девица на экране ничего общего с ней не имела — она была ужасна, она была похожа на ее мать-швейцариху на свадебной фотографии» (*Набоков, 2001: 158*).

Чуть позже — когда нервы бездарной, как оказалось, актрисы уже на пределе, а лицемерные похвалы Кречмара лишь

распаляют ее гнев — Набоков использует поразительную метафору: «Невеста появлялась вновь и вновь, и каждое движение терзало Магду. Она была, как душа в аду, которой бесы показывают земные ее прегрешения» (Набоков, 2001: 161). Безвыходный ужас ситуации даже не в том, что нельзя изменить содеянного, но в том, что иллюзии окончательно рассеиваются — и человек видит себя в подлинном, единственно реальном свете. И это уже, конечно, не рефлексия Магды, которой такое сравнение никогда не пришло бы в голову, а суровый приговор рассказчика и автора.

Итак, образ супружеской измены в рассмотренных романах носит однозначно греховные, духовно разрушительные черты, в то время как «брак для Набокова — путь освобождения души из ее одиночного заключения» [Бойд, 2020: 74]. К изображению необузданной плотской страсти в набоковской прозе отчасти приемимы слова Цезария Липиньского о творчестве немецкого романтика Карла-Вильгельма Контессы:

«Das Sexuelle erscheint hier <...> in ein Gewand des Dämonischen eingehüllt. Es raubt die Sinne, nimmt den Verstand und lässt die bisherige Wirklichkeit zu fernen Träumen <...> werden» [Lipiński, 2001: 173]. «Сексуальность выступает здесь <...> в демоническом облачении. Она поработщает чувства, лишает человека разума и обращает привычную реальность в недостижимые мечтания <...>». (Перевод мой. — А. К.)

Стоит, впрочем, подчеркнуть, что «дидактический диагноз» не является главной задачей Набокова, преследующего гораздо более тонкие и сложные художественные цели. Однако с этической точки зрения автор, если и не намеренно, то все же следует фундаментальной христианской установке, согласно которой осуждать необходимо не грешника, но грех. Именно это осуждение совершается у Набокова с недвусмысленной, безжалостной строгостью. А поскольку каждый грех не только универсален, но и преломляется индивидуально в согрешающей личности, то и обличение греха может казаться порой бесчеловечным. На самом же деле набоковский пафос отнюдь не антигуманен. Напротив, именно грех, понимаемый в духе Антония Сурожского как измена собственной глубине [Сурожский (b)], извращает и уничтожает личность человека.

Соответственно малейший налет сентиментальности или авторского сочувствия мотивациям героев был бы чреват попыткой оправдания их греховных, а порой и преступных (в непосредственно-криминальном смысле слова) поступков.

«Так все-таки, верил ли в Бога Владимир Набоков? — спрашивает А. В. Мазур [Мазур: 531]. Вопрос отнюдь не праздный — другое дело, что очень сложно однозначно определить, где следует искать на него ответ. Добросовестный исследователь не вправе приписывать автору суждения созданных им персонажей или даже повествователей (особенно если этот автор — Набоков). Что же касается статей или интервью, то известно, что Набоков лишь раз ответил на прямой вопрос о своей вере в Бога: «Откровенно говоря, <...> я знаю больше того, что могу выразить словами, и то небольшое, что я могу выразить, не было бы выражено, не знай я большего» [Мельников: 157]. Г. Барабтарло справедливо называет озвученную Набоковым формулу «в равной мере уклончивой и неотрицательной» [Барабтарло: 54]. Думается все же, что ответ писателя обусловлен вовсе не стремлением к мистификации. Напротив, Набоков пытался выразить свою мысль максимально честным и одновременно максимально точным образом.

Источники

Набоков, 1995 — Набоков В. «Я не был легкомысленной жарптицей, а наоборот, строгим моралистом...»: из писем Владимира Набокова / вступ. ст., публ., пер. и коммент. Дм. Бабича // Вопросы литературы. 1995. № 4. С. 171–198.

Набоков, 2001 — Набоков В. Камера обскура. М.: Аст; Харьков: Фолио, 2001. 256 с.

Набоков, 2007 — Набоков В. Король, дама, валет. СПб.: Азбука-классика, 2007. 272 с.

Список литературы

1. Александров В. Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика / пер. с англ. Н. А. Анастасьева. СПб.: Алетейя, 1999. 314 с.
2. Барабтарло Г. А. Сочинение Набокова. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. 464 с.
3. Бойд Б. По следам Набокова: избранные эссе. СПб.: Symposium, 2020. 616 с.
4. Владимирова Н. Г., Куприянова Е. С., Мьяновская И. Аллюзии и игра в романе Владимира Набокова «Король, дама, валет» // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск, 2019. Т 17. № 1. С. 162–177 [Электронный ресурс]. URL: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1554369383.pdf (15.02.2021). DOI: 10.15393/j9.art.2019.5821
5. Дамаскин Петр, прп. Творения. М.: Изд. Свято-Троице-Сергиевой Лавры, 2001. 320 с.
6. Евдокимов П. Этапы духовной жизни: от отцов-пустынников до наших дней. М.: Свято-Филарет. моск. высш. православл.-христиан. шк., 2003. 236 с.
7. Злочевская А. Философия любви в романе Владимира Набокова «Лолита» [Электронный ресурс]. URL: <https://bogoslav.ru/article/374871> (15.02.2021).
8. Йожа Д. Мифологические подтексты романа «Король, дама, валет» [Электронный ресурс]. URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika/jozhamifologicheskie-podteksty.htm> (15.02.2021).
9. Клеман О. Истоки. Богословие отцов Древней Церкви: тексты и комментарии / пер. с фр. Г. В. Вдовиной. М.: Путь, 1994. 383 с.
10. Мазур А. Религиозные мотивы в поэзии В. В. Набокова // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2008. Вып. 8. С. 523–532 [Электронный ресурс]. URL: <https://poetica.pro/journal/article.php?id=3465> (15.02.2021). DOI: 10.15393/j9.art.2008.3465.
11. Мельников Н. А. Набоков о Набокове и прочем: интервью, рецензии, эссе. М.: Изд-во Независимая газ., 2002. 704 с.
12. Марк Подвижник, прп. Двести глав о духовном законе // Симеон Новый Богослов, прп. О Вере и к тем, которые говорят, что живущему в мире невозможно достигнуть совершенства в добродетелях. М.: Сибирская Благовонница, 2016. С. 45–97.
13. Сурожский А. (митр.) Красота и уродство. Беседы об искусстве и реальности / пер. с англ. В. В. Ерохиной; под ред. Е. Л. Майданович. М.: Никея, 2017. 192 с. (а)
14. Сурожский А. (митр.) Вопросы медицинской этики [Электронный ресурс]. URL: <http://www.mitras.ru/trudy/12.htm> (15.02.2021). (b)
15. Целкова Л. Романы Владимира Набокова и русская литературная традиция. М.: Русское Слово, 2011. 232 с.
16. Engelking L. Chwył metafizyczny. Vladimir Nabokov — estetyka z sankcją wyższej rzeczywistości. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2011. 476 s.

17. Lipiński C. Der Triumph des Mythos. Zur mythisch-archetypischen Distribution im narrativen Werk von Carl Wilhelm Salice-Contessa. Wrocław: ATUT, 2001. 196 s.
18. Petersen J. Die Wesensbestimmung der Deutschen Romantik. Eine Einführung in die moderne Literaturwissenschaft. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968. 203 s.
19. Schneider K. L. Künstlerliebe und Philistertum im Werk E. T. A. Hoffmanns // Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive / Hg. von H. Steffen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1967. S. 200–218.
20. Updike J. Picked-up pieces. New York: Random House Trade Paperbacks, 2012. 544 p.

References

1. Aleksandrov V. *Nabokov i potustoronnost': metafizika, etika, estetika* [Nabokov and the Otherworld: Metaphysics, Ethics, Aesthetics]. St. Petersburg, Aletyya Publ., 1999. 314 p. (In Russ.)
2. Barabtarlo G. A. *Sochinenie Nabokova* [Nabokov's Composition]. St. Petersburg, Izdatel'stvo Ivana Limbakha Publ., 2011. 464 p. (In Russ.)
3. Boyd B. *Po sledam Nabokova: izbrannyye esse* [Stalking Nabokov: Selected Essays]. St. Petersburg, Symposium Publ., 2020. 616 p. (In Russ.)
4. Vladimirova N. G., Kupriyanova E. S., Myanovskaya I. Allusions and Play in the Novel by Vladimir Nabokov "The King, Queen, Jack". In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics], 2019, vol. 17, no. 1, pp. 162–177. Available at: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1554369383.pdf (accessed on January 15, 2021). DOI: 10.15393/j9.art.2019.5821 (In Russ.)
5. Damaskin Petr (Reverend). *Tvoreniya* [Works]. Moscow, The Holy Trinity-St. Sergius Lavra Publ., 2001. 320 p. (In Russ.)
6. Evdokimov P. *Etapy dukhovnoy zhizni: ot ottsov-pustynnikov do nashikh dney* [Stages of the Spiritual Life. From the Desert Fathers to the Present Day]. Moscow, St. Filaret Moscow Higher Orthodox Christian School Publ., 2003. 236 p. (In Russ.)
7. Zlochevskaya A. *Filosofiya lyubvi v romane Vladimira Nabokova «Lolita»* [Philosophy of Love in the Vladimir Nabokov' Novel "Lolita"]. Available at: <https://bogoslav.ru/article/374871> (accessed on January 15, 2021). (In Russ.)
8. Józsa D. *Mifologicheskie podteksty romana «Korol', dama, valet»* [The Mythological Subtexts of the Novel "King, Queen, Knave"]. Available at: <https://lit.wikireading.ru/37645> (accessed on January 15, 2021). (In Russ.)
9. Clément O. *Istoki. Bogoslovie ottsov Drevney Tserkvi: teksty i kommentarii* [Origins. Theology of the Fathers of the Ancient Church: Texts and Commentaries]. Moscow, Put' Publ., 1994. 383 p. (In Russ.)
10. Mazur A. Religious Motifs in Vladimir Nabokov's Poems. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2008, issue 8, pp. 523–532. Available at: <https://poetica.pro/journal/article.php?id=3465> (accessed on January 15, 2021). DOI: 10.15393/j9.art.2008.3465 (In Russ.)

11. Mel'nikov N. A. *Nabokov o Nabokove i prochem: interv'yu, retsenzii, esse* [Nabokov on Nabokov and Other Matters: Interviews, Reviews, Essays]. Moscow, Nezavisimaya Gazeta Publ., 2002. 704 p. (In Russ.)
12. Mark Podvizhnik. Two Hundred Chapters About the Spiritual Law. In: *Simeon Novyy Bogoslov (prepodobnyy). O Vere i k tem, kotorye govoryat, chto zhivushchemu v mire nevozmozhno dostignut' sovershenstva v dobrodetelyakh* [Symeon the New Theologian (Reverend). About Faith and Those Who Say that it Is Impossible for a Person Living in the World to Achieve Perfection in Virtues]. Moscow, Sibirskaya Blagozvonitsa Publ., 2016, pp. 5–97. (In Russ.)
13. Surozhskiy A. (Metropolitan). *Krasota i urodstvo. Besedy ob iskusstve i real'nosti* [Beauty and Ugliness. Conversations About Art and Reality]. Moscow, Nikea Publ., 2017. 192 p. (In Russ.) (a)
14. Surozhskiy A. (Metropolitan). *Voprosy meditsinskoj etiki* [Issues of Medical Ethics]. Available at: <http://www.mitras.ru/trudy/12.htm> (accessed on January 15, 2021). (In Russ.)
15. Tselkova L. *Romany Vladimira Nabokova i russkaya literaturnaya traditsiya* [Vladimir Nabokov's Novels and the Russian Literary Tradition]. Moscow, Russkoe Slovo Publ., 2011. 232 p. (In Russ.)
16. Engelking L. *Chwył metafizyczny. Vladimir Nabokov — estetyka z sankcją wyższej rzeczywistości* [Metaphysical Grip. Vladimir Nabokov — Aesthetics with the Sanction of a Higher Reality]. Łódź, The University of Łódź Publ., 2011. 476 p. (In Polish)
17. Lipiński C. *Der Triumph des Mythos. Zur mythisch-archetypischen Distribution im narrativen Werk von Carl Wilhelm Salice-Contessa* [The Triumph of Myth. On the Mythical-Archetypal Distribution in the Narrative Work of Carl Wilhelm Salice-Contessa]. Wrocław, ATUT Publ., 2001. 196 p. (In German)
18. Petersen J. *Die Wesensbestimmung der Deutschen Romantik. Eine Einführung in die moderne Literaturwissenschaft* [Determination of Entity of German Romanticism. An Introduction to Modern Literary Studies]. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Publ., 1968. 203 p. (In German)
19. Schneider K. L. *Künstlerliebe und Philistertum im Werk E. T. A. Hoffmanns* [Artist's Love and Philistinism in the Work of E. T. A. Hoffmann]. In: *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive* [German Romanticism. Poetics, Forms and Motifs]. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht Publ., 1967, pp. 200–218. (In German)
20. Updike J. *Picked-up Pieces*. New York, Random House Trade Paperbacks Publ., 2012. 544 p. (In English)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Котин Андрей Михайлович, кандидат филологических наук, доцент кафедры немецкой филологии, Зелёногурский университет (aleja Wojska Polskiego, 71A, Zielona Góra, Poland Republic, PL 65-762); ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1742-2421>; e-mail: andriekotin@gmail.com.

Andrey M. Kotin, PhD (Philology), Assistant Professor of German Philology, University of Zielona Góra (Uniwersytet Zielonogórski) (aleja Wojska Polskiego 71A, Zielona Góra, PL 65-762, Poland Republic); ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1742-2421>; e-mail: andriekotin@gmail.com.

Поступила в редакцию / Received 15.03.2021

Поступила после рецензирования и доработки / Revised 13.08.2021

Принята к публикации / Accepted 20.08.2021

Дата публикации / Date of publication 30.09.2021

Научная статья
УДК 821.161.1.09“19”
DOI: 10.15393/j9.art.2021.9862



Мотив последнего срока в рассказе В. Распутина «Продается медвежья шкура»

В. Я. Иванова

Иркутский государственный университет

(г. Иркутск, Российская Федерация)

e-mail: i_valya@mail.ru

Аннотация. В статье раскрыты истоки мотива последнего срока в прозе В. Распутина. С позиции христианской православной аксиологии указанный мотив рассматривается в раннем рассказе писателя «Продается медвежья шкура» (1967). При анализе используются две первые редакции рассказа — 1966 и 1967 гг. Мотив последнего срока определяет сюжет произведения и обнаруживает библейские и евангельские реминисценции, которые связывают рассказ с традиционной картиной мира в отечественной культуре, с ведущими в русской культуре идеями покаяния человека и спасения души. Исследования А. Н. Ужанкова, открывающие закономерности развития древнерусской литературы, объясняют присутствие идеи «последних времен» в сознании древнерусского летописца. В прозе В. Распутина восстанавливается преемственность русской литературы периода после 1917 г. с истоками русской литературы. История охотника Василия в рассказе «Продается медвежья шкура» раскрывает психологию обновления человека, причины возникновения нового отношения к времени, жизни, себе и живому в природе. Циклическое, повторяемое и ожидаемое время, в которое был прежде включен человек, сменяется для него временем дискретным, оборванным, выраженным в ощущении каждого мгновения жизни как последнего. Человек, вырванный грехом из гармонии с миром, через внутреннее признание своей вины становится другим. Мотив последнего срока, характерный для главных произведений В. Распутина — повестей «Деньги для Марии», «Последний срок», «Живи и помни», «Прощание с Матёрой», обнаруживается уже в начале литературного пути писателя.

Ключевые слова: библейская реминисценция, культурная память, циклическое время, эсхатологическое время, мотив последнего срока, древнерусская литература

Для цитирования: Иванова В. Я. Мотив последнего срока в рассказе В. Распутина «Продается медвежья шкура» // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 3. С. 276–295. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9862

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2021.9862

The Motif of the Last Term in the Short Story of V. Rasputin *A Bear Skin for Sale*

Valentina Ya. Ivanova

Irkutsk State University
(Irkutsk, Russian Federation)

e-mail: i_valya@mail.ru

Abstract. The article analyzes the origins of the last term motif in V. Rasputin's prose. An early short story by V. Rasputin *Bearskin for Sale* (1967) examines this motif from the standpoint of Christian Orthodox axiology. The analysis uses the first two editions of the short story: 1966 and 1967. The motif of the last term determines the plot of the work and reveals biblical and evangelical reminiscences that connect the story with the traditional image of the world in Russian culture, where the leading ideas are human repentance and salvation of the soul. A. N. Uzhankov's research, which reveals the patterns of development in ancient Russian literature, explains the presence of the idea of "last times" in the minds of the ancient Russian chroniclers. V. Rasputin's prose restores the continuity of post-1917 Russian literature with the origins of Russian literature. The story of the hunter Vasily in *Bearskin for Sale* reveals the psychology of human renewal, the emergence of a new attitude towards time, life, oneself and the animate in nature. Cyclic, repeated and expected time, in which a person was previously included, is replaced for him by that which is discrete, interrupted, expressed in the feeling of every moment of life as the last. A person who is ripped by sin out of harmonious coexistence with the world becomes different through an inner admission of his guilt. The motif of the last term, characteristic of the main works of V. Rasputin, the stories *Money for Maria*, *The Last Term*, *Live and Remember*, *Farewell to Matyora* is revealed from the very beginning of his literary path.

Keywords: biblical reminiscence, cultural memory, cyclical time, eschatological time, the motif of the last term, ancient Russian literature

For citation: Ivanova V. Ya. The Motif of the Last Term in the Short Story of V. Rasputin "A Bear Skin for Sale". In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2021, vol. 19, no. 3, pp. 276–295. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9862 (In Russ.)

Мотив последнего срока как характерный для прозы В. Распутина выделяли А. А. Дырдин [Дырдин, 1982], И. А. Митрофанова [Митрофанова]. «Неизменно в поле зрения В. Распутина — короткий отрезок времени, самая крайняя точка на линии человеческих судеб, картины “последнего срока”», — отмечал исследователь [Дырдин, 1982: 643]. И. А. Митрофанова определяла указанный мотив как организующий и ведущий в повести «Прощание с Матёрой» и в других произведениях прозаика: «...мотив последнего времени: последнего лета, дня, сенокоса, самовара, последней уборки урожая, организующий идею конечных времен» [Митрофанова: 9]. Опираясь на православные традиции в русской культуре, И. А. Митрофанова анализирует в прозе писателя идеи эсхатологии мира и человека, темы Апокалипсиса и делает выводы о том, что основой нравственно-этических ценностей В. Распутина является христианское понятие о грехе и наказании за него. Позднее эсхатологические мотивы в повестях писателя рассматривали Н. С. Цветова [Цветова], И. Л. Бражников [Бражников: 48–69], В. Я. Иванова [Иванова: 357–363], О. Ю. Юрьева [Юрьева: 289–313] и другие. Истокам возникновения мотива последнего срока в прозе В. Распутина посвящена данная статья.

Для направления изучения важно следующее утверждение А. А. Дырдина о творчестве В. Распутина: «Обращение к темам, составляющим ядро христианско-православного взгляда на личность, ведет к глубинным пластам мировоззрения художника» [Дырдин, 2016: 202–203]. Аксиологический аспект изучения русской литературы, основанный на христианско-православной традиции, представлен в отечественном литературоведении концепциями В. В. Зеньковского [Зеньковский], М. М. Дунаева [Дунаев], И. А. Есаулова [Есаулов, 1995; 2004; 2017], В. Н. Захарова [Захаров, 1991; 1994; 1998; 2001]. И. А. Есаулов, характеризуя проблемы состояния современного литературоведения, отмечает необходимость введения новых категорий для переосмысления русской литературы. «Итак, понятие “христианской традиции” является фундаментом подобных

категорий филологического понимания, обращенного к русской классике. Присутствие в произведениях культурной памяти может быть определено как традиция. Осмысление в художественном творчестве христианской сущности человека и христианской картины мира, имеющее трансисторический характер, свидетельствует о собственно *христианской* традиции. *Формы* же этого присутствия могут быть весьма различными и выявляются при помощи тех категорий понимания, которые начинает осваивать русская филология», — пишет исследователь [Есаулов, 2017: 23]. Категории соборности, пасхальности, христоцентризма, введенные в отечественную филологию И. А. Есауловым, библейские мотивы, реминисценции, сюжеты помогают раскрыть глубинные пласты смыслов в русской литературе.

В. К. Сигов рассматривал раннее творчество В. Распутина с позиции характеристики художественного времени и отмечал, что рассказ «Продается медвежья шкура» «примечателен тем, что временные отсчеты стали здесь чуть ли не главным средством анализа психологии человека» [Сигов: 27]. Исследователь делает следующие выводы об особенностях времени в творчестве писателя: «Постижение диалектики воздействия времени на человека и человека на время было одной из важнейших задач Распутина с первых шагов его писательского пути» [Сигов: 46].

Рассказ «Продается медвежья шкура», один из первых рассказов писателя, вначале входил в сборник очерков и рассказов о Тофаларии «Край возле самого неба» (1966). Командировки в Тофаларию с 1961 г. открыли для журналиста В. Распутина новый, особый мир — мир согласия человека и природы. Рубежное значение тофаларских очерков в становлении писателя отметил А. А. Дырдин: «Не все равноценно в ранней прозе В. Распутина. Но среди двух десятков рассказов и очерков были и такие, что говорили о рождении писателя. Это, прежде всего, произведения тофаларского цикла. В истоках своего пути в большую литературу В. Распутин стал первооткрывателем заповедного уголка Саян» [Дырдин, 1982: 641].

Гармонию человека и мира, которую В. Распутин принял как образ жизни от своих предков, пришедших в Сибирь

с Русского Севера, архангельских и мурманских краев, и восприняла его душа, прикипел к дивному краю. «А я, влюбившийся с тех пор в Саяны (снятся и сейчас) стал постоянно ездить в “оленный край” — в Тофаларию на иркутской стороне Саян — и писал восторженные не то очерки, не то рассказы о поразившей меня красоте гор и живущем там маленьком добром народце», — признавался шестидесятилетний В. Распутин (*Распутин, 1998*). Но и в дни командировок было то же чувство любви: «...Я трижды был в Тофаларии. Мне снова хочется в Тофаларию» (*Распутин, 1963*). Молодой журналист обрел в тофаларских командировках свой стиль, мелодию, героя и особое время, которое радикально отличалось от маршевого времени ударных комсомольских строек в других очерках. Ритмы строительства ЛЭП, новых городов, железных дорог, электростанций постепенно оставались в прошлом. Рассказ о старухе-тофаларке «Ветер ищет тебя» произвел на В. А. Чивилихина, руководителя группы прозы на Читинском семинаре молодых писателей Сибири и Дальнего Востока (2–9 сентября 1965 г.), особое впечатление. Именно его еще до начала форума ночью по телефону он продиктовал для «Комсомольской правды».

Мотив последнего срока как евангельская реминисценция в повести В. Распутина «Последний срок» (1970) появился сначала в его первой повести «Деньги для Марии» (1967). Но истоки мотива обнаруживаются и раньше — в рассказе «Продается медвежья шкура» (1966). В марте 1966 г. молодой автор решительно уходит из журналистики, прервав карьеру спецкора областной газеты «Красноярский комсомолец», чтобы посвятить себя литературному творчеству. Это было ответственное решение для молодой семьи, но жена Светлана поддержала выбор мужа (*Жить в полную силу: 34–35*). В марте 1966 г. В. Распутин вместе с семьей возвращается в Иркутск. Он еще не принят в Союз писателей России, для этого ему необходимо издать сборник рассказов. Богатейшие наблюдения, полученные в многолетних поездках по Сибири, стали основой для первых рассказов В. Распутина. И первыми среди них были впечатления о Тофаларии и ее народе.

Острое восприятие времени в ожидании наказания как сюжетный мотив рассказа «Продается медвежья шкура» связывает раннее творчество В. Распутина с культурной памятью народа, с эсхатологией времени в христианском сознании («ἔσχατος, η, ον 1. *прил.* 1) последний; крайний; <...>; 2. *ср. р.* конец; край; <...>; 3. *нар.* напоследок, наконец <...>» (*Греческо-русский словарь...*: 93)). Ожидание конца времени с Божьим судом, Вторым Пришествием Иисуса Христа было основой миропонимания наших предков с периода Крещения Древней Руси до XIX в. Летописи, повествующие о делах князей, А. Н. Ужанков называет «совестными книгами», поскольку их главной задачей до 1492 г., подсчитанного как конец света, было описание грехов человека, покаяние перед Высшим судом в надежде на прощение и спасение. «Но и летопись имела направленность на Страшный суд, будучи “совестной книгой” человеческих деяний. <...> То есть, сквозь призму отношения к категории времени проступает проблема греховности человеческой жизни, <...> постоянно присутствующая в древнерусской литературе», — отмечает исследователь [Ужанков: 208–209]. Понятие «последних времен» было ключевым в сознании русского человека в течение нескольких веков. В XVI в., после наступления ожидаемой даты, понятие укрепилось новой трактовкой, определившей историческое и культурное развитие русского государства. По словам А. Н. Ужанкова, «в осмыслении “последних времен” и формируется понятие русского народа как нового исторического народа — православного, избранного Богом на “последнее время”» [Ужанков: 291].

Идея покаяния и ответа за свои дела на предстоящем Божьем суде была активна в сознании человека до XX в. Она была основой нравственного отношения к миру, о чем свидетельствует русская литература, художественные произведения Достоевского, Толстого, Чехова, Пришвина и многих других писателей. Утверждение А. Н. Ужанкова: «Отношение православного человека ко времени, как и к пространству, в XI–XII вв. было религиозно-нравственным, сопряженным с ожиданием конца мира, то есть земного времени, и наступлением вечности — “жизни нетленной”, которой удостаиваются только

души праведников» [Ужанков: 204] — может быть отнесено и к восприятию времени русским человеком XIX в. «Интуицию совести», связанную с духом покаяния в православном религиозном опыте, вслед за А. А. Ухтомским, В. Е. Хализев относит к одной из национальных духовно-нравственных доминант [Хализев]. Выводы ученого опираются на закон преемственности и наследования в отечественной культуре. На осознание последнего срока в душе человека обращал внимание богослов XIX в., святитель Игнатий (Брянчанинов): «Живи каждый день так, как будто ты должен каждый день умереть. Если можно умереть всякий час, то всякий час и должно быть готовым к смерти» (цит. по: *Ларец мудрости духовной*: 62)). Являясь доминантой национального сознания почти в течение тысячелетия, идея «последних времен», ожидания Божьего суда и наказания за грехи в истории человечества и в судьбе каждого человека сохранилась в культурной памяти и после 1917 г.

Мотив последнего срока в судьбе одного человека получил художественное воплощение в истории медвежатника Василия в рассказе В. Распутина «Продается медвежья шкура». Охотник уничтожает медвежью семью. Преследование медведем, стремящимся наказать человека, лежит в основе сюжета произведения. Необычный медведь с большим белым пятном на груди воплощает справедливость: история получает притчевый характер. Образ медведя реалистичен в ситуации, которая, скорее всего, произошла на самом деле, и представлен автором возвышенно: зверь предан своей подруге. Мотив последнего времени для конкретного человека, охотника Василия, выведен на поверхность, что неоднократно лексически подчеркивается: «Последнее мгновение в его жизни...», «...и последнее мгновение...» (*Распутин, 1967*: 49), «...последнее, что могло бы остаться в его памяти», «...казалось, мгновение растянулось, но вот-вот оно может оборваться...» (*Распутин, 1967*: 48), «...это было мгновение, вышедшее из-под его контроля, это мгновение контролировал страх», «...в каждом часе 60 минут, в каждой минуте 60 секунд, всего-навсего 60 мгновений, и каждое из этих мгновений могло быть последним» (*Распутин, 1967*: 51), «...и через мгновение раздастся грохот» (*Распутин, 1967*: 53), «Несколько мгновений они

стояли друг против друга, словно не могли договориться» (*Распутин, 1967: 54*).

Восприятие времени человеком в начале рассказа противопоставлено острому ощущению каждого мгновения после встречи с медведем. До этого время для главного героя имело неспешное течение, было чем-то обязательным и постоянным:

«...зиму, это бесконечно белое время, нельзя было ни обойти, ни объехать. Ее ветры и снега, как часовая и минутная стрелки, следовали друг за другом, то сходясь, то снова расходясь над горами — едва заметными цифрами на белом циферблате» (*Распутин, 1966: 44*).

Интересно, что прежде, природное время для охотника было окрашено белым цветом. Зима, как самое длительное время в жизни сибиряка в краю тофов, воплощает собой образ часов. Резкую смену отношения ко времени осознает сам охотник, жалея о минувшем:

«...время снова начинает свой ровный, постоянный ход, принимая его в свои владения, в которых бывает день и ночь, зима и лето, а год состоит из двенадцати месяцев» (*Распутин, 1967: 49*).

Циклическое повторяемое и длительное время резко сменяется, сжимается до мгновения. При этом мгновения, воспринимаемые человеком как последние, противопоставлены «часам», «месяцам» жизни медведя: «...как часами он стоял где-нибудь недалеко от жилья, чтобы увидеть его обитателей, как кружил около поселка...» (*Распутин, 1967: 53*), «За месяцы преследования он научился...» (*Распутин, 1967: 54*). Мотив последнего времени стал ощутимым для главного героя лишь в ситуации неотступного преследования медведем, стремящимся наказать человека за нарушение своей жизни.

Человек чувствует справедливость этих преследований, скрывается, уезжает подальше, прячется в доме. Действия медведя получают значение неумолимого закона, перед действием которого человек слаб. Для Василия медведь «перестал быть медведем в обычном смысле этого слова, он стал преследователем, что было для него главным, а все остальное он делал только для того, чтобы сохранить в себе преследователя» (*Распутин, 1967: 53*).

Из сильного, умелого и опытного, не знающего неудач охотника, Василий превращается в беспомощного, несвободного, лишенного занятия и работы, зависимого от бдительности окружающих человека:

«Он, таежник, теперь остался без тайги. Его заперли в четырех стенах дома, в трех улицах поселка, его лишили звания охотника, ему оставили только ту необходимую норму воздуха, чтобы он не задохнулся» (*Распутин, 1967: 53*).

Время природное, в ритм которого раньше был включен человек, сменилось на дискретное, разделенное на мгновения. Цельность времени оказалась отмененной проявлением греха, убийства медведицы, — нарушением закона продолжения жизни. Время восстанавливается вместе с ощущением избавления от гибели, когда Василий уезжает за сто километров от дома на работу в другое стадо. Человек опять включен в природные ритмы, их ожидаемый и радостный круговорот:

«Зима кончилась, и ветры, свергая ее, становились все сильнее и сильнее, они уже больше не мешали солнцу и появлялись вместе. <...> Потом наступила весна — новая страна с новыми восходами и закатами, с другим небом и другими нравами. В горах чувствовалось радостное волнение. <...> И вдруг в один прекрасный день все это рухнуло» (*Распутин, 1967: 52*).

Метафорически из первозданного рая, гармонии с природой и незаметного течения времени через грех человек попадает в эсхатологическое линейное время, с проживанием каждого мгновения и ожиданием конца, срок которого неизвестен. Время для Василия сжимается, сворачивается в секунды, мгновения.

Раньше Василий убивал медведей, и мгновения были осмыслены им как условие прибыльного дела. Автор рассказа выделяет в тексте такое восприятие времени:

«Для этого нужны десятые доли секунды, чтобы нажать на спуск, почувствовать удар в плечо, а потом медленно, снова держа палец на спуске, идти к вздрагивающей, словно рыдающей туше» (*Распутин, 1967: 47*).

Отчужденный от времени, человек отчужден и от сочувствия к живому, воспринимая отстраненно «рыдания», гибель живого как выгодный товар. Мотив свернутого времени для животного выражен в начале рассказа. Для человека меткий выстрел становился триумфом, для медведя — последними мгновениями жизни: «...и начало схватки со зверем почти сразу же переходило в конец» (*Распутин, 1967: 47*). Это обрыв времени живого существа, ставшего добычей охотника. Но отмеренные для медведя-товара секунды теперь становятся секундами жизни самого охотника. Его время сокращается до мгновения и при этом парадоксально растягивается в ожидании последнего срока:

«Но на этот раз начало было только началом, за которым последовало долгое и опасное продолжение» (*Распутин, 1967: 47*).

Примечательно, что в первой публикации рассказа (1966) мотив начала и конца был первой фразой в тексте:

«Раньше начало почти сразу же переходило в конец» (*Распутин, 1966: 43*).

Затем фраза повторялась еще раз после описания мастерства охотника-медвежатника — во втором варианте рассказа (1967) осталась только она. Очевидно, что мотив соединения, смыкания начала и конца был важен для автора.

«Начало» и «конец» — ключевые категории эсхатологического времени в христианской картине мира. В православном богословии традиционно принято следующее понимание времени: «...В. (здесь и далее «время». — *В. И.*) как творение Божие подчинено домостроительству спасения и своими границами имеет начало и конец мира; в этом конечном временном интервале осуществляется земная история человечества» (*Время: 517*). Важно также и то, что «восприятие В. в НЗ (Новом Завете. — *В. И.*) эсхатологично, т. е. проникнуто ожиданием конца истории, ибо человечество мучится, ожидая искупления <...>, и это “время близко” (Лк. 21:8; Откр. 1:3)» (*Время: 520*). В Новом Завете указано, что человечеству не дано знать наступление последнего срока. О «последних днях» в Евангелии от Марка написано: «О дне же том, или часе, никто

не знает, ни Ангелы небесные, ни Сын, но только Отец» (Мк. 13:32) (*Библия*: 1093). О том же в Деяниях апостолов: «Он же сказал им: не ваше дело знать времена или сроки, которые Отец положил в Своей власти <...>» (Деян. 1:7) (*Библия*: 1162).

Время, пережитое через ощущение последнего мгновения в жизни и оставшееся таким до последнего поединка с медведем, осознается Василием как свое. В ситуации преследования поменялись не только роли охотника и добычи — поменялось отношение человека ко времени: оно стало теми секундами жизни, которые охотник когда-то отсчитывал для добычи. Распутинское сочувствие ко всему живому отвергает прагматический взгляд на природу, использование ее как товара и прибыли. Этот редкий человеческий дар вчувствования молодого автора в ощущения всего живого, сострадания ему, а также умение передать это словами обнаруживается в очерках иркутского периода (1957–1962).

В ожидании наказания охотник испытывает страх, ранее не ведомый матерому медвежатнику:

«Раньше он не знал, что такое страх <...> Там, наедине с медведем, он искал в себе силы, способные уничтожить страх, но их не было, словно и его самого уже не было — он забыл сказать самому себе, куда он ушел и что с ним случилось» (*Распутин*, 1967: 50).

В этом раннем рассказе проявляется характерное для дальнейшей прозы писателя особое художественное время, как бы вбирающее в себя сразу прошлое, настоящее, будущее. Человек ощущает себя, словно бы вне времени, не здесь и одновременно здесь, воспринимая пространство и время как инобытие. Ощущение страха Василия нарастает. И это выражается по-особому: самодовольный и уверенный охотник меняет мелкокалиберную винтовку тозовку на карабин:

«Однажды он со стыдом обнаружил, что идет с карабином за водой — до речки было всего каких-нибудь двадцать шагов» (*Распутин*, 1967: 51).

Распутин описывает состояние страха главного героя метафорически:

«Он успокаивался, но ненадолго. Потом опять накатывались страхи, и все в нем ломалось, вся крепость, построенная накануне,

рушилась, и он, посрамленный, ходил среди ее развалин <...> Василий решил уехать. Он устал от страха и тревог, от необходимости подавлять их усилием воли — не один раз, выходя из зимовья, он чувствовал себя жертвой, которую выманивают для расправы» (*Распутин, 1967: 51*).

Страх сначала гонит человека прочь из дома, и когда это не помогает, запирает внутри. Мотив ожидания конца жизни как наказания за грехи, «память смертная» в православной аскетике — сюжетообразующие в рассказе. Охотник не знает срока, когда его настигнет суд природы в образе медведя с белым пятном на груди.

Возвращение медведя в свои места описано лаконично, одним словом и звучит как приговор для охотника: «Пришел...» (*Распутин, 1967: 54*). Оно созвучно с постоянными мыслями Василия: «Нашел, нашел, нашел» (*Распутин, 1967: 53*). Приход медведя указывает границу последнего срока, приближение наказания. Наступление срока принимается человеком как должное и закономерное:

«Он неторопливо оделся, положил в карман кусок черного хлеба. В его душе не было ничего, только пустота, и он не мог понять, боится или нет. За ним, было, увязалась собака, но он прогнал ее» (*Распутин, 1967: 54*).

Неторопливость движений выдает готовность Василия принять неизбежное, черный кусок хлеба взят как знак конечного. Собака, которая когда-то спасла жизнь охотнику при столкновении с медведем, уже не нужна в том поединке, который после избавления от гибели, пережитых страхов и непрерывного ожидания конца своей жизни является чем-то большим, чем охота. Опустошенность души — свидетельство надмирности, сгорания страстей, переживаний, перехода в состояние отстранения от обыденного. Произошло то, что выражено в словах святителя Игнатия (Брянчанинова): «Думай, что умрешь сегодня или завтра: тогда вся суета исчезнет из сердца твоего» (цит. по: *Ларец мудрости духовной: 59*)).

Выйдя на поединок со зверем, охотник стал другим. Его состояние автор описывает так:

«Ни радости, ни удовлетворения он не чувствовал. <...> Он победитель, сидел рядом с медведем и казался себе убийцей. А медведь лежал рядом с ним и, наверное, даже не знал, что его убили» (*Распутин, 1967: 54*).

Человек не испытывает «ни радости, ни удовлетворения», ни прежнего довольства собой, любования своими меткостью и силой, своим превосходством над животным. Прежде «довольный, он долго ходил возле убитого зверя» (*Распутин, 1967: 47*). Теперь он неподвижно сидит возле него, безучастный и отстраненный от содеянного. И в его руках не тозовка, с которой он прежде, красуясь, рисковал, а карабин — знак страха за свою жизнь. Остро ощущая последнее мгновение другого существа, он теперь сопричастен с живым вокруг себя. А потому не чувствует себя победителем, осознавая и признавая грех уничтожения. Покаяние главного героя скрыто от читателя за сюжетом рассказа, но оно как бы само собой разумеется — в изменении отношения охотника к своей «добыче» как к себе самому. Василий перестает быть охотником. Человек видит в убитом медведе живое существо, не только равное себе, но и превосходящее в верности, мужестве, настойчивости, терпении и справедливости. Медведь стал укором, судом — воплощением совести человека.

Финал рассказа «Продается медвежья шкура» — ситуацию продажи шкуры — В. К. Сигов определял как слабый. Исследователь дал ему следующую характеристику: «Это высказывание, носящее характер риторической фигуры и в общем-то малосодержательное, оказавшись в конце рассказа, размывает его, уводит от основной мысли. Чувствуется, что сам автор был неудовлетворен таким финалом и в позднейшем издании перенес выделенный абзац в начало рассказа» (речь идет о финале рассказа, выделенном автором в тексте графически, и в первых двух публикациях (1966, 1967) находящемся в конце произведения. — В. И.) [Сигов: 27]. Не согласимся с таким мнением. Финал был дорог автору, он сохранил его неизменным во второй редакции (1967). Ситуация в конце рассказа возвращает читателя к началу и, на первый взгляд, замыкает кольцо композиции. Но композиция все-таки разомкнута: «зеркальное» отражение начала не является зеркальным.

Нарушен цикл времени, его повторяемость в жизни главного героя. Линейное развитие времени утверждает необратимость душевных перемен в человеке. В финале рассказа, как и в начале, — та же добыча, та же медвежья шкура, те же туристы. Но шкура перестает быть товаром. Ситуация продажи вынуждена: нет цели получить прибыль. Молчание при продаже выдает безразличие «продавца». Грамматически отсутствие охотника-продавца выражено в безличной форме глагола в тексте. «Продается» — в первом предложении, «продается» — в последнем предложении финала. Слова типичного объявления о продаже контрастны глубине духовных прозрений человека. В начале рассказа охотник максимально активен:

«Шкуры он продавал туристам, причем любил рассказывать, как ему достался медведь, чтобы туристы не просто топтали шкуры в своих городских квартирах, но и относились к ним с должным уважением» (*Распутин, 1967: 47*).

«Должное уважение» относилось бы не столько к вещи, медвежьей шкуре, сколько к охотнику, добывшему ее, что укрепляло его тщеславие. Говорливость охотника в начале рассказа противопоставлена его молчанию в конце.

Василий как участник продажи шкуры в конце произведения отсутствует, зато появляются туристы, дающие оценку результату его охоты. Туристы в финале «заговорили». И их оценка унизительна для опытного медвежатника, каким был Василий. Она отрицает его талант, мастерство. Образы туристов не конкретизированы, представлены через эмоции («недовольно сморщился», «возмутился») и через оценку. Это диалог, в котором присутствуют только ответные реплики. Автор выделяет две основные характеристики восприятия медвежьей шкуры покупателями: «Пятно на ней какое-то...», «Да она вся дырявая» (*Распутин, 1967: 55*). Медвежья шкура с такими качествами перестает быть товаром. Изменился Василий, он не участвует в том, ради чего убил медведя. Но неизменным остался «турист», все также приценивающийся к товару. Турист по-прежнему отчужден от природы, он — потребитель живого как вещи. Для Василия медвежья шкура стала чем-то большим: теперь она — знак его преобразования. Можно предположить, что душевные перемены Василия более выразительны

благодаря контрастному сопоставлению главного героя с туристами, которые остались прежними.

В первой публикации, в сборнике «Край возле самого неба» (1966), и во второй, в сборнике «Человек с этого света» (1967), сцена продажи медвежьей шкуры неизменно завершает рассказ, объясняя название произведения. Автор оставил финал неизменным во втором издании. Зато в начале рассказа отсутствуют описание мастерства медвежатника, его умения, а также сравнение охоты с пиром, с питьем вина, водки и описание чувства упоения, испытываемого Василием от охоты. Сравнение с пиром в первой редакции рассказа развернуто в микросюжет, вплоть до описания оплаты за застолье, и граница изображения «пира» и охоты почти стирается.

«Он всегда ходил с тозовкой, чтобы было легче, а значит, почти всегда рисковал — всякий раз ему только-только хватало денег, чтобы там, за столом, расплатиться за пир. От водки слегка кружилась голова. Он не позволял себе пить много — это было бы опасно» (*Распутин, 1966: 44*).

Сравнение с ресторанным застольем было чуждо для таежного жителя, оно отдаляло читателя от восприятия образа жизни главного героя и особенностей его характера и, вероятно, поэтому было убрано. Вычеркнув из текста физиологическое восприятие охоты, автор сосредоточил внимание читателя на духовном измерении — на обновлении человека.

Таким образом, в раннем рассказе Распутина «Продается медвежья шкура» раскрыта психология человека, совершившего грех и мучительно ожидающего наказания, справедливость которого он понимает. Внутри истории о тофаларском охотнике обнаруживается библейская реминисценция о первозданном грехопадении и изгнании из рая. Неразделимость, цельность и неизмеримость вечности раздробились на время, которое для изгнанных из рая сократилось, сжалось до конечного периода земной жизни. В рассказе Распутина человек совершает грех из-за самодовольства, упоения собственной силой, из чувства превосходства над медведем, жизнь которого зависит от его воли. В произведении обнаруживается также новозаветный мотив эсхатологического времени: страх

человека, ожидание наказания и конца жизни. Время для главного героя рассказа сжимается до мгновения и одновременно растягивается в долгом, неизвестном ожидании последнего срока. Библейские ветхозаветные и новозаветные мотивы соединены, свернуты в сюжете, углубляя жанр рассказа до притчи, а сюжет — до метафоры «последний срок». Мастерство Распутина выражается в активизации в его произведениях памяти предков, их религиозного мировосприятия. В итоге связь с христианско-православной традицией обнаруживается не только в поздней прозе и публицистике писателя, где она открыта, но и в раннем творчестве — в самом начале литературного пути.

Источники

1. *Библия* — Библия: книги Священного писания Ветхого и Нового Завета. М.: Рос. Библ. о-во, 2006. 1337 с.

2. *Время* — Время // Православная энциклопедия / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. М.: Церковно-науч. центр Православ. энцикл., 2005. Т. 9: Владимирская икона Божией Матери — Второе пришествие. С. 517–530.

3. *Греческо-русский словарь...* — Греческо-русский словарь Нового Завета: пер. Краткого греческо-английского словаря Нового завета Баркли М. Ньюмана / рус. пер. и ред. В. Н. Кузнецовой при участии Е. В. Самгиной и И. С. Козырева. М.: Рос. Библ. о-во, 2000. 240 с.

4. *Жить в полную силу* — «Жить в полную силу...». Воспоминания о Светлане Распутиной: воспоминания, стихи. Иркутск: Принт-Лайн, 2019. 192 с.

5. *Ларец мудрости духовной* — Ларец мудрости духовной. Минск: Свято-Елисаветинский женский монастырь, 2016. 447 с.

6. *Распутин, 1963* — Распутин В. В Саяны приезжают с рюкзаками: очерк // Советская молодежь. 1963. 9 янв. С. 2.

7. *Распутин, 1966* — Распутин В. Продается медвежья шкура // Край возле самого неба: очерки и рассказы. Иркутск: Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1966. С. 43–52.

8. *Распутин, 1967* — Распутин В. Человек с этого света: рассказы. Красноярск: Краснояр. книж. изд-во, 1967. 120 с.

9. *Распутин, 1998* — Распутин В. Он сказал главное слово // Гудок. 1998. 14 марта. С. 6.

Список литературы

1. Бражников И. Л. Эсхатологический хронотоп в повести Валентина Распутина «Прощание с Матерой» // Творчество В. Г. Распутина в социокультурном и эстетическом контексте эпохи: коллектив. моногр. / И. Л. Бражников, А. А. Газизова, Т. А. Пономарева и др. М.: МПГУ, 2012. С. 48–69.
2. Дырдин А. О повестях Валентина Распутина // В. Г. Распутин. Четыре повести. Л.: Лениздат, 1982. С. 640–653.
3. Дырдин А. Художественная аксиология В. Распутина в повести-трагедии «Живи и помни» // Русский традиционализм: история, идеология, поэтика, литературная рефлексия. Сер. «Универсалии культуры» / отв. ред. Н. В. Ковтун. М.: Флинта: Наука, 2016. Вып. VII. С. 190–205.
4. Дунаев М. М. Православие и русская литература: в 6 ч. / Моск. духов. акад. М.: Христиан. лит., 2001–2004.
5. Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1995. 288 с.
6. Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности. М.: Кругъ, 2004. 560 с.
7. Есаулов И. А. Русская классика: новое понимание. СПб.: Изд-во РХГА, 2017. 550 с.
8. Захаров В. Н. Прошлое, настоящее и будущее русской литературы // Современные проблемы метода, жанра и поэтики русской литературы: межвуз. сб. Петрозаводск, 1991. С. 3–10.
9. Захаров В. Н. Русская литература и христианство // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1994. Вып. 3. С. 5–11 [Электронный ресурс]. URL: <https://poetica.pro/journal/article.php?id=2370> (15.12.2020). DOI: 10.15393/j9.art.1994.2370
10. Захаров В. Н. Православные аспекты этнопоэтики русской литературы // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1998. Вып. 5. С. 5–30 [Электронный ресурс]. URL: <https://poetica.pro/journal/article.php?id=2472> (15.12.2020). DOI: 10.15393/j9.art.1998.2472
11. Захаров В. Н. Христианский реализм в русской литературе (постановка проблемы) // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2001. Вып. 6. С. 5–20 [Электронный ресурс]. URL: <https://poetica.pro/journal/article.php?id=2511> (15.12.2020). DOI: 10.15393/j9.art.2001.2511
12. Зеньковский В. В. Собр. соч. / сост., подгот. текста, вступ. ст. и примеч. О. Т. Ермишина. М.: Рус. путь, 2008. Т. 1: О русской философии и литературе: статьи, очерки и рецензии (1912–1961). 448 с.
13. Иванова В. Я. Маятник эсхатологического времени в повести В. Г. Распутина «Последний срок»: способы художественной выразительности // Время как объект изображения, творчества и рефлексии: материалы Междунар. науч. конф. (Иркутск, 27 июня — 1 июля 2010 г.) / отв. ред. И. И. Плеханова. Иркутск: Изд-во Иркут. гос. ун-та, 2010. С. 357–363.
14. Митрофанова И. А. Мифо-фольклорная и древнерусская традиция в повестях В. Г. Распутина: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 1991. 20 с.

15. Сигов В. К. Проза В. Г. Распутина (проблематика и поэтика): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02. Калинин, 1984. 215 с.
16. Ужанков А. Н. Историческая поэтика древнерусской словесности. Генезис литературных формаций. М.: Изд-во Лит. ин-та им. А. М. Горького, 2011. 512 с.
17. Хализев В. Е. Интуиция совести (теория доминанты А. А. Ухтомского в контексте философии и культурологии XX века) // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск: ПетрГУ, 2001. Вып. 6. С. 21–42 [Электронный ресурс]. URL: <https://poetica.pro/journal/article.php?id=2512> (15.12.2020). DOI: 10.15393/j9.art.2001.2512
18. Цветова Н. С. Эсхатологическая топика русской традиционной прозы второй половины XX века. СПб.: Фак-т филол. и искусств СПбГУ, 2008. 220 с.
19. Юрьева О. Ю. Хронотоп повести В. Г. Распутина «Прощание с Матёрой»: этнопоэтический аспект // Проблемы исторической поэтики. 2019. Т. 17. № 2. С. 289–313 [Электронный ресурс]. URL: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1561997953.pdf (15.12.2020). DOI: 10.15393/j9.2019.6682

References

1. Brazhnikov I. L. Eschatological Chronotope in Valentin Rasputin's Story "Farewell to Matyora". In: *Tvorchestvo V. G. Rasputina v sotsiokul'turnom i esteticheskom kontekste epokhi* [Works of V. G. Rasputin in the Socio-Cultural and Aesthetic Context of the Era]. Moscow, Moscow State Pedagogical University, 2012, pp. 48–69. (In Russ.)
2. Dyrdin A. About the Stories of Valentin Rasputin. In: *V. G. Rasputin. Chetyre povesti* [V. G. Rasputin. Four Stories]. Leningrad, Lenizdat Publ., 1982, pp. 640–653. (In Russ.)
3. Dyrdin A. Artistic Axiology of V. Rasputin in the Novella-Tragedy "Live and Remember". In: *Russkiy traditsionalizm: istoriya, ideologiya, poetika, literaturnaya refleksiya. Seriya «Universalii kul'tury»* [Russian Traditionalism: History, Ideology, Poetics, Literary Reflection. Series "Universals of Culture"]. Moscow, Flinta Publ., Nauka Publ., 2016, issue 7, pp. 190–205. (In Russ.)
4. Dunaev M. M. *Pravoslaviye i russkaya literatura: v 6 chastyakh* [Orthodoxy and Russian Literature: in 6 Parts]. Moscow, Khristianskaya literatura Publ., 2001–2004 (In Russ.)
5. Esaulov I. A. *Kategoriya sobornosti v russkoy literature* [The Category of Sobornost' in Russian Literature]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1995. 288 p. (In Russ.)
6. Esaulov I. A. *Paskhal'nost' russkoy slovesnosti* [Paskhal'nost' of Russian Literature]. Moscow, Krug Publ., 2004. 560 p. (In Russ.)
7. Esaulov I. A. *Russkaya klassika: novoe ponimanie* [Russian Classics: New Understanding]. St. Petersburg, The Russian Christian Academy for Humanities Publ., 2017. 550 p. (In Russ.)

8. Zakharov V. N. Past, Present and Future of Russian Literature. In: *Sovremennyye problemy metoda, zhanra i poetiki russkoy literatury* [Modern Problems of the Method, Genre and Poetics of Russian Literature]. Petrozavodsk, 1991, pp. 3–10. (In Russ.)
9. Zakharov V. N. Russian Literature and Christianity. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1994, issue 3, pp. 5–11. Available at: <https://poetica.pro/journal/article.php?id=2370> (accessed on December 15, 2020). DOI: 10.15393/j9.art.1994.2370 (In Russ.)
10. Zakharov V. N. Orthodox Aspects of Ethnopoetics of Russian Literature. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1998, issue 5, pp. 5–30. Available at: <https://poetica.pro/journal/article.php?id=2472> (accessed on December 15, 2020). DOI: 10.15393/j9.art.1998.2472 (In Russ.)
11. Zakharov V. N. Christian Realism in Russian Literature (Problem Statement). In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2001, issue 6, pp. 5–20. Available at: <https://poetica.pro/journal/article.php?id=2511> (accessed on December 15, 2020). DOI: 10.15393/j9.art.2001.2511 (In Russ.)
12. Zen'kovskiy V. V. *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. Moscow, Russkiy put' Publ., 2008, vol. 1: About Russian Philosophy and Literature: Articles, Essays and Reviews (1912–1961). 448 p. (In Russ.)
13. Ivanova V. Ya. The Pendulum of Eschatological Time in V. G. Rasputin's Story "The Last Term": Methods of Artistic Expression. In: *Vremya kak ob"ekt izobrazheniya, tvorchestva i refleksii: materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii (Irkutsk, 27 iyunya — 1 iyulya 2010 g.)* [Time as an Object of Depiction, Creation and Reflection: Proceedings of the International Scientific Conference (Irkutsk, June 27 — July 1, 2010)]. Irkutsk, Irkutsk State University Publ., 2010, pp. 357–363. (In Russ.)
14. Mitrofanova I. A. *Mifo-fol'klornaya i drevnerusskaya traditsiya v povestyakh V. G. Rasputina: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk* [Myth-folklore and Ancient Russian Tradition in the Stories of V. G. Rasputin. PhD. philol. sci. diss. abstract]. Moscow, 1991. 20 p. (In Russ.)
15. Sigov V. K. *Proza V. G. Rasputina (problematika i poetika): dis. ... kand. filol. nauk* [Prose of V. G. Rasputin (Problems and Poetics). PhD. philol. sci. diss.]. Kalinin, 1984. 215 p. (In Russ.)
16. Uzhankov A. N. *Istoricheskaya poetika drevnerusskoy slovesnosti. Genezis literaturnykh formatsiy* [Historical Poetics of Ancient Russian Literature. The Genesis of Literary Formations]. Moscow, The Maxim Gorky Literature Institute Publ., 2011. 512 p. (In Russ.)
17. Khalizev V. E. Intuition of Conscience (Aleksey Ukhtomsky's Concept of Dominant in the Context of the 20th Century Philosophy and Cultural Studies). In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2001, issue 6, pp. 21–42. Available at: <https://poetica.pro/journal/article.php?id=2512> (accessed on December 15, 2020). DOI: 10.15393/j9.art.2001.2512 (In Russ.)

18. Tsvetova N. S. *Eskhatologicheskaya topika russkoy traditsionnoy prozy vtoroy poloviny XX veka* [Eschatological Topic of Russian Traditional Prose of the Second Half of the 20th Century]. St. Petersburg, Faculty of Philology and Arts of St. Petersburg State University Publ., 2008. 220 p. (In Russ.)
19. Yur'eva O. Yu. The Chronotope of the Short Novel by V. Rasputin "Farewell to Matyora": Its Ethnopoetic Aspect. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics], 2019, vol. 17, no. 2, pp. 289–313. Available at: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1561997953.pdf (accessed on December 15, 2020). DOI: 10.15393/j9.2019.6682 (In Russ.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Иванова Валентина Яковлевна, *Valentina Ya. Ivanova*, PhD (Philology), PhD (Cultural Studies), Assistant кандидат филологических наук, кандидат культурологии, доцент кафедры новейшей русской литературы, Институт филологии, иностранных языков и медиакоммуникации, Иркутский государственный университет (ул. Ленина, 8, г. Иркутск, Российская Федерация, 664025); ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1120-5688>; e-mail: i_valya@mail.ru.
Professor of Department of Contemporary Russian Literature, Institute of Philology, Foreign Languages and Media Communications, Irkutsk State University (ul. Lenina 8, Irkutsk, 664025, Russian Federation); ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1120-5688>; e-mail: i_valya@mail.ru.

Поступила в редакцию / Received 18.01.2021

Поступила после рецензирования и доработки / Revised 18.05.2021

Принята к публикации / Accepted 25.05.2021

Дата публикации / Date of publication 30.09.2021

Научная статья
УДК 821.161.1.09“19”
DOI: 10.15393/j9.art.2021.10003



Медицинский дискурс в романе Ю. О. Домбровского «Обезьяна приходит за своим черепом»

И. А. Кравчук

*Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН
(г. Санкт-Петербург, Российская Федерация)*

e-mail: kolesovan@gmail.com

Аннотация. В статье исследуется поэтика романа Ю. О. Домбровского «Обезьяна приходит за своим черепом» (1943–1959) сквозь призму медицинского дискурса, занимающего видное место в конструкции произведения. Обращение героев романа к медицинскому дискурсу всякий раз указывает на ситуацию коммуникативного сдвига, распада связей между словами и вещами. Тем самым «медикализация» становится одним из симптомов новой парадоксальной реальности оккупированной и послевоенной Европы. Вопреки парадигме Просвещения, врачебный взгляд на мотивы человеческих поступков не открывает истину, а, напротив, уводит от нее. Для творчества Домбровского также важна античная стоическая философия с ее пониманием мудрости как терапии души, полноты самообладания и абсолютной духовной свободы. Каждому из героев рано или поздно приходится оставаться наедине с собственной совестью и нравственными дилеммами, в то время как вспомогательные дискурсивные практики перестают быть эффективным средством социального камуфляжа. Идейной композиции произведения соответствуют специфическая нарративная техника и мотивная структура, для которой характерно использование жанровых приемов детектива и шпионского романа. В целом роман «Обезьяна приходит за своим черепом» предлагает читателю альтернативу «новой прозе», с ее демонстративным отказом от фикциональности, ставкой на документальность, фактографию. Домбровский предпочитает преодолевать «литературность» литературы изнутри господствующих жанровых и эстетических конвенций, синтезируя и трансформируя разнообразные типы дискурсов, включая медицинский.

Ключевые слова: Домбровский, медицинский дискурс, антифашистский роман, поэтика, эзопов язык, прагматика, детектив, больной, стоицизм

Благодарность: Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 21-18-00481, ИРЛИ РАН).

Для цитирования: Кравчук И. А. Медицинский дискурс в романе Ю. О. Домбровского «Обезьяна приходит за своим черепом» // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 3. С. 296–317. DOI: 10.15393/j9.art.2021.10003

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2021.10003

Medical Discourse in the Novel by Yu. O. Dombrovsky *The Monkey Comes for Its Skull*

Igor A. Kravchuk

The Institute of Russian Literature (Pushkinskiy Dom),

Russian Academy of Sciences

(St. Petersburg, Russian Federation)

e-mail: kolesovan@gmail.com

Abstract. The article explores the poetics of Yu. O. Dombrovsky's novel *The Monkey Comes for its Skull* (1943–1959) through the prism of medical discourse, which occupies a prominent place in the structure of the work. Every appeal of the novel's characters to medical discourse indicates a situation of communicative shift, the breakdown of connections between words and things. Thus, "medicalization" becomes one of the symptoms of the new paradoxical reality of occupied and post-war Europe. Contrary to the Enlightenment paradigm, a medical view of the motifs of human actions does not reveal the truth, but on the contrary, leads away from it. For Dombrovsky's work, ancient Stoic philosophy with its understanding of wisdom as therapy of the soul, the completeness of self-control and absolute spiritual freedom is also important. Sooner or later, each of the characters has to remain one-on-one with his own conscience and moral dilemmas, while auxiliary discursive practices cease to be an effective means of social camouflage. The ideological composition of the work corresponds to a specific narrative technique and motif structure, which is characterized by the use of genre techniques of detective and spy novels. In general, the novel *The Monkey Comes for Its Skull* offers the reader an alternative to "new prose," with its demonstrative rejection of fictionality, its accent on documentary, factography. Dombrovsky prefers to overcome the "literariness" of literature from within the prevailing genre and aesthetic conventions, synthesizing and transforming various types of discourses, including medical ones.

Keywords: Dombrovsky, medical discourse, antifascist novel, poetics, Aesopian language, pragmatics, detective genre, patient, Stoicism

Acknowledgments: The reported study was funded by Russian Science Foundation (RSF), project number 21-18-00481.

For citation: Kravchuk I. A. Medical Discourse in the Novel by Yu. O. Dombrovsky "The Monkey Comes for Its Skull". In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2021, vol. 19, no. 3, pp. 296–317. DOI: 10.15393/j9.art.2021.10003 (In Russ.)

Роман «Обезьяна приходит за своим черепом» остается в тени наиболее знаменитых произведений Ю. О. Домбровского — «Хранителя древностей» и «Факультета ненужных вещей». Работу над текстом писатель начал в Алма-Ате, на больничной койке, после того как был освобожден по состоянию здоровья из Севвостлага в 1943 г. Роман с самого начала предназначался для печати. Отдельные фрагменты будущей книги читались писателем в Алма-Ате публично; переговоры о публикации велись с Б. А. Лавреневым и директором издательства «Московский рабочий» П. И. Чагиным¹. К концу 1940-х гг. стало понятно, что роман издан не будет. 13 августа 1949 г. Алма-Атинский облсуд признал Домбровского виновным по статье 58.10 УК РСФСР и приговорил к 10 годам исправительно-трудового лагеря². Вторую и третью редакцию «Обезьяны...» отделяют друг от друга шесть лет лагерного заключения, долгожданная реабилитация, переезд из Алма-Аты в Москву и трудное возвращение в писательскую профессию, состоявшееся в первую очередь благодаря роману. Вместе с тем публикация книги не принесла автору того признания, на которое он рассчитывал. «Я ждал рецензий, отзывов, — вспоминал писатель в письме к С. П. Злобину, — на плохой конец просто упоминаний в общих обзорах литературы за этот месяц или полугодие. Но ничего не было. Книги как будто не существовало. Мимо нее проходили, не замечая, — ну хоть бы выругали, что ли!» (6: 242)³. Для 50-летнего писателя начался период призрачного существования на границе «легальной» словесности.

В литературе, посвященной творчеству Домбровского, укоренилось представление об аналогии между нацизмом и сталинизмом как об основе замысла «Обезьяны...» (см. напр.: [Лейдерман, Липовецкий: 204]. Того же мнения в целом придерживается и П. Дойл. При этом Дойл довольно скептически оценивает значение пролога и эпилога для общей конструкции романа. История Ганса Мезонье характеризуется им как «уступающая основному повествованию по силе и интересу» и «натянута» [Doyle: 86]. Главной функцией обрамляющего повествования, по версии исследователя, было актуализировать сюжет романа, увеличив шансы книги на публикацию и успех

у читателя. Мы позволим себе не согласиться с этой оценкой. На наш взгляд, обрамляющая фабула в романе Домбровского имеет важное конструктивное значение. Повествование о Гансе Мезонье несет на себе отпечаток популярных литературных жанров: детективной новеллы и шпионского романа. Нацистский преступник выживает после покушения, а затем по неясной причине уходит от справедливого возмездия. Сын человека, доведенного им до самоубийства, спустя много лет опознает нациста и пытается выяснить, почему тот избежал сурового наказания. Постепенно главный герой вскрывает масштабный политический сговор, цель которого — обелить бывших нацистов и коллаборантов, дискредитировать СССР и психологически подготовить западноевропейское общество к новой большой войне.

В известной работе о детективной новелле Ю. К. Щеглов подчеркивал, что одной из важных отличительных особенностей этого жанра является четкое разграничение сюжетного и фабульного планов, соединенных сетью мотивных соответствий. Семантическое ядро детективного сюжета составляет *тайна*, обязательными компонентами новеллы становятся нарастающее напряжение, одна или несколько попыток установить истину, наконец, разгадка тайны, как правило, парадоксальная, неожиданная, требующая нетривиальной интерпретации наличных фактов, особых познаний, навыков или способностей [Щеглов: 105–106].

У. Эко ставит в семантический центр детективного сюжета не поиск преступника и даже не открытие истины, а восстановление Порядка [Эко: 411]. В контексте его работы такая расстановка акцентов позволяет распространить структурные особенности конкретного жанра на всю «традиционную прозу» в целом. Задолго до Эко В. Б. Шкловский попытался обобщить различные виды повествований, основанных на загадке, тайне, семантических лакунах и перестановках. Так возникает понятие *романа тайн* — многоуровневого произведения, ставящего читателя перед необходимостью понять взаимосвязь различных сюжетных линий, мотивов и эпизодов, отделить конструктивные элементы повествования от элементов, замедляющих движение сюжета, различить между собой истинные и ложные разгадки. «Ложная разгадка — истинная

разгадка и составляет технику организации тайны; момент перехода от одной разгадки к другой есть момент развязки» [Шкловский: 150].

Свою *технику тайн* разрабатывает в «Обезьяне...» и Домбровский: обрамляющее и основное повествование в его романе связаны как общим идейным замыслом, так и сквозными мотивами, сюжетными параллелями. Сыну Леона Мезонье предстоит встретить друзей и врагов своего отца, оказаться перед тем же этическим выбором, что и его отец в годы войны. Детективное повествование обрамляет интеллектуальный роман об истоках фашизма. Соперничающие жанровые модификации в конструкции романа не только оттеняют, но и деформируют друг друга: конспирологический сюжет о взаимопомощи старых нацистов отступает на второй план, а основной сюжет романа усваивает себе определенные черты детективного повествования. Череп ископаемого человека, обнаруженный некогда профессором Мезонье, становится уликой, доказывающей несостоятельность расовой антропологии нацистов. Именно эту улику хотят изъять и уничтожить оккупанты, орудием которых является предатель Ланэ. Другое важное свидетельство — идейное завещание профессора — рукопись, которую переправляет в СССР подпольщик Крыжевич. Впоследствии королевский прокурор будет тщетно добиваться от Ганса признания в том, что последняя книга Леона Мезонье — большевистская фальсификация. Идейный замысел романа раскрывается при помощи системы *ложных мотивировок*. Продемонстрируем это на конкретном примере, рассмотрев бытование *медицинского дискурса* в тексте Домбровского.

Действие романа начинается с неожиданной встречи Ганса Мезонье с бывшим следователем гестапо Иоганном Гарднером. Гарднер не просто выжил и быстро вышел на свободу — он получает почту на имя убитого им же участника сопротивления Жослена. Ошеломленный и взбешенный Ганс выслеживает Гарднера, но тот реагирует на поведение Ганса с вызывающим хладнокровием, и первый зовет сержанта полиции, чтобы показать ему документы. В бумажнике Гарднера обнаруживается постановление об амнистии по состоянию

здоровья и медицинское заключение. Полицейский сам оказывается в прошлом участником сопротивления и жертвой оккупантов:

«А, по правде сказать, больным-то вы что-то совсем не выглядите! — сказал он вдруг зло и насмешливо. — Что же, интересно, у вас заболело? Сердце небось сдало? А? — Гарднер молчал. — У тех, кого вы расстреливали, тоже сдавало сердце, да тогда вы что-то внимания на это не обращали» (2: 14).

Сержант как бы одновременно намекает и на то, что работа в гестапо подорвала физические силы Гарднера, и на то, что он просто симулирует болезнь.

Той же ночью Ганс общается с Иоганном Ланэ. Ланэ — одна из ключевых фигур в романе. Бывший ученик и сотрудник профессора Мезонье, Ланэ публично отрекся от учителя и пошел на деятельное сотрудничество с нацистами. Одновременно он формально сохранил близкие отношения с семьей профессора, беря на себя роль посредника в переговорах между ним и оккупационной администрацией о лояльности расовой теории. Ланэ — сознательный конформист. Он глубоко убежден: возвышенные идеалы ничего не стоят перед кулаком или дубиной, интеллигент не может не презирать варвара, но ему нечего и противопоставить варвару:

«Слова словами, все это очень красиво и правильно, но вот если откроется дверь и в столовую войдет самый настоящий питекантроп и потребует у вас свой череп, который хранится у вас в сейфе, что вы тогда будете делать?» (2: 42–43).

Хаос последних дней войны чудесным образом превращает Ланэ из шкурника (как называл его профессор) в одного из моральных столпов общества: сперва его объявляют погибшим от рук оккупантов, затем же, когда тот возвращается из концлагеря, провозглашают стойким борцом против тирании. В конце концов Ланэ возглавляет крупную газету и берет к себе на работу Ганса.

Статья о безнаказанности Гарднера производит фурор, пугая одних, возмущая других и вызывая поддержку со стороны третьих. На следующий день в редакцию звонит некий раздраженный аноним:

«Гарднера выпустили по болезни. А если человек, кто б он ни был, болен, значит, он мне не враг, а враг мне тот, кто подбивает меня линчевать больного. Вы что же, уважаемый, опять виселиц захотели? Мало вам было их при нацистах?» (2: 47).

Классик американской социологии Т. Парсонс предложил изучить болезнь как разновидность социальной *девиации*. Как *девиант* больной находится на границе социальности: он может рассчитывать на воссоединение с обществом, либо на легитимацию своего статуса, становясь объектом заботы, медицинского попечения, социального контроля⁴. Парсонс описывает своего рода договор между пациентом, терапевтом и социумом: «...определение пациента как “больного” дает основание для допустимости поблажек: он не может быть “полностью ответственен” за свое состояние и за некоторые вещи, которые он говорит или делает» [Парсонс: 435]. Парсонс также рассматривает девиантную пару *больной — преступник*: «...большая часть преступников обычно “списывается со счета”, изымается из конструктивной социальной роли, а больной — нет» [Парсонс: 434].

Гарднер-больной больше не равен Гарднеру-преступнику. Он в серой зоне, где преступление — предмет умолчания, а наказание условно. Вслед за Гарднером, Ганс должен быть также исторгнут из общества в серую зону болезни, *полунормальности*: теперь от его готовности принять на себя роль *больного* зависит, сможет ли он вернуться в общество или станет преступником. Обратим внимание на дидактическую интонацию, с которой королевский прокурор обращается к Гансу:

«Беда в том, что вы, мой дорогой, честный, но, увы, неосторожный друг, не учли нескольких важнейших моментов сегодняшней мировой обстановки и реальной расстановки сил. Отсюда и все ваши болести. Впрочем, давайте попытаемся что-нибудь сделать для их врачевания» (2: 63).

В этом же сумеречном, *болезненном* мире разыгрывается покушение на Ганса: в него несколько раз стреляет Сюзанна Сабо, в судьбе которой Ганс за два года до инцидента принял активное участие. Тогда Сабо, несовершеннолетняя девушка, убила собственного отца и была признана судом невменяемой:

«Дело Сабо в свое время меня очень заинтересовало, и я посвятил ему целый цикл небольших заметок под заглавием “Погубившие малых сих”. Это и было моей основной мыслью. А тезис цикла был: “Не убийца, а убитый виноват”. Ибо действительно, убитый — отец девочки — казался мне виноватым значительно больше, чем его малолетняя убийца. На процессе выяснилось, как тщательно и любовно выращивали родители в ребенке того зверя, который под конец и слопал их обоих» (2: 69).

Спустя два года психически нестабильная Сабо, направляемая чьей-то рукой, приходит к автору тезиса о вине убитого, чтобы его застрелить. Следуя логике «перевернутой реальности», Сюзанна, прежде чем открыть пальбу, говорит Гансу, что ей очень жалко его. Обратим внимание на пророческий смысл прощальных слов, адресованных Гансу Крыжевичем:

«— Ганс, помните только одно: подлецы никогда не делают ничего сами, для этого у них есть честные люди, которым стоит только шепнуть словечко — и все будет обделано за два-три часа в лучшем виде» (2: 46).

Новая внезапная догадка поражает молодого Мезонье: подлецы управляют честным, но сумасшедшим фанатиком — это прямая аналогия между выстрелом Сабо и поджогом Рейхстага 27 февраля 1933 г. Ганс мысленно сопоставляет Сюзанну с Маринусом ван дер Люббе (1909–1934) — рабочим-каменщиком, бывшим членом Коммунистической партии Нидерландов и бессознательным (насколько можно судить) соучастником нацистской провокации с целью развязывания репрессий против левых сил и упрочению власти НСДАП в Германии⁵. Ганс неслучайно спрашивает Ланэ, будет ли Сюзанна выступать на его суде в качестве свидетельницы.

В госпитале Ганса навещает прокурор с целью узнать судьбу рукописи, отправленной профессором в СССР перед смертью. Новым властям страны, проводящим в жизнь антикоммунистическую политику, хотелось бы доказать, что опубликованная в Советском Союзе последняя работа Леона Мезонье — агитка, фальшивка. Лечащий врач Ганса сообщает, что процесс выздоровления затянулся, так как в последние дни у больного «отходили секвестры» (2: 435). В медицине

секвестром называется омертвевший участок ткани, располагающийся внутри тканей живых. Такие участки подлежат обязательному хирургическому удалению, а легочные секвестры отхаркиваются (см.: [Краевский]). Реакция прокурора на сообщение хирурга несколько эксцентрична:

«Секвестры? Ах, секвестры! — обрадовался прокурор. <...> — Вот у меня тоже весь сорок пятый год отходили секвестры. А на костылях вы еще не ходите, коллега?» (2: 435).

Еще деталь: Ганс замечает, что прокурор перебирает его рентгеновские снимки «хорошо отработанным жестом опытного игрока в покер» (2: 435). Как и Ланэ, прокурор — «перевертыш»: некогда освобожденный Крыжевичем из лагеря смерти, он спокойно выписывает ордер на его арест одиннадцать лет спустя, обвиняя того в убийстве Гарднера. Отторжение омертвевших тканей (очевидно, перенесшим в лагере гнойную инфекцию) становится символом морального перерождения героя, а медицинская терминология — разновидностью блефа (2: 441–442).

Как видим из приведенных примеров, медицинский дискурс каждый раз указывает на ложность мотивировки, медицинская терминология, медиализация как таковая — разновидность риторического камуфляжа, скрывающего истинную суть вещей, размывающего логическую связность поступков, их истинные мотивы, их этическую оценку. Болезнь тела неразрывно связана с болезнью языка, понятийными и моральными «диспропорциями» социальной реальности. Прослеживается ли эта закономерность в основном повествовании? На наш взгляд, да. Приведем еще один выразительный пример. Садовник Курт с детства страдает от тяжелых припадков (вероятнее всего, эпилептических), ослабевающих лишь по мере взросления. Курт, с его слов, попадает после одного из таких припадков в клинику, где местный врач тестирует на нем прогрессивные методы лечения. Эксперименты приносят некоторую пользу, однако их приходится прервать с началом оккупации, когда хозяевами клиники становятся врачи-немцы, исповедующие расовую теорию. Случай Курта признается неизлечимым, а сам Курт — *неполноценным*. Как

наследственный эпилептик он подпадал под критерии нацистской программы «Т-4», предполагавшей либо стерилизацию, либо умерщвление. От верной гибели в газовой камере Курта спасает очередной эпилептический припадок: по какой-то причине его медицинский случай признается *интересным*, и его решают не убивать.

К скупым признаниям Курта подталкивает сам профессор:

«Вот вы не хотите говорить об этом вашем физическом недостатке, смущаетесь и боитесь его, — да, да, боитесь его, — а этого не надо, ни в коем случае не надо, наоборот, вы должны позволить обсуждать и говорить о нем. Тогда вам будет легче и он пройдет» (2: 158).

Истина целительна сама по себе — в этом убеждении профессор следует клинической философии, основы которой были заложены эпохой Просвещения. В парадигме Просвещения взгляд врача — это взгляд свободный, ясный, трезвый, побеждающий предрассудки, взгляд *нормализующий*, избавляющий человеческое тело и общество от неразрешенных вопросов, гнетущих противоречий. Сущность этого подхода выражена М. Фуко: «...болезнь должна была сама, без затруднений, сформулировать для взгляда врача нерушимую и даруемую истину. Общество же, находящееся под медицинским наблюдением, осведомленное и просвещенное, должно благодаря этому освободиться от болезни. Великий миф *свободного взгляда*, который в своей верности тому, чтобы *открывать*, получает свойство *разрушать*. Очищенный и очищающий взгляд, свободный от тени, рассеивает мрак. Космологические ценности, подразумеваемые в *Aufklärung*⁶, еще участвуют в этом» [Фуко, 2010: 73]. Но обратим внимание на трагическую иронию, заключенную в словах профессора: ведь именно добровольное признание своего диагноза едва не стоило Курту жизни.

К. А. Богданов пишет о своеобразной «медикализации» поэтики в первой половине XIX в., усилении интереса к телесности, физиологии, анатомии как о романтической реакции на эстетику сентиментализма: «Медицинская терминология и образность позволяли увидеть “голую натуру”, “изнанку” или — в противовес идиллической “поэзии” — “прозу жизни”»

[Богданов, 2010: 107]. Патографическая оптика становится той общей почвой, на которой встречаются неистовый романтизм и натурализм. «Медицина и литература призваны “отсекать”, “устранять” все, что мешает выявлению правды, апофатически приближая читателя (пациента) к ее онто- и филогенетическому абсолюту — несокрытости и самодостаточности» [Богданов, 2010: 132]. В романе Домбровского наблюдаем нечто противоположное: искаженное понимание медицинского знания, здорового и болезненного делает медицинский взгляд инструментом лжи и насилия. Нацистская медицина оказывается синонимом геноцида, нацистская наука — синонимом шарлатанства и волюнтаризма:

«Вы знаете, в России есть Институт мозга, где целый штат профессоров и академиков пытается нащупать пути к этой недоступной для нас тайне. А они!.. Боже мой, как у них все просто! Кронциркуль, две-три формулы, какая-нибудь таблица промеров — вот и все. Право, не больше, чем в сумке коновала. Впрочем, оно и понятно. Мы изучаем череп для того, чтобы делать человека еще более мудрым, а они — чтобы превратить его в скота» (2: 79).

Домбровский вводил в свои повествования сюжетные приемы детектива, ценя те композиционные и изобразительные возможности, которые предоставляет этот жанр⁷. О восстановлении Порядка в самом финале романа говорит, обращаясь к присяжным, Ганс Мезонье:

«Мое сегодня так похоже на мое вчера, что, познав его, я уже не сомневаюсь в том, каким будет завтрашний день. Я уже пережил этот завтрашний день сопливым мальчишкой и сыт им по горло. Но тогда мне было легче, потому что я ровно ничего не понимал, я не понимал, из каких корней выросла война и кто в ней виновен, не понимал, кто такой я, кто такой Ланэ, кто Гарднер, кто Крыжевич. А теперь я это знаю и хочу об этом рассказать всем» (2: 447).

Указание на элементы детективного повествования как на один из возможных ключей к интерпретации романа вводится Домбровским непосредственно в текст произведения, а именно в описание литературных пристрастий профессора Мезонье:

«...в художественной литературе после Сенеки он больше всего любил детективные романы с похищениями, тайнами, страдающими красавицами, убийствами и утраченными секретами» (2: 163).

О влиянии стоической традиции на мировоззрение Домбровского сказано немало, и в этой статье мы не будем излишне подробно касаться этой темы (см.: [Woodward], [Макарычев]). В «Обезьяне...» профессор Мезонье не расстается с томиком Сенеки и постоянно цитирует по памяти стихи из его трагедий. В завершение нашей статьи коснемся возможной взаимосвязи между патографией и стоицизмом в идейной композиции «Обезьяны...».

Марта Нуссбаум считает *медикализацию* одной из общих черт разных философских направлений эллинистической эпохи — эпикуреизма, скептицизма и стоицизма. В этот исторический период философия воспринималась как во многом прикладная деятельность: философ *исцеляет* человека от заблуждений, страстей, невежества; ищет правду, понимаемую как учение о должном, о благе. Одно из ключевых понятий эллинистической мысли — *eudaimonia* — слово, которое чаще всего переводится на русский язык как *счастье*, но также включает в себя представления о благе, свободе, самодостаточности, цельности.

Сказанное в наибольшей степени относится именно к стоикам. Мыслитель-стоик — это прежде всего *терапевт*: «Медицинская функция философии видится, главным образом, в том, чтобы *укреплять (toning up)* душу — развивать ее мускулы, учить ее эффективнее распоряжаться собственными возможностями» [Nussbaum: 317–318]. М. Фуко отмечал, что философское воспитание души, самосовершенствование в античной традиции часто описывалось при помощи медицинских образов и метафор [Фуко, 1998: 64]. Первостепенной ценностью становится добродетель. Добродетель в понимании стоиков, отмечает Нуссбаум, — понятие абсолютное и универсальное. Описать ее через другие понятия или категории невозможно. Добродетель включает в себя эвдемонию, но ею не является и к ней не сводится. Можно сказать, что добродетель стоика — это полнота самообладания. Истинный мудрец

есть человек, равный самому себе, совершенно цельный, способный к свободному выбору, не обусловленному и не продиктованному никакими внешними стимулами [Nussbaum: 362]. Он сохраняет достоинство перед лицом принуждения, пытки, болезни, старости, смерти.

«Ты спросишь, что есть настоящая беда? — пишет Сенека Луцилию в 85 письме. — Поддаться тому, что именуется бедами, и отдать им свою свободу, ради которой должно все перенести. Свобода гибнет, если ты не презришь все, что налагает иго. Не было бы сомнений в том, что подобает храброму, если бы знали, в чем истинная храбрость. Это — не дерзость вопреки разуму, не страсть к опасностям, не стремление навстречу ужасам. Храбрость есть умение различать, что беда и что нет. <...> — “Как же так? Если над головою храброго мужа будет занесен меч, если ему будут пронзать одну часть тела за другой, если он увидит, как внутренности вываливаются ему на колени, если для того, чтобы он сильнее чувствовал пытки, их будут повторять и пускать свежую кровь из подсохших ран, ты скажешь, что он не боится и не страдает?” — Страдает, конечно; ведь человеческих чувств никакая добродетель не отнимает, — но не боится и, непобежденный, смотрит свысока на свои страдания. Ты спросишь, что у него тогда на душе? То же, что у старающихся ободрить больного друга»⁸.

А. А. Столяров заключает, что на фоне других стойков у Сенеки «этика из отвлеченного исследования блага и добродетели уже окончательно становится средством кристаллизации интимно-личностных убеждений, концентрации на жизни своего “я”» [Столяров: 294]. Возможно, наивысшим проявлением этой полноты «я» становится готовность добровольно уйти из жизни, когда ее продолжение несовместимо со следованием долгу или представлениями о добродетели и благе⁹. Что касается Сенеки, он не только подал личный пример подобного поступка, но и оставил собственное философское обоснование суицида в трактате «О гневе». В нем Сенека, в частности, разбирает поведение мидянина Гарпага, служившего при дворе царя Астиага. Царь, доверившись пророчеству о великой судьбе, уготованной его внуку Киру и опасаясь, что внук отберет у него трон, велел Гарпагу убить младенца, но Гарпаг, пожалев ребенка, отдал Кира пастуху.

Узнав об ослушании, Астиаг жестоко покарал Гарпага, пригласив его на обед и подав к столу мясо его собственного сына. На вопрос, как ему понравилось угощение, Гарпаг, согласно источнику, ответил «У царя всякий обед приятен»¹⁰. Сенека полагал, что кажущееся самообладание Гарпага перед лицом Астиага совершенно не делает ему чести. Нет никакого достоинства в том, чтобы снести такую муку от деспота и продолжать сидеть с ним за одним столом, не попытавшись воздать ему по заслугам. Если же тираноубийство по тем или другим причинам невозможно, есть последнее средство — самоубийство¹¹:

«Ты спрашиваешь, какой еще путь ведет к свободе? Да любая жила в твоём теле!»¹².

В сюжете Домбровского этот принцип Сенеки реализован трижды: профессор Мезонье уходит из-под власти нацистов, приняв яд; подпольщик Войцик, обхватив Курцера во время допроса, вместе с ним выбрасывается из окна; наконец, сломленный гестаповцами доктор Ганка, стремясь возродить свою душу, собирается с силами и стреляет в голову Гарднеру, после чего сам сводит счеты с жизнью. Именно безоглядная готовность к самопожертвованию становится последним аргументом в споре о биологическом и моральном в природе человека. Это осознает и Ганс Мезонье, почему он и отклоняет просьбу Ланэ сбежать от надвигающихся на него неприятностей в Париж.

Понятие болезни для стоиков тесно связано с понятиями страсти и страдания. Для всех этих явлений применимо греческое слово *πάθος* (также обратим внимание на происхождение слов *патология*, *патография*). Многозначности этого термина касается в «Тускуланских беседах» Цицерон:

«...греки называют “страданиями” и такие чувства, как жалость, зависть, ликование, радость, — все движения души, неподвластные разуму; а у нас для всех этих движений взбудораженной души есть, по-моему, более точное слово “волнение” или “страсть”, тогда как “страдание” в этом значении, если я не ошибаюсь, малоупотребительно»¹³; «...душа, охваченная болезнью, — а болезнью, как сказано, философы называют всякое взволнованное состояние, — так же больна, как и тело, охваченное болезнью»¹⁴.

Сенека также различает в своих сочинениях термины *adfectus* и *morbus*, указывающие, соответственно, на страсть и недуг. Вместе с тем он достаточно часто уподобляет страдания души болезням тела, прямо уподобляя философа врачу-терапевту (см.: [Setaioli: 240–241]). «Греко-английский лексикон» Лидделла и Скотта в числе прочих толкований слова *πάθος* предлагает такие: «то, что случается с человеком или вещью»; «нечто, испытанное человеком» (опыт); «состояние»¹⁵. При этом чаще всего подразумевается негативный опыт: неудача, бедствие (*calamity*). Проще говоря, *πάθος* обозначает нечто внешнее по отношению к воле и намерениям субъекта, что-то, по отношению к чему он является пассивной, претерпевающей стороной.

В романе Домбровского взаимосвязь между эпизодами болезни, беспамятства и малодушия отличает психическое состояние нациста и бывшего ученого Курцера, потерявшего контроль над собой, и арестованного немцами доктора Ганки. Домбровский подчеркивает это сходство, располагая главу о Ганке и Войцике в тюрьме непосредственно следом за главой, описывающей эмоциональное потрясение, пережитое Курцером. В четвертой главе мы встречаем Ганку в камере:

«Он робко дотронулся до затылка и зашипел от страшной, жгучей боли — кожа с затылка была ободрана. Он понял, что его где-то били, и били, очевидно, долго и упорно» (2: 287).

По-видимому, организм Ганки каждый раз до такой степени шокирован понесенным *моральным поражением*, что услужливая память просто стирает наиболее мучительные воспоминания. Лишь по физическому симптому — дрожанию пальцев — Ганка догадывается о своем страхе, а затем понимает, что присоединился к коллективному отречению от профессора.

Ганка по своей натуре не трус, не предатель, не идейный конформист («сумчатая крыса»), как Ланэ. Его не устраивает объяснение своих поступков внешними обстоятельствами. Домбровский явно намеренно обесмысливает медицинскую терминологию в сцене, где Ганка ощупывает разбитую голову:

«Надо бы перевязать, — смутно подумал он, — а то может быть сепсис. Или нет, не сепсис, а как его там... сотрясение мозга» (2: 288).

Нам становится ясно, что в действительности Ганку не заботит ни перспектива сепсиса, ни возможное сотрясение мозга. Незадолго до освобождения он выражает свое восхищение Войцику, называя того «железным человеком»:

«Такие только и нужны в наше время. А я...

— А вы? — спросил Войцик. — Вы какой?

— Я? — Он беспомощно развел руками. — Видите, какой? — сказал он с жалкой усмешкой. — Очень нехороший.

— Из мяса, нервов и костей? — серьезно спросил Войцик.

— Еще хуже. Только из нервов!» (2: 320).

Иными словами, Ганка — тот самый «философский больной» стойков, человек, над которым безраздельно властвует *πάθος*. Покушение на Гарднера и последующее самоубийство вводят в реалистическое повествование особенный эпизод — выстрелив в Гарднера, Ганка неожиданно видит в комнате Войцика. Не приходится сомневаться в том, что, выпав из окна, настоящий Войцик не выжил. Следовательно, либо это галлюцинация героя, либо Домбровский заставляет слабого, но преодолевшего себя человека испытать трансгрессию:

«Ганка прыгнул и прижался к косяку окна. Войцик стоял рядом с ним, локоть о локоть.

— Да, это дело, — сказал ему Ганка, смотря на солдата. — Это такое дело... — повторил он и, боясь опоздать, сунул браунинг в рот.

Выстрела он уже не услышал» (2: 432).

«...Стараюсь написать не рассказ, а то, что было бы не литературой», — так описывал свой писательский метод В. Т. Шаламов [Шаламов: 157]. В глазах Шаламова исторический опыт XX в. навсегда перечеркивал фикциональность прозы в ее привычном понимании, саму категорию художественного вымысла. Литература, не сумевшая ни воспитать, ни остановить человечество, создавшее ГУЛАГ, Освенцим и атомную бомбу, лишается права на дидактику, проповедь, отступление от правды документа. Эстетическая программа Домбровского,

которого с Шаламовым роднит трагический лагерный опыт, гораздо менее радикальна. Но и для него, многолетнего узника сталинских лагерей, вынужденного в пятьдесят лет фактически заново начать свой путь в литературе, категория *правды* имела первостепенное значение:

«Лев Толстой писал, что для искусства нужно только одно: говорить правду; потому что если все остальные отрицательные качества только сверху загаживают искусство, а структура его сохраняется и под этой гладкой пленкой, то ложь разрушает всю живую ткань, все крошится и рассыпается, как сухая известка», — писал Домбровский жене К. Ф. Турумовой¹⁶.

В романе «Обезьяна приходит за своим черепом» Домбровский не отказывался от фикциональности. Тем не менее, подобно другим писателям, остро ощущавшим масштаб моральных катастроф XX в., он искал способ *сделать поэтику продолжением, формой бытования этики*. Для Домбровского это означало проследить путь каждого из героев к тому рубежу, за которым человек остается наедине с самим собой и должен пройти сквозь горнило своего личного испытания, своего выбора.

Результатом многолетней работы над романом стало многоплановое повествование, в котором последовательно и изобретательно деконструируются бытовые, психологические, социально-политические мотивировки поступков, событий, описываемых исторических явлений. Акт трансгрессии, совершаемый теми из героев Домбровского, кто находит в себе силы переступить через страх, чувство самосохранения, любые самооправдания, обнажает вечный этический конфликт, возвращая точные соответствия между словами и вещами. Домбровский дезавуирует не только фабульные, но и жанровые мотивировки. Рассказ Ганса Мезонье в финале оказывается пространной судебной речью — выступлением обвиняемого, которое *de facto* становится обвинительным актом, подобно выступлению Димитрова на Лейпцигском процессе. При этом оказывается, что раскрытие заговора не было главной целью Ганса. Восстановление порядка, реконструкция причинно-следственных связей, изучение первопричин тоталитарного сознания — вот что на самом деле интересует

героя Домбровского. Главными методами его «расследования» становятся интроспекция, воспоминание, творческое усилие, восполняющее лакуны памяти. Обнажая осевой конфликт романа, автор последовательно избавляется от повествовательных шаблонов, жанровых условностей, дискурсивных рамок. Домбровский приводит своего героя к правде юридического документа (обвинительного заключения), как бы реактуализируя детективную фабулу, но переводя ее при этом из интрадиегетического в экстрадиегетический план: заключительное слово Ганса обращено не только и не столько к присяжным, сколько непосредственно к читателю, преобразуя тем самым прагматику текста. Трансгрессии персонажей соответствует трансгрессия повествования за пределы фиктивной реальности.

Таким образом, в романе «Обезьяна приходит за своим черепом» мы видим альтернативу «новой прозе» Шаламова: прибегая, на первый взгляд, к более традиционным нарративным техникам, Домбровский не менее напряженно ищет способ преодолеть «литературность» литературы, подорвать господствующие жанровые конвенции. В «Обезьяне...» этот подрыв осуществляется изнутри самих конвенций, путем синтеза и трансформации различных жанров и дискурсов, не исключая медицинский.

Примечания

- ¹ Домбровский Ю. Собр. соч.: в 6 т. М.: Терра, 1992. Т. 2. С. 450. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием тома и страницы в круглых скобках.
- ² Подробнее см.: Жертвы политического террора в СССР [Электронный ресурс]. URL: <http://lists.memo.ru/index5.htm> (30.06.2021). Текст приговора см.: [Жовтис: 277].
- ³ См. также: [Шенфельд: 361–362].
- ⁴ См. также важные замечания К. А. Богданова [Богданов, 2005: 15].
- ⁵ Самый известный в СССР фигурант Лейпцигского процесса Г. Димитров характеризовал Ван дер Люббе как «политического безумца [Димитров: 296].
- ⁶ Просвещении (*нем.*).
- ⁷ Об этом также см.: [Смирнова: 107–108].
- ⁸ Сенека, Луций Анней. Нравственные письма к Луцилию. М.: Наука, 1977. С. 180.

- ⁹ Подробнее см.: [Englert].
- ¹⁰ Ср. у Геродота (Геродот. История в девяти книгах. Л.: Наука, 1972. С. 50).
- ¹¹ Подробнее см.: Сенека Луций Анней. Философские трактаты. СПб.: Алетейя, 2001. С. 161.
- ¹² Там же.
- ¹³ Цицерон Марк Туллий. Избранные сочинения. М.: Худож. лит., 1975. С. 271.
- ¹⁴ Там же. С. 272.
- ¹⁵ The Online Liddell-Scott-Jones Greek-English Lexicon [Электронный ресурс]. URL: <http://stephanus.tlg.uci.edu/lsg/#eid=78949> (04.06.2021).
- ¹⁶ Домбровский Ю. О. Меня убить хотели эти суки. М.: Возвращение, 1997. С. 165.

Список литературы

1. Богданов К. А. Врачи, пациенты, читатели: патографические тексты русской культуры XVIII–XIX веков. М.: ОГИ, 2005. 504 с.
2. Богданов К. А. «Тлетворный дух» в русской литературе XIX века: (анти)эстетика как мораль // Ароматы и запахи в культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2010. Кн. 2. С. 101–133.
3. Димитров Г. Лейпцигский процесс. Речи, письма и документы. М.: Политгиздат, 1984. 510 с.
4. Жовтис А. Л. Дело № 417 (Ю. О. Домбровский в следственном изоляторе на улице Дзержинского) // Континент. 1999. № 101. С. 263–280.
5. Краевский Н. Секвестр // Большая медицинская энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1934. Т. 30. С. 24–25.
6. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: в 2 т. М.: Академия, 2003. Т. 2: 1968–1990. 688 с.
7. Макарычев А. В. Формы репрезентации стоической философии в романе Ю. Домбровского «Факультет ненужных вещей» // Эволюция и трансформация дискурсов: сб. науч. ст. Самара: Самарский национальный исследовательский университет им. С. П. Королева, 2019. С. 91–98.
8. Парсонс Т. О социальных системах. М.: Академический проект, 2002. 831 с.
9. Смирнова А. И. Диалогия Ю. О. Домбровского «Хранитель древностей», «Факультет ненужных вещей»: история создания и поэтика // Вестник ВолГУ. Серия 8: Литературоведение. Журналистика. 2005. № 4. С. 105–108.
10. Столяров А. А. Стоя и стоицизм. М.: АО КАМИ ГРУПП, 1995. 448 с.
11. Фуко М. История сексуальности-III. Забота о себе. Киев: Дух и литера; Грунт; М.: Рефл-бук, 1998. Т. 3. 288 с.
12. Фуко М. Рождение клиники. М.: Академический проект, 2010. 252 с.
13. Шаламов В. Т. О прозе // Шаламов В. Т. Собр. соч.: в 6 т. + т. 7, доп. М.: Книжный клуб Книговек, 2013. Т. 5. С. 144–157.
14. Шенфельд И. Круги жизни и творчества Юрия Домбровского // Грани. 1979. № 111/112. С. 351–377.
15. Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. 267 с.

16. Щеглов Ю. К. К описанию структуры детективной новеллы // Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты–Тема–Приемы–Текст. М.: Прогресс, 1996. С. 95–112.
17. Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. М.: АСТ; CORPUS, 2018. 512 с.
18. Doyle P. Iurii Dombrovskii: Freedom under Totalitarianism. Amsterdam: Harwood academic publishers, 2000. 227 p.
19. Englert W. Stoics and Epicureans on the Nature of Suicide // Proceedings of the Boston Area Colloquium of Ancient Philosophy. 1994. Vol. 10. Issue 1. P. 67–98.
20. Nussbaum M. The Therapy of Desire: Theory and Practice in Hellenistic Ethics. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2013. 584 p.
21. Setaioli A. Ethics I: Philosophy as Therapy, Self-Transformation, and “Lebensform” // Brill’s Companion to Seneca Philosopher and Dramatist. Leiden; Boston: BRILL, 2014. P. 239–256.
22. Woodward J. B. A Russian Stoic? A Note on the Religious Faith of Jurij Dombrovskij // Scando-Slavica. 1992. Vol. 38. No. 1. P. 33–45.

References

1. Bogdanov K. A. *Vrachi, patsienty, chitateli: patograficheskie teksty russkoy kul'tury XVIII–XIX vekov* [Doctors, Patients, Readers: Pathographic Texts of Russian Culture of the 18th–19th Centuries]. Moscow, OGI Publ., 2005. 504 p. (In Russ.)
2. Bogdanov K. A. “The Harmful Spirit” in the Russian Literature of the 19th Century: (Anti)aesthetics as Morality. In: *Aromaty i zapakhi v kul'ture* [Flavors and Odors in the Culture]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2010, book 2, pp. 101–133. (In Russ.)
3. Dimitrov G. *Leyptsigskiy protsess. Rechi, pis'ma i dokumenty* [Leipzig Process. Speeches, Letters and Documents]. Moscow, Politizdat Publ., 1984. 510 p. (In Russ.)
4. Zhovtis A. L. Case no. 417 (Yu. O. Dombrovsky in Remand Prison in Dzerzhinsky Street. In: *Kontinent* [Continent], 1999, no. 101, pp. 263–280. (In Russ.)
5. Kraevskiy N. Sequester. In: *Bol'shaya meditsinskaya entsiklopediya* [Great Medical Encyclopedia]. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1934, vol. 30, pp. 24–25. (In Russ.)
6. Leyderman N. L., Lipovetskiy M. N. *Sovremennaya russkaya literatura: 1950–1990-e gody: v 2 tomakh* [Contemporary Russian Literature: 1950–1990s: in 2 Vols]. Moscow, Akademiya Publ., 2003, vol. 2: 1968–1990. 688 p. (In Russ.)
7. Makarychev A. V. The Forms of Representation of Stoicism in Yu. Dombrovsky’s Novel “The Faculty of Useless Knowledge”. In: *Evolyutsiya i transformatsiya diskursov* [Evolution and Transformation of Discourses]. Samara, Samara National Research University Publ., 2019, pp. 91–98. (In Russ.)

8. Parsons T. *O sotsial'nykh sistemakh* [On Social Systems]. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2002, 831 p. (In Russ.)
9. Smirnova A. I. Ju. O. Dombrovsky's Dilogy "The Keeper of Antiquities", "The Faculty of Useless Things": Creation and Poetics. In: *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 8: Literaturovedenie. Zhurnalistika* [Science Journal of VolSU. Literary Criticism. Journalism], 2005, no. 4, pp. 105–108. (In Russ.)
10. Stolyarov A. A. *Stoya i stoitsizm* [Stoa and Stoicism]. Moscow, KAMI GRUP Publ., 1995. 448 p. (In Russ.)
11. Foucault M. *Istoriya seksual'nosti. Zabota o sebe* [The History of Sexuality. The Care of the Self]. Kiev, Dukh i litera Publ., Grunt Publ., Moscow, Refbuk Publ., 1998, vol. 3. 288 p. (In Russ.)
12. Foucault M. *Rozhdenie kliniki* [The Birth of the Clinic]. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2010. 252 p. (In Russ.)
13. Shalamov V. T. On Prose. In: *Shalamov V. T. Sobranie sochineniy v 6 tomakh + tom 7, dopolnitel'nyy* [Shalamov V. T. Collected Works: in 6 Vols + Vol. 7, Additional]. Moscow, Knizhnyy klub Knigovek Publ., 2013, vol. 5, pp. 144–157. (In Russ.)
14. Shenfel'd I. The Circles of Life and Works of Yuri Dombrovsky. In: *Grani*, 1979, no. 111/112, pp. 351–377. (In Russ.)
15. Shklovskiy V. B. *O teorii prozy* [On the Theory of Prose]. Moscow, Federatsiya Publ., 1929. 267 p. (In Russ.)
16. Shcheglov Yu. K. Towards a Description of Detective Novel Structure. In: *Zholkovskiy A. K., Shcheglov Yu. K. Raboty po poetike vyrazitel'nosti: Invarianty–Tema–Priemy–Tekst* [Zholkovsky A. K., Shcheglov Yu. K. Studies in a Poetics of Expressiveness: Invariants — Theme — Device — Text]. Moscow, Progress Publ., 1996, pp. 95–112. (In Russ.)
17. Eko U. *Otkrytoe proizvedenie. Forma i neopredelennost' v sovremennoy poetike* [Open Work: Form and Uncertainty in Modern Poetics]. Moscow, AST Publ., CORPUS Publ., 2018. 512 p. (In Russ.)
18. Doyle P. *Iurii Dombrovskii: Freedom under Totalitarianism*. Amsterdam, Harwood academic publishers Publ., 2000. 227 p. (In English)
19. Englert W. Stoics and Epicureans on the Nature of Suicide. In: *Proceedings of the Boston Area Colloquium of Ancient Philosophy*, 1994, vol. 10, issue 1, pp. 67–98. (In English)
20. Nussbaum M. *The Therapy of Desire: Theory and Practice in Hellenistic Ethics*. Princeton, Oxford, Princeton University Press Publ., 2013. 584 p. (In English)
21. Setaioli A. Ethics I: Philosophy as Therapy, Self-Transformation, and "Lebensform". In: *Brill's Companion to Seneca Philosopher and Dramatist*. Leiden, Boston, BRILL Publ., 2014, pp. 239–256. (In English)
22. Woodward J. B. A Russian Stoic? A Note on the Religious Faith of Jurij Dombrovskij. In: *Scando-Slavica*, 1992, vol. 38, no. 1, pp. 33–45. (In English)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Кравчук Игорь Александрович, вне- *Igor A. Kravchuk*, Visiting Research штатный научный сотрудник, Ин- Fellow, the Institute of Russian Litera- ститут русской литературы (Пуш- ture (Pushkinskiy Dom), Russian кинский Дом) РАН (наб. Макарова, 4, Academy of Sciences (nab. Makarov 4, г. Санкт-Петербург, Российская Фе- St. Petersburg, 199034, Russian Fe- дерация, 199034); ORCID: 0000-0002- deration); ORCID: 0000-0002-6799- 6799-1967; email: kolesovan@gmail. 1967; email: kolesovan@gmail.com. com.

Поступила в редакцию / Received 12.07.2021

Поступила после рецензирования и доработки / Revised 18.08.2021

Принята к публикации / Accepted 25.08.2021

Дата публикации / Date of publication 30.09.2021

Научная статья
УДК 821.161.1.09“19”
DOI: 10.15393/j9.art.2021.9802



Христианские образы и мотивы в кижских сюжетах русской прозы 1960 — начала 1970-х гг.

Н. Л. Шилова

*Петрозаводский государственный университет
(г. Петрозаводск, Российская Федерация)*

e-mail: natalia.l.shilova@gmail.com

Аннотация. В статье представлен анализ христианской топики в прозаических произведениях об острове Киж. Методологически исследование сочетает ставшие уже классическими приемы изучения локального текста с принципами исторической поэтики, возвращая к возможностям диахронического анализа. Это позволяет принять во внимание не только вневременные семантические константы образа острова Киж в литературе, но и интеллектуальный контекст позднесоветской литературы, привлекающий сейчас внимание многих исследователей. 1960–70-е гг. — период появления наибольшего массива текстов об острове. В статье предложена классификация христианских топосов в текстах этого времени. Более подробно рассмотрены три произведения разных авторов (рассказ Ю. Казакова «Адам и Ева», рассказ И. Мазурук «Киж», книга В. Пулькина «Кижские рассказы»), в которых эксплицитно и имплицитно присутствует христианская топка — образы церкви, иконы, библейский сюжет об Адаме и Еве, евангельские образы апостолов. В прозе советских писателей, как и в поэзии, исконное религиозное значение христианских топосов чаще всего уведено в подтекст. Присутствие христианских символов носит здесь амбивалентный характер и требует легитимизации: через фольклорные сюжеты, через тему исторической памяти, диалога прошлого и настоящего и т. д. Эта амбивалентность хорошо иллюстрирует сложность отепельной интеллектуальной и духовной атмосферы, противоречивое отношение к христианским традициям русской литературы.

Ключевые слова: Киж, русская литература, локальный текст, отепель, сюжет, христианская топка

Для цитирования: Шилова Н. Л. Христианские образы и мотивы в кижских сюжетах русской прозы 1960 — начала 1970-х гг. // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 3. С. 318–334. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9802

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2021.9802

Christian Images and Motifs in the Kizhi Plots of Russian Prose in 1960 — Early 1970-s

Natalya L. Shilova

*Petrozavodsk State University
(Petrozavodsk, Russian Federation)*

e-mail: natalia.l.shilova@gmail.com

Abstract. The article presents an analysis of Christian topics in prose works about the island of Kizhi. Methodologically, the study combines the approaches of studying the local text that have already become conventional, with the principles of historical poetics, bringing back the possibilities of diachronic analysis. This allows to take into account both the timeless semantic constants of the Kizhi Island image in literature, and the intellectual context of late Soviet literature, which is now attracting the attention of many researchers. 1960–70s are the period when the largest number of texts about the island appeared. The article offers a classification of the Christian topoi in the texts of that period. Three works by different authors are considered in more detail (Yu. Kazakov's short story *Adam and Eve*, I. Mazuruk's short story *Kizhi*, and V. Pul'kin's book *The Kizhi Tales*), in which the Christian topic is represented both explicitly and implicitly — in the images of the church, icons, biblical story about Adam and Eve, gospel images of the apostles. In Soviet prose and poetry, the primordial religious meaning of Christian topoi is most often concealed in the subtext. The depiction of Christian symbols is ambivalent and requires legitimization: through folklore, through the theme of historical memory, dialogue of the past and present, etc. This kind of ambivalence clearly illustrates the complexity of the intellectual and spiritual atmosphere of the Thaw and the contradictory attitude of Russian literature towards the Christian traditions.

Keywords: Kizhi, Russian literature, local text, the Thaw, plot, Christian topic

For citation: Shilova N. L. Christian Images and Motifs in the Kizhi Plots of Russian Prose in 1960 — Early 1970-s. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2021, vol. 19, no. 3, pp. 318–334. DOI: 10.15393/j9.art.2021.9802 (In Russ.)

Анализируя появление и развитие кижских сюжетов в русской литературе, мы обнаружили присутствие заметного числа христианских образов и мотивов. Христианская топика явно и многообразно присутствует и в художественных текстах, связанных с легендарными северными островами —

Соловками и Валаамом. Это закономерно как в связи с их историей и ландшафтом, где определяющей на протяжении нескольких столетий была деятельность монастырей, так и в связи с временем появления и развития соловецких и валаамских сюжетов русской литературы. Исторически связанные между собой (монастырь на Соловках был основан в XV в. валаамскими монахами Зосимой и Савватием), соловецкий и валаамский литературно-публицистические нарративы активно формировались уже в XIX столетии, а если учесть пласт агиографической литературы, можно сделать вывод, что они восходят к Средневековью¹. На этом фоне несколько иначе выглядит ситуация с кижскими сюжетами, основной корпус которых сформировался гораздо позже, в советское время, преимущественно послевоенное.

Термин «кижские сюжеты» будет нами применен к совокупности литературных произведений и их мотивно-образному наполнению, связанному с островом Киж. Категория «сюжет», взятая в одной из трактовок А. Веселовского как «тема, в которой снуются разные положения-мотивы» [Веселовский: 305], представляется нам продуктивной для решения задач нашего исследования, построенного на соотношении ландшафтных, исторических, биографических и т. п. реалий с мотивно-образным и — далее — смысловым наполнением тех художественных произведений, которые острову посвящены или в которых он упоминается. Кроме того, тесная связь понятий «мотив» и «сюжет» с категорией времени, их динамический характер позволяют обращать внимание и на изменения культурной репрезентации локуса в диахронии, в разных исторических контекстах. Исследование кижских сюжетов показывает, например, что в XX в. в достаточно сжатый период времени сформировались не только разные индивидуально-авторские образы острова, но и разные его поколенческие репрезентации [Шилова, 2020: 57]. Метод исторической поэтики, на наш взгляд, позволяет учесть и исследовать этот диахронический аспект, как, например, сделал В. Лепяхин, изучая иконические образы и мотивы в русской литературе XIX–XX вв. и выявляя изменения их семантики в разные периоды историко-литературного процесса [Лепяхин: 275].

Термин «сюжет» может продуктивно использоваться и в расширительном смысле — в самом общем значении истории, рассказанной автором или включенной в текст с определенной целью. Вслед за Ю. Лотманом сюжет мы понимаем как универсальную литературную категорию, применимую в том числе и к лирическим текстам с поправками на своеобразие их структуры и развертывания [Лотман: 103–106], равно как и к корпусу прозаических текстов — художественных, публицистических и пр. Как в свернутом (в качестве отдельных мотивов), так и в развернутом виде в произведениях о Кижях часто входили уже существующие местные легенды, исторические предания, а новые сюжеты, обращенные к современности, художественно переосмысливали классическую для литературы фабулу о путешествии на остров. Множественное же число — «кижские сюжеты», а не «кижский сюжет» — соответствует вариативности авторских историй, часто непохожих одна на другую, хотя бы в их основании и лежали впечатления от одного и того же острова. В этом исследовании локальных сюжетов дополняет ставшее уже традиционным исследование локальных текстов — петербургского, московского, крымского, сибирского и проч., ориентированное, начиная с работ основоположников, наоборот, на изучение константных черт, вневременного единства, «ядра», существующего внутри «совокупности вариантов» [Топоров: 16–17].

Христианская топика появляется в кижских сюжетах очень рано, фактически в начале их формирования. Первые литературные тексты об острове стали появляться в 1920-е гг. Это были поэмы Николая Клюева. И уже в этих первых литературных репрезентациях острова он встает волею автора в один ряд с христианскими святынями Севера:

«Палеостров, Выгу, Киж, Соловки
Выплескали в книгу радуг черпаки»².

Ранее мы рассматривали образы кижских храмов в общем контексте произведений о Кижях, преимущественно поэтических [Шилова, 2018: 29–50]. Продолжим эти наблюдения на материале прозаических произведений об острове 1960–70-х гг., взяв более широко круг христианских топосов, которые в них

обнаруживаются. 1960–70-е гг. — период появления наибольшего массива текстов об острове. Это время ознаменовалось стремительным изменением жизни острова в связи с начавшейся в 1940-е гг. деятельностью по реставрации Кижского погоста и организацией музея русского деревянного зодчества, привлекшего на остров впервые за его историю тысячи туристов из СССР и из-за рубежа. Среди посетителей острова в это время бывали и литераторы — Сергей Михалков, Юрий Казаков, Евгений Носов, Виктор Астафьев, Андрей Вознесенский, Евгений Евтушенко, Роберт Рождественский и др. Многие авторы, побывавшие на острове в те годы, откликнулись на поездку своими произведениями — стихами, очерками, прозой [Шилова, 2018: 50–69].

В настоящей статье мы рассмотрим те художественные тексты, где христианские образы и мотивы имеют наиболее явное религиозное, а не только историческое, эстетическое и т. п. значение. Потому что в текстах советского периода, как уже было сказано, немало примеров, когда образ храма осмысливается строго в историко-архитектурном или эстетическом ключе. Особенно это характерно для раннесоветских произведений об острове, например, для повести Константина Паустовского «Судьба Шарля Лонсевилля (1933 г.) или романа Виктора Чехова «Возмутители» (1939 г.), где авторы сфокусированы на сюжете о кижском восстании XVIII в., перекликавшемся с революционной тематикой раннесоветской литературы. Христианская топка в этих произведениях фактически отсутствует. Это же характерно и для очерков К. Паустовского 1930–50-х гг. и произведений некоторых авторов 1960–70 гг., которые восхищаются Кижским погостом скорее с точки зрения искусства, называя Кижь «деревянной Флоренцией»³, анализируя особенности северной иконописи и храмовой архитектуры с точки зрения истории изобразительного искусства⁴. Подобная оптика вполне понятна в контексте идеологических тенденций литературы советского периода, особенно довоенной. Исследования последних лет показывают, что послевоенный идеологический климат в СССР существенно отличался, был менее гомогенен и включал такие внутренние противоречия и сдвиги, которые позволили появляться

в печати на фоне продолжавшейся антирелигиозной пропаганды и текстам, в той или иной степени ей противоречившим [Юрчак: 54–67].

Повести и рассказы 1960–70 гг., в которых упоминается или описывается остров Киж, могут включать эксплицитные или имплицитные христианские топосы. Эксплицитность проявляется как в их опознаваемости, так и в позиции, которую они занимают в тексте. Например, если автор помещает их в заглавие, как в рассказе Ю. Казакова «Адам и Ева». Или если, как Н. Климонтович, выносит в качестве эпитафии к рассказу цитату из Евангелия от Луки: «И когда приблизился к городу, то, смотря на него, заплакал о нем...» (Лк. 19:41)⁵. Имплицитность проявляется в почти обязательной двойственности интерпретации с возможностью одновременно светского (чисто исторического или эстетического) их истолкования. В условиях советской идеологической цензуры авторам во всех случаях приходилось в той или иной степени вуалировать христианские аллюзии, включая их в текст, разными способами «прикрывать» их.

В прозаических произведениях о Кижих христианские образы и мотивы возникают в следующих вариантах: 1) образы храмов, икон, креста; 2) имена христианских святых и сюжеты с ними связанные (апостолы Петр и Павел, святой Георгий); 3) библейские сюжеты (Адам и Ева); 4) евангельские цитаты. Интересно, что последние крайне редки, и это отличается от ситуации в лирике, где гораздо реже используются христианские сюжеты в развернутом виде, но зато неоднократно можно обнаружить евангельские цитаты [Шилова, 2018: 39–41, 57]. Объяснить это можно принципиальной разницей в самой ткани, в построении лирического и эпического текстов. Стремясь выразить смыслы «как можно короче и как можно полнее» [Сильман: 33], лирика прибегает к скрытым и явным цитатам из Священного Писания, используя их в качестве коротких референций, не развертывая в сюжет в самом поэтическом тексте.

Рассмотрим три примера, расположив их в хронологическом порядке публикации текстов. Первый случай — один из самых выразительных. Отсылка к библейскому сюжету об

Адаме и Еве во многом определяет смысловые планы одноименного рассказа Юрия Казакова («Адам и Ева», 1962). Остров Кижи здесь не назван напрямую. Но легко угадывается по ряду топографических примет. С точки зрения поэтики рассказ может быть отнесен к лирической прозе в том отношении, что он организован по концентрическому принципу: рассказ о событиях нескольких дней позволяет автору коснуться трех разных тем — любовь мужчины и женщины, путь художника и загадка человеческого бытия. Две темы из трех коррелируют с не самым обычным для рассказа советского писателя заглавием «Адам и Ева».

Параллель с Адамом и Евой возникает как метафора, вырастающая из сопоставления героев рассказа с прародителями рода человеческого. Библейская аллюзия поддержана и пространственной организацией рассказа: художник Агеев и его подруга Вика едут на труднодоступный северный остров, чтобы побыть наедине — подобно Адаму и Еве в раю до начала времен. Исторически сложившаяся семантика образа острова прекрасно подходит такому сюжету: еще в средневековых текстах острова ассоциировались с местом расположения рая [Айрапетян: 11]. Но современные потомки Адама и Евы вернуться в рай не могут, и любовная линия рассказа завершается в финале крахом:

«Агеев повернулся к северу и сразу увидел источник света. Из-за церкви, из-за немои ее черноты, расходясь лучами, колыхалось, сжималось и распухало слабое голубовато-золотистое северное сияние. И когда оно разгоралось, все начинало светиться: вода, берег, камни, мокрая трава, а церковь проступала твердым силуэтом. Оно гасло — и все сжималось, становилось невнятным и пропадало во тьме.

Земля поворачивалась. Агеев вдруг ногами, сердцем почувствовал, как она поворачивалась, как она летела вместе с озерами, с городами, с людьми, с их надеждами — поворачивалась и летела, окруженная сиянием, в страшную бесконечность. И на этой земле, на острове под ночным немым светом был он, и от него уезжала она. От Адама уходила Ева, и это должно было случиться не когда-нибудь, а сейчас»⁶.

Приведенная довольно обширная цитата позволяет обратить внимание на пространство, в котором разворачивается

финальная сцена. Фоном для драматичного расставания Агеева и Вики становится вид освещенного северным сиянием неба и силуэт старинной церкви, к которой, надо отметить, повествование регулярно возвращается. И здесь завершения достигает другая тема рассказа — тема духовных поисков героя, раскрывающаяся в рассказе через ряд символических реплик и деталей, связанных с христианской топикой. Это и выбор места для свидания с Викой — безлюдный, как надеется Агеев, остров со старинной церковью. И его реплика «Ну, вот и конец света!» (вместо «край света») по прибытии на остров, отсылающая к еще одному тексту Священного писания — Апокалипсису. И короткий диалог между персонажами после ночной отлучки Агеева на острове, когда он в одиночестве бродит по острову и забирается на колокольню:

«— Где ты был вечером? — спросила Вика, помолчав.

— Там... — неопределенно махнул рукой Агеев. — Наверху! У Бога» (Казаков: 276).

Благодаря библейской аллюзии, вынесенной в заглавие, внешний светский сюжет рассказа Казакова получает дополнение в виде христианского по значению подтекста. Это и рассказ о двух современниках, которые не могут найти общий язык, и память о библейском сюжете. Причем одна история в своем роде объясняет другую. Невозможность понять друг друга поневоле осмысливается как предзаданная, вечная. Но и движение друг к другу, поиск любви находят объяснение в этом сопоставлении современных для автора героев и библейских Адама и Евы. Причем вся система мотивов рассказа поддерживает эту внутреннюю метафору. Например, большую роль играют лейтмотивы света и тьмы, которые тоже уверенно можно отнести к топике религиозных текстов. И для Казакова это неслучайно — христианские мотивы будут по нарастающей звучать в его рассказах. Кульминации это достигнет в более поздних рассказах «Свечечка» и «Во сне ты долго плакал». Христианские мотивы были для Казакова неотъемлемой частью поэтики «русского рассказа», представителем которого он хотел быть вслед за Иваном Буниным. Известны его слова из письма Тамаре Жирмунской 1958 г.:

«Вчера придумал, а сегодня начал писать новый рассказ. Рассказ о Пасхе, о пасхальной ночи, о благовесте, о любви, о весне, о добре и вечной жизни — и да поможет мне Господь Бог! Я так рад теперь — главное, чтоб не растерялось то, что вчера подкатило и так ясно встало и вообразилось, что у меня аж мурашки по коже пошли»⁷.

А спустя год в письме к Виктору Конецкому появится своего рода манифест Казакова:

«Задумал я, дядя, не более, не менее, как возродить и оживить жанр русского рассказа — со всеми вытекающими отсюда последствиями. Задача гордая и занимательная. Рассказ наш был когда-то силен необычайно — до того, что прошиб даже самонадеянных западников. А теперь мы льстиво и робко думаем о всяких Сароянах, Колдуэллах, Хемингуэях и т. п. Позор на наши головы!.. Давай напряжем наши хилые умишки и силишки и докажем протухшему Западу, что такое советская Русь!»⁸.

И поездка на Кизи, состоявшаяся в 1959 г., и сюжет рассказа, родившийся из этих впечатлений, позволили реализовать важные для этой литературной преемственности мотивы уже в 1962 г., в разгар хрущевской оттепели, когда рассказ был опубликован.

Еще один текст с явными «оттепельными» чертами — рассказ Ирины Мазурук «Кизи» (1967). Он гораздо менее известен широкому читателю. Отчасти это связано с трагической судьбой автора, сценаристки и писательницы, рано ушедшей из жизни. В рассказе встречается редкий для советской литературы образ иконостаса (иконостас Преображенской церкви был доступен для посетителей острова в 1960-е гг., демонтирован в 1980–1981 гг. и в 2020 г. открыт после реставрации). По всей вероятности, образ иконостаса появляется в позднесоветской литературе еще реже, чем красный угол, примеры появления и семантику которого, в том числе на материале некоторых произведений советских писателей, рассматривал в диахроническом аспекте В. Лепяхин [Лепяхин: 208–276]. Интересно, что конкретная номинация иконы появляется в произведениях о Кизях дважды — это икона XVIII в. «Вход в Иерусалим»⁹.

С иконой оказывается связан кульминационный эпизод рассказа, когда съемочная группа столичных телевизионщиков пытается заснять образа Преображенской церкви, и сначала у них ничего не получается по разным техническим причинам, а затем все они переживают странный момент, когда икону снимают со стены, и в тот же момент округа оглашается громким пугающим ревом:

« — Так, — сказал Василий Иванович, — ну, начнем с божьей помощью. В каком порядке снимать будем, Майя Александровна?

— Да давайте подряд. Я буду говорить, какие не нужно... Прямо вот с этой крайней давайте начнем. Сначала общий план, а потом укрупните вот эти три картиночки в левом углу.

— Понятно. Владимир, следи там! Давай, Анатолий, сымай!

Толя прошел к иконе, встал перед ней, примериваясь, как половчее ухватиться. В полосе солнца многочисленные бляшки на джинсах ярко блестели, похожие на шляпки гвоздей.

Наконец он взялся за нижний край доски и приподнял ее.

— А ведь грех, наверное, — усмехнулся он, — ох, покарает нас десница божия...

И в тот же миг низкий протяжный, вибрирующий рев воорвался в оранжевую тишину церкви. Клокоча и надрывая душу, он заметался под куполом, наполняя все углы и даже узкие щели между досками стен.

Все замерли. Толя остолбенел, прижимая снятую икону к груди.

Наконец, рев умолк, выполз в распахнутые двери. И стало тихо»¹⁰.

Эпизод с иконой в рассказе примечателен тем, что содержит целый ряд христианских топосов — это и пространство храма, и иконостас. Место действия оказывает влияние даже на речь персонажей, телевизионщики начинают использовать обороты «с божьей помощью», «грех» (*Мазурук*: 164–165). Предметы, в окружении которых обнаруживают себя герои, как будто обладают свойством изменять реальность. К христианскому топосу чуда отсылают неожиданность и эмоциональная напряженность событий в церкви. В то же время религиозное значение этих деталей присутствует как бы в «снятом» виде: персонажи, как кажется, не относятся всерьез

к происходящему, реплики их носят полуиронический характер, а чудо тут же находит свое вполне прозаическое объяснение — «рев» в момент снятия иконы — это гудок теплохода с туристами. Развитие сюжета, впрочем, поддерживает скорее исконное значение христианской топики, поскольку приводит к катарсическим мотивам финала, когда образ острова оказывается резко противопоставлен окружающей обыденности:

«До ближайшего поезда оставалось еще часа три. Она пошла было в вокзальный ресторан, но там было так сумрачно и шумно, так пахло картошкой и томатным соусом, а Кизи были еще так близко, что она поспешно закрыла тяжелую застекленную дверь и, выйдя на перрон, нашла удобную скамейку и расположилась на ней, подобрав под себя ноги и положив голову на вытянутую руку» (*Мазурук*: 167).

И далее, когда уже в купе обратного поезда «Мая» легла и попыталась мысленно прикинуть свои дела на завтрашний день. Но перед глазами у нее все плыли по Онежскому озеру белые лампы-лебедушки (деталь, отсылающая к эпизоду съемок в церкви, когда у телевизионщиков возникли проблемы со светом. — *Н. Ш.*), и она поняла, что ей не вернуться в Москву, пока поезд не привезет ее туда» (*Мазурук*: 167). Финал рассказа Мазурук эмоционально и семантически контрастирует с началом повествования, когда столичная журналистка тяготится мыслями о необходимости провести, точнее потратить, день жизни в провинциальном городке, сигнализирует о внутренних изменениях, случившихся во время пребывания на острове. «Выдвинутый», акцентированный финальной реминисценцией эпизод с иконами в храме, очевидно, маркирует для читателя это катарсическое начало в рассказанной истории.

Два цитированных выше рассказа интересны и похожи между собой тем, что выходят за пределы советского идеологического канона в область христианской топики. Примечательна рефлексия на тему возможного конфликта с цензурой внутри самого рассказа Ирины Мазурук. Снимая Кижский погост, телевизионщикам все время приходится решать вопрос, брать ли в кадр сохранившиеся на острове христианские символы:

«— Мы сняли больше, чем две части, — сказал Толя, сидя над ними, на перилах, — там метров семьсот, не меньше. — Жалко натуре-то сокращать... — вздохнул Василий Иванович. — Нет, сокращать надо за счет икон, — сказал Толя. — Тем более все равно, наверное, придерутся: одни иконы да кресты, а как же антирелигиозная пропаганда?» (*Мазурук*: 165).

Но выходят очень осторожно, без явного конфликта с каноном. Образы церкви и иконы появляются в текстах на правах реалий, связанных с историческим прошлым. Древность острова и древность церкви много раз подчеркнуты в рассказе Казакова:

«Сойдя с пристани, отвернувшись от озера, он опять увидел древнюю большую церковь и маленькую гостиницу, приютившуюся подле <...> Но что-то в церкви этой было властное, вызывающее мысли о гениальном народе, об истории — еще о покое, уединении» (*Казаков*: 269).

«Он думал, что, конечно, ей не триста лет, а неизмеримо больше, что она так же стара, как земля, как камни» (*Казаков*: 274).

И у Мазурук:

«Как тысячу лет назад, так же зигзагом горели края кустов за озером, и длинный тонкий туман тянулся над водой...» (*Мазурук*: 157).

В то же время оба текста не принадлежат к историческому жанру, их действие разворачивается в середине XX в., и в обоих — с большей открытостью и прямой авторской рефлексией у Мазурук, более глубоко и прикрито у Казакова — звучит важная для литературы оттепели тема поиска баланса, связи между прошлым и настоящим, своего рода реабилитации национальной традиции после нескольких десятилетий революционной риторики с ее отрицанием прошлого. Ср. у Мазурук:

«Издали доносился, приближаясь, ровный рокот: по Онеге обратно к Петрозаводску летел “Метеор”, как ящер на коротких лапах. Он пронесся мимо и обезглавленное отражение собора в воде задрожало, перекашиваясь, судорожно рассыпаясь по краям. Эх, это было то, что нужно: старое и новое, “Метеор” — с крыльца Кижского собора, Кижский собор — с палубы “Метеора”» (*Мазурук*: 154).

Тема диалога прошлого и настоящего сближает с оттепельными текстами и вышедшую в 1973 г. книгу историка и художника, фольклориста и легендарного кижского экскурсовода В. Пулькина «Кижские рассказы». Сюжеты сказов включают и время второй половины 1960-х гг., когда по рекомендации Д. Балашова В. Пулькин пришел работать в музей Киж. Вместе с Н. А. Криничной Виктор Иванович Пулькин в 1960–80-е гг. объездил значительную часть Русского Севера в пределах Карелии и за ее пределами, собирая в экспедициях фольклорные тексты и записывая живую речь северян. Хранящиеся в архиве Карельского научного центра РАН материалы этих экспедиций показывают, что В. Пулькин уже тогда интересовался жанром христианской легенды. Позднее, в 1990-е гг., это увлечение выльется в цикл беллетризированных житий местных святых — «Северная Фиваида». А во второй половине 1960-х — начале 1970-х гг. Пулькин пишет один за другим сказы, основанные на фольклорном заонежском материале.

Обращение к христианским мотивам и здесь отмечено двойственностью. Например, в том, как под одной обложкой сочетаются ироничный сказ «Архиерейская уха», в котором боящийся своего церковного начальства поп «к колдуну на поклон бегал»¹¹, и торжественное и поэтичное «Слово о Петре и Павле», герои которого, северные мастера, ремесленники, напоминают своими именами апостолов. Текст назван автором «Слово». В названии легко прочитывается отсылка к канону древнерусской литературы, христианской по своей направленности. То есть само название приуготовляет читателя к сюжету об апостолах. Неудивительно, что в повествование вплетаются христианские топосы. Так, описание людей новгородцев, плывущих к Кижам, начинается с упоминания образов, освящающих суда:

«Под парусом соблюдалась икона.

Егорий-копейщик в золотых латах; красный плащ, белый конь. Лицом юн и светел, разит копьём змея, извечного врага рода человеческого. Защищает красну девицу — ненаглядную красу.

Еще икона — Никола. Старец в белых крещатых ризах благословляет двоеперстием на путь по волнам. Он — в море водитель, он — в бедах спаситель»¹².

Номинация героев, христианская топика, мотивы чуда в сюжете сказа в совокупности ведут к тому, что мастеров Петра и Павла, прибывающих на Кижь, вполне можно принять за апостолов, которые, преодолевая границы времени и пространства, освящают своим присутствием Русский Север.

Христианские образы и мотивы органично входят в кижские сюжеты. В рассказе Казакова «Адам и Ева» смысловым центром повествования становятся старинная церковь с погостом и ландшафт маленького северного острова. В книге В. Пулькина «Кижские рассказы» христианские топосы (иконы, имена героев и др.) предстают в форме отдельных деталей и эпизодов, в связке с фольклорными преданиями, темами исторической памяти, диалога прошлого и настоящего и т. д. В рассказе И. Мазурук затронута тема цензурных ограничений в изображении христианских символов. Цензурные условия преодолевались писателями, вступающими в живой диалог с христианской традицией русской литературы. Рассмотренные прецеденты и контексты иллюстрируют сложность интеллектуальной и духовной атмосферы советского периода, которую, по справедливому наблюдению А. Юрчака, долгое время напрасно упрощали до бинарной картины официальной и неофициальной культуры, «официоза» и «андеграунда» [Юрчак: 40]. Изучение кижских сюжетов позволяет видеть, в каком контексте, в связи с какими темами христианская топика появлялась у советских авторов, в каких формах (эксплицитных и имплицитных) сохранялась христианская традиция в советское время, в том числе во вполне официальных изданиях.

Примечания

- ¹ О валаамском и соловецком текстах см. подробнее: [Бедина, Матонин], [Михайлова], [Франк].
- ² Клюев Н. А. Сочинения / под общей ред. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. Б. м. [Germany] A. Neimanis Buchvertrieb und Verlag, 1969. Т. 2. С. 310.
- ³ Паустовский К. Г. Повесть о жизни: в 2 т. М.: Сов. Россия, 1966. Т. 2. С. 679.
- ⁴ См.: Волынский Л. Кижь: очерк // Волынский Л. Кижь. Сквозь ночь. М.: Сов. писатель, 1974. С. 697–724; Дементьев В. В. Кижь // Дементьев В. В. Северные фрески. Вологда, 1967. С. 61–65.

- ⁵ Климонтович Н. Вход в Иерусалим на белой лошади: [Рассказ о Кижях] // Климонтович Н. Ранние берега: рассказы и повесть. М., 1977. С. 132.
- ⁶ Казаков Ю. П. Адам и Ева // Казаков Ю. П. Собр. соч. : в 3 т. М.: Русский миръ, 2008. Т. 1. Странник. С. 278. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с использованием сокращения *Казаков* и с указанием страницы в круглых скобках.
- ⁷ Жирмунская Т. Мы — счастливые люди // Мурманский берег: литературный альманах. Мурманск: Кн. изд-во, 1996. № 3. С. 93.
- ⁸ Конечкий В. Опять название не придумывается // Нева. 1986. № 4. С. 78.
- ⁹ См.: Вольнский Л. Кижь: очерк. С. 703; Климонтович Н. Вход в Иерусалим на белой лошади. С. 132–133.
- ¹⁰ Мазурук И. Кижь // Знамя. 1967. № 3. С. 164–155. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с использованием сокращения *Мазурук* и с указанием страницы в круглых скобках.
- ¹¹ Пулькин В. И. Кижские рассказы. М.: Советский писатель, 1973. С. 92.
- ¹² Там же. С. 98.

Список литературы

1. Айрапетян В. Русские толкования. М.: Языки русской культуры, 2000. 208 с.
2. Бедина Н. В., Матонин Н. Н. Образ Соловков в русской поэзии // Вестник славянских культур. 2019. Т. 53. С. 206–223.
3. Веселовский А. П. Поэтика сюжетов // Веселовский А. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. С. 300–307.
4. Лепяхин В. В. Икона и иконопочитание глазами русских и иностранцев. М.: Паломник, 2005. 475 с.
5. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л.: Просвещение, 1972. 271 с.
6. Михайлова Л. В. Валаам как духовный центр культурного пространства Русского Севера // Знание. Понимание. Умение. 2009. № 4 [Электронный ресурс]. URL: [http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2009/4/Mikhailova/\(01.06.2021\)](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2009/4/Mikhailova/(01.06.2021)).
7. Сильман Т. Заметки о лирике. Л.: Сов. писатель, 1977. 223 с.
8. Топоров В. Н. Петербург и петербургский текст русской культуры // Семиотика города и городской культуры: Петербург. Тарту, 1984. Вып. 664. С. 4–29.
9. Франк С. Соловецкий текст. Часть 1 // Имагология и компаративистика. 2017. № 1. С. 166–180.
10. Шилова Н. Л. Остров Кижь и русская литература. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2018. 143с. [Электронный ресурс]. URL: http://elibrary.karelia.ru/docs/shilova/ostov_kizhi_i_russk_literat/total.pdf (01.06.2021).
11. Шилова Н. Л. Остров Кижь и писатели-деревенщики: история несложившихся отношений // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. Петрозаводск, 2020. Т. 42. № 5. С. 52–59.
12. Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 664 с.

References

1. Ayrapetyan V. *Russkie tolkovaniya* [*Russian Interpretation*]. Moscow, Yazyki russkoy kul'tury Publ., 2000. 208 p. (In Russ.)
2. Bedina N. V., Matonin N. N. The Image of the Solovki in Russian Poetry. In: *Vestnik slavyanskikh kul'tur* [*Bulletin of Slavic Cultures*], 2019, vol. 53, pp. 206–223. (In Russ.)
3. Veselovskiy A. P. Poetics of Plots. In: *Veselovskiy A. Istoricheskaya poetika* [*Veselovsky A. Historical Poetics*]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1989, pp. 300–307. (In Russ.)
4. Lepakhin V. V. *Ikona i ikonopochitanie glazami russkikh i inostrantsev* [*The Icon and Icon Reverence in the Eyes of Russians and Foreigners*]. Moscow, Palomnik Publ., 2005. 475 p. (In Russ.)
5. Lotman Yu. M. *Analiz poeticheskogo teksta* [*Analysis of the Poetic Text*]. Leningrad, Prosveshchenie Publ., 1972. 271 p. (In Russ.)
6. Mikhaylova L. V. Valaam as a Spiritual Center of the Cultural Space of the Russian North. In: *Znanie. Ponimanie. Umenie* [*Knowledge. Understanding. Skill*], 2009, no. 4. Available at: <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2009/4/Mikhailova/> (accessed on June 1, 2021). (In Russ.)
7. Sil'man T. *Zametki o lirike* [*Notes on the Lyrics*]. Leningrad, Sovetskiy pisatel' Publ., 1977. 223 p. (In Russ.)
8. Toporov V. N. Petersburg and the Petersburg Text of Russian Culture. In: *Semiotika goroda i gorodskoy kul'tury: Peterburg* [*Semiotics of the city and urban culture: Petersburg*]. Tartu, 1984, issue 664, pp. 4–29. (In Russ.)
9. Frank S. The Solovki Text. Part 1. In: *Imagologiya i komparativistika* [*The Imagology and Comparative Studies*], 2017, no. 1, pp. 166–180. (In Russ.)
10. Shilova N. L. *Ostrov Kizhi i russkaya literatura* [*The Kizhi Island and Russian Literature*]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2018. 143 p. Available at: http://elibrary.karelia.ru/docs/shilova/ostov_Kizhi_i_russk_literat/total.pdf (accessed on June 1, 2021). (In Russ.)
- Shilova N. L. Kizhi Island and “Rural” Writers: a History of Failed Relationship. In: *Uchenye zapiski Petrozavodskogo gosudarstvennogo universiteta* [*Proceedings of Petrozavodsk State University*]. Petrozavodsk, 2020, vol. 42, no. 5, pp. 52–59 (In Russ.)
11. Yurchak A. *Eto bylo navsegda, poka ne konchilos': poslednee sovetskoe pokolenie* [*It Was Forever, Until it Was Over: The Last Soviet Generation*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2016. 644 p. (In Russ.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Шилова Наталья Леонидовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры классической филологии, русской литературы и журналистики, Петрозаводский государственный университет (пр. Ленина, 33, г. Петрозаводск, Российская Федерация, 185910); ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8818-8535>; e-mail: natalia.l.shilova@gmail.com.

Natalya L. Shilova, PhD (Philology), Associated Professor of the Department of Classical philology, Russian literature and Journalism, Petrozavodsk State University (pr. Lenina 33, Petrozavodsk, 185910, Russian Federation); ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8818-8535>; e-mail: natalia.l.shilova@gmail.com.

Поступила в редакцию / Received 12.07.2021

Поступила после рецензирования и доработки / Revised 18.08.2021

Принята к публикации / Accepted 25.08.2021

Дата публикации / Date of publication 30.09.2021

Научный журнал

ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

2021

Том 19

№ 3

Свидетельство о регистрации СМИ
ЭЛ № ФС 77–61851 от 18.05.2015

Редакторы: *И. С. Андрианова,*
М. В. Заваркина, Е. Н. Вяль, А. М. Дундукова, Д. Д. Бучнева
Компьютерная верстка: *В. С. Зинкова, Е. Н. Вяль*
Перевод: *Я. И. Соломинская*
Зав. редакцией: *И. С. Андрианова*

Подписано в печать 15.09.2021. Уч.-изд. л. 16.

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
ПЕТРОЗАВОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

185910, Российская Федерация
Петрозаводск, пр. Ленина, 33
Тел. +7 (8142) 719 603
E-mail: poetica@post.com
Сайт журнала в интернете: <http://poetica.pro>