



ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ 2024 № 3



*П*РОБЛЕМЫ
ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

2024

ТОМ 22

№ 3



THE PROBLEMS OF HISTORICAL POETICS 2024 No. 3



*T*HE PROBLEMS
OF HISTORICAL POETICS

2024

Vol. 22

No. 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

2024

Том 22

№ 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]**

2024

Vol. 22

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. филол. н., проф.
(Петрозаводск, Москва, Россия)

В. В. БОРИСОВА
д. филол. н., проф. (Уфа, Москва, Россия)

В. И. ГАБДУЛЛИНА
д. филол. н., проф. (Барнаул, Россия)

Бенами БАРРОС ГАРСИА
PhD (Гранада, Испания)

А. Г. ГАЧЕВА д. филол. н. (Москва, Россия)

Джузеппе ГИНИ
PhD, проф. (Урбино, Италия)

И. А. ЕСАУЛОВ
д. филол. н., проф. (Москва, Россия)

О. В. ЗЫРЯНОВ
д. филол. н., проф. (Екатеринбург, Россия)

А. Е. КУНИЛЬСКИЙ
д. филол. н., проф. (Петрозаводск, Россия)

А. В. ПИГИН
д. филол. н., проф. (Петрозаводск,
Санкт-Петербург, Россия)

Н. А. ТАРАСОВА
д. филол. н. (Санкт-Петербург, Россия)

Е. А. ТАХО-ГОДИ
д. филол. н., проф. (Москва, Россия)

Галин ТИХАНОВ
PhD, проф.
(Лондон, Великобритания)

Йосип УЖАРЕВИЧ
д. филол. н., проф. (Загреб, Хорватия)

А. Н. УЖАНКОВ
д. филол. н., проф. (Химки, Москва, Россия)

С. Л. ФОКИН
д. филол. н., проф. (Санкт-Петербург,
Россия)

Кейт ХОЛЛЭНД
PhD (Торонто, Канада)

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

EDITORIAL BOARD:

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

Valentina BORISOVA
PhD, Professor (Ufa, Moscow, Russia)

Valentina GABDULLINA
PhD, Professor (Barnaul, Russia)

Benami BARROS GARCÍA
PhD (Granada, Spain)

Anastasia GACHEVA PhD (Moscow, Russia)

Giuseppe GHINI
PhD, Professor (Urbino, Italy)

Ivan ESAULOV
PhD, Professor (Moscow, Russia)

Oleg ZYRYANOV
PhD, Professor (Yekaterinburg, Russia)

Andrey KUNILSKY
PhD, Professor (Petrozavodsk, Russia)

Alexander PIGIN
PhD, Professor (Petrozavodsk, St. Petersburg,
Russia)

Natalia TARASOVA
PhD (St. Petersburg, Russia)

Elena TAKHO-GODI
PhD, Professor (Moscow, Russia)

Galina TIHANOV
PhD, Professor (London, UK)

Josip UŽAREVIĆ
PhD, Professor (Zagreb, Croatia)

Alexander UZHANKOV
PhD, Professor (Khimki, Moscow, Russia)

Sergey FOKIN
PhD, Professor (St. Petersburg, Russia)

Kate HOLLAND
PhD (Toronto, Canada)

ZHOU Qichao
PhD, 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:

Scopus; Web of Science (Emerging Sources Citation Index, Russian Science Citation Index); Russian Science Citation Index (RSCI), **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); **Urich's Periodical Directory** (США); **EBSCOhost** (США, Алабама, Бирмингем); **Google Scholar**; **BASE** (Bielefeld Academic Search Engine, Германия); **SLAVUS** (Slavic Humanities Index, Торонто, Канада); **Open Academic Journals Index** (International Network Center for Fundamental and Applied Research, Российская Федерация); **С.Е.Е.О.Л** (Central and Eastern European Online Library, Франкфурт, Германия).

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

И. П. Черноусова (Липецк).	
Функция постоянных эпитетов в поэтике былины	7
Д. Н. Жаткин (Пенза), В. В. Сердечная (Краснодар).	
Концепция Шекспира в литературной и театральной критике П. П. Гнедича	26
И. А. Виноградов (Москва).	
Перевоплощения Гоголя	45
Мугём Ким (Москва), (Сеул, Республика Корея).	
Эсхатологическая парадигма в рассказе В. Ф. Одоевского «Насмешка мертвеца» в романе «Русские ночи»	75
Г. Ю. Карпенко (Самара).	
Пушкинский код в эпистолярной мистификации И. С. Тургенева	92
М. А. Алякринская (Санкт-Петербург).	
Поэтика сказки М. Е. Салтыкова-Щедрина «Путем-дорогою»	127
А. А. Щербинина (Москва).	
Поэтика слова в иноязычной лексике «Хаджи-Мурата» Л. Н. Толстого	142
А. Г. Гачева (Москва).	
Футурологический вектор научной фантастики русских космистов: опыт В. Муравьева и А. Горского	163
С. А. Серегина (Москва).	
«Там, за гранью...»: образ будущего и поэтический идеал в творчестве С. А. Есенина 1910-х гг.	205
В. Н. Терехина (Москва).	
Концепт «будущее» и его константы в поэтике В. Маяковского	229
Н. В. Михаленко (Москва).	
Поэтика утопии в произведениях А. В. Чайнова	244
Д. Д. Николаев (Москва).	
«Борьба миров»: образ будущей войны в советской фантастике предвоенного десятилетия	257
О. Г. Абрамова (Петрозаводск), И. В. Сухоцкая (Петрозаводск).	
Эсхатологические мотивы в повести А. и Б. Стругацких «За миллиард лет до конца света»	286
О. А. Богданова (Москва).	
Русская литературная усадьба: взгляд в будущее	309

CONTENTS

I. P. Chernousova (<i>Lipetsk</i>). The Function of Constant Epithets in the Poetics of the Bylina	7
D. N. Zhatkin (<i>Penza</i>), V. V. Serdechnaia (<i>Krasnodar</i>). Shakespeare's Image in Literary and Theatrical Criticism by P. P. Gnedich	26
I. A. Vinogradov (<i>Moscow</i>). Gogol's Reincarnations	45
Mugyeom Kim (<i>Moscow</i>), (<i>Seoul, Republic of Korea</i>). Eschatological Paradigm in V. F. Odoevsky's Short Story "The Dead Man's Mocking"	75
G. Yu. Karpenko (<i>Samara</i>). Pushkin's Code in the Epistolary Hoax of I. S. Turgenev	92
M. A. Alyakrinskaya (<i>Saint Petersburg</i>). Poetics of the Fairy Tale "Putem-dorogoyu" ("On the Road") by M. E. Saltykov-Shchedrin	127
A. A. Shcherbinina (<i>Moscow</i>). The Poetics of the Word in the Foreign Language Lexis of "Hadji Murad" by L. Tolstoy	142
A. G. Gacheva (<i>Moscow</i>). The Futurology of Cosmism in the Light of Science Fiction: the Experience of V. Muravyov and A. Gorsky	163
S. A. Seregina (<i>Moscow</i>). "Out There, Beyond...": the Image of the Future and the Poetic Ideal in the Works of S. A. Yesenin in the 1910s	205
V. N. Terekhina (<i>Moscow</i>). The Concept of the Future in the Artistic System of V. Mayakovsky and Its Constants	229
N. V. Mikhhalenko (<i>Moscow</i>). The Poetics of Utopia in the Works of A. V. Chayanov	244
D. D. Nikolaev (<i>Moscow</i>). "The Struggle of the Worlds": the Representation of the Future War in the Soviet Science Fiction of the 1930s	257
O. G. Abramova (<i>Petrozavodsk</i>), J. V. Sukhotskaya (<i>Petrozavodsk</i>). Eschatological Motifs in the Short Novel "Definitely Maybe" by A. and B. Strugatsky	286
O. A. Bogdanova (<i>Moscow</i>). Russian Literary Estate: a Look into the Future	309

Научная статья

DOI: 10.15393/j9.art.2024.14083

EDN: TMKSXK



Функция постоянных эпитетов в поэтике былины

И. П. Черноусова

Липецкий государственный педагогический университет

им. П. П. Семенова-Тян-Шанского

(г. Липецк, Российская Федерация)

e-mail: ira.chernousova2010@yandex.ru

Аннотация. В статье проанализированы постоянные эпитеты, используемые в былинах, и определена их функция в создании былинной картины мира — идеального, эстетически преобразованного варианта действительности. Изучение постоянных эпитетов, в которых аккумулированы народные идеалы и ценности, отобранные и отшлифованные длительной фольклорной традицией, позволяет узнать, о чем думал русский народ, как он характеризовал и оценивал человека, предметы и явления окружающего мира с точки зрения их совершенства. Выявленные традиционные смыслы высказываний с постоянными эпитетами, представляющие идеальное соответствие предмета и его признака норме в былинной картине мира, участвуют в создании образа Родины, ее защитников и всей предметно-образной системы «своего» эпического мира. Например, устойчивыми словосочетаниями «земля святорусская, вера православная/христианская, церкви Божьи/соборные/Господни, монастыри спасенные, кресты животворящие» создан образ Святой Руси; в цепочках постоянных эпитетов «удалый породный добрый молодец» и «сильные святорусские могучие богатыри» выразилась совокупность физических и нравственных качеств, которыми должен обладать защитник родной земли, воспетый в эпосе; «почетный пир» означает пир, на котором воздаются почести богатырям за их победы. Постоянные эпитеты «славный, великий, красный», часто употребляемые для характеристики ойконимов, указывают на их известность, величие и красоту, способствуют прославлению и воспеванию русских городов, олицетворяющих Русскую землю. Традиционные культурные смыслы (концепты), являющиеся компонентами фольклорного знания, становясь содержательными константами былинной картины мира, претерпевают трансформацию. Например, шляпа/шапка/колпак земли греческой — чудодейственный предмет, заменяющий боевое оружие, с помощью которого богатырь одерживает победу над врагом. Предложенный подход в изучении постоянных эпитетов, учитывающий ментальное бытие устно-поэтических констант и отношение к фольклору как мировоззренческому феномену, способствует пониманию русского былинного эпоса.

Ключевые слова: фольклор, былина, поэтика жанра, постоянный эпитет, типы эпитетов, формула, концепт, концептосфера, былинная картина мира

Для цитирования: Черноусова И. П. Роль постоянных эпитетов в поэтике былины // Проблемы исторической поэтики. 2024. Т. 22. № 3. С. 7–25. DOI: 10.15393/j9.art.2024.14083. EDN: TMKSXK

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2024.14083

EDN: TMKSXK

The Function of Constant Epithets in the Poetics of the Bylina

Irina P. Chernousova

*Lipetsk State Pedagogical University
Named After P. P. Semenov-Tyan-Shansky
(Lipetsk, Russian Federation)*

e-mail: ira.chernousova2010@yandex.ru

Abstract. The article analyses constant epithets in the poetics of the bylina and determines their function in the creation of an epic worldview as an ideal, aesthetically transformed version of reality. The study of constant epithets, which accumulate folk ideals and values selected and polished by the longtime folklore tradition, made it possible to discover what the Russians think about, how they characterise and assess people, objects and phenomena of the surrounding world in terms of their perfection. The identified traditional meanings of statements with constant epithets, which demonstrate the ideal correspondence of an object and its characteristic to the norm in the epic worldview, participate in shaping the images of the Motherland, its defenders and the entire representational system of “one’s” epic world. For example, the set phrases “the land of Holy Russia,” “Orthodox/Christian faith,” “God’s/cathedral/the Lord’s churches,” “saved monasteries,” “life-giving crosses” create the image of Holy Rus’; the series of the constant epithets “daring, portly, good youth” and “strong mighty bohatyrs of the Holy Rus” express the totality of physical and moral qualities that the defender of his native land, glorified in the epic, should possess; an “honouring feast” means a feast at which heroes are honored for their victories. The constant epithets “glorious,” “great,” “fair” that are often used to characterise oikonyms, indicating their fame, greatness and beauty, contribute to the celebration and glorification of Russian cities that embody the Russian land. Traditional cultural meanings (concepts), which are part of the folklore undergo a transformation, becoming meaningful constants of the epic picture of the world. For example, a hat/cap of the Greek land is a wonder-working object that functions as a military weapon, used by a bohatyr to defeat the enemy. The proposed approach to the study of constant epithets, which considers the mental existence of oral poetic invariables and the attitude to folklore as a worldview phenomenon, contributes to a better comprehension of the Russian epic.

Keywords: folklore, bylina, genre poetics, constant epithet, types of epithets, formula, concepts, conceptual sphere, epic tale worldview

For citation: Chernousova I. P. The Function of Constant Epithets in the Poetics of the Bylina. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2024, vol. 22, no. 3, pp. 7–25. DOI: 10.15393/j9.art.2024.14083. EDN: TMKSXK (In Russ.)

Постоянный характер фольклорного эпитета определяется длительной традицией его формирования: за точностью эпитетов лежат «тысячелетия выработки и отбора» [Веселовский: 64]. Ф. И. Буслаев сравнивал речения с постоянными эпитетами с «заветной иконой», уподоблял их «типам греческих божеств, которые, однажды создавшись, никогда не изменялись, потому что грек не находил уже другого лучшего и приличнейшего образа для олицетворения Юноны или Зевса» [Буслаев: 285–286], а также считал полезным «собрать все постоянные эпитеты для того, чтобы определить, в какие предметы преимущественно вдумывался русский человек и какие понятия присоединял к оным» [Буслаев: 286].

Исследованием фольклорных эпитетов занимались многие ученые: А. Н. Веселовский, Ф. И. Буслаев, А. А. Потебня, В. А. Воскресенский, П. Д. Первов, А. П. Евгеньева, Фр. Миклошич, В. Я. Пропп, Ф. М. Селиванов, П. Д. Ухов, С. Е. Никитина¹ и др., рассматривавшие их с генетической, исторической, лингвистической точек зрения, в системе фольклорного текста, но без учета ментального бытия устно-поэтических констант — того, что составляет эпическое, фольклорное знание.

Мы предлагаем при изучении постоянных эпитетов учитывать связь с русской эпической традицией: выражаемые постоянными эпитетами традиционные культурные смыслы, являющиеся содержательными константами былинной картины мира, существуют объективно в поэтике традиции и в сознании народного мастера, являясь концептами — ментальной структурой хранения в традиционной эпической памяти. Доказательством этому служит употребление этих эпитетов и в других жанрах фольклора.

¹ См.: [Веселовский], [Буслаев: 285–287], [Потебня: 211–215], [Воскресенский], [Первов], [Евгеньева: 306, 313–316], [Миклошич: 219–227], [Ухов], [Пропп: 524–531], [Селиванов, 1977, 2009], [Никитина: 66–71, 104–144].

Традиционные смыслы, содержащиеся в словосочетаниях с постоянными эпитетами, становясь элементами поэтической системы былины, выражают «реалии» былинного универсума и в связи с этим обогащаются новым, в том числе аксиологическим значением, которое обусловлено последовательно проведенным делением былинного универсума на два полярных мира — «свой» и «чужой», сформированным в зависимости от отношения к Русской земле, Святой Руси. Наличие у постоянных эпитетов традиционных значений связывает их и весь былинный текст с миром традиционных ценностей и идеалов.

Характерное для русского фольклора описание мира как идеальной нормы, стабильного образца достигается во многом благодаря постоянным эпитетам: «Предметы и люди рисуются такими, какими они должны быть в идеале» [Пропп: 528].

Существуют различные взаимодополняющие друг друга классификации постоянных эпитетов, предложенные А. Н. Веселовским, П. Д. Первовым, П. Д. Уховым, В. Я. Проппом, Ф. М. Селивановым² и др.

А. Н. Веселовский выделяет тавтологические и пояснительные эпитеты. В основе последних — «какой-нибудь один признак, либо 1) считающийся существенным в предмете, либо 2) характеризующий его по отношению к практической цели и идеальному совершенству» [Веселовский: 59].

К тавтологическим относятся те эпитеты, которые подчеркивают признак, входящий в понятие предмета и усиливающий значение характеризуемого объекта: *красна девица, красно солнце, светел месяц, часты звезды, луна поднебесная, белый свет, белый снег, туча темная, горы высокие, светлица светлая, темница темная, святыня святая.*

Пояснительные эпитеты выделяют в предмете его существенный признак: *травы шелковые, цветы лазоревые, дуб сырой, поле чистое, соболю черный/сибирский, сокол ясный/заморский, калики перехожие/перебродские, купцы/гости торговые, поленица преудалая, вдова честна/многообразная, гонцы скорые, брат крестовый/названный, батюшка крестный, дружин(-ушк-)а хоробрая, кресты животворящие, дорога прямоезжая, улица*

² См.: [Веселовский: 59], [Первов], [Ухов: 162], [Пропп: 525–529], [Селиванов, 1977: 106–116].

*широкая, переулочки мелкие, конюшни стоялые, скатерти бранные*³. К этой же группе относятся цветочные эпитеты: *море синее, сад зеленый, волк серый, соболев черный, лебеди белые, коса русая, кудри желтые*.

Среди пояснительных эпитетов А. Н. Веселовский особо выделяет эпитет-метафору и синкретический [Веселовский: 61].

Метафорический эпитет «предполагает параллелизм впечатлений, их сравнение и логический вывод уравнивания» [Веселовский: 61]. Он обозначает признак, перенесенный на определяемый предмет с другого предмета на основании какого-либо сходства: *еств(-ушк-)а сахарные — уста сахарные, зеленый сад — зелен сафьян — зелено вино, буйные ветры — буйная голова*.

К пояснительным синкретическим А. Н. Веселовский относит постоянные эпитеты, отвечающие «слитности чувственных восприятий» [Веселовский: 62]. Они «характеризуют предмет практически и эстетически с точки зрения его идеального совершенства» [Селиванов, 1977: 111]: *стола (лавки, скамьи, сходы) белодубовые, замки заморские/крепкие, золота казна несчетная, красно золото, чисто серебро, каменья драгоценные/самоцветные, жемчуг скатный, злат венец, перстень золотой (злачен), шляпа пуховая, платок шелковый, платье цветное, рубашка тонкая/мягкая, стрела каленая, сабля вострая, булатный нож, палица боевая, трубочка подзорная, бурзамецкое⁴/мурзамецкое⁵ копье (вострое), сошка кленовая, шелк шемаханский⁶/заморский, шемахинская плетка шелковая/цветная, черкальское⁷/черкасское седельшко (седло), сапоги/*

³ Узорчатые, вытканые или вышитые узорами (Словарь совр. рус. лит. языка: в 17 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. Т. 1. Стлб. 605). Здесь и далее выделение полужирным шрифтом принадлежит автору статьи.

⁴ Бурзамецкий — языческий (Фасмер М. Этимолог. словарь рус. языка: в 4 т. М.: Астрель, АСТ, 1987. Т. 1. С. 244). Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с использованием сокращения Фасмер и указанием тома и страницы в круглых скобках.

⁵ Мурзамецкий — басурманский; татарский (Фасмер; т. 3: 12).

⁶ Производное от названия города Шемаха в Азербайджане, известного своим шелководством (Фасмер; т. 4: 427).

⁷ Черкальский — черкесский; от черкасы, черкэсы (Фасмер; т. 4: 343).

чоботы зелен сафьян, стул/сумки (подсумок) рьта⁸ бархата, сумки переметные, ярлыки скорописчатые, паруса белополотняные, товары заморские, шуба черных соболей/кунья и др.

К классификации А. Н. Веселовского считаем необходимым добавить группу эпитетов, которые В. Я. Пропп называет оценочными, выражающими отношение народа к характеризуемым реалиям [Пропп: 528].

Оценочные эпитеты употребляются с абстрактными и обобщающими понятиями, связанными с проявлением жизнедеятельности народа, государства, с помощью эпитетов метафорически придаются такие качества, как весомость (*грех тяжкий, заповедь великая, служба великая/немаленькая/тяжелая, слава великая, велик заклад, сила могучая/богатырская/молодецкая*) и прочность (*дума крепкая, сон крепкий*).

Оппозиция «свой» — «чужой», реализуемая в былинной картине мира на этнически-религиозном уровне и преломленная в ценностном плане, обуславливает четкое противопоставление защитников родной земли и захватчиков, русских и иноземцев, христиан и иноверцев. Постоянные эпитеты, характеризующие свою родину — Русь и чужие государства, являются оценочными. Постоянство эпитета свидетельствует не только о постоянстве представления, стоящего за этим эпитетом, но и о постоянном характере его связи с определяемым предметом. Так, Святая Русь и без эпитета является «святой», то есть включенной в систему смысловых связей, отражаемую данным эпитетом⁹. Святая Русь — понятие не только этническое, но и этическое.

В былинной картине мира образ Святой Руси представлен эпитетами, содержащими христианские элементы (*земля святорусская, вера православная/христианская, церкви Божьи/соборные/Господни/богомольные, монастыри спасенные, кресты животворящие*), и имеет дополнительный концептуальный нюанс — это Родина, которую необходимо защищать от нападения:

⁸ Тисненный бархат; первоначально — с вырытым (выдавленным по ткани) узором; *рыть* (Фасмер; т. 3: 531).

⁹ О связи концептов 'свет' и 'святой' в народной этимологии и допустимости их синонимической замены в устно-поэтической речи см. подробнее: [Шестеркина] (указано А. М. Дундуковой).

«Вы постоите-тко за **веру** за отечество,
Вы постоите-тко за **славный** стольный Киев град,
Вы постоите-тко за **церквы** ты за **божи**,
Вы поберегите-тко князя Владимира
И со той Опраксой королевичной!»¹⁰;
«Постою-ту я за **вьру** православную,
Постою я за **Божьи** **церквы** **соборныя**,
За **соборныя** **цёрквы** **богомольня**,
Постою я за **манастыри** **спасёныя**,
Постою-ту за **сиротъ**, за **вдовъ** за **бѣдныхъхъ**»¹¹.

В былине Святая Русь противопоставлена чужим враждебным государствам, характеризуемым эпитетами с ярко выраженной негативной оценкой: **Золотая Орда темная, чужая, неверная, немирная, поганая, татарская; Литва проклятая, поганая.**

Эти эпитеты усиливают противопоставление «своего» мира, Святой Руси, залитого светом, — «чужому» миру, этнически и хтонически чуждому и враждебному. При характеристике врагов в подавляющем большинстве случаев используется отрицательный оценочный эпитет *поганый* (*татары поганые*), в котором совмещаются такие значения, как «чужой, вражеский, неправославный и неверный», поэтому «с образом врага связана мысль о поругании христианских святынь» [Климас: 15].

Олицетворением Русской земли и Святой Руси являются русские города, характеризующиеся в былинной картине мира оценочными постоянными эпитетами *славный, великий и красен*, являющимися носителями и проводниками таких традиционных культурных смыслов, как известность, величие и красота.

Оценочный эпитет *славный*, обозначающий совокупность тех качеств общественного порядка, которые влекут за собой всенародное признание, славу, по отношению к городам указывает на их известность: **славный** **стольный** **Киев-град**, **во славном** **городе** **во Киеве**, **славная** **каменная** **Москва** (также

¹⁰ Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 г.: в 3 т. 4-е изд. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. Т. 2. № 75. С. 25. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с использованием сокращения *Гильфердинг*, указанием тома, страницы и номера в круглых скобках.

¹¹ Беломорские былины, записанные А. Марковым / с предисл. проф. В. Ф. Миллера. М.: Т-во скоропечатни А. А. Левенсон, 1901. № 3, С. 48.

Новгород, Астрахань, Волынец, Галич, Муром, Рига, Ростов, Рязань, Тверь, Туринец, Леденец и др.). Киев имеет также пояснительный эпитет *стольный*, подчеркивающий его историко-государственный статус; Новгород — оценочный эпитет *великий*, свидетельствующий о его величии; Киев, Ростов, Галич и др. — оценочный эпитет *красен*¹², говорящий о красоте этих городов (см.: [Селиванов, 2009: 272]).

В былинной картине мира устройство города (*стена городовая, башни наугольные/угловые, церкви Божьи/соборные/Господни, монастыри спасенные, улица широкая, переулочки мелкие*), двор (*широкий двор на семи верстах, ворота широкие/решетчатые/валящатые*¹³), жилые строения (*грядни(цы) светлые, терема златоверх-ие(-оваты)/высокие, палаты высокие/княженецкие/белокаменные*) и помещения в них (*сени новые/косящатые/решетчатые, погреба глубокие, крыльцо красное*) изображены с помощью постоянных эпитетов такими, какими они должны быть в идеале.

*«Широкий двор на семи верстах,
И около заборы позолочены»* (Гильфердинг; т. 2: 679, № 180);

*«Три терема златоверховаты,
Да трои сени косящетыя,
Да трои сени решетчетыя»*¹⁴.

Постоянные эпитеты участвуют в создании образов богатырей, князя Владимира и других представителей «своего» мира. Для характеристики врагов Русской земли постоянные эпитеты используются редко: эпитет-метафора *собака царь*

¹² Здесь в первоначальном значении: «красивый» (Шанский Н. М., Иванов В. В., Шанская Т. В. Краткий этимолог. словарь рус. языка. 2-е изд., испр. и доп. М.: Просвещение, 1971. С. 219). Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с использованием сокращения *Шанский* и указанием страницы в круглых скобках.

¹³ 1) Массивные; крепкие, прочные; 2) изящные, искусно сделанные, обработанные; резные (Словарь русских народных говоров / под ред. Ф. П. Сороколетова. Л.: Наука, 1969. Вып. 4. С. 33, 34).

¹⁴ Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым / подгот. изд. А. П. Евгеньева, Б. Н. Путилов. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. № 1. С. 12. (Сер.: Лит. памятники.) Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с использованием сокращения *Кириша Данилов* и указанием номера и страницы в круглых скобках.

Калин употребляют «не только враги, но и его собственный посол в речи, которую он держит к князю Владимиру» [Веселовский: 66]. Исследователь называет это явление *окаменением*, когда происходит «забвение реального смысла эпитета» [Веселовский: 65].

При описании богатырей с целью большей конкретизации защитника Русской земли употребляются атрибутивные цепочки (два и более) пояснительных и оценочных эпитетов, совокупность которых выражает взаимосвязанные дифференциальные признаки, позволяющие создать полное представление о былинном образе: **удалый (удаленький) дородный добрый**¹⁵ *молодец, сильные святорусские могучие богатыри*.

Такие сочетания с постоянными эпитетами представляют собой образно-смысловую целостность, не сводимую к сумме составляющих. Их семантика в поэтике былины — сложное синкретическое единство традиционных смыслов. В цепочках постоянных эпитетов, характеризующих богатырей, выразилась совокупность всех тех качеств, которыми должен обладать защитник Русской земли, Святой Руси, воспетый в эпосе: удалю, здоровьем, силой, храбростью и смелостью. В том, что «героем былины всегда является "русак", русский человек», который ездит по русской земле, защищает ее и русский народ, сказывается, как отмечал А. П. Скафтымов, «национальная тенденция» [Скафтымов: 94].

«— Ай же, удаленькій дородній добрый молодець,
— Славный богатырь свято-русский!»¹⁶;

«Сильни русскии могучие богатыря!» (Гильфердинг; т. 2: 60, № 79; 68, № 80).

Большинство эпитетов, характеризующих богатыря, являются пояснительными, содержащими метафору: *голова буйная* указывает на беспокойный характер мыслей, *ноги резвые* —

¹⁵ Здесь в первоначальном значении: «подходящий, соответствующий», то есть годный к воинскому подвигу (Шанский: 127).

¹⁶ Песни, собранные П. Н. Рыбниковым: в 3 т. / под ред. А. Е. Грузинского; с портрет., биографией и указателем. 2-е изд. М.: Сотрудник школ, 1909. Т. 1. № 4. С. 15. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с использованием сокращения *Рыбников* и указанием тома, номера и страницы в круглых скобках.

на быстроту, *сердце ретивое* имеет значение «сердце, быстрое на отклик», *кровь горячая* свидетельствует о пылкости, способности к сильным чувствам, *плечи могутные* — о большой физической силе.

Пояснительные и оценочные эпитеты, описывающие былинного князя Владимира (*князь стольно-киевский, славный, ласковый, Красное Солнышко*), передают взаимосвязанные дифференциальные признаки: «служебно-государственный статус, огромную роль в истории государства (крещение Руси), а также оценку личных качеств» [Петенева: 76]. Самым распространенным является солярный эпитет-приложение *Красное Солнышко*, который, по мнению Б. А. Рыбакова, был унаследован из древней языческой поэзии и отражает отношение к киевскому князю как к наследнику языческого бога солнца Дажьбога [Рыбаков: 450]. Метафорическое сближение князя с солнцем свидетельствует о народной любви к нему.

«Ласково со(л)нцо Владимир-князь!» (Кириша Данилов: 136, № 21);

«— Здравствуй, *солнышко* Владимир *стольно-киевской!*

Со своей было княгиною!

Спрашивают Владимир *стольно-киевской:*

— Ты откуда, *удалый доброй молодец,*

А коей земли, коей орды,

Как ты именем зовут,

Как ты нарекают по отечеству?» (Гильфердинг; т. 1: 115, № 3).

Образ невесты-красавицы описывается с помощью цветowych и светового эпитетов, входящих в фольклорную формулу красоты: *оч(-ушк-)и ясные*, как у *ясна сокола*, *бров(-ушк-)и черные*, как у *черна соболя*, *лицо белое*, как *белый снег*, *личико/ягодницы/щечки маков цвет*. Черты внешности, запечатленные в формуле красоты, выглядят идеализированными: чернота бровей подчеркивается употреблением главной эталонной реалии с помощью сравнения с черными соболями, очи сравниваются с глазами сокола. В динамическом и речевом портрете красавицы также используются сравнения с цветовыми эпитетами:

«— У ей очи-то были бы *ясна сокола*,

— У ей брови-то были *черна соболя*,

— Ртьчь-пословица умильная

- Будто **бѣлыя лебеди** пролетныя,
- У ей лицо-то будто **бѣлый снѣгъ**,
- У ей ягодницы будто **маковъ цвѣтъ**,
- Походка будто **лани златорогія**.
- Не видаль я другой такой на семъ свѣтъъ»
(Рыбников; т. 2: 557–558, № 183).

Возможность использования одного определения при характеристике разных реалий былинного универсума связана с историей развития эпитета: свет **белый** — тавтологический эпитет, «в сущности тождество, ибо и прилагательное и существительное выражают одну и ту же идею света, блеска, причем в их сопоставлении могло и не выразиться сознание их древнего содержательного тождества. <...> Белизна лебеди, например, может быть названа ее существенным признаком...» [Веселовский: 59–60]: лебеди **белые**, снег также **белый**; «белый день, лебедь белая — реальны, но понятие света как чего-то желанного обобщилось...» [Веселовский: 67]. Так появилось значение эпитета **белый** — универсальный знак положительного: **лицо белое**, **грудь белая**, **руки белые**, **шатры белые**, также в составе сложных эпитетов, состоящих из двух корней: **палаты белокаменные**, **столы (лавки, скамьи, сходенки) белодубовые**, **паруса белополотняные**, **пишено белоярово**. Значение фольклорного эпитета **белый** совпадает с древнейшим значением этого слова¹⁷. В былинной картине мира белый цвет, символизирующий чистоту, красоту, свет, радость, противопоставляется темному, черному, символизирующему несчастью, горе, печаль: **туча темная** (угроза, нависшая над родной землей), **вороны черные** (враги).

Традиционные культурные смыслы (концепты), становясь элементами былинной картины мира, претерпевают трансформацию в поэтике былины. Например, первоначальное значение словосочетания с постоянным эпитетом **шляпа/шапка/колпак земли греческой** — «монашеский головной убор, имевший форму капюшона или колокола» [Пропп: 192], который в былинах носят калики перехожие. Впоследствии исконное значение изменилось: этот чудесный предмет стал

¹⁷ Общеслав., индоевр. характера, от индоевр. bhā — «светить, сиять, блестеть» (Шанский: 41).

обозначать боевое оружие, с помощью которого Добрыня одерживает победу над змеем/змеей, а Илья Муромец — над Идолищем:

*«Столько увидал молóденькой Добрынюшка,
Да й на крутоём да он на береги
То лежит колпак да земли греческой;
Ён берёт-то тот колпак да во белы ручки,
Он со тою ли досадушки великою
Да ударил он змеинища Горынища.
Еще пала-то змея да на сыру землю,
На сыру-то землю пала во ковыль траву»*

(Гильфердинг; т. 2: 58, № 79);

*«У Ильи Муромца разгорьлось сердце богатырское,
Схватиль съ головушки шляпку земли греческой,
И ляпнул онъ въ Идолище поганое,
И разсъкъ онъ Идолище на полы»* (Рыбников; т. 1: 35, № 6).

Постоянный эпитет, указывающий на принадлежность к земле греческой, олицетворяет христианство. Магическую сверхмощь шляпы/шапки/колпака земли греческой как поэтического символа христианства ученые (В. Я. Пропп, Б. Н. Путилов, А. А. Горелов) объясняют верованиями восточного славянства: «шапка священнослужителя, пришедшая на Русь вместе с христианством из Византии, обладает особой силой в борьбе со змеем, воплощающим языческую старину» [Путилов: 395] (ср.: [Горелов: 116]).

Устойчивое словосочетание *чисто поле*, употребляющееся в разных жанрах фольклора, в поэтике былины изменило традиционное значение — это просторы всей Русской земли или значительной ее части, мир, открытый для подвигов, место сражений и поединков богатырей, «промежуточный мир, в пределах которого герой и его противник равны друг перед другом и перед судьбой» [Колесов: 231].

*«Онъ повытьхалъ въ раздольице чисто поле,
Посмотрѣль на силушку поганаго:
Нагнано-то силушки чернымъ черно,
Чернымъ черно, какъ чернаго ворона <...>
Бьетъ онъ эту силушку, какъ траву косить...»*

(Рыбников; т. 1: 40, № 7).

Этот же эпитет в словосочетании *чисто серебро* обозначает серебро без примесей, входит в фольклорную формулу «красно золото, чисто серебро и скатен жемчуг/каменя драгоценные», выражающую красоту и богатство. Эта формула представляет эталон даров, включающих благородные металлы и драгоценные камни, что придает «эпическую нарядность, яркость, блеск предметному миру былин» [Селиванов, 1977: 112].

*«Насыпай ты пёрьву мису кр́асна золота,
Насыпай ты вто́ру мису циста сэребра,
Насыпай-ко третью мису скатна жемцюга; —
А пойдёмъ-то вьдъ къ царю да всё съ подарками...»¹⁸;*
*«Подавал он чашу красна золота
А солнышку Владимиру стольне-киевскому,
А другую подавал он чиста серебра
Только душечки княгины он Опраксии,
А третью подавал он скатня жемчуга
Молодой Забавы Путятичной.
Да еще подавал он камочку крущатую»*
(Гильфердинг; т. 3: 25, № 199).

В поэтике былины эпитет *яровчатые*¹⁹, характеризующий гусли, изменил свое первоначальное значение — это музыкальный инструмент, игра на котором способна оказывать магическое воздействие на природу и людей. Можно предположить, что в слове *яровчатый* выделяется корень -яр- (ср.: *ярый*²⁰, *ярость*).

*«А й как начал играть он во гусли во яровчаты,
А играл с утра как день топерь до вечера.
А й по вечеру как по позднему
А й волна уж в озерё как сходиласе,
А как ведь вода с песком топерь смутиласе <...>
А й как начал играть Садке как во гусли во яровчаты,
А как начал плясать царь Морской топерь в синем мори.
А от него сколебалосе все сине море*

¹⁸ Беломорские былины, записанные А. Марковым. № 3. С. 48.

¹⁹ В названии *яровчаты* отмечена перестановка согласных — метатеза. Первонач. *сделанные из явора* (вид клена) (Фасмер; т. 4: 541).

²⁰ Ярый (общеслав.). Первонач. значение — «весенний, теплый, горячий <...>»; далее развитие значения пошло, во-первых, в сторону «искрящийся, ясный» (ср. *яркий*), во-вторых, в сторону «гневный, суровый» (*Шанский*: 525).

А сходиласе волна да на синём мори,
 А й как стал он розбивать много черных караблей
 да на синём мори,
 А й как много стало ведь тонуть народу да в синё морё,
 А й как много стало гинуть именьица да в синё море»
 (Гильфердинг; т. 1: 640, 653, № 70).

Словосочетания с постоянными эпитетами **красно** солнце, **светел** месяц, **часты** звезды входят в состав фольклорных формул, описывающих изображения светил на теле детей, со значением «исключительность внешности» (во лбу / в теми / от очей **красно солн-це(-ышко)** / луч, на затылке **светел месяц**, по бокам/волосам/косицам **часты мелки звезды**), и многоэтажные терема с росписью необыкновенной красоты «по-небесному» (На небе **красно солн-це(-ышко)** / **светел месяц** / **часты звезды** — в терем-е(-ах) / белокаменных палатах **красно солн-це(-ышко)** / **светел месяц** / **часты звезды**).

«У нее во череве младенец есть,
 Такого младенца во граде нет:
 По колен ножки-то в серебре,
 По локоть руки-то в золоте,
По косицам частыя звездочки,
 А в темй печет **красное солнышко**»
 (Гильфердинг; т. 2: 191, № 94);

«А й как обделал в теремах всё да по небесному:
 А й как на небе пекет да **красное уж солнышко**, —
 В теремах у его пекет да **красно солнышко**;
 А й как на небе светит млад да **светёл месяц**, —
 У его в теремах да млад **светёл месяц**;
 А й как на небе пекут да **звезды частыи**, —
 А у его в теремах пекут да **звезды частыи**»
 (Гильфердинг; т. 1: 645, № 70).

Большое значение в былинной картине мира уделяется пиру. В фольклорной формуле «пированье-почестный пир, столованье-почестный стол» эпитет *почестный* означает почетный, праздничный пир, на котором воздаются почести богатырям и отмечаются их победы.

«В стольном в городе во Киеве,
 Что у ласкова сударь-князя Владимера

*А и было пированье-почестной пир,
Было столованье-почестной стол»*

(Кирша Данилов: 67–68, № 11).

С корнем *-чест-* используются и другие постоянные эпитеты: *честные подарки, честна вдова многоразумная*. Известно, что в эпосе наиболее почетный и высокий статус среди женщин имеет мать богатыря и так называемая «матерая вдова», т. е. «имеющая детей мужского пола, рожденных в законном браке, но потерявшая мужа и в силу этого обстоятельства одна воспитывающая детей. Как правило, в эпосе к таким женщинам относится эпитет "честная" (вдова) "многоразумная"» [Козловский: 200].

Названия еды и питья с постоянными эпитетами *еств(-ушк-)а сахарные, пить-я(-ица) медвяные*²¹ входят в фольклорную формулу, представляющую эталон угощения приятной едой и медовым хмельным напитком:

*«Понесли ества сахарные и питья медвяныя,
А питья все заморския»* (Кирша Данилов: 131, № 20);
*«Тут кормили его ествушкой сахарною,
А й поили питьицем медвяным»*

(Гильфердинг; т. 2: 39, № 76).

При характеристике алкогольных напитков употребляются разные постоянные эпитеты: *пиво пьяное/хмельное, зелено вино* (в значении *молодое*), среди которых выделяется эпитет *сладкий*, имеющий положительную оценку: *мёд сладкий, сладка водочка* (оксюморон).

*«Наливали ему чару зелена вина,
Наливали ему другу пива пьянаго,
Наливали ему третью мёду сладкаго...»*

(Гильфердинг; т. 1: 387, № 41).

Часто применяемая в сочетаниях с постоянными эпитетами инверсия усиливает значение эпитета, который выделяет признак, точно характеризующий определяемое слово и поэтически закрепивший этот признак за ним.

²¹ Медвяный — медовый, с медом, или на меду сделанный; сладкий (Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М.: Русский язык, 2000. Т. 2. С. 313).

Таким образом, семантика словосочетаний с постоянными эпитетами — сложное синкретическое единство традиционных смыслов, которые участвуют в создании образов Святой Руси, действующих лиц, относящихся в большинстве случаев к «своему» миру (богатырей, князя Владимира и др.), и предметно-образной системы «своего» эпического мира в целом. Они характеризуют место действия, основные события, значимые для былинной картины мира. Постоянные эпитеты, являющиеся средством репрезентации свойственных им традиционных культурных смыслов (концептов), в поэтике былины обогащаются новым, в том числе аксиологическим значением: приобретают семантику положительной (при характеристике «своего мира») или отрицательной (при характеристике врагов) оценки. В постоянных эпитетах, являющихся носителями и проводниками таких традиционных культурных смыслов, как прославление и воспевание красоты, величия русских городов, олицетворяющих Русскую землю и Святую Русь, и ее защитников — богатырей, нашли отражение вековые идеалы и ценности русского народа.

Список литературы

1. Буслаев Ф. И. Преподавание отечественного языка. М.: Просвещение, 1992. 511 с.
2. Веселовский А. Н. Из истории эпитета // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. С. 59–75.
3. Воскресенский В. А. Особенности русского народного языка // Семья и школа. СПб., 1879. № 5. Кн. II. С. 349–355.
4. Горелов А. А. «Шляпа Земли Греческой» в былинах // Русская литература. СПб.: Наука, 2002. № 1. С. 109–117.
5. Евгеньева А. П. Очерки по языку русской устной поэзии в записях XVII–XX вв. М.; Л.: АН СССР, 1963. 348 с.
6. Климас И. С. В синем море было чудище поганое (поганый в эпических жанрах фольклора) // Лингвофольклористика. Курск: Изд-во Курск. гос. ун-та, 2017. Вып. 26. С. 10–17. EDN: YSOJYP
7. Козловский С. В. История и старина: мировосприятие, социальная практика, мотивация действующих лиц. Ижевск: Ижевская ГСХА, 2009. 354 с.
8. Колесов В. В. Древняя Русь: наследие в слове. СПб.: СПбГУ, 2000. 326 с. Кн. 1: Мир человека. (Сер.: Филология и культура.)

9. Миклошич Фр. Изобразительные средства славянского эпоса // Древности. Труды славянской комиссии Императорского Московского археологического общества. М.: Тип. Э. Лиснера и Ю. Романа, 1895. Т. 1. С. 205–229.
10. Никитина С. Е. Устная народная культура и языковое сознание. М.: Наука, 1993. 189 с.
11. Первов П. Д. Эпитеты в русских былинах // Филологические записки. 1901. Вып. 6. С. 1–47.
12. Петенева З. М. О специфике фольклорного эпитета // Русский язык в школе. 1989. № 4. С. 76–81.
13. Потебня А. А. Из записок по теории словесности. Харьков: Изд-е М. В. Потебни, 1905. 652 с.
14. Пропп В. Я. Русский героический эпос. 2-е изд., испр. М.: ГИХЛ, 1958. 603 с.
15. [Путилов Б. Н.] Русская народная поэзия: эпическая поэзия / сост., подгот. текста, вступ. ст., предисл. к разделам и коммент. Б. Н. Путилова. Л.: Худож. лит., 1984. 440 с.
16. Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси. М.: Наука, 1987. 782 с.
17. Селиванов Ф. М. Эпитет // Селиванов Ф. М. Поэтика былин. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1977. С. 100–118.
18. Селиванов Ф. М. Эпитеты былинного города Киева // Селиванов Ф. М. Поэтика былин в историко-филологическом освещении (композиция, художественный мир, особенности языка). М.: Кругъ, 2009. С. 267–286.
19. Скафтымов А. П. Поэтика и генезис былин. М.; Саратов: Книгоизд-во В. З. Яксанова, 1924. 226 с.
20. Ухов П. Д. Постоянные эпитеты в былинах как средство типизации и создания образа // Основные проблемы эпоса восточных славян. М.: АН СССР, 1958. С. 158–171.
21. Шестеркина Н. В. Соотношение концептов 'светлый' — 'святой' в русском языке // *Linguamobilis*. 2010. № 3. С. 103–108 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sootnoshenie-kontseptov-svetlyy-svyatoy-v-russkom-yazyke/viewer> (10.04.2024). EDN: MSYBCH

References

1. Buslaev F. I. *Prepodavanie otechestvennogo yazyka* [Teaching the Native Language]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1992. 511 p. (In Russ.)
2. Veselovskiy A. N. From the History of the Epithet. In: *Veselovskiy A. N. Istoricheskaya poetika* [Veselovsky A. N. Historical Poetics]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1989, pp. 59–75. (In Russ.)
3. Voskresenskiy V. A. Features of the Russian Folk Language. In: *Sem'ya i shkola* [Family and School]. St. Petersburg, 1879, no. 5, book 2, pp. 349–355. (In Russ.)
4. Gorelov A. A. “The Hat of the Greek Land” in Epic Tales (Bylinas). In: *Russkaya literatura*. St. Petersburg, Nauka Publ., 2002, no. 1, pp. 109–117. (In Russ.)
5. Evgen'eva A. P. *Ocherki po yazyku russkoy ustnoy poezii v zapisyakh XVII–XX vv.* [Essays on the Language of Russian Oral Poetry in the Written Sources of the 17th–20th Centuries]. Moscow, Leningrad, The Academy of Sciences of the USSR Publ., 1963. 348 p. (In Russ.)
6. Klimas I. S. In the Blue Sea There Was a Nasty Monster (‘Filthy’ in the Epic Genres of Folklore). In: *Lingvofol'kloristika* [Linguistic Folkloristics]. Kursk, Kursk State University Publ., 2017, issue 26, pp. 10–17. EDN: YSOJYP (In Russ.)
7. Kozlovskiy S. V. *Istoriya i starina: mirovospriyatie, sotsial'naya praktika, motivatsiya deystvuyushchikh lits* [History and Antiquity: Worldview, Social Practice, Motivation of Characters]. Izhevsk, Izhevsk State Agricultural Academy Publ., 2009. 354 p. (In Russ.)
8. Kolesov V. V. *Drevnyaya Rus': nasledie v slove* [Ancient Rus': Heritage in a Word]. St. Petersburg, St. Petersburg State University Publ., 2000, book 1: Human World. 326 p. (Ser.: Philology and Culture.) (In Russ.)
9. Mikloshich Fr. Visual Means of the Slavic Epic. In: *Drevnosti. Trudy slavyanskoy komissii Imperatorskogo Moskovskogo arkheologicheskogo obshchestva* [Antiquities. Proceedings of the Slavic Commission of the Imperial Moscow Archaeological Society]. Moscow, Tipografiya E. Lissnera i Y. Romana Publ., 1895, vol. 1, pp. 205–229. (In Russ.)
10. Nikitina S. E. *Ustnaya narodnaya kul'tura i yazykovoe soznanie* [Oral Folk Culture and Linguistic Consciousness]. Moscow, Nauka Publ., 1993. 189 p. (In Russ.)
11. Pervov P. D. Epithets in Russian Epics. In: *Filologicheskie zapiski* [Philological Notes], 1901, issue 6, pp. 1–47. (In Russ.)
12. Peteneva Z. M. On the Specifics of the Folklore Epithet. In: *Russkiy yazyk v shkole* [The Russian Language at School], 1989, no. 4, pp. 76–81. (In Russ.)
13. Potebnaya A. A. *Iz zapisok po teorii slovesnosti* [From Notes on the Theory of Literature]. Kharkov, Izdanie M. V. Potebni Publ., 1905. 652 p. (In Russ.)
14. Propp V. Ya. *Russkiy geroicheskiy epos* [Russian Heroic Epic]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury Publ., 1958. 603 p. (In Russ.)

15. Putilov B. N. *Russkaya narodnaya poeziya: epicheskaya poeziya* [Russian Folk Poetry: Epic Poetry]. Leningrad, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1984. 440 p. (In Russ.)
16. Rybakov B. A. *Yazychestvo Drevney Rusi* [Paganism of Ancient Rus']. Moscow, Nauka Publ., 1987. 782 p. (In Russ.)
17. Selivanov F. M. Epithet. In: *Selivanov F. M. Poetika bylin* [Selivanov F. M. Poetics of Epics]. Moscow, Lomonosov Moscow State University Publ., 1977, pp. 100–118. (In Russ.)
18. Selivanov F. M. Epithets of the Epic City of Kiev. In: *Selivanov F. M. Poetika bylin v istoriko-filologicheskom osveshchenii (kompozitsiya, khudozhestvennyy mir, osobennosti yazyka)* [Selivanov F. M. Poetics of Epics in Historical and Philological Coverage (Composition, Art World, Language Features)]. Moscow, Krug Publ., 2009, pp. 267–286. (In Russ.)
19. Skaftymov A. P. *Poetika i genezis bylin* [Poetics and Genesis of Epics]. Moscow, Saratov, Publishing House of V. Yaksanov Publ., 1924. 226 p. (In Russ.)
20. Ukhov P. D. The Fixed Epithets in Epics as a Means of Typifying and Creating an Image. In: *Osnovnye problemy eposa vostochnykh slavyan* [The Main Problems of the Epic of the Eastern Slavs]. Moscow, The Academy of Sciences of the USSR Publ., 1958, pp. 158–171. (In Russ.)
21. Shesterkina N. V. The Relationship of the Concepts ‘Light’ — ‘Holy’ in the Russian Language. In: *Lingua Mobilis*, 2010, no. 3, pp. 103–108. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/sootnoshenie-kontseptov-svetlyy-svyatoy-v-russkom-yazyke/viewer> (accessed on April 10, 2024). EDN: MSYBCH (In Russ.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Черноусова Ирина Петровна, доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и литературы Института филологии, Липецкий государственный педагогический университет им. П. П. Семенова-Тян-Шанского (ул. Ленина, 42/1, г. Липецк, Российская Федерация, 398020); ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5797-9561>; e-mail: ira.chernousova2010@yandex.ru

Irina P. Chernousova, PhD (Philology), Professor of the Department of Russian Language and Literature of the Institute of Philology, Lipetsk State Pedagogical University Named After P. P. Semenov-Tyan-Shansky (ul. Lenina 42/1, Lipetsk, 398020, Russian Federation); ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5797-9561>; e-mail: ira.chernousova2010@yandex.ru

Поступила в редакцию / Received 17.05.2024

Поступила после рецензирования и доработки / Revised 15.07.2024

Принята к публикации / Accepted 20.07.2024

Дата публикации / Date of publication 12.09.2024

Научная статья

DOI: 10.15393/j9.art.2024.13762

EDN: PINVCZ



Концепция Шекспира в литературной и театральной критике П. П. Гнедича

Д. Н. Жаткин ^{1✉}, В. В. Сердечная ²

¹ Пензенский государственный технологический университет
(г. Пенза, Российская Федерация)

e-mail: ivb40@yandex.ru [✉]

² Кубанский государственный университет
(г. Краснодар, Российская Федерация)

e-mail: rintra@yandex.ru

Аннотация. В статье проанализированы шекспировская критика и переводческие принципы Петра Петровича Гнедича (1855–1925), прозаика, драматурга, искусствоведа, известного театрального деятеля рубежа XIX–XX вв. Целью работы стало установление места Гнедича в русской шекспириане и уточнение представлений о Шекспире в его критике. В статье предложен обзор его литературно-критического, переводческого и постановочного вклада в историю русского театрального Шекспира, рассмотрены переводческие принципы Гнедича как предтечи школы точного перевода. Он пишет о Шекспире, переводит его пьесы и ставит их на протяжении всей жизни; он не отступает от идеи, что шекспировская драматургия есть передовая драматургия, бросающая вызов театру, и прежде всего русскому театру. Гнедич меряет развитие театра по Шекспиру и в истории русского театра отмечает печальное пренебрежение к его пьесам: от засилья бытовых пьес русский театр переходит к засилью новой драмы и символизму. Переводы Гнедича также вдохновляются идеей обновленного, более точного Шекспира на русской сцене. Он преследует новые принципы: в постановочной работе — режиссерского театра, в переводческой — точного перевода (который позже назовут «эквивиритмичным»). Гнедич первым добивается пропуски на русскую сцену «Юлия Цезаря» (1897) и первым ставит Шекспира на камерной сцене (в петербургском Малом театре А. С. Суворина). В 1922 г. он предлагает необычную концепцию образа Гамлета как типично русского пассивного характера, рассматривая пьесу как своего рода предостережение по поводу позиции бездеятельного «лишнего человека». Гнедич во многом работал ради «возвращения» Шекспира, прокладывая дорогу к спорам о новом, революционном Шекспире.

Ключевые слова: Шекспир, Петр Петрович Гнедич, образ Гамлета, театральная критика, поэтика перевода, точный перевод, поэтика трагедии

Благодарность. Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 24-18-00040 «Эволюция русского поэтического перевода в контексте идейных концепций литературных журналов второй половины XIX века», <https://rscf.ru/project/24-18-00040/>).

Для цитирования: Жаткин Д. Н., Сердечная В. В. Концепция Шекспира в литературной и театральной критике П. П. Гнедича // Проблемы исторической поэтики. 2024. Т. 22. № 3. С. 26–44. DOI: 10.15393/j9.art.2024.13762. EDN: PIHV CZ

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2024.13762

EDN: PIHV CZ

Shakespeare's Image in Literary and Theatrical Criticism by P. P. Gnedich

Dmitry N. Zhatkin ^{1✉}, Vera V. Serdechnaia ²

¹ *Penza State Technological University
(Penza, Russian Federation)*

e-mail: ivb40@yandex.ru[✉]

² *Kuban State University
(Krasnodar, Russian Federation)*

e-mail: rintra@yandex.ru

Abstract. The authors analyze Shakespearean criticism and translation principles of Pyotr Petrovich Gnedich (1855–1925), prose writer, playwright, art critic, and famous theater figure of the turn of the 20th century. The purpose of the work is to clarify Gnedich's place in Russian Shakespearean literature and to elucidate the vision of Shakespeare in his criticism. The objectives of the work include an overview of Gnedich's translation and production contribution to the history of Russian theatrical Shakespeare; a study of Gnedich's criticism of Shakespearean drama on the Russian stage; consideration of Gnedich's translation principles as the precursors of the accurate translation school. Results of the work: Gnedich writes about Shakespeare, translates his plays and stages them over the course of his life; he does not deviate from the idea that Shakespearean drama is advanced and challenges the theater, first and foremost, the Russian theater. Gnedich measures the development of theatre according to Shakespeare and notes the sad neglect of his plays in the history of Russian theater: despite all of his efforts, from the dominance of everyday plays, the Russian theater shifts towards a predominance of new drama and symbolism. Gnedich's translations are also inspired by the idea of updated, more accurate Shakespeare on the Russian stage. Thus, in his appeal to Shakespeare, Gnedich pursues new principles without yet naming them: in production work — he leans towards director's theater, in translation — towards accurate translation

(which will later be called “equirhythmic”.) Gnedich was the first to introduce “Julius Caesar” to the Russian stage in 1897 and the first to stage Shakespeare on a chamber stage (at the St. Petersburg Maly Theater of A. S. Suvorin). In 1922, Gnedich offers an unusual concept of the image of Hamlet as a typically Russian passive character, regarding the play as a kind of warning against the position of an inactive “superfluous man.”

Keywords: Shakespeare, Pyotr Petrovich Gnedich, the image of Hamlet, theater criticism, poetics of translation, accurate translation, poetics of tragedy

Acknowledgments. The reported study was funded by Russian Science Foundation (project number 24-18-00040 “The Evolution of Russian Poetic Translation in the Context of Ideological Concepts of Literary Magazines in the Second Half of the 19th Century”, <https://rscf.ru/project/24-18-00040/>).

For citation: Zhatkin D. N., Serdechnaia V. V. Shakespeare’s Image in Literary and Theatrical Criticism by P. P. Gnedich. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics], 2024, vol. 22, no. 3, pp. 26–44. DOI: 10.15393/j9.art.2024.13762. EDN: PIHV CZ (In Russ.)

Русский писатель, переводчик, деятель театра Петр Петрович Гнедич (1855–1925), племянник знаменитого переводчика «Илиады» Н. И. Гнедича, знаком современному читателю почти исключительно как автор неоднократно переизданного труда по истории искусства [Гнедич]. Однако он также был плодовитым прозаиком и драматургом (за пьесу «Перекасти-поле», например, в 1890 г. он получил престижную Грибоедовскую премию) [Кириллова], служил в Александринском театре, переводил пьесы и ставил их.

Гнедич остается одним из недооцененных деятелей культуры рубежа XIX–XX вв. После революции он не только находился в России, но и стал членом репертуарной секции Петроградского отделения Театрального отдела Наркомпроса (1918–1919)¹. В периодических изданиях печатались его

¹ Старк Э. Многогранный: 40 лет литературно-художественной деятельности П. П. Гнедича // Театр. 1924. № 5–6. С. 13.

театрально-критические работы², размышления о переводе³ и воспоминания⁴. Однако как писатель он оказался практически забыт: после изданной в 1929 г. посмертно книги воспоминаний⁵ его почти не публиковали.

В современной научно-исследовательской литературе о Гнедиче пишут очень немного. О нем вспоминают как о театральном деятеле [Майданова], [Мамчур], драматурге [Кириллова], искусствоведе [Чечик]; однако о Гнедиче-переводчике можно встретить лишь отдельные упоминания [Мешкова].

Особую роль в театральной судьбе Гнедича — как переводчика, постановщика, административного работника и критика — сыграл Шекспир. Гнедич дважды перевел «Гамлета» (1891 г.⁶ и 1917 г.⁷), перевел и поставил «Усмирение строптивой» (1899)⁸ и «Зимнюю сказку» (1902)⁹, перевел комедию «Крещенский

² Гнедич П. П. «Гамлет» и «Юлий Цезарь». По поводу их постановок на частных сценах // Еженедельник Петроградских государственных академических театров. 1922. № 5 (15 окт.). С. 7–13; Гнедич П. П. «Юлий Цезарь» Шекспира. Из записной книжки старого театрала // Жизнь искусства. 1922. № 13 (836). С. 3; Гнедич П. Офелия. По поводу возобновления «Гамлета» в Передвижном театре // Еженедельник Петроградских государственных академических театров. 1922. № 12 (3 дек.). С. 10–13.

³ Гнедич П. П. Из записной книжки переводчика. «Усмирение строптивой», комедия Шекспира // Бирюч Петроградских государственных театров. 1919. № 11/12. С. 100–101.

⁴ Гнедич П. П. Мои цензурные мытарства // Ежегодник Петроградских государственных театров. Сезон 1918–1919 гг. Пг., 1922. С. 197–216; Гнедич П. П. Мытарства драматурга // Рабочий и театр. 1925. № 30. С. 4–6.

⁵ Гнедич П. П. Книга жизни. Воспоминания. 1855–1918. Л.: Прибой, 1929. 372 с.

⁶ Шекспир В. Гамлет, принц датский / пер. П. П. Гнедича. С сокр., согласно требованиям сцены. Кавк. Минеральные Воды: Тип. О. Гнедича, 1891. II, 135 с.

⁷ Шекспир В. Гамлет, принц Датский. Трагедия в 5 актах / пер., [предисл. и примеч.] П. П. Гнедича. Пг.: Тип. Главного управления уделов, 1917. IV, 247 с.

⁸ Шекспир В. Усмирение строптивой / пер. [и предисл.] П. П. Гнедича. СПб.: Изд. Меркушева, 1899. IV, 109 с.

⁹ Шекспир В. Зимняя сказка / пер. П. П. Гнедича с предисл. М. Розанова // Шекспир. [Полное собрание сочинений]. СПб.: Брокгауз — Ефрон, 1903. Т. IV. С. 367–432.

вечер, или Все что хотите» (1908)¹⁰ и приписываемую Шекспиру «Йоркширскую трагедию» (1895)¹¹; кроме того, он, совместно с Ю. П. Бахметьевым, переводил картины одной из хроник под заглавием «Генрих IV» (1895), но перевод утрачен, и остается неясным, что за картины и из какой именно хроники, первой или второй¹². Также Гнедич первым добился постановки в русском театре «Юлия Цезаря», с его темой цареубийства (1897)¹³; ставил «Сон в летнюю ночь» (1901)¹⁴ и «Венецианского купца» (1903). Таким образом, наследие Гнедича как переводчика и популяризатора Шекспира в русской культуре достаточно велико — и сравнительно малоизвестно.

Гнедич находился в самой гуще литературной жизни рубежа веков, общался с великими писателями: в его дневниках мелькают имена Льва Толстого, Островского, Чехова и многих других. Он жил в атмосфере споров о шекспировском наследии. Так, ему довелось лично услышать слова Толстого: «Я терпеть не могу Шекспира. Но он заставляет в себя верить. Он берет за шиворот и ведет к далекой цели, не позволяя смотреть по сторонам»¹⁵. Также Гнедич вспоминал, что на одном заседании Русского литературного общества собрались сразу четыре переводчика «Гамлета», в том числе князь Константин Романов¹⁶.

¹⁰ Шекспир В. Крещенский вечер, или все, что хотите / пер. и предисл. П. П. Гнедича. СПб.: [б. и.], 1908. IV, 135 с.

¹¹ Трагедия в Йоркшире. Пьеса, приписываемая В. Шекспиру / пер. и сокращена для сцены П. П. Гнедичем // Театрал. 1895. № 31. С. 1–15.

¹² Сохранившиеся источники не позволяют уточнить, какая именно из шекспировских хроник под названием «Генрих IV» (первая или вторая) была частично переведена: образ Фальстафа, которого играл Далматов, фигурирует в обеих. В своей автобиографии Гнедич упоминает «несколько сцен» из хроники [Гнедич: 225]; в «Истории русского театра» приводятся неточные сведения о том, что сыграна была «третья картина из хроники Шекспира "Генрих IV"» [История русского драматического театра...: 274], также без указания точного названия хроники. Таким образом, можно лишь утверждать, что Гнедич и Бахметьев перевели какие-то сцены с Фальстафом одной из двух шекспировских хроник под названием «Генрих IV».

¹³ Гнедич П. «Юлий Цезарь» Шекспира. Из записной книжки старого театрала // Жизнь искусства. 1922. № 13 (836). С. 3.

¹⁴ Тамарин Н. «Сон в летнюю ночь» // Театр и искусство. 1901. № 46. С. 829.

¹⁵ Гнедич П. П. Книга жизни. Воспоминания. С. 201.

¹⁶ Там же. С. 241.

Гнедич, заставший театр конца XIX в., с его модой на Островского, старый русский быт, иллюзией полного сходства жизни и ее художественного отражения, видел в Шекспире знак яркой, романтической драматургии. Например, он писал о московском Малом театре того периода:

«Артисты, режиссеры, управляющие театром не имели чувствительного культурного восприемника, не имели того органа, который бы помог им осознать Шекспира, Шиллера, даже понять Тургенева»¹⁷.

Одной из целей театрального творчества Гнедича был поворот русского театра к Шекспиру. И когда в России в 1901 г. гастролировал итальянский трагик Т. Сальвини, в том числе играя Гамлета, Гнедич гневно писал о неготовности общества к восприятию Шекспира:

«Первый актер мира показывал результаты всех своих исканий в величайшем произведении Шекспира, — и театр не был полон! Наша публика расписалась в своей некультурности на этот раз ярче, чем когда-нибудь»¹⁸.

Приглашение Гнедича управляющим труппы в Александринский театр в 1901 г. было связано со стремлением директора императорских театров князя С. М. Волконского к мировому драматургическому репертуару: «Князь мечтал о Софокле и Еврипиде, о Шекспире и Лопе де Вега...»¹⁹. И Гнедич быстро исполнял его ожидания: «Софокл, Еврипид, Шекспир и Гёте введены в репертуар ближайшего будущего сезона»²⁰.

Гнедич немало пишет о Шекспире. Его замечания разбросаны по статьям, которые он писал в течение всей своей жизни. Взгляд Гнедича на Шекспира и театр менялся, но было в нем и то, что оставалось неизменным на протяжении более чем тридцати лет, с 1890 до 1923 г.

Так, Гнедич касается шекспировского вопроса в своей статье 1912 г. о Марке Твене, соглашаясь с его предположениями

¹⁷ Гнедич П. П. Книга жизни. Воспоминания. С. 175.

¹⁸ Там же. С. 270.

¹⁹ Там же. С. 247.

²⁰ Там же. С. 252.

о том, что, вероятно, исторический Уильям Шекспир, малообразованный провинциал, в конце жизни ростовщик, не мог написать великих произведений, ему приписываемых. Соглашается он также и с тем, что в какой-то степени «все равно — кто написал эти вещи; важно то, что они существуют, что они три века волнуют сердца людей, и подобно Венере Милосской, Сикстинской Мадонне или храму Софии в Константинополе, заставляют всех соединиться в одно чувство изумления и восхищения»²¹. Таким образом, Гнедич исследует Шекспира прежде всего как культурный феномен, и его решение шекспировского вопроса, отлично от размышлений о Шекспире Луначарского [Луначарский] или Фриче [Фриче]. «...Шекспир, Бэкон, или кто третий, — да это все равно!»²² — вновь восклицает Гнедич десяток лет спустя.

Гнедич много размышляет о «несценичности» Шекспира. В 1891 г. он фиксирует растерянность русской сцены перед драматургом:

«Возгласы о том, что время Шекспира прошло, что теперь "ключом бьет живая жизнь и сцена должна отражать именно эту живую жизнь, — а не скорби человечества, отделенного от нас тремя столетиями", — возгласы эти раздавались все сильнее и громче»²³.

И, конечно, Гнедич выступал против идеи несценичности великого драматурга.

Гнедич видит Шекспира как автора, который бросает серьезный эстетический вызов русскому театру. Так, в журнале «Артист» в статье, подписанной «Г.» и приписываемой Гнедичу [Ровда: 689], говорится о том, что Шекспир требует от русской сцены совсем нового подхода:

«Говорят, нельзя давать пьесы Шекспира целиком. Можно. Только для этого надо изменить самый способ показывать их публике. Нельзя давать двадцатиминутные антракты между

²¹ Гнедич П. Марк Твен, Сатана и Шекспир // Ежегодник императорских театров. 1912. Вып. III. С. 15.

²² Гнедич П. П. «Гамлет» и «Юлий Цезарь». По поводу их постановок на частных сценах. С. 12.

²³ Г. С.-Петербург. <...> «Гамлет» в новой постановке. — Г. Далматов в роли Гамлета. — Прочие исполнители и обстановка <...> // Артист. 1891. № 17. С. 138.

картинами, — нельзя тянуть роль под суфлера, нельзя из трагедии сделать выставку декорационного, портняжного и оружейного искусства. Нельзя в антрактах играть симфоний и перед веселую сценою шутов-могильщиков разыгрывать заупокойную панихиду»²⁴.

Таким образом, Гнедич уже в 1891 г. выступает против идеи театра-декорации, театра-развлечения и подходит постепенно к идее режиссерского театра, еще не называя его таким. Он горестно вспоминает и в статье 1909 г.: «Доныне, получивши шекспировскую роль, артист, заглянув в нее, по традиции скажет: — Чёрт, в стихах!»²⁵.

Однако и в 1922 г., после революционных преобразований раннесоветского театра, после открытий Станиславского и Мейерхольда, Гнедич, уже в новых терминах, пишет о том, что Шекспир все еще недостижим на сцене:

«Шекспир — писатель не Англии конца XVI века, — он русский, итальянец, немец, человек, какой хотите национальности — XX века. Это футурист, — драматург, к которому мы теперь, в наши дни, не можем еще подойти с нашей бутафорией и монтировкой современного театра»²⁶.

И спустя год, в 1923 г., он вновь отмечает: «Шекспир <...> стоит впереди нас, и мы тщетно стараемся настичь его. <...> мы еще слабосильны понять его: он все еще впереди»²⁷. Эта идея передового Шекспира, обгоняющего свое и наше время, является для Гнедича вдохновляющей.

В центре шекспировского творчества для Гнедича, несомненно, «Гамлет» — текст насколько яркий, настолько и непростой. Он отмечает, в частности, что «Гамлет» не так уж легок для постановки:

²⁴ Г. С.-Петербург. <...> «Гамлет» в новой постановке. — Г. Далматов в роли Гамлета. — Прочие исполнители и обстановка <...>. С. 138.

²⁵ Гнедич П. «Падение искусства». (Листки из записной книжки) // Исторический вестник. 1909. Год тридцатый. Январь. С. 130.

²⁶ Гнедич П. П. «Гамлет» и «Юлий Цезарь». По поводу их постановок на частных сценах. С. 10.

²⁷ Гнедич П. Об «Антонии и Клеопатре» Шекспира. (Из записной книжки старого театра) // Жизнь искусства. 1923. № 5 (6 февр.). С. 4.

«В чтении — трагедия производит неотразимое впечатление, — на сцене она кажется несравненно более слабой, длинной, — несмотря на сокращения — несценичной»²⁸.

Гамлет, очень принципиально для Гнедича, — герой многосторонний; гений Шекспира для него во многом в том, что он «никогда не рисует "однобоких" героев»²⁹. Поэтому, в частности, он защищает в своем переводе то, что иногда казалось другим странным: что у принца есть борода, что ему лет тридцать, что он одышлив и толст, — споря с теми, кто считает, что «Гамлет должен быть худосочным, золотушным невзрастеником»³⁰.

Он неожиданно трактует и Офелию:

«Офелия — как и королева — отрицательные типы женщин. Офелия не понимает Гамлета <...> это глупый котенок, который может только ласкаться и мяукать»³¹.

Гнедич как-то совершенно негативно отзывается об Офелии:

«Дочь Полония <...> в будущем явится такой же вялой, чувственной старухой, как и Гертруда. Ни одной привлекательной черты, кроме внешности, — юности, невинности, свежести, — в ней нет»³².

Гнедич неожиданно противопоставляет Офелию другим героиням Шекспира: своенравным и деятельным Дездемоне, Корделии, Джульетте. Никто из них, как замечает критик, не согласился бы играть роль Офелии: быть послушной дочерью настолько, что по первому совету отдать принцу подарки и смиренно говорить с ним, зная, что их подслушивают родители³³. Потенциально благополучный исход жизни Офелии Гнедич видит в том, что она «по приказанию отца и с благословенья королевы выйдет замуж за какого-нибудь Гильденстерна

²⁸ Г. С.-Петербург. <...> «Гамлет» в новой постановке. Г. Далматов в роли Гамлета. Прочие исполнители и обстановка <...>. С. 137.

²⁹ Гнедич П. П. «Гамлет» и «Юлий Цезарь». По поводу их постановок на частных сценах. С. 10.

³⁰ Там же.

³¹ Там же.

³² Гнедич П. Офелия. По поводу возобновления «Гамлета» в Передвижном театре // Еженедельник Петроградских государственных академических театров. 1922. № 12. С. 10.

³³ Там же.

или Розенкранца — будущего Полония, и народит целую кучу если не Осриков, то тех же Гильденстернов»³⁴. И Гамлет «отходит от нее, потому что видит, что на нее нельзя опереться в минуты горя»³⁵.

Интересна трактовка Гнедичем трагедии «Гамлет» как русской национальной трагедии. Уже в 1891 г. Гнедич отмечает, что «Гамлет» для России — особенно важный текст: «Мы к Гамлету требовательнее, чем любая театральная зала Европы и Америки»³⁶. Спустя тридцать лет, будучи уже советским критиком, он пишет об этом еще острее: «Сказать, что "Гамлет" не русская национальная пьеса — нельзя»³⁷.

Гнедич мотивирует такую близость гамлетовского типа русскому характеру учением о темпераментах, восходящим к раннеромантической типологии этноса: «Почему не Лир, не Макбет, не Отелло оказался нам родным по духу, а слабохарактерный Гамлет? <...> Да именно потому, что это медлительный, всеанализирующий характер северянина»³⁸. Гамлет родственен нам по своему северному психотипу. В статье 1909 г. Гнедич предлагает и оформление спектакля строить в связи с этим обстоятельством, критикуя старые постановки:

«Севера, той снежной вьюги, под пение которой создалась легенда о призраке короля, не было и следа. Ни шкур, ни оленьих и медвежьих мехов...»³⁹.

Во многом совпадая с Ю. Айхенвальдом в его трактовке образа принца датского [Жаткин, Сердечная], Гнедич видит в Гамлете современный, переходный тип человека бездеятельного:

«Гамлет стоит уже на границе средневековья и эпохи Возрождения. <...> чувствуя, насколько его внутреннее самосознание выше, чем у людей окружающих его, — настолько же он чувствует, что

³⁴ Гнедич П. Офелия. По поводу возобновления «Гамлета» в Передвижном театре. С. 12.

³⁵ Там же.

³⁶ Г. С.-Петербург. <...> «Гамлет» в новой постановке. Г. Далматов в роли Гамлета. Прочие исполнители и обстановка <...>. С. 137.

³⁷ Гнедич П. П. «Гамлет» и «Юлий Цезарь». По поводу их постановок на частных сценах. С. 7.

³⁸ Там же. С. 8.

³⁹ Гнедич П. «Падение искусства». (Листки из записной книжки). С. 132.

с внешней стороны он не способен ни на какое дело — может только говорить. Он <...> не находит в себе сил для борьбы»⁴⁰.

Однако, в отличие от Айхенвальда, Гнедич видит в нем именно русский национальный тип.

В послереволюционной статье Гнедич-критик значительно повышает обличительный пафос рассуждений о Гамлете и роли «гамлетовского» сознания в русской истории:

«Вся история русского народа отзывает мирозерцанием Гамлета. Сознвая свою подчиненность, он не боролся до последней капли крови, а оставался рабом окружающей обстановки. Сперва подчинились киевским князьям, потом татарам, потом московским ханам, потом Петру, потом немцам, — чувствуя свое бессилие, он представлял собою целый сонм жалких Гамлетиков»⁴¹.

Гамлет трактуется здесь как исключительно безвольный герой.

И именно из Гамлета Гнедич выводит дальнейший характерный тип русской литературы, ссылаясь и на Тургенева:

«Он нашел отражение в нашей литературе: Онегин, Печорин, Рудин, Агарин, Райский, Левин, — все это маленькие Гамлеты, — все это, по выражению Тургенева, — барабанные палки. Они могут только выбивать вечную дробь на барабанах, а делать настоящее дело неспособны»⁴².

Гнедич буквально связывает этот литературный тип с разложением русского общества: во времена Чехова «поняли, что слюнявые Гамлетики до добра не доведут Россию. — Но было поздно: всеобщее разложение захватило уже обывателей»⁴³.

Напрашивается предположение, что таким обличительным поворотом риторики Гнедич в раннесоветский период ищет способ «оправдания» трагедии для ее существования на советской сцене: если путь «мировой скорби» уже закрыт и неинтересен, то можно показать «Гамлета» как предупреждение, как пророчество о том, что привело русское общество к кризису,

⁴⁰ Гнедич П. П. «Гамлет» и «Юлий Цезарь». По поводу их постановок на частных сценах. С. 8.

⁴¹ Там же.

⁴² Там же.

⁴³ Там же. С. 9.

как английскую версию «лишнего человека» и предупреждение об опасности безволия. И только через десяток лет будет найдена новая риторика для оправдания советского Гамлета как борца, выразившаяся, в частности, в словах С. Дурьлина: «Новый зритель зачеркнул элегическую редакцию "Гамлета", бытовавшую сто лет, и создал свою, где подвиг борьбы тем ярче и сильнее, что он осуществляется актом воли, окрепшей в мыслительных борениях, исключительных по силе и глубине»⁴⁴.

Стремление Гнедича переводить Шекспира родилось от понимания, что существующие переводы очень неточны. Так, к мысли заново перевести «Гамлета» на русский язык его подтолкнул одноклассник по гимназии, англичанин Чарльз Тернер, который на одной из немецких постановок пьесы (в переводе А. В. Шлегеля) «пришел в ужас от тех извращений подлинника, что он заметил», а затем признал, что в русском переводе А. И. Кронеберга «повторены все неточности немецкого перевода»⁴⁵. И дальнейший путь Гнедича-переводчика — путь, с одной стороны, театрального деятеля (Шекспир ему нужен как материал для постановки), а с другой — переводчика, предъявляющего к русскому Шекспиру новые требования точности.

В одной из статей 1922 г. он пишет об основных своих претензиях к переводам. Первичное — это требование точности передачи смысла. Кроме того, следование фонетической стороне речи пьесы:

«...мало того, чтоб передать смысл каждой фразы, — надо передать характер ее произношения. Кроме того, автор <...> вкладывает в характерные восклицания действующих лиц такие звуки, которые соответствуют *рисунку* речи. Шуты у него нередко пускают какофонию. Призраки говорят — точно воет ветер в печной трубе»⁴⁶.

Сам Гнедич был не только чуток к фонетике фразы; он прислушивался к подсказкам, а во время перевода «Гамлета» даже работал вместе с трагиком В. Далматовым. Далматов был не только тем, на кого рассчитывал Гнедич как постановщик,

⁴⁴ Дурьлин С. Н. О Гамлете, принце Датском и о прочем // Советское искусство. 1935. № 23 (17 мая). С. 3.

⁴⁵ Гнедич П. П. Книга жизни. Воспоминания. С. 144.

⁴⁶ Гнедич П. П. «Гамлет» и «Юлий Цезарь». По поводу их постановок на частных сценах. С. 12.

но и в какой-то мере соавтором по крайней мере первого перевода «Гамлета» Гнедичем. Как вспоминал Гнедич, когда он летом 1891 г. занимался переводом «Гамлета» на Кавказе (рабочий текст перевода был опубликован в 40 экземплярах в Кавказских Минеральных водах)⁴⁷, Далматов приехал к нему с целью работы — и над ролью, и над собственно текстом:

«...занимался он Шекспиром серьезно. Он решил идти наперекор всем тем традициям, как игрался у нас Гамлет до последнего времени. Он нещадно воевал со мной, как переводчиком, за каждое слово и выражение, казавшееся ему почему-нибудь неудобным. Он был по-своему прав, говоря, что гласные звуки не передают того настроения, какое ему нужно в данном месте, а потому тут нужны другие слова, другие звуки. Достоинно замечания, что требования его часто совпадали с подлинником английского поэта, где гласные были те, о которых говорил он»⁴⁸.

Наконец, будучи чутким к объему произносимой сценической речи, Гнедич дает и требование соблюдения количества стихотворных строк — то, что в более поздних спорах о новом советском Шекспире будет названо «эквиритмичностью» [Баскина], [Азов]. В 1922 г. Гнедич пишет:

«Сжатая образная речь, занимающая по-английски полстроки, передается порою тремя-четырьмя строками русского перевода. Это невозможно. Есть переводчики, которые дают лишних *несколько сот* строк в одной трагедии. Надо ли говорить, что впечатление пьесы от такой растянутости дается совсем не то, на которое рассчитывал автор. Пьеса, идущая в Лондоне четыре часа, у нас идет пять с половиной»⁴⁹.

В своих переводах он отмечает: «Вся стихотворная часть пьесы переведена строка в строку»⁵⁰. Гнедич еще не доходит до определения «эквиритмии», которая подразумевала, по выражению

⁴⁷ Шекспир В. Гамлет, принц датский / пер. П. П. Гнедича. С сокр., согласно требованиям сцены. Кавк. Минеральные Воды: Тип. О. Гнедича, 1891. II, 135 с.

⁴⁸ Гнедич П. О В. П. Далматове. (К двухлетию его смерти, 14 февраля) // Ежегодник императорских театров. 1914. Вып. II. С. 45–46.

⁴⁹ Гнедич П. П. «Гамлет» и «Юлий Цезарь». По поводу их постановок на частных сценах. С. 12.

⁵⁰ Шекспир В. Крещенский вечер, или все, что хотите / пер. и предисл. П. П. Гнедича. СПб.: [б. и.], 1908. С. IV.

А. Смирнова, «точное воспроизведение числа строк подлинника, всех его размеров, рифмовки, разрезов стиха, перенесений и т. д.» [Щедрина: 728], но близок к этому.

Гнедич очень критично относится к предыдущим переводам «Гамлета». Сумароковский «Гамлет» для него — «нелепая перелицовка»⁵¹, однако он признает: «Постепенность, с которой входил Гамлет в плоть и кровь русской публики, была, пожалуй, полезна»⁵². Гнедич высказывает мысль о том, что русский читатель был не готов к дословному переводу: «Близкий, дословный перевод был бы тяжел и непонятен русскому зрителю не только XVIII, но и XIX века»⁵³. Перевод Н. Полевого он характеризует как «кустарно-слащавый», «вернее, перелицовка»⁵⁴. Иронически цитируя Полевого, в представлении которого Гамлет — «в белых перьях, статный воин, / Первый в Дании боец»⁵⁵, роль этого перевода Гнедич оценивает неожиданно высоко: эта версия трагедии «послужила ступенью к пониманию Гамлета, а — главное — он заставил привязаться к нему, полюбить его, увидеть в нем что-то родное»⁵⁶.

В своих переводах из Шекспира Гнедич руководствуется и указанными принципами (точность, возможная фонетическая близость, эквилинейарность и эквиритмичность) и, конечно, понятием сценичности текста: его перевод, как никакие другие, ориентирован именно на сцену. И в последнем переводе «Гамлета» 1917 г. в примечаниях он дает постановочные указания: «Монотонная речь Духа — самое слабое место в постановке Гамлета. Мне думается, что большое расстояние между отцом и сыном много мешает впечатлению»⁵⁷.

С. Н. Дурылин, не хваля особенно перевод «Гамлета» Гнедичем, признавал его сценичность: «...перевод Гнедича принадлежит к числу тех, про которые актеры говорят: "Его легко держать на языке"» [Дурылин: 384].

⁵¹ Гнедич П. П. «Гамлет» и «Юлий Цезарь». По поводу их постановок на частных сценах. С. 7.

⁵² Там же. С. 7–8.

⁵³ Там же. С. 8.

⁵⁴ Там же.

⁵⁵ Там же. С. 10.

⁵⁶ Там же. С. 8.

⁵⁷ Шекспир В. Гамлет, принц Датский. Трагедия в 5 актах. С. 210.

Итак, Шекспир бесспорно оставался для Гнедича автором, по которому можно мерить развитие театра. В 1891 г. он писал:

«Полтора десятка лет шел легкий жанровый репертуар и случайные постановки произведений Шекспира являлись детски-неумелыми попытками, терпя иногда такое фиаско, что пьесы приходилось немедленно после первого представления снимать с репертуара, — таковы были "Виндзорские кумушки"»⁵⁸.

И в 1922 г., оглядываясь назад, вспоминал, что и после 1897 г. «Шекспир по-прежнему оказался в архиве, в складе, и только изредка, для гастролеров, ставили "Гамлета", в декорациях из "Синей бороды", с короной короля Бобеша, в которой щеголял Клавдий все акты, не снимая ее даже у себя в спальне»⁵⁹.

Невостребованность Шекспира, в том числе в образовательных программах («Точно в школах и не знали о существовании Шекспира, чурались его...»⁶⁰), воспринималась Гнедичем и как личная боль, и как свидетельство культурной недоразвитости русского театра. Шекспира вначале отодвинули в сторону бытовые пьесы («все свои силы направляли на изучение современной бытовой комедии»⁶¹), а затем и новая драма: «с севера повеяло мистическим туманом»⁶², драмой Ибсена, Метерлинка и Чехова, вновь отвлекая русский театр от шекспировских задач.

Однако в 1922 г. он с надеждой рассуждает о том, что, кажется, время Шекспира все-таки пришло. Не очень ясно, на каком основании, но он пишет с воодушевлением:

«И вот из мрака и хаоса пестрой действительности стал резче и резче обозначаться лик Шекспира. Могучий, вечно юный, он приблизился, не торопясь, мерно двигаясь к свету. <...> Какой жизнью, какой мощной, здоровой жизнью пахнуло от него! <...>

⁵⁸ Г. С.-Петербург. <...> «Гамлет» в новой постановке. Г. Далматов в роли Гамлета. Прочие исполнители и обстановка <...>. С. 137.

⁵⁹ Гнедич П. П. «Юлий Цезарь» Шекспира. Из записной книжки старого театрала. С. 3.

⁶⁰ Там же.

⁶¹ Там же.

⁶² Там же.

Зашевелились, проснулись артистические силы: Шекспир идет, Шекспир. Ужели весна, возрождение жизни на сцене?»⁶³

Критик, переводчик, писатель, режиссер Гнедич во многом работал именно ради этого «возвращения» Шекспира и немало сделал для него, прокладывая дорогу к раннесоветским спорам о новом, революционном Шекспире.

Список литературы

1. Азов А. Г. Поверженные буквалисты: из истории художественного перевода в СССР в 1920–1960-е годы. М.: Высшая школа экономики, 2013. 304 с.
2. Баскина М. Э. Филологически точный перевод 1920–1930-х годов: люди и институции // Художественно-филологический перевод 1920–1930-х годов / сост. М. Э. Баскина; отв. ред. М. Э. Баскина, В. В. Филичева. СПб.: Нестор-История, 2021. С. 5–80.
3. Гнедич П. П. История искусств: зодчество, живопись, ваение: в 3 т. СПб.: А. Ф. Маркс, 1898. Т. 1–3.
4. Дурылин С. Н. «Гамлет» на русской сцене // Художественный перевод и сравнительное литературоведение: сб. науч. тр. / отв. ред. Д. Н. Жаткин. М.: Флинта, 2022. Т. XVII. С. 324–433.
5. Жаткин Д. Н., Сердечная В. В. Концепция трагедии Шекспира в литературной критике Ю. Айхенвальда // Проблемы исторической поэтики. 2024. Т. 22. № 1. С. 209–228 [Электронный ресурс]. URL: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1708012852.pdf (03.03.2024). DOI: 10.15393/j9.art.2024.13442. EDN: XNPERK
6. История русского драматического театра: в 7 т. / редкол.: Е. Г. Холодов (гл. ред.) и др. М.: Искусство, 1982. Т. 6: 1882–1897. 576 с.
7. Кириллова А. С. Литературная и театральная полемика вокруг пьесы П. П. Гнедича «Перекасти-поле» // Писатель — критика — читатель: механизмы формирования литературной репутации в России во второй половине XIX — первой трети XX вв. СПб.: Росток, 2022. С. 500–510.
8. Луначарский А. История западно-европейской литературы в ее важнейших моментах. М.: Государственное изд-во, 1924. Ч. 1. 244 с.
9. Майданова М. Н. Петр Петрович Гнедич // Сюжеты Александринской сцены. СПб.: Левша. Санкт-Петербург, 2018. Т. 2: Актеры. Режиссеры. С. 348–368.
10. Мамчур Е. В. Александринский театр в начале XX века: лица и идеи // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2015. № 2. С. 41–60.
11. Мешкова Е. М. А. Н. Островский — переводчик: стратегии перевода шекспировских пьес // Русский язык и культура в зеркале перевода. М.: МГУ, 2023. С. 17–23.

⁶³ Гнедич П. П. «Юлий Цезарь» Шекспира. Из записной книжки старого театрала. С. 3.

12. Ровда К. И. Годы реакции // Шекспир и русская культура / Акад. наук СССР. Ин-т русской литературы (Пушкинский дом); под ред. [и с предисл.] акад. М. П. Алексеева. Л.: Наука, 1965. С. 627–698.
13. Фриче В. М. Очерки по истории западно-европейской литературы. М.: Польза, 1908. 256 с.
14. Чечик Л. А. Венецианское искусство в русской искусствоведческой критике // Италиянистика в современном мире = L'Italianistica nel mondo contemporaneo: мат-лы II Междунар. науч.-практ. конф. (Москва, 27–28 февр. 2020 г.). М.: МГПУ, 2021. С. 231–239 [Электронный ресурс]. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=46440720> (03.03.2024). EDN: JZUMEC
15. [Щедрина Т. Г.] Густав Шпет и шекспировский круг: письма, документы, переводы. М., СПб.: Петрогриф, 2013. 760 с. (Сер.: Российские пропилеи.)

References

1. Azov A. G. *Poverzhennye bukvality: iz istorii khudozhestvennogo perevoda v SSSR v 1920–1960-e gody* [Defeated Literalists: from the History of Literary Translation in the USSR in the 1920s–1960s]. Moscow, Vysshaya shkola ekonomiki Publ., 2013. 304 p. (In Russ.)
2. Baskina M. E. Philologically Accurate Translation of the 1920s–1930s: People and Institutions. In: *Khudozhestvenno-filologicheskii perevod 1920–1930-kh godov* [Literary and Philological Translation of the 1920s–1930s]. St. Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2021, pp. 5–80. (In Russ.)
3. Gnedich P. P. *Istoriya iskusstv: zodchestvo, zhivopis', vayanie: v 3 tomakh* [History of Art: Architecture, Painting, Sculpture: in 3 Vols]. St. Petersburg, A. F. Marks Publ., 1898, vol. 1–3. (In Russ.)
4. Durylin S. N. “Hamlet” on the Russian Stage. In: *Khudozhestvennyy perevod i sravnitel'noe literaturovedenie: sbornik nauchnykh trudov* [Literary Translation and Comparative Literary Criticism: Collection of Scientific Works]. Moscow, Flinta Publ., 2022, vol. 17, pp. 324–433. (In Russ.)
5. Zhatkin D. N., Serdechnaya V. V. Yuly Aykhenvald's Concept of Shakespeare's Tragedies. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics], 2024, vol. 22, no. 1, pp. 209–228. Available at: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1708012852.pdf (accessed on March 3, 2024). DOI: 10.15393/j9.art.2024.13442. EDN: XNPEPK (In Russ.)
6. *Istoriya russkogo dramaticheskogo teatra: v 7 tomakh* [History of the Russian Drama Theater: in 7 Vols]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982, vol. 6. 576 p. (In Russ.)
7. Kirillova A. S. Literary and Theatrical Controversy Around P. P. Gnedich's Play “Tumbleweeds”. In: *Pisatel' — kritika — chitatel': mekhanizmy formirovaniya literaturnoy reputatsii v Rossii vo vtoroy polovine XIX — pervoy treti XX vv.* [Writer — Criticism — Reader: Mechanisms for the Formation of Literary Reputation in Russia in the Second Half of the 19th — the First Third of the 20th Centuries]. St. Petersburg, Rostok Publ., 2022, pp. 500–510. (In Russ.)

8. Lunacharskiy A. *Istoriya zapadno-evropeyskoy literatury v ee vazhneyshikh momentakh* [History of Western European Literature in Its Most Important Moments]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo Publ., 1924, part 1. 244 p. (In Russ.)
9. Maydanova M. N. Petr Petrovich Gnedich. In: *Syuzhety Aleksandrinskoy stseny* [Plots of the Alexandrinsky Stage]. St. Petersburg, Levsha. Sankt-Peterburg Publ., 2018, vol. 2, pp. 348–368. (In Russ.)
10. Mamchur E. V. Alexandrinsky Theatre at the Beginning of the 20th Century: Persons and Ideas. In: *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka* [Theatre. Fine Arts. Cinema. Music], 2015, no. 2, pp. 41–60. (In Russ.)
11. Meshkova E. M. Ostrovsky as a Translator: Strategies for Shakespeare's Plays Translating. In: *Russkiy yazyk i kul'tura v zerkale perevoda* [Russian Language and Culture in the Mirror of Translation]. Moscow, Lomonosov Moscow State University Publ., 2023, pp. 17–23. (In Russ.)
12. Rovda K. I. Reaction Years. In: *Shekspir i russkaya kul'tura* [Shakespeare and Russian Culture]. Leningrad, Nauka Publ., 1965, pp. 627–698. (In Russ.)
13. Friche V. M. *Ocherki po istorii zapadno-evropeyskoy literatury* [Essays on the History of Western European Literature]. Moscow, Pol'za Publ., 1908. 256 p. (In Russ.)
14. Chechik L. A. Venetian Art in Russian Critics. In: *Ital'yanistika v sovremennom mire = L'Italianistica nel mondo contemporaneo: materialy II Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii (Moskva, 27–28 fevralya 2020 g.)* [Italian Studies in the Modern World: Materials of the 2nd International Scientific and Practical Conference (Moscow, February 27–28, 2020)]. Moscow, Moscow City University Publ., 2021, pp. 231–239. Available at: <https://elibrary.ru/item.asp?id=46440720> (accessed on March 3, 2024). EDN: JZUMEC (In Russ.)
15. Shchedrina T. G. *Gustav Shpet i shekspirovskiy krug: pis'ma, dokumenty, perevody* [Gustav Shpet and the Shakespearean Circle: Letters, Documents, Translations]. Moscow, St. Petersburg, Petroglif Publ., 2013. 760 p. (Ser.: Russian Propylaea.) (In Russ.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ / INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Жаткин Дмитрий Николаевич, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой перевода и переводоведения, Пензенский государственный технологический университет (проезд Байдукова / ул. Гагарина, 1а/11, г. Пенза, Российская Федерация, 440039); ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4768-3518>; e-mail: ivb40@yandex.ru.

Сердечная Вера Владимировна, доктор филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения, Кубанский государственный университет (ул. Ставропольская, 149, г. Краснодар, Российская Федерация, 350040); ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8718-3556>; e-mail: [rintra@yandex.ru](mailto:rintr@yandex.ru).

Dmitry N. Zhatkin, PhD (Philology), Professor, Head of the Department of Translation and Translation Studies, Penza State Technological University (proezd Baydukova 1a / ul. Gagarina 11, Penza, 440039, Russian Federation); ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4768-3518>; e-mail: ivb40@yandex.ru.

Vera V. Serdechnaia, PhD (Philology), Associate Professor of the Department of Foreign Literature and Comparative Cultural Studies, Kuban State University (ul. Stavropol'skaya 149, Krasnodar, 350040, Russian Federation); ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8718-3556>; e-mail: [rintra@yandex.ru](mailto:rintr@yandex.ru).

Поступила в редакцию / Received 24.04.2024

Поступила после рецензирования и доработки / Revised 30.05.2024

Принята к публикации / Accepted 03.06.2024

Дата публикации / Date of publication 12.09.2024

Научная статья

DOI: 10.15393/j9.art.2024.14042

EDN: MWOAKM



Перевоплощения Гоголя

И. А. Виноградов

Институт мировой литературы им. А. М. Горького,

Российская академия наук

(г. Москва, Российская Федерация)

e-mail: iwinigradow@mail.ru

Аннотация. В статье рассматривается одна из кардинальных черт гоголевского наследия, придающая произведениям писателя их главную особенность — ощущение подлинно «живой жизни». Максимальная реалистичность художественной прозы Гоголя обусловливается его способностью к глубокому образному, синкретическому мышлению. На основании многочисленных свидетельств доказывается, что успех у читателей и зрителей десятков «ролей», которые воссоздал и «сыграл» Гоголь в своих сценических и литературных героях, заключается в его исключительном даровании к творческому перевоплощению, а также в предельной исповедальности, которые вместе составляют уникальное свойство его гения. Наследие Гоголя раздвигает рамки традиционных представлений о перевоплощении, которое нередко считается принадлежностью исключительно актерского мастерства. В гоголевском контексте это понятие охватывает многочисленные сферы творчества и распространяется даже на выбор человеком самого призвания в жизни — определения той «роли», с которой он входит в общую культуру. Разнообразные самоопределения Гоголя проявляются в первоначальном выборе им жизненного пути, когда в 1820-х — начале 1830-х гг. он «примерял» на себя последовательно профессии юриста, художника, историка, географа и др. Одной из сфер приложения талантов представлялась ему тогда и театральная сцена. Творческие «вхождения в образ» потребовались в дальнейшем для художнической и преподавательской деятельности Гоголя — литературных занятий и исторических штудий, из которых последние тоже предполагают «актерское» перевоплощение — мышление и действие «за» императоров, королей, халифов, гетманов и других лиц мировой истории. Широкий круг приложения многообразных способностей и глубокая укорененность Гоголя в общехристианском символизме, традиции которого он впитал с юности в семье и школе, с закономерностью обусловили реалистический, глубоко осознанный характер его творчества.

Ключевые слова: Н. В. Гоголь, воображение, перевоплощение, художественный талант, роль, литературный персонаж, артистизм, характер, личность, лицо, поэтика характера, познание в образах

Для цитирования: Виноградов И. А. Перевоплощения Гоголя // Проблемы исторической поэтики. 2024. Т. 22. № 3. С. 45–74. DOI: 10.15393/j9.art.2024.14042. EDN: MWOAKM

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2024.14042

EDN: MWOAKM

Gogol's Reincarnations

Igor' A. Vinogradov

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

e-mail: iwinigradow@mail.ru

Abstract. The article examines one of the cardinal features of Gogol's legacy, which endows the writer's works with their key feature — a sense of truly “living life.” The maximum realism of Gogol's fiction is rooted in his capacity for deep figurative, syncretic thinking. Based on numerous testimonies, it is proven that the success among readers and viewers of dozens of “roles” that Gogol recreated and “played” through his stage and literary heroes lies in his exceptional gift for creative reincarnation, as well as in his extreme confessional nature, which together constitute a unique property of his genius. Gogol's legacy expands the boundaries of traditional ideas about reincarnation, which is often considered exclusively an actors' skill. In the Gogol context, this concept embraces numerous areas of creativity and even extends to a person's choice of his calling in life — the definition of the “role” with which he enters the general culture. Gogol's various self-definitions are manifested in his initial choice of his life path, when in the 1820s — early 1830s he successively “tried on” the professions of a lawyer, artist, historian, geographer, etc. The theater stage seemed to him to be one of the areas of application of his talents at that time. Creative “entries into character” were later required for Gogol's artistic and teaching activities — literary pursuits and historical studies, the latter of which also imply an “acting” transformation — thinking and acting “for” emperors, kings, caliphs, hetmans and other world history personae. The wide range of application of Gogol's diverse abilities and his deep rootedness in pan-Christian symbolism, the traditions of which he absorbed in his youth in the family and at school, logically determined the realistic, deeply conscious nature of his work

Keywords: Nikolai Gogol, imagination, reincarnation, artistic talent, role, literary character, artistry, character, personality, face, poetics of character, cognition in images

For citation: Vinogradov I. A. Gogol's Reincarnations. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics], 2024, vol. 22, no. 3, pp. 45–74. DOI: 10.15393/j9.art.2024.14042. EDN: MWOAKM (In Russ.)

.....

Способность перевоплощения, безусловно, не является исключительной принадлежностью Гоголя. Эта творческая способность присуща, в той или иной степени, любому писателю. Разница лишь в глубине погружения в образ другого человека, в адекватности передачи его «психологии». Гоголь был наделен безусловным даром видеть мир «чужими» глазами, сопереживать ближнему, «как самому себе» (Мф. 19:19; 22:39; Мк. 12:31). Профессор психиатрии И. А. Сикорский (1842–1919) по поводу «Мертвых душ» писал: «Талант Гоголя заключается в глубине его психологической проницательности, которая достигла степени почти безошибочного ясновидения»; «всякий психолог», по мнению Сикорского, «найдет у Гоголя материал неизмеримой ценности» [Сикорский: 159, 384].

Общие представления о природе художественного творчества не дают, однако, возможности оценить, в чем конкретно и как проявлялся незаурядный потенциал Гоголя, основанный на сочувствии другому человеку. В настоящей статье предпринята попытка обозначить в едином фокусе все разнообразные преломления таланта писателя, определить «общий знаменатель» его творческих способностей. В единой личности Гоголя соединяется множество разных особенностей и свойств. Он был не только писателем и поэтом, но и историком, географом, этнографом, педагогом, государственным служащим (чиновником); в своем наследии — он и мыслитель, и психолог, и христианин, и просто человек. Творческое многообразие Гоголя тесным образом связано с его главным делом. Широкий спектр возможностей и само богатство гоголевского наследия определяются именно единым синкретическим ядром, заключающим в себе прежде всего две составляющие: во-первых — поражающее воображение писателя (порой достигающее крайней степени); во-вторых — глубокий дар перевоплощения. Эти два свойства таланта Гоголя (куда входит и «призвание» актера, оставшееся в жизни писателя, применительно к конкретным выступлениям на сцене, нереализованным) получали преломления не только в художественном творчестве, но и в других сферах деятельности писателя — даже в самом выборе начинающим писателем жизненного пути. Разные грани одаренности Гоголя, в которых органично реализовывал себя его

художнический талант, дают возможность приблизиться и к вопросу о том, в чем же состоит суть *неподдельного* образного мышления — осмысления окружающего мира «в красках» и образах как такового. В этом отношении пример гениального художника является неоценимым материалом, позволяющим уточнить наши общие представления об одном из важнейших методов постижения действительности. Решение такого широкого круга задач тем более насущно, что в наследии самого Гоголя — оригинального, самобытного творца — многое остается неизученным и загадочным.

1. Гоголь и сцена — начало пути

Биографы и исследователи не раз отмечали стремление юного Гоголя к сцене. Драматургом был его отец, В. А. Гоголь-Яновский, писавший комические пьесы на простонародном малороссийском и русском языках. Они предназначались для домашнего театра богатого родственника Д. П. Трощинского, бывшего министра Александра I. Некоторые роли в этих (и других) пьесах играл не только отец, но и мать Гоголя, М. И. Гоголь-Яновская [Виноградов. Летопись; т. 1: 207–208, 231–232, 235, 269–270, 306–307, 337–339, 358, 392, 549].

Желание приурочить формирование литературных и театральных вкусов Гоголя к как можно более раннему периоду, почти к самому детству, было настолько заманчивым, что даже привело одного из гоголевских биографов к ошибке. Первый из них, П. А. Кулиш, зная о пьесах Гоголя-отца, разыгрывавшихся на сцене Трощинского, заявлял, будто юный Гоголь эти постановки видел, и здесь-то, провозглашал биограф, «можно сказать, под домашним кровом получил первые уроки декламации и сценических приемов, которыми впоследствии восхищал близких своих приятелей»¹. Гоголь, — утверждал биограф, — «в самом раннем возрасте был окружен литературною и театральною сферою, и таким образом тогда уже был для него намечен предстоявший ему путь»².

¹ Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников. Полный систематический свод документальных свидетельств: в 3 т. / изд. подгот. И. А. Виноградов. М.: ИМЛИ РАН, 2011. Т. 1. С. 39.

² Там же.

На эти необоснованные догадки Кулиша мать Гоголя последовательно возражала:

«Сын мой не участвовал ни в каких удовольствиях в доме нашем, он тогда был очень мал, семи лет поручили его учителю семинаристу с 6-летним братом его Иваном <...> потом отдали их в Полтаву <...> меньший <...> заболел <...> и умер 9-ти лет <...>. В 12 лет отдали его в нежинскую <...> Гимназию высших наук; когда приезжал на каникулы при отце, то тогда мы <...> не выезжали никуда; муж мой занимался садом <...> я <...> по своему хозяйству <...> и он <Гоголь> всегда любил быть один и <...> делал <...> клетки для птиц с своим старым дядькой <...>. Отец его <...> сочинял комедии на русском и малорос<си>йском языке, но сын мой при жизни его не знал об этом, комедии его на малорос<с>ийском языке были играны на театре <...> Трощинского, но сыну моему не случилось быть тогда, так <как> он в то время бывал в Нежине; по смерти своего отца (в 1825 г. — *И. В.*) приехавши домой и нашедши комедии на малорос<с>ийском языке, Роман и Параска, Овца и Собака, удивился, что отец его мог писать...»³.

Недвусмысленное опровержение матерью Гоголя слов П. А. Кулиша долгое время, более ста пятидесяти лет, оставалось не востребуемым — ее записки о сыне, хранящиеся ныне в архиве Пушкинского Дома, были опубликованы лишь в 2007 г.⁴ Но еще в 1853 г. появилось новое упоминание о том, будто Гоголь участвовал в представлении пьес отца на театре Трощинского. Нежинский инспектор, преподаватель истории К. А. Моисеев заявлял, будто отец Гоголя лично рассказывал ему, как они проводили время с Трощинским, ставя пьесы, сочиненные Василием Афанасьевичем, и добавлял:

«В представлении сих пьес его, как он говорил, участвовал и юный сын его Николай» [Виноградов. Летопись; т. 1: 306]. «Это, — повторял доводы Кулиша Моисеев, — должно думать, возродило в нем охоту к театру и к театральным пьесам, которыми впоследствии сын его столько сделался известным и своею театральностью, которою столько привлекал к себе внимание своих товарищей при представлении пьес на установленном по временам театре в Гимназии высших наук князя Безбородко» [Виноградов. Летопись; т. 1: 306].

³ Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников. Т. 1. С. 26.

⁴ Там же. С. 30.

Сомнительное свидетельство К. А. Моисеева появилось сразу за биографической статьей о Гоголе П. А. Кулиша — и повторяло его догадки⁵. В свете авторитетных возражений Кулишу Марии Ивановны Гоголь воспоминания нежинского инспектора верны, очевидно, лишь в той части, что касается активного участия Гоголя в постановках школьного театра.

Впервые Гоголь увидел театр, по-видимому, в десятилетнем возрасте, когда отец привез его, вместе с братом Иваном, в Полтаву для обучения в уездном училище. В Полтавском театре в театральный сезон 1818/19 г. играл М. С. Щепкин; уже тогда Гоголь мог оценить игру этого знаменитого актера [Виноградов. Летопись; т. 1: 256, 269].

Собственные навыки актерского перевоплощения Гоголь приобрел в 1820-х гг. в Нежине, на сцене гимназического театра (о чем как реальный свидетель упоминал инспектор К. А. Моисеев). Театр в стенах гимназии устраивался, с разрешения педагогов, четырежды: на масленичной неделе 1824 г. и три раза в 1827 г. — на масленицу, на Светлой седмице и в конце сентября, перед Покровом [Виноградов. Летопись; т. 1: 380, 406–407, 410–414, 558, 563–564, 566, 568–570, 574, 576, 579–581, 608–611, 615, 636]. Школьное увлечение, к которому Гоголь относился с чрезвычайным энтузиазмом, оказалось вполне серьезным. В декабре 1828 г. Гоголь переехал в Петербург и, едва испытав силы в литературе (но еще не вполне в себе уверившись), в поисках нового поприща для приложения талантов осенью 1829 г. предпринял нешуточную попытку поступить на сцену Санкт-Петербургских Императорских театров [Виноградов. Летопись; т. 2: 43–47]. По словам биографа, «успехи» на гимназической сцене, двухлетней давности, внушили ему надежду, что «здесь он будет в своей стихии» [Виноградов. Летопись; т. 2: 44]. К этому времени относится появление в гоголевской рукописной «Книге всякой всячины, или Подручной Энциклопедии» двух последовательных выписок, связанных с театром. Он внес тогда в книгу сначала «Список Рос<с>ийской <Драматической> и Балетной труп<п>ы

⁵ Мемуары гимназического инспектора были тоже опубликованы довольно поздно, лишь в 2014 г. (см.: Гоголь в Нежинской гимназии высших наук: антология мемуаров / сост. и коммент. П. В. Михед, Ю. В. Якубина. СПб.: Пушкинский Дом, 2014. С. 296).

С<анкт->Петербуржского театра Артистов» (переписав его из альманаха «Русская Талия»⁶). Этот список открывают имена известных актеров В. А. Каратыгина, Я. Г. Брянского, П. И. Толченова (раздел «Трагедии»); среди артистов раздела «Комедии и драмы» на первом месте стоят имена И. И. Сосницкого и П. А. Каратыгина. Здесь же имеется помета о кончине 4 декабря 1828 г. актрисы Л. О. Дюровой (настоящая фамилия Дюр, в замужестве Каратыгина)⁷. Тогда же Гоголь внес в рукописную книгу перечень шестидесяти девяти пьес французского драматурга Э. Скриба 1815–1828 гг., на французском языке, — «Pieces de M. Scribe» (9: 578–582). На российском театре Скриб был тогда востребован.

Попытка вступить на сценическое поприще стала, однако, неудачной. Игру Гоголя «забраковали начисто», поскольку он «читал просто, без всякой декламации», — без «диких завываний и неизбежных всхлипываний, или, как тогда выражались, *драматической икоты*», которые, по мнению театральной дирекции, были необходимы для драматического актера [Виноградов. Летопись; т. 2: 44–45]. Неподходящей для сцены нашли и физические данные Гоголя — его «фигуру» [Виноградов. Летопись; т. 2: 46].

2. Литература и сцена

Тем не менее актерские навыки, полученные на сцене школьного нежинского театра, Гоголю все-таки пригодились, хотя и не на театральных подмостках. Дар перевоплощения сыграл немаловажную роль в его писательстве, в том числе при создании самого первого цикла гоголевских повестей «Вечера на хуторе близ Диканьки». Внимания к этой стороне творческого гения Гоголя исследователи до сих пор, к сожалению, не уделяли. Еще в 1827 г., в самый разгар нежинских театральных увлечений, Гоголь, рассказывая в письме

⁶ Список Артистов Российской <Драматической> и Балетной труппы Санктпетербургского Придворного Театра // Русская Талия, подарок любителям и любительницам отечественного театра на 1825 год / изд. Ф. Булгарин. СПб.: В тип. Н. Греча, [1824]. С. 436–443.

⁷ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: в 17 т. (15 кн.) / сост., подгот. текстов и коммент. И. А. Виноградова, В. А. Воропаева. М.; Киев: Изд-во Московской Патриархии, 2009. Т. 9. С. 575. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием тома и страницы в круглых скобках.

к Г. И. Высоцкому о прошедших масленичных представлениях в гимназическом актовом зале и сообщая о репетициях спектаклей на будущую Пасху, упоминал тут же о способности перевоплощения — причем не только сценического:

«Часто <...> мысленно перескакиваю в Петербург: сижу с тобою в комнате, брожу с тобою по бульварам, люблюсь Невою, морем. Короче я делаюсь *ты...*» (письмо от 19 марта 1827 г.; 10: 51).

О таком же перевоплощении (совершающемся в самой жизни) Гоголь еще раз напомнил Высоцкому в том же году в июньском письме: «Ты теперь в зеркале видишь меня» (10: 63). Позднее, в 1832 г., после многочисленных авторских «перевоплощений» в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» — перевоплощений, которые понадобились Гоголю для создания полноценных художественных образов, — в письме (от 1 января 1832 г.) к школьному другу А. С. Данилевскому он признавался:

«Я <...> бы желал на время принять твой образ с твоими страстишками и взглянуть на других таким же взором <...> каким глядишь ты...» (10: 173).

Насколько глубокой оказалась способность Гоголя смотреть на мир глазами другого человека (присущая настоящим художникам), показывает и реплика героя «Вечеров...» дьяка-рассказчика Фомы Григорьевича об его «быличках»:

«...вы хотите, чтобы я вам еще рассказал про деда? <...> ...что за разгулье <...>, когда услышишь про то, что <...> деялось на свете! А как еще впутается какой-нибудь родич, дед или прадед <...> чудится, что <...> сам все это делаешь, как будто *залез в прадедовскую душу или прадедовская душа шалит в тебе...*» (1/2: 154; курсив наш. — И. В.).

Сохранилось свидетельство, что ради большего «вхождения в образ» Гоголь даже употреблял переодевание. Так, в 1839 г. С. Т. Аксаков застал его однажды в костюме одного из героев <Драмы из эпохи Богдана Хмельницкого>, над которой Гоголь тогда работал. Аксаков вспоминал, как В. А. Жуковский, у которого писатель остановился в Петербурге, провел его «через внутренние комнаты к кабинету Гоголя, тихо отпер и отворил дверь»:

«Я едва не закричал от удивления. Передо мной стоял Гоголь в следующем фантастическом костюме: вместо сапог длинные шерстяные русские чулки выше колен; вместо сертука, свех фланелевого камзола, бархатный спензер; шея обмотана большим разноцветным шарфом, а на голове бархатный, малиновый, шитый золотом кокошник, весьма похожий на головной убор мордочек. Гоголь писал и был углублен в свое дело, и мы очевидно ему помешали. Он долго, *не зря, смотрел на нас*, по выражению Жуковского, но костюмом своим нисколько не стеснялся» [Виноградов. Летопись; т. 3: 360].

По свидетельству еще одного современника Гоголя, известно впоследствии архитектора и скульптора В. О. Шервуда, писатель, рассказывая «сцены из св<оих> произвед<ений>», «менял всевоз<можные> голоса» и «изменялся в лице, к<а>к будто и самый костюм на нем становился другим» [Виноградов. Летопись; т. 6: 446]. Граф А. П. Толстой, в доме которого Гоголь жил последние годы, тоже свидетельствовал, что, когда ему приходилось проходить мимо дверей в комнату писателя, он не раз слышал, «как Гоголь писал свои "Мертвые души"»:

«...Гоголь один, в запертой горнице, будто бы с кем-то разговаривал, иногда самым неестественным голосом. <...> Зато как живо, верно и естественно говорят все его действующие лица» [Виноградов. Летопись; т. 7: 199].

Неудивительно, что и читал свои произведения Гоголь, по многочисленным свидетельствам, неподражаемо — глубоко входя в образ героя, передавая все особенности голоса и мимики персонажа. Школьный приятель Гоголя В. И. Любичч-Романович вспоминал:

«...впоследствии всем резко бросалась в глаза его актерская манера превосходно подражать, передразнивать и, наконец, он был выдающимся чтецом, что тоже говорит в пользу его сценического дарования» [Виноградов. Летопись; т. 2: 46].

По свидетельству С. Т. Аксакова, Гоголь, читая свое произведение, «играл» его [Виноградов. Летопись; т. 2: 396]. По-видимому, в незаурядной способности к актерскому перевоплощению кроется отчасти и секрет неизменной драматургичности произведений Гоголя — не только тех, что предназначались

для сцены, но и его прозы [Данилов]. Даже критическую статью Гоголь способен был превратить в пьесу. В. Г. Белинский, имея в виду «Театральный разъезд после представления новой комедии», в свое время замечал: «Эта пьеса есть как бы журнальная статья в поэтически-драматической форме, — дело, возможное для одного Гоголя!»⁸.

3. Воображение: pro et contra

О предельной степени воплощения Гоголя в образ того или иного персонажа можно судить из его позднейшего признания о своем чрезвычайном, доводящем до крайности воображении. Это признание Гоголь сделал в 1849 г. в беседе с славянофилом Ф. В. Чижовым:

«У меня все расстроено внутри <...>. Я, например, вижу, что кто-нибудь спотыкнулся; тотчас же воображение за это ухватится, начнет развивать — и все в самых страшных призраках. Они до того меня мучат, что не дают мне спать и совершенно истощают мои силы» (курсив наш. — И. В.) [Виноградов. Летопись; т. 6: 285].

В 1848 г. Гоголь говорил также А. О. Смирновой (бывшей фрейлине Россет, приятельнице Пушкина, Жуковского и многих других литераторов):

«Когда я пишу, очи мои раскрываются неестественною ясностью» [Виноградов. Летопись; т. 6: 161].

Если все без исключения произведения Гоголя являются результатом способности творческого перевоплощения, то очевидно, что юмористическое изображение этой своей черты как художника — комический взгляд на самого себя «со стороны» — писатель оставил в «Женитьбе», в репликах встревоженной своей будущей судьбой героини, тоже изнемогающей под бременем неумеренного воображения — которое доводит ее, как и автора комедии, до нервных симптомов:

«Везде, куды ни поворочусь, везде так вот и стоит Иван Кузьмич. <...> Давича совершенно хотела было думать о другом, но чем ни займусь — пробовала сматывать нитки, шила ридикуль, — а Иван Кузьмич все так вот и лезет в руку. (Помолчав.) И так вот, наконец, ожидает меня перемена состояния! Возьмут меня,

⁸ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: АН СССР, 1955. Т. 6. С. 663.

поведут в церковь... потом оставят одну с мужчиною — уф! Дрожь так меня и пробирает. Прощай, прежняя моя девичья жизнь! (Плачет.) <...> Вот жила, жила — а теперь приходится выходить замуж! Одних забот сколько: дети, мальчишки, народ драчливый; а там и девочки пойдут; подрастут — выдавай их замуж. Хорошо еще, если выйдут за хороших, а если за пьяниц или за таких, что готов сегодня же поставить на карточку все, что ни есть на нем! (Начинает мало-помалу опять рыдать.)» (3/4: 358–359).

Образная цепь живописных и детальных фантазий невесты по поводу предполагаемой своей плачевной судьбы очень напоминает признания самого Гоголя в том, что его воображение является для него своего рода «деспотом» — если за что-нибудь «ухватится», то «начнет развивать — и все в самых страшных призраках». Этого же происхождения, очевидно, и известные развернутые сравнения Гоголя, не раз привлекавшие к себе внимание критиков и исследователей. Например, в описании бала в «Мертвых душах»:

«Все было залито светом. Черные фраки мелькали и носились врознь и кучами там и там, как носятся мухи на белом сияющем рафинаде в пору жаркого июльского лета, когда старая ключница рубит и делит его на сверкающие обломки перед открытым окном; дети все глядят, собравшись вокруг, следя любопытно за движениями жестких рук ее, подымающих молот, а воздушные эскадроны мух, поднятые легким воздухом, влетают смело, как полные хозяева, и, пользуясь подслеповатостью старухи и солнцем, беспокоящим глаза ее, обсыпают лакомые куски где вразбитную, где густыми кучами. Насыщенные богатым летом, и без того на всяком шагу расставляющим лакомые блюда, они влетели вовсе не с тем, чтобы есть, но чтобы только показать себя, пройтись взад и вперед по сахарной куче, потереть одна о другую задние или передние ножки, или почесать ими у себя под крылышками, или, протянувши обе передние лапки, потереть ими у себя над головою, повернуться и опять улететь, и опять прилететь с новыми докучными эскадронами. Не успел Чичиков осмотреться, как уже был схвачен под руку губернатором, который представил его тут же губернаторше» (5: 15–16).

Внимание читателя совершенно поглощается ассоциативным полетом гоголевского воображения. К. С. Аксаков видел в этой

способности Гоголя черты эпического созерцания, роднящие его с Гомером:

«...сравнивая, Гоголь совершенно предается предмету, с которым сравнивает, оставляя на время тот, который навел его на сравнение <...>. Всякий, кто читал Илиаду, верно вспомнит Гомера...»⁹.

Свидетельство Гоголя о способности видеть воображаемые предметы в мельчайших подробностях, с «неестественною ясностью», отзывается, по-видимому, — с противоположным смыслом — и в строках шестой главы поэмы о том же Чичикове, который, по словам рассказчика, спал так «крепко», «как спят одни только те счастливыцы, которые не ведают <...> слишком сильных умственных способностей» (5: 128). Характеристика Чичикова связана с римскими впечатлениями Гоголя. Много лет спустя писатель К. П. Ободовский, со слов одного из римских знакомых Гоголя, И. Ф. Золотарева, сообщал:

«И. Ф. Золотарев жил с Гоголем в <...> 1838 г. в Риме. <...> ...в описываемую эпоху писатель был <...> охвачен красотой римской природы и подавлен массою памятников искусства, которыми был окружен. До какой степени он был увлечен окружавшей его обстановкою вечного города, указывает эпизод, происшедший при самом приезде И. Ф. Золотарева в Рим.

"Первое время, от новости ли впечатлений, от переутомления ли дорогой, или от чего другого, — рассказывал И<ван> Ф<е-
дорович>, — я совершенно лишился сна.

— Совсем спать не могу, просто в отчаянье прихожу, — пожаловался я раз как-то Гоголю.

Велико же было мое удивление, когда, вместо сочувствия к моему тяжелому положению, Н<иколай> В<асильевич> пришел в восторг.

— Как ты счастлив, Иван, — воскликнул он, — что не можешь спать!..

— Да какое же тут счастье, помилуй, — возразил я, — что может быть тяжелее, мучительнее бессонницы!

— Как тебе не стыдно это говорить, — закричал Гоголь, — не горевать ты должен, а радоваться!

— Да почему же? — спросил я уже в совершенном изумлении.

⁹ Аксаков К. Несколько слов о поэме Гоголя: Похождения Чичикова, или Мертвые души. М.: В тип. Н. Степанова, 1842. С. 12.

— А потому, что твоя бессонница указывает на то, что у тебя артистическая натура, так как ты приехал в Рим, и он так поразила тебя, что ты не можешь спать от охвативших тебя впечатлений природы и искусства. И после этого ты еще не будешь себя считать счастливым!

Убеждать в действительной причине моей бессонницы великого энтузиаста, целые дни без отдыха проводившего в созерцании римской природы и памятников вечного города, я счел бесполезным» [Виноградов. Летопись; т. 3: 96].

В «Размышлениях о Божественной Литургии» Гоголь повторял:

«...человек не в силах глядеть неотлучно и непрерывно в глаза пленившей его красоте: и пища, и питье, и презренные заботы жизни его отвлекают от <нее>, и плачет он горько на свое бессилие, на то, что не может весь предаться красоте. Небесные же Силы глядят неотлучно и непрерывно в глаза пленившей их Красоте: и пищу, и питье, и все заботы существа своего черплют они из ней же, — из той же красоты, и в высокой полноте блаженства воспевают: "Свят, Свят, Свят Господь Саваоф", ощущая и в самом наслаждении песнословить возрастающую полноту блаженства» (6: 397).

О другой, воспитующей стороне развитого воображения Гоголь напоминал в письме матери от 2 октября 1833 г., размышляя о воспитании в «правилах религии» восьмилетней сестры Ольги:

«Говорите ей поболее о будущей жизни, опишите всеми возможными и нравящимися для детей красками те радости и наслаждения, которые ожидают праведных, и какие ужасные, жестокие муки ждут грешных. <...> Вы увидите, какие благодетельные это произведет следствия. Нужно сильно потрясти детские чувства, и тогда они надолго сохранят все прекрасное. Я испытал это на себе. <...> ...один раз — я живо, как теперь, помню этот случай. Я просил вас рассказать мне о Страшном суде, и вы мне, ребенку, так хорошо, так понятно, так трогательно рассказали о тех благах, которые ожидают людей за добродетельную жизнь, и так разительно, так страшно описали вечные муки грешных, что это потрясло и разбудило во мне всю чувствительность. Это заронило и произвело впоследствии во мне самые высокие мысли» (10: 226–227).

Позитивная сторона развитого образного мышления составила, согласно этому признанию, самую основу «высокого» пафоса гоголевских произведений. Однако выход в мир образов имел и оборотную — не только положительную сторону. В «Лествице», с которой Гоголь был знаком с 1820-х гг. [Виноградов. Летопись; т. 1: 693–694], святоотеческая борьба с мысленными «прилогами», опасными для подвижника, описывается, терминологически (в том переводе, которым пользовался Гоголь), именно как борьба с *воображением*:

«Святые и благорассмотрительные отцы наши иное описание полагают воображению, иное на воображаемую вещь вниманию, иное на оную же согласию и наклонению, иное оной раболепству, иное с оною борьбе, и иное напоследок так называемому душевному надугу. Под словом воображения разумеют они простое вещи понятие, или попавшегося на мысль какого-нибудь нового предмета»¹⁰.

Проблемы с «деспотическим» воображением Гоголь стал испытывать, безусловно, не только в конце жизни. В 1834 г. в повестях «Арабесок» и «Миргорода» он уже вполне сознательно поставил перед собой задачу ограничивать «порывы» безудержной фантазии. В «Портрете», говоря об изображении демонического ростовщика — «мертвеца, вставшего из могилы» (3/4: 73), — Гоголь писал, что «переход за черту, положенную границею для воображения <...> ужасен»:

«...за воображением, за порывом следует <...> ужасная действительность, на которую соскакивает воображение с своей оси каким-то посторонним толчком...» (7: 284).

¹⁰ [Иоанн Синайский (Лествичник), прп.]. Преподобного отца нашего Иоанна Лествичника, Лествица, возводящая на небо. Киев: Киево-Печерская Лавра, 1823. Л. 86 об. (перевод Д. Р. (Д. М.) Ульянинского). В других переводах (славянском 1647 г.; преподобного Паисия Величковского конца XVIII в.; святителя Игнатия Брянчанинова 1843 г.) вместо слова «воображение» в этом фрагменте употреблено слово «прилог»: «Святые отцы, имевшие дар рассуждения, называют иное прилогом, иное — сочетанием, иное — сложением, иное — пленением, иное — борьбою и иное — так называемую страстию. Они определяют, что прилог есть просто слово, или воспоминание, или образ какого-либо предмета, вновь являющийся уму и вносимый в сердце» ([Иоанн Синайский (Лествичник), прп.]. Лествица преподобного Иоанна. Русский перевод святителя Игнатия Брянчанинова. М.: Правило веры, 2018. С. 232).

В «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», описывая испуг героя от привидевшегося предмета, он добавлял:

«...Иван Иванович вскрикнул и обомлел: ему показался мертвец...» (1/2: 468).

Размышления о переходе «за черту» художнического воображения стали определяющими для замысла «Вия»:

«"Не гляди!" — шепнул какой-то внутренний голос философу. Не вытерпел он и глянул. <...> ...тут же вылетел дух из него от страха» (1/2: 449).

Призыв «не бояться <...> мечтаний бесовских, аще и являются пред очима»¹¹, — традиционный для житийной литературы, которая, по-видимому, тоже послужила Гоголю основой для размышлений над проблемами воображения и описания устрашающих видений.

4. Без пера и бумаги: самостоятельность художественного замысла

Еще в 1833 г. в статье «О малороссийских песнях» Гоголь подметил, что народная песня «сочиняется не с пером в руке, не на бумаге <...> но <...> когда душа звучит...» (7: 174). Это первая, по времени, подсказка читателю, как устроена была собственная лаборатория художника. Позднее Гоголь еще не раз указывал на то, что процессу переноса нового произведения на бумагу у него обыкновенно предшествовал период вызревания сюжета — и формирования всей образной системы сочинения — в его «голове», во «всех» подробностях. Создание произведения в «душе», «когда душа звучит», в свою очередь свидетельствует об исключительной глубине погружения Гоголя в мир творимых образов.

Так, осенью 1835 г. Гоголь, по воспоминаниям П. В. Анненкова [Виноградов. Летопись; т. 2: 440], подчеркнул как «совершенную истину» определение В. Г. Белинским качеств подлинного

¹¹ [Димитрий Ростовский, свт.]. Книга житий святых. Киев: Киевопечерская Лавра, 1764. [Т. 3]. На три месяца третья, еже есть: Март, Априллий и Майй. Л. 367.

творчества: художник еще прежде, чем взял «перо в руки», уже видит ясно, во всех подробностях свои образы, «знает», что «они будут говорить и делать», и прозревает «всю нить событий, которая обовьет их и свяжет между собою»¹². В 1839 г. Гоголь рассказывал С. Т. Аксакову, что «у него составлена в голове трагедия из истории Запорожья (имеется в виду упомянутая <Драма из эпохи Богдана Хмельницкого>. — И. В.), в которой все готово, до последней нитки, даже в одежде действующих лиц», и он считает, что «ему будет с лишком достаточно двух месяцев, чтобы переписать ее на бумагу» [Виноградов. Летопись; т. 3: 346]. 18 июня 1842 г. дочь С. Т. Аксакова Вера в свою очередь сообщала двоюродной сестре М. Г. Карташевской о создании второго тома «Мертвых душ»:

«...написана ли вторая часть — этого никто не знает; т. е. что она у него является уже ясною в голове, это он сам говорит; но он был даже недоволен, когда спросили его, написал ли он вторую часть, недоволен потому, что это не может делаться так скоро. Прежде еще он говорил <...>, что он до тех пор не начинает писать и описывать какое-нибудь лицо, пока оно совершенно ясно, отчетливо с ног до головы, не явится перед ним» [Виноградов. Летопись; т. 4: 140].

22 января 1850 г. брат Веры Аксаковой Иван по поводу второго тома поэмы тоже замечал:

«Я думаю, что у Гоголя *все* написано, что он уже дал полежать своей рукописи и потом вновь обратился к ней для исправления и оценки, словом, поступает так, как сам советует другим. В противном случае он не стал бы читать и заниматься отделкою подробностей и частных» [Виноградов. Летопись; т. 6: 432].

По свидетельству А. О. Смирновой, в 1851 г. Гоголь говорил И. С. Тургеневу:

«...не спешите печатать. Обдумайте хорошо, пусть скорее создастся повесть в вашей голове и тогда возьмитесь за перо...» [Виноградов. Летопись; т. 7: 173].

(Об этом же Е. М. Феокистов позднее писал И. С. Тургеневу: «Помните ли, что Гоголь сам говорил Вам о том, до какой

¹²Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 1. С. 286–287.

степени надо выносить и вырастить в себе самом лицо, предполагаемое для изображения»; письмо от 18 февраля 1853 г. [Виноградов. Летопись; т. 7: 173].)

«Верю, что если придет урочное время, — замечал сам Гоголь о работе над вторым томом "Мертвых душ" в "Выбранных местах из переписки с друзьями", — в несколько недель совершится то, над чем провел пять болезненных лет» (6: 88).

Здесь же Гоголь замечал, что второй том «уже сидит» у него «в голове» (6: 85), и вновь напоминал о той старой истине, «которую век мы должны помнить <...>, а именно: по тех пор не приниматься за перо, пока все в голове не установится в <...> ясности и порядке» (6: 31). 12 января (н. ст.) 1848 г. Гоголь писал протоиерею Матфею Константиновскому:

«Я имел всегда свойства замечать все особенности каждого человека, от малых до больших, и потом изобразить его так перед глазами, что, по уверению моих читателей <...> человек, мною изображенный, оставался, как гвоздь, в голове, и образ его так казался жив, что от него трудно было отделаться» (15: 16).

При этом Гоголь подчеркивал глубоко сознательный характер своего творчества и связанное с этим единство замысла каждого произведения. Еще один из современников писателя, Н. В. Берг, вспоминал, как в 1851 г. Гоголь, говоря о том, как он обычно пишет свои произведения, замечал, что «сначала нужно набросать *все* как придется <...> плохо, водянисто, но решительно *все*» [Виноградов. Летопись; т. 7: 158]. В 1844 г. такой же совет Гоголь давал художнику А. А. Иванову, создателю знаменитой картины «Явление Мессии». Гоголь подчеркивал, что если автор сумеет предварительно изложить, пусть «водянисто» и «плохо», все образы, «набросать» всю сложившуюся в голове образную цепочку, то добьется важнейшего достоинства художественного произведения — передаст его внутреннее единство:

«Пока не сделаешь дурно, до тех пор не сделаешь хорошо. А вы не хотите и слышать о том... <...> Вы будете <...> биться несколько дней около одного места, до того, что от частных обессилеет у вас <...> мысль о целом, которое <...>, когда живо носится беспрестанно пред глазами <...>, тогда только двигает работу» (12: 345–346; курсив автора и наш. — И. В.).

5. Погружение в историю

Способность к перевоплощению, погружение в мир другого человека много способствовали и занятиям Гоголя историей. Хотя преподавание истории в 1830-х гг. входило в круг его *должностных* обязанностей (он был штатным преподавателем истории в двух учебных заведениях Петербурга: Патриотическом институте и Императорском университете), однако этому делу Гоголь отдавался не менее самозабвенно, чем писательству: для художника оно тоже носило глубоко личный характер. Позднее Гоголь признавался: «У меня не было влечения к прошедшему. Предмет мой была современность и жизнь в ее нынешнем быту...» (6: 231). Он писал:

«Любви к прошедшему не получишь, как ни помогает поэту воображенье. <...> ...прошедшее же <...> и отдаленное возлюбляется по мере его надобности и потребности в настоящем» (13: 11).

Образное мышление Гоголя в полной мере пронизывало и его занятия историей. Это тоже еще не вполне осмыслено исследователями при характеристике гения Гоголя. Изучая прошлое, Гоголь, как и при создании художественного произведения, должен был так или иначе «перевоплощаться» — мыслить и действовать «за» царей и императоров, представлять себя то английским, то французским властителем, то халифом, то гетманом — т. е. «лицедействовать» в персонажах мировой истории, оставивших по себе как добрые, так и недобрые следы. Наиболее крайним из проявлений такого «исторического» перевоплощения, оставленных Гоголем в его произведениях, — стало воображение себя героем «Записок сумасшедшего» испанским королем. В качестве другого примера пагубной одержимости, на этот раз присущей реальному историческому лицу, можно привести сохранившийся в бумагах Гоголя неозаглавленный фрагмент из незавершенной «Истории Малороссии», которому издатели дали условное название <Размышления Мазепы>. Здесь подробно излагаются «рассудительные» резоны клятвопреступного гетмана в пользу предательства (7: 158–159).

Воображением Гоголь, несомненно, так или иначе восполнял то, что отсутствовало в исторических источниках — но подразумевалось самой логикой характеров, поступками реальных лиц прошлого. Из занятий мировой и отечественной историей родились замыслы целого ряда гоголевских произведений, в том числе о правителях, известных в истории, — статья «Ал-Мамун» (1834), драма «Альфред» (1835), роман «Гетьман» (1833). Из этих сочинений последний замысел был для Гоголя тем более органичным и естественным, что сам писатель был потомком трех малороссийских гетманов — Евстафия Гоголя, Петра Дорошенко, Ивана Скоропадского [Виноградов. Летопись; т. 1: 13–14]. Выдающаяся родословная — гетманская «прадедовская душа» в себе (1/2: 154), — вместе с историческими занятиями, вполне располагала Гоголя к государственному, даже «имперскому» мышлению — к творческим перевоплощениям в образы выдающихся деятелей и правителей разных эпох. Этим, по видимому, отчасти объясняется и влечение Гоголя, художника и историка, к Риму — «сценической площадке» многих мировых событий, городу многочисленных древних памятников и христианских святынь.

Гоголь много размышлял о самом характере исторических изменений, о глобальных «перевоплощениях» разных эпох — когда те или другие преобразователи в своих намерениях стремятся «перекроить» и «перелицевать» сложившиеся общественные отношения в государственном и даже мировом масштабе, не касаясь, чаще всего, их сути. Свои личные «перевоплощения» Гоголь, мыслитель всемирно-исторического, государственного масштаба, переносил, таким образом, на кардинальные изменения целого общества. В этом сказывалось давнее представление писателя о человечестве как едином социальном организме, меняющем время от времени на исторической «сцене» свой облик [Виноградов, 2020: 166–169].

Гоголь размышлял об изменчивой социальной «мод» и стремлении к новизне. О чередовании различных «мод» и «нарядов», то появляющихся, то исчезающих, то вновь воскресающих в истории, Гоголь писал в 1833 г. в отдельном наброске <На бесчисленных тысячах могил...>:

«На бесчисленных тысячах могил возвышается, как феникс <...> 19 век. Сколько <...> происшествий! Сколько <...> дел, сколько разнообразных народов <...>, сколько разных образов, явлений,

разностихийных политических обществ, форм пересуществовало! Сколько сект и <...> мнений... <...> Сколько <...> революций!..» (7: 154).

В статье «О преподавании всеобщей истории» он добавлял: «Все, что ни является в истории: народы, события — должны быть <...> в таком же точно виде и костюме, в каком были они в минувшие времена» (6: 273); «...государства и события — временные формы и образы!» (6: 272).

Поэтому и при исполнении роли в пьесе актеру, — писал Гоголь в 1841 г., — «прежде следует схватить <...> душу роли, а не платье» (3/4: 474). Позднее в «Мертвых душах» писатель подчеркивал, что «легкомысленно-непроницательны люди», если «человек в другом кафтане кажется им другим человеком» (5: 71).

Единомышленником Гоголя в раздумьях о меняющемся, по мановению моды, облике общества был князь В. Ф. Одоевский. В «Пестрых сказках» — сборнике повестей, в издании которых принимал непосредственное участие сам Гоголь в 1833 г. (10: 208), — Одоевский писал:

«В старину были странные науки <...>. Широкое было поле для воображения <...>; оно залетало за тридевять земель <...> и из этого путешествия приносило такие вещи, которые ни больше, ни меньше, как переменили платье на всем роде человеческом...»¹³.

В эпилоге к «Русским ночам» (тоже написанном в период тесного общения с Гоголем — в начале 1830-х) Одоевский замечал о социалистических утопиях Ш. Фурье: «...дело дошло до того, что один добрый чудака предложил перевернуть весь общественный быт...»¹⁴.

О разных исторических капризах, переодевающих действующих лиц мировой «драмы» в новые «костюмы», Гоголь многократно упоминал и в своих художественных произведениях.

¹³ [Одоевский В. Ф.]. Пестрые сказки с красным словцом, собранные Иринею Модестовичем Гомозейкою... СПб.: В тип. Экспедиции заготовления гос. бумаг, 1833. С. 3–4.

¹⁴ [Одоевский В. Ф.]. Соч. князя В. Ф. Одоевского: [в 3 ч.] / изд. книгопродавца Иоанова. СПб.: В тип. Э. Праца, 1844. Ч. 1. Русские ночи. С. 333.

Так, как очередная смена «костюмов» изображены общественные преобразования во втором томе «Мертвых душ»:

«Какие-то бродяги пропустили <...> слухи, что наступает такое время, что мужики должны <быть> помещики и нарядиться во фраки, а помещики нарядятся в армяки и будут мужики...» (5: 360).

Ранее, в первой редакции «Ревизора», Гоголь тоже упоминал о подобной перемене социальных «ролей». Слуга Хлестакова Осип здесь, в частности, замечает:

«...в растеряцию (т. е. в ресторацию. — И. В.) пойдешь, развалишься так себе на бархатном стуле, на каком и старый барин не сиживал»¹⁵.

В те же 1830-е гг. Гоголь работал над комедией «Женихи» (получившей в окончательной редакции название «Женитьба»). Один из персонажей этой пьесы моряк Жевакин замечает о своем мундире:

«Суконцо-то ведь аглицкое. <...> ...в 815 <...> перелицевал его, и вот скоро десять лет ношу и почти что новый» (7: 147).

Нетрудно подсчитать, что действие свадебной комедии Гоголя — оканчивающейся ничем — разворачивается, согласно этому указанию Жевакина, в один из самых памятных годов в русской истории — в 1825-м.

В свою очередь неудавшаяся попытка примирения героев «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» приходится на год не менее памятный — 1812-й [Гуминский: 22]. И здесь герой, Иван Никифорович, тоже замечает о перелицевании своего «платья»:

«...сукно тонкое, превосходное, только вывороти — и можно снова носить» (1/2: 459).

В описании примирительной «ассамблеи», приходящейся на 1812 г., этот образ «перекраиваемых» «театральных» одежд возникает вновь:

«Сколько чепцов! сколько платьев! красных, желтых, кофейных, зеленых, синих, новых, *перелицованных, перекроенных*; платков,

¹⁵ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: в 14 т. Л.: АН СССР, 1951. Т. 4 / тексты и коммент. подгот. В. В. Гиппиус, В. Л. Комарович. С. 156.

лент, ридикулей! Прощайте, бедные глаза! вы никуда не будете годиться после этого *спектакля*» (1/2: 486; курсив наш. — И. В.).

Сходным образом следит за мировыми «переодеваниями» еще один герой «Мертвых душ». Изображенную в первом томе губернскую модницу, «даму приятную во всех отношениях», занимают описания Венского конгресса 1814–1815 гг. (этот конгресс был собран для согласования политики европейских держав сразу после низложения Наполеона). Всемирный съезд первых лиц европейской политики, блестящая «ассамблея» императоров и министров, был непрестанной чередой приемов, представлений, балов, за что получил название «танцующего конгресса»:

«Дама приятная во всех отношениях любила читать всякие описания балов. Описание Венского конгресса ее очень занимает» (5: 503).

За бесконечными «переодеваниями» на «театре» мировой истории Гоголь, однако, не только видел беспорядочную череду лишенных смысла превращений, но и искал конечную цель всемирного «спектакля». В заключение наброска <На бесчисленных тысячах могил> он замечал, что ослепительное разнообразие «форм» и «народов», предшествовавших нынешнему веку, «мелькнуло и невозвратно стерлось с лица земли» (7: 154). О ничтожном характере большинства мировых изменений он писал и в «Миргороде», в повести «Старосветские помещики»:

«Какой-нибудь завоеватель собирает все силы своего государства, воюет несколько лет, полководцы его прославляются, и наконец все это оканчивается приобретением клочка земли, на котором негде посеять картофеля; а иногда <...> два какие-нибудь колбасника двух городов подерутся между собою за вздор, и ссора объемлет <...> целое государство» (1/2: 293).

Наблюдая за «переодеваниями» и «перелицеваниями» внешних форм, главное содержание мировой истории Гоголь осмыслял как цепь приближений человечества к истине — или удалений от нее, заблуждений на пути к Богу. Об этом он писал в десятой главе поэмы:

«Какие искривленные, глухие, узкие, непроходимые, заносащие далеко в сторону дороги избирало человечество, стремясь достигнуть вечной истины, тогда как перед ним весь был открыт прямой путь, подобный пути, ведущему к великолепной храмине, назначенной царю в чертоги. <...> И сколько раз уже навещенные нисходившим с небес смыслом, они и тут умели отшатнуться и сбиться в сторону...» (5: 203–204); «...во всемирной летописи человечества много есть целых столетий, которые, казалось бы, вычеркнул и уничтожил как ненужные. Много совершилось в мире заблуждений, которых бы <...> теперь не сделал и ребенок» (5: 203).

В калейдоскопе мировых «перевоплощений» Гоголь искал руководящее начало, призывал к видению «нисходящего с небес смысла». Такое же требование он прямо ставил и перед читателями своих произведений. Во втором томе поэмы он писал об одном из своих героев:

«Можно сказать, что не столько радовался ученик, когда пред ним раскрывалась какая-*<нибудь>* труднейшая фраза и обнаруживается настоящий смысл мысли великого писателя, как радовался он, когда пред ним распутывалось запутаннейшее дело» (5: 363).

6. Жизненный выбор — биография и творчество

В ряду изменчивых исторических событий, различных «обходов» человечества на пути к «вечной истине» (5: 203), Гоголь рассматривал и собственную судьбу. Личное самоопределение решалось Гоголем в размышлениях об общем призвании человека и всего человечества. Во многом подобен историческим «перелицовкам» и «перекройкам» социального организма был предварительный выбор самим Гоголем в 1820-х — начале 1830-х гг. самых разнообразных и даже неожиданных профессий. В начале пути Гоголь, не сразу избравший для себя писательскую стезю, находился на распутье по крайней мере дюжины разных поприщ. Насчитывается ни много ни мало пятнадцать профессий, между которыми выбирал тогда Гоголь. В его личном воображаемом «резюме» были: юрист, портной (так!), художник, повар (!), поэт, историк-этнограф, географ-путешественник, помещик (садовод и земледел), актер, чиновник (государственный деятель), журналист, педагог, писатель;

возможно, священник; возможно, воин-офицер (см. подробнее: [Виноградов, 2023]). Юношеская «примерка» на себя разных сфер будущей деятельности сама по себе свидетельствует о незаурядности личности писателя — искавшей для себя достойного применения. Еще в 1827 г. Гоголь писал дяде:

«Тревожные мысли, что я не буду мочь, что мне преградят дорогу, что не дадут возможности принести <...> малейшую пользу, бросали меня в глубокое уныние» (10: 74).

Судя по первым шагам Гоголя в Петербурге, все сословия, все профессии, «все должности» (7: 122), все состояния человеческой души, не исключая патологий и пороков, даже сумасшествий, или, напротив, «твердых возлетов» человеческой души «в свете разума, верховного торжества духовной трезвости» (6: 38), были ему известны и открыты. Это важнейшая и, судя по всему, даже необходимая основа для творчества, посвященного «живой жизни»¹⁶.

Отсюда берет начало и поражающее многообразие художественных типов, выведенных Гоголем в его сочинениях. Каждый герой, согласно авторскому замыслу, руководствуется тем или иным жизненным принципом, «задором» или увлечением. На этот счет Гоголь в «Мертвых душах» полушутливо замечал:

«У всякого <...> свой задор: у одного задор обратился на борзых собак; другому кажется, что он сильный любитель музыки <...>; третий мастер лихо пообедать...» (5: 25).

Но размышлял над этими проблемами Гоголь вполне серьезно. Об этом свидетельствует само содержание его произведений, разные жизненные «выборы» героев, где для одного высшая поэзия и ценность — это тихая семейная идиллия, для другого — героический подвиг, для третьего — корыстолюбивое скопление «капитальца»... Во всех образах Гоголь поднимал сквозную для его творчества тему «поэзии жизни», которая

¹⁶ Выражение Гоголя в письме к П. В. Нащокину 1842 г. (12: 63, 70). Первым в русской литературе плеоназм «живая жизнь» употребил в 1829 г. друг Гоголя (с 1839 г.) поэт Н. М. Языков. У Гоголя, кроме письма к Нащокину, выражение «жизнь живая» встречается в ранней статье «Взгляд на составление Малороссии» (1832–1834) (7: 162); см. также: [Кунильский: 109, 113–114].

кому-то открывается в «маленьких» обыденных «радостях», в «любви» к новой шинели и переписыванию бумаг, к азартным подвигам за ломберным столом, кому-то — в христианском жертвенном служении ближним и молитвенном предстоянии пред Богом. Как писал А. С. Пушкин:

«У всякого своя охота,
Своя любимая забота:
Кто целит в уток из ружья,
Кто бредит рифмами, как я <...>.
Кто занимается вином:
И благо смешано со злом»¹⁷.

Каждый образ своей художественной галереи Гоголь примерял на себя, в каждый — перевоплощался. Способность к актерскому и художественному превращению, умение представить себя в другом «костюме», роли, профессии, на ином общественном поприще, в разных литературных образах и исторических персонажах, вместе с глубокой исповедальностью гоголевского творчества послужили тому, что свои произведения, несмотря на обилие выведенных в них героев, Гоголь рассматривал как *единый* «душевный город» автора. Такой характер носит, согласно собственному признанию Гоголя, «душевный город» «Ревизора» (3/4: 492). Той же способностью писателя к перевоплощению в разных героев определялось создание «Женитьбы», «Игроков», «Записок сумасшедшего», «Мертвых душ» и других произведений¹⁸.

¹⁷ Пушкин А. Евгений Онегин. Глава IV и <глава> V. СПб.: В тип. Департамента народного просвещения, 1828. С. 37.

¹⁸ Нельзя не сказать, опять-таки, об оборотной стороне художественских перевоплощений — лицемерии и имитации подлинных ценностей. Карточные шулера в комедии Гоголя «Игроки» в полной мере предстают не только игроками, но и искусными актерами. Ведут они себя в соответствии с «свойствами» и «способностями» опытных игроков, описанными в анонимной книге «Жизнь игрока, описанная им самим, или Открытые хитрости карточной игры» (М., 1826–1827) (этой книгой Гоголь пользовался при создании пьесы). В книге говорится, что настоящий игрок, «действующее лицо на сем театре», должен «иметь поверхностные сведения обо всех приятных искусствах и <...> науках <...> знать все любопытные городские новости, показывать во всем вид знатока, казаться охотником до лошадей, собак, ружья и проч. <...> должен быть, смотря по обстоятельствам, шалуном, философом, мотом, экономом, нежным, сердитым, вспыльчивым, мягкосердым, добронравным, великодушным, а даже иногда и дураком

Все вместе приведенные факты свидетельствуют, что основы гоголевской гениальности кроются в самом характере его синкретического, образного мышления, в способности мыслить и воплощать отвлеченные идеи в конкретных, реалистических, «живых» образах, — в конечном счете, в способности художника к человеческому сопереживанию — сочувствию даже самой «мертвой душе», нуждающейся в помощи. Кроме природной одаренности, таким мышлением, а также самой расположенностью войти в положение другого Гоголь был обязан нравственным и художественным образованием на общей почве христианства и христианского символизма, на которой воспитывался с юных лет в семье и школе. Впервые на эти христианские основы гоголевского реалистического гения указал, еще при жизни писателя, архимандрит Феодор (Бухарев). По Гоголю, художнику для создания реалистической картины нужна не какая-то особая «идеология», или социальная «доктрина». Необходимо отображение реальности в соответствии с теми законами и заповедями, которые лежат в основе мироздания. В <Авторской апологии> Гоголь замечал:

«Жизнь я преследовал в ее действительности, а не в мечтах воображения, и пришел к Тому, Кто есть источник жизни» (6: 228).

Этот органичный описываемому явлению подход, вместе с созвучным самой окружающей жизни образным мышлением, и обеспечивал реализм гоголевских произведений. Как замечал в 1848 г. по поводу «Мертвых душ» архимандрит Феодор, «ужели еще не видно, что именно тайна Христова лежит в основании и поэзии, как и всей действительности»¹⁹.

За каждым новым «перевоплощением» Гоголя, гениального художника, историка, психолога, всегда стояло знакомое каждому актеру, писателю или ученому обретение нового

<...> иметь привлекательную наружность <...> должен уметь приятно <...> объяснять свои мысли <...> оказывать <...> любезность и хороший тон... <...> не должен пренебрегать для *предрассудков народных* никакими средствами... (Предрассудками игроки называют честность, добродетель, великодушие и тому подобное)» (Жизнь игрока, описанная им самим, или Открытые хитрости карточной игры. Российское сочинение. М.: В тип. А. Семена, 1826. Т. 1. С. 27–30).

¹⁹ [Феодор (Бухарев А. М.), архим.]. Три письма к Н. В. Гоголю, писанные в 1848 году. СПб.: В Тип. Морского министерства, 1860. С. 140.

жизненного опыта, освоение человеческой культуры в самых разных ее проявлениях. Важно подчеркнуть — Гоголь-писатель обладал кругозором, охватывавшим чрезвычайно широкий, почти энциклопедический круг вопросов культуры и жизни. Гоголь был:

- органичным носителем народного мирозерцания;
- знатоком светской и церковной литературы;
- пронизательным критиком;
- государственным чиновником (по образованию и опыту службы);
- авторитетным экспертом в гражданском законодательстве и богословских вопросах;
- специалистом в помещичьем хозяйстве;
- наконец, человеком, не понаслышке знакомым с прошлым и современностью России и нескольких стран Западной Европы.

Конечно, это не исчерпывающий список. Вследствие обширного знания и творческого освоения этого знания в художественных синкретических образах, всеохватывающего масштаба в представлениях об обществе и человеке, творчество писателя, целостные произведения, долго вынашиваемые им первоначально «в голове», приобретали концептуальный, глубоко продуманный характер. В этом состоит основополагающая черта Гоголя как художника, которая объясняет всегда испытываемое любым читателем ощущение, что гоголевские сочинения являются чрезвычайно широким обобщением явлений действительности, воплощением подлинно «живой жизни»²⁰.

Пример признанного гения чрезвычайно важен для понимания поэтики художественного образа в целом. Совокупность обозначенных черт образного мышления Гоголя могут служить критериями в определении, что такое настоящий художник вообще, писатель-творец как таковой. Самые разные персонажи гоголевской галереи — плод незаурядного артистизма

²⁰ Определяя характер образного мышления, А. С. Пушкин, в частности, говорил о поэме И. В. фон Гете: «В "Фаусте" больше идей, мыслей, философии, чем во всех немецких философах, не исключая Лейбница, Канта, Лессинга, Гердера и прочих» (свидетельство А. О. Смирновой, записанное ее дочерью О. Н. Смирновой; см.: <Смирнова О. Н.> Записки А. О. Смирновой. (Из записных книжек 1826–1845 гг.) / изд. редакции журнала «Северный Вестник». СПб.: Тип. М. Меркушина, 1895. Ч. 1. С. 186; см. также: [Кунильский: 110]).

писателя, отличающегося от простого «лицедейства» тем, что способность Гоголя к перевоплощению носила глубоко познавательный характер, сопровождалась погружением в мир личности другого человека, постижением его «душевной истории» (12: 524). При основательном образовательном багаже и богатом жизненном опыте умение Гоголя изучить конкретный характер изнутри, войти в его «роль» и положение до всех «излучин и состояний внутренних души» (6: 328), во всем многообразии лиц и типов общественного организма, включая «малейшие излучины души подлого и бесчестного человека» (3/4: 443), — явилось действенным инструментом гоголевского душеведения. Отличительные свойства художественного образа, который первоначально складывался у Гоголя «не на бумаге» и «не с пером в руке» (7: 174), свидетельствуют о том, что мастерство писателя заключается не только и не столько в искусном «плетении словес», сколько в глубинном самовыражении, в постоянном соотношении своего «я» с «я» другого и способности передать итог познания во всей его целостности. В этом заключается суть гоголевского литературного артистизма. Свой талант перевоплощения Гоголь реализовывал, принимая на себя «личины» всевозможных персонажей, как бы «растворяясь» в полифонии социальных типов и отношений. Однако авторская оценка анализируемых характеров, взгляд на них «со стороны» не исчезали и не растворялись. Универсальное синкретическое видение действительности, широкое познание в образах только сообщали личным взглядам писателя вполне объективный, реалистический характер, т. е. обеспечивали мышление, адекватное изображаемому миру.

Список литературы

1. Виноградов И. А. Летопись жизни и творчества Н. В. Гоголя (1809–1852). С родословной летописью (1405–1808): в 7 т. М.: ИМЛИ РАН, 2017–2018. 736 + 672 + 672 + 704 + 928 + 656 + 640 с.
2. Виноградов И. А. Н. В. Гоголь и А. А. Иванов в работе над картиной «Явление Мессии» // Литературный процесс в России XVIII–XIX вв. Светская и духовная словесность / Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН; отв. ред. М. И. Щербакова, В. Г. Андреева. М.: ИМЛИ РАН, 2020. Вып. 2. С. 159–176.

3. Виноградов И. А. Воспитание и образование в творческом наследии Н. В. Гоголя // Идеи отечественной педагогики, или Как воспитать «совершенного человека». Году педагога и наставника посвящается / Департамент образования и науки г. Москвы; «Московский Дом учителя»; отв. ред. Н. Г. Минько, сост. Л. А. Черниченко. М.; Череповец: Череповецкая Полиграфическая Компания, 2023. С. 37–47.
4. Гуминский В. М. Гоголь и четыре урока «Миргорода» // Гуминский В. М. Открытие мира, или Путешествия и странники. М.: Современник, 1987. С. 4–23.
5. Данилов С. С. Гоголь в инсценировках // Н. В. Гоголь. Материалы и исследования / под ред. В. В. Гиппиуса; отв. ред. Ю. Г. Оксман. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1936. Т. 2. С. 423–471 [Электронный ресурс]. URL: <https://feb-web.ru/feb/gogol/critics/mi0/mi2/mi22423-.htm?cmd=p> (10.05.2024).
6. Кунильский А. Е. История возникновения понятия «живая жизнь» в русской литературе // Вопросы литературы. 2022. № 2. С. 107–124 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.voplit.com/jour/article/view/532> (10.05.2024). DOI: 10.31425/0042-8795-2022-2-107-124
7. Сикорский И. А. Книга жизни. Психологическая хрестоматия для школы и жизни. Sjuithbury, Connecticut, USA: Тип. книгоиздательства Alatas, 1931. 685 с.

References

1. Vinogradov I. A. *Letopis' zhizni i tvorchestva N. V. Gogolya (1809–1852). S rodoslovnoy letopis'yu (1405–1808): v 7 tomakh* [Chronicle of Life and Works of N. V. Gogol (1809–1852). With a Genealogical Chronicle (1405–1808): in 7 Vols]. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2017–2018, vol. 1–7. 736 + 672 + 672 + 704 + 928 + 656 + 640 p. (In Russ.)
2. Vinogradov I. A. N. V. Gogol and A. A. Ivanov in Work on the Painting “The Appearance of the Messiah”. In: *Literaturnyy protsess v Rossii XVIII–XIX vv. Svetskaya i dukhovnaya slovesnost'* [Literary Process in Russia in the 18th — 19th Centuries. Secular and Spiritual Literature]. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2020, issue 2, pp. 159–176. (In Russ.)
3. Vinogradov I. A. Upbringing and Education in the Creative Heritage of N. V. Gogol. In: *Idei otechestvennoy pedagogiki, ili Kak vospitat' "sovershennogo cheloveka". Godu pedagoga i nastavnika posvyashchaetsya* [Ideas of Domestic Pedagogy, or How to Raise a “Perfect Person”. Dedicated to the Year of the Teacher and Mentor]. Moscow, Cherepovets, Cherepovets Printing Company Publ., 2023, pp. 37–47. (In Russ.)
4. Guminskiy V. M. Gogol and Four Lessons of “Mirgorod”. In: *Guminskiy V. M. Otkrytie mira, ili Puteshestviya i stranniki* [Guminsky V. M. Discovery of the World, or Travels and Wanderers]. Moscow, Sovremennik Publ., 1987, pp. 4–23. (In Russ.)

5. Danilov S. S. Gogol in Dramatizations. In: *N. V. Gogol'. Materialy i issledovaniya* [*N. V. Gogol. Materials and Researches*]. Moscow, Leningrad, The Academy of Sciences of the USSR Publ., 1936, vol. 2, pp. 423–471. Available at: <https://feb-web.ru/feb/gogol/critics/mi0/mi2/mi22423-.htm?cmd=p> (accessed on May 10, 2024). (In Russ.)
6. Kunil'skiy A. E. The History of the Term “Living Life” (“zhivaya zhizn”) in Russian Literature. In: *Voprosy literatury*, 2022, no. 2, pp. 107–124. Available at: <https://www.voplit.com/jour/article/view/532> (accessed on May 10, 2024). DOI: 10.31425/0042-8795-2022-2-107-124 (In Russ.)
7. Sikorskiy I. A. *Kniga zhizni. Psikhologicheskaya khrestomatiya dlya shkoly i zhizni* [*The Book of Life. Psychological Christomathy for School and Life*]. Sjuithbury, Connecticut, USA, Alatas Publ., 1931. 685 p. (In Russ.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Виноградов Игорь Алексеевич, доктор филологических наук, главный научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького, Российская академия наук (ул. Поварская, 25а, г. Москва, Российская Федерация, 121069); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9151-4554>; e-mail: iwinigradow@mail.ru.

Igor' Alekseevich Vinogradov, PhD (Philology), Chief Investigator, A. M. Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences (ul. Povarskaya 25a, Moscow, 121069, Russian Federation); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9151-4554>; e-mail: iwinigradow@mail.ru.

Поступила в редакцию / Received 10.06.2024

Поступила после рецензирования и доработки / Revised 15.08.2024

Принята к публикации / Accepted 17.08.2024

Дата публикации / Date of publication 12.09.2024

Научная статья

DOI: 10.15393/j9.art.2024.14084

EDN: TPMLMR



Эсхатологическая парадигма в рассказе В. Ф. Одоевского «Насмешка мертвеца»

М. Ким

*Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова
(г. Москва, Российская Федерация);
Сеульский национальный университет
(г. Сеул, Республика Корея)*
e-mail: zbssl1212@naver.com

Аннотация. В статье рассмотрен один из вставных рассказов романа В. Ф. Одоевского «Русские ночи» (1844) — «Насмешка мертвеца» (1834). С точки зрения эсхатологической парадигмы проанализированы его этический и эстетический аспекты. Благодаря этой парадигме, обусловленной религиозным мироощущением автора, пронизывающей все его произведения и предопределяющей особое отношение автора к философской и социальной тематике, этический и эстетический аспекты также приобретают религиозный смысл. Отсутствие любви у героини, названной автором Лизой и «зеркально» сопоставленной с одноименной карамзинской героиней, связано с утратой ею религиозной веры, что подчеркивает невозможность ее воскрешения в рамках эсхатологической парадигмы. Композиция «Четвертой ночи» из «Русских ночей», к которой принадлежит «Насмешка мертвеца», отражает духовный кризис вымышленного автора рассказа и его преодоление, что приводит к переосмыслению роли романтической иронии в контексте эсхатологической парадигмы. Учитывая историософский и религиозный контекст, который в романе развивается в диалогах четырех друзей во главе с Фаустом, сюжет данного рассказа-притчи предостерегает читателя от забвения гуманистических и религиозных ценностей, искони присущих русскому народу, от увлечения европейской рациональностью, корыстью и от приверженности насущному и полезному. Этой же цели служит и апокалиптическая сцена потопа, описанная в рассказе. Таким образом, внимание к эсхатологической парадигме помогает интерпретировать и поэтику рассказа В. Ф. Одоевского, и ее телеологию.

Ключевые слова: В. Ф. Одоевский, роман, рассказ, карамзинская Лиза, эстетический и этический аспекты, поэтика, историософия, эсхатологическая парадигма

Для цитирования: Ким М. «Эсхатологическая парадигма» в рассказе В. Ф. Одоевского «Насмешка мертвеца» // Проблемы исторической поэтики. 2024. Т. 22. № 3. С. 75–91. DOI: 10.15393/j9.art.2024.14084. EDN: TPMLMR

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2024.14084

EDN: TPMLMR

Eschatological Paradigm in V. F. Odoevsky's Short Story "The Dead Man's Mocking"

Mugyeom Kim

Lomonosov Moscow State University
(Moscow, Russian Federation);
Seoul National University
(Seoul, Republic of Korea)
e-mail: zbssl1212@naver.com

Abstract. This article examines "The Dead Man's Mocking" (1834), one of the inserted stories from V. F. Odoevsky's novel "Russian Nights" (1844). The ethical and aesthetic aspects of this story are analyzed from the viewpoint of the eschatological paradigm. It demonstrates that thanks to this paradigm, driven by the author's religious worldview, which permeates all his works and pre-determines the author's special attitude to philosophical and social topics, the ethical and aesthetic aspects also acquire a religious meaning. The absence of love in the heroine, named Lisa by the author and "diametrically" compared with Karamzin's heroine with the same name, is associated with her loss of religious faith, which emphasizes the impossibility of her resurrection within the framework of the eschatological paradigm. The composition of the "Fourth Night" from "Russian Nights," to which "The Dead Man's Mocking" belongs, reflects the spiritual crisis of the story's fictional author and its overcoming, which leads to a rethinking of the role of romantic irony in the context of the eschatological paradigm. Taking into account the historiosophical and religious context, which develops in the novel through the dialogues of four friends led by Faust, the plot of this parable warns the reader against forgetting the humanistic and religious values inherent in the Russian people from time immemorial, against being carried away by European rationality, self-interest and from adherence to the essential and useful. The apocalyptic flood scene described in the short story serves the same purpose. Thus, attention to the eschatological paradigm helps to interpret both the poetics of V. F. Odoevsky's story and its teleology.

Keywords: V. F. Odoevsky, novel, short story, Karamzin's Lisa, ethical and aesthetic aspects, poetics, historiosophy, eschatological paradigm

For citation: Kim M. Eschatological Paradigm in V. F. Odoevsky's Short Story "The Dead Man's Mocking". In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2024, vol. 22, no. 3, pp. 75–91. DOI: 10.15393/j9.art.2024.14084. EDN: TPMLMR (In Russ.)

Введение

«Насмешка мертвеца», один из вставных рассказов романа Владимира Федоровича Одоевского (1804–1869) «Русские ночи», был создан в 1834 г. — за 10 лет до выхода самого романа, включенного в 1844 г. в собрание сочинений писателя. После публикации романа Одоевского В. Г. Белинский увидел в этом рассказе и балладную составляющую, и авторское философское опасение, что будущее русской цивилизации окажется основанным на мелочном позитивизме. Белинский писал: «Это <...> пламенные филиппики, исполненные <...> грозного пророческого негодования против ничтожности и мелочности положительной жизни, валяющейся в грязи эгоистических расчетов...» [Белинский: 305]¹.

Таким образом, критик, называя этику основным элементом «Насмешки мертвеца» и высоко ценя сатирическую направленность рассказа, подчеркивает важность этического момента для эстетики Одоевского в целом. Дидактизм и непосредственный интерес к реальным проблемам в романе Одоевского, уловленные Белинским, кажутся очевидными. Заинтересованность в построении справедливого общества и просвещении народа составляет одну ось интересов Одоевского. В своем трактате «Русские ночи, или О необходимости новой науки и нового искусства», содержащем философские начала «Русских ночей», писатель заявляет: «...если мы найдем стихии человечества и условия их разрушения, тогда найдем причины падения и возвышения народов...» [Сакулин: 217].

Вместе с тем «Насмешка мертвеца» — это рассказ, где очевидна проекция эстетических идеалов, сложившихся у Одоевского в 1820–1830-е гг. в духе, который академик П. Н. Сакулин именовал «философско-мистическим идеализмом» [Сакулин: 1, 458], а профессор Е. А. Маймин — «философским романтизмом» [Маймин, 2015: 196]. Чисто эстетический и идеалистический аспекты (в особенности романтическая ирония), не сводящиеся к этике, являются важными составляющими данного произведения.

¹ Белинский относил творчество Одоевского к «дидактической поэзии», которой придавал особое значение.

Однако в рассказе Одоевского все эти аспекты подчинены высшему и наиболее значимому — эсхатологической парадигме, присущей всему роману. Под эсхатологической парадигмой понимается особое отношение автора к философской и социальной тематике, а также религиозное мироощущение, когда, как отмечал В. М. Маркович, образ жизни соотносится «с такими категориями, как вечность, высшая справедливость, провиденциальная миссия России, конец света, Страшный суд, царство Божие на земле» [Маркович: 28]. Легитимность анализа рассказа, основанного на этой парадигме, гарантируется одним из религиозно-эстетических принципов, на который указывает сам Одоевский в статье «Парадоксы» (1827): «Почти везде религия породила искусства»². Данная стратегия анализа соответствует взгляду на русскую литературу в целом, сформулированному профессором В. Н. Захаровым так: «...*русская литература была христианской*. Это утверждение можно было бы принять за аксиому...» [Захаров: 5].

Карамзинская Лиза как «зеркальный» литературный прототип: эстетический и этический аспекты

Прежде чем обратиться к эсхатологической парадигме, необходимо проследить, как Одоевский осмысляет в своем рассказе предшествующую литературную традицию. Главная героиня рассказа «Насмешка мертвеца» носит имя Лиза, после повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза» ставшее знаковым в русской литературе. Однако у Одоевского ассоциация с героиней «Бедной Лизы» — своего рода «обманка» (тромплэй), «оптическая иллюзия», жанр, ставший популярным в русской живописи в конце XVIII — начале XIX в. Вспомним «обманки» художника графа Ф. П. Толстого. Вот как о натюрмортах Ф. П. Толстого писал Ю. М. Лотман в работе «Натюрморт в перспективе семиотики»: «...перед нами игра на грани, требующая изоощренного семиотического чувства и свидетельствующая о сложных динамических процессах, которые, как правило, протекают на периферии искусства еще до того,

² Одоевский В. Ф. О литературе и искусстве. München, 2006. С. 9.

как захватывают его центральные сферы. Именно имитация подлинности делает понятие условности осознанной проблемой, границы и меру которой нащупывают и художник, и его аудитория. Если с этой точки зрения посмотреть, например, на акварель Ф. Толстого "Цветок, бабочка и мухи" <...>, то нетрудно заметить, что на лежащем перед нами листе художник сталкивает разные типы условности: бабочка и цветок "как бы нарисованы", а капли воды на рисунке и мухи, ползающие по нему и пьющие эту воду, "как бы настоящие". Таким образом, бабочка и цветок становятся рисунками рисунка, изображениями изображения. Для того чтобы зритель уловил эту игру, ему необходимо тонкое ощущение семиотических регистров, ощущение рисунка как не вещи, а вещи как нерисунка» [Лотман: 343].

С точки зрения романтиков, это называется «романтической иронией». Согласно Е. А. Маймину, «ирония — это как бы "перепрыгивание" через самого себя, утверждение художественной свободы и творящей силы» [Маймин, 2015: 39]. С помощью иронии романтический автор одерживает победу над материалом и всей властью статичного и одновременно реального, вследствие чего творческая личность выступает в качестве романтического идеала.

Стратегия «перепрыгивания» через художественные условности не чужда творчеству Одоевского. В 1844 г., то есть в тот же год, когда выйдет роман «Русские ночи», включающий рассказ «Насмешка мертвеца», писатель опубликовал в «Отечественных записках» рассказ «Живой мертвец», датированный 1838 годом, где появляется «Бедная Лиза» («Бедная Лиза! Как вспомню об ней, так душа замирает!»³), обобранная своим дядей Василием Кузьмичом и не имеющая никакой защиты, — здесь мы видим несомненную отсылку к «Бедной Лизе» Карамзина. «Живой мертвец» является литературой, сознательно созданной по чужой литературной канве. Перед нами Лиза «как бы дочь» (или племянница?) Василия Кузьмича — или привидевшаяся ему во сне «как бы карамзинская героиня». В литературном пространстве грань «как бы

³ Одоевский В. Ф. Живой мертвец // Одоевский В. Ф. Повести и рассказы. М.: ГИХЛ, 1959. С. 39.

настоящего» и «как бы фантастического» не размывается даже в конце рассказа: «Что за глупый сон! — сказал он наконец, — индо лихорадка прошибла. Что за страхи мне снились, и как живо — точно наяву»⁴. Примечательно, что при первой публикации «Насмешки мертвеца» в альманахе «Денница на 1834 г.» не только рассказ назывался несколько иначе («Насмешка мертвого (отрывок)»), но и его героиня звалась Марией, а не Лизой, как в итоговой редакции. Переименование Марии в Лизу свидетельствует о том, что Одоевский намеренно ориентирует внимание читателей на карамзинскую традицию.

Условность «Насмешки мертвеца» в «Русских ночах», согласно Е. А. Маймину, проявляется в том, что этот рассказ, как и другие («Бригадир», «Бал», «Мститель», «Последнее самоубийство», «Цецилия»), служит «своеобразной иллюстрацией к философским идеям, заключенным в диалогах», на которых строится роман. Новеллы эти «не являются прямыми аналогиями к философским тезисам, но глубокая ассоциативная, поэтическая связь их с этими тезисами несомненна» [Маймин, 1975: 264]. Ключевой в романе оказывается тема поэта и поэзии, что особенно очевидно начиная с «Ночи четвертой».

В «Насмешке мертвеца» и в других рассказах «Ночи четвертой» связь с этой темой носит, в определенном смысле, обратный характер: здесь изображается мир, лишенный поэзии, и этот мир страшен. В самом начале главы говорится, что речь идет о записках недавно умершего молодого человека, некоего Б., ничем не примечательного, родившегося «с положительным, даже сухим умом», который «любил нападать на идеальность, на мечты воображения, на безотчетное чувство — и доказывал, что они одни — вина всех бедствий человечества»⁵. Он служил в Министерстве финансов, «читал одних экономистов <...>, боготворил Мальтуса и беспрестанно покрывал листы бумаги статистическими выкладками» (Одоевский: 37).

В предваряющем рассказ тексте также говорится:

⁴ Одоевский В. Ф. Живой мертвец. С. 330.

⁵ Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л.: Наука, 1975. С. 37. (Сер.: Литерат. памятники.) Далее ссылки на данный источник приводятся в тексте статьи с использованием сокращения *Одоевский* и указанием страницы в круглых скобках.

«В отрывке, который он сам назвал "Насмешка мертвого", видны страдания, которые может испытать только тот, кто не привык ежедневно издерживать свою душу и чувствует редко, но сильно, и вместе с тем видна уже ирония против прежних наставников-бухгалтеров, которых расчеты не могли ему принести никакой пользы в его предприятии», поскольку в нем было «чувство поэзии-утешительницы, и он передал бумаге те муки, которыми страдала душа его» (*Одоевский*: 48).

В «Насмешке мертвеца» имя красавицы, испуганной и бледной, которая появляется в самом начале рассказа, поначалу не раскрывается. Оно возникает лишь тогда, когда она видит «посинелое» лицо умершего юноши, который одарил ее своей любовью и которому она предпочла «хорошую партию» (выбор этот был продиктован не сердцем, а «людским мнением»). В минуту угрозы жизни собравшимся на балу людям, когда наводнение вносит в зал черный гроб, волны влекут ее за гробом и она встречается взглядом с умершим, когда-то отвергнутым ею юношей, эта «бледная, трепещущая красавица» обретает имя: мертвец, обращаясь к ней, называет ее Лизой, «благоразумной» Лизой — в отличие от неблагоразумной, живущей сердцем Лизы Карамзина. Перед нами появляется Лиза, одновременно и «как бы живущая» в созданном Б. литературном пространстве, и «как бы взятая» из карамзинской повести.

Условность рассказа усугубляется, ибо он, так же как «Живой мертвец», фактически оканчивается сообщением, что Лиза очнулась (как выясняется, от глубокого обморока, случившегося с ней на балу), и доктор так объясняет ее состояние:

«...это очень ясно: всякое сильное движение души, происходящее от гнева, от болезни, [от испуга,] от горестного воспоминания, всякое такое движение действует непосредственно на сердце; сердце в свою очередь действует на мозговые нервы, которые, соединясь с наружными чувствами, нарушают их гармонию; тогда человек приходит в какое-то полусонное состояние и видит особенный мир, в котором одна половина предметов принадлежит к действительному миру, а другая половина к миру, находящемуся внутри человека...» (*Одоевский*: 52).

Если в повести Карамзина любовь Лизы к Эрасту и ее смерть грешны и преступны с точки зрения общественных законов, но на самом деле чисты и невинны, как ее душа и сердце, то у Одоевского именно отсутствие любви оказывается гораздо более страшным преступлением, хотя и никак не оскорбляет видимым образом общественных законов. Именно с помощью зеркально перевернутого карамзинского мотива здесь возникает этическая проблема.

Рассказ Одоевского, так же как карамзинская повесть, говорит об «обманутой любви», это ее главный мотив. Однако у Одоевского обманутой оказывается не героиня, а герой. Карамзинская Лиза, как и положено героине сентименталистской повести, имеет характер чистый, кроткий, любящий, она подвержена слабостям и заблуждениям, это характер народный, полный естественных эмоций, чью чистую любовь губит дворянин Эраст⁶.

У Одоевского в «Насмешке мертвеца» сюжет и характеры персонажей «Бедной Лизы» перевернуты, даны зеркально. В его рассказе к высшему светскому обществу принадлежит Лиза — и именно она отвергает героя, отказываясь от чистой любви и собственного пробуждающегося чувства ради обретения материального благополучия и одобрения общества.

Таким образом, прекрасные качества, присущие литературному прототипу — Лизе Карамзина, отрицаются. Лиза новой эпохи, далекой от сентиментальной чувствительности,

«затоптала святую искру, которая было затеплилась в душе ее, и, падши, поклонилась тому демону, который раздает счастье и славу мира...» (Одоевский: 49).

⁶ В. Н. Топоров показал, что в «Бедной Лизе» Карамзина изображается «личное», исторически растворенное. Согласно ему, гибель Лизы имеет историко-этическое значение: «Человека, человеческую душу, любовь Карамзин мотивировал "исторически" и тем самым ввел в историю или, говоря точнее, поставил под сомнение непроходимость границы между "историческим" и "личным" пластами бытия...» [Топоров: 100]. В этом контексте можно сказать, что и Лиза, «перевернутая» Одоевским, имеет историко-этическое значение. Как заметила по этому поводу Ю. Н. Сытина: «В "Насмешке мертвого" Одоевский соединяет конкретное и вселенское, несчастную судьбу определенного человека и трагедию человечества в целом» [Сытина: 64].

У Одоевского носителем чистой любви является не княгиня Лиза, а молодой человек, и бессердечие Лизы обрекает его на гибель. Писатель поднимает этические вопросы, переосмысляя не только сюжет, но и этические характеристики, присущие утвердившимся литературным прототипам.

В сущности, Лизу можно назвать литературным воплощением исторического диагноза писателя: победа расчета над чувством, и шире — «победа буржуазии, в глазах Одоевского знаменует победу грубого и материального над благородным, возвышенным и поэтическим. "Материальное направление века" он считает вредной односторонностью, ибо, с его точки зрения, человек нуждается не только в полезном, но и в "бесполезном", являющемся истинным "украшением жизни"» [Козьмин: 82].

Эсхатологическая парадигма в «Насмешке мертвеца» Одоевского

Автор «Русских ночей» диагностировал кризис культуры и нравственности с религиозных позиций. Об этом свидетельствуют и его размышления в одной из заметок, написанной в форме письма, где он говорит:

«...у петербургских [дам] даже нет претензий на чувство: это слово не имеет для них никакого значения <...>. Религиозность их чисто внешняя: к вопросам морали они равнодушны...» [Сакулин: 306].

В рассказе «Бал» религиозное равнодушие петербургского общества описано лаконично и наглядно:

«...все проехали мимо церкви, и никто не слышал слов священника...» (Одоевский: 47).

Важно подчеркнуть при этом, что религиозность Одоевского проецировалась не только на социально-этические вопросы, но и на эстетические. Иными словами, романтический идеал (восстановление утраченной целостности) представлялся Одоевскому достижимым посредством религии. Религиозность,

присущая романтизму⁷, и религиозная направленность романтиков позднего периода — вопросы, выходящие за рамки темы данной работы. Однако здесь следует отметить религиозную интерпретацию Одоевским интеллектуальных открытий позднего Шеллинга. В 1842 г., под впечатлением от разговора с Шеллингом о религии, Одоевский писал: «Шеллинг стар, а то, верно бы, перешел в православную церковь»⁸. (Кстати, близость философии Шеллинга с религиозным пониманием, присвоенным романтиками, в частности, Одоевским, отмечал и современный богослов Н. К. Гаврюшин: «У Одоевского были, конечно, и другие основания считать Шеллинга близким к православию — это и сходство их теоретических программ, и свидетельства об идейной эволюции близких к Шеллингу мыслителей» [Гаврюшин: 84].) Для нас же важно подчеркнуть, что для Одоевского романтические проблемы именно в религиозном контексте должны были обрести новый смысл.

Учитывая это, вернемся к «Насмешке мертвеца» и главному мотиву рассказа — любви. Для Одоевского-романтика любовь имеет особый мистический смысл. Любовь оказывается силой, возвышающей людей, гарантирующей связь с историей, будущим, вечностью. Любовный сюжет в рассказе развивается в мистическом духе и в форме притчи. Недаром «в любви юноши соединялось все святое и прекрасное чело века» (*Одоевский*: 49). И именно это «святое и прекрасное» убивает, губит Лиза. Она подменяет вечную любовь временной, а в возвышенной мистике любви видит лишь плод воображения, болезнь, психоз:

«Красавица назвала свою любовь порывом воображения, мучительное терзание юноши — преходящею болезнью ума, мольбу его взоров — модною поэтическою причудою» (*Одоевский*: 49–50).

⁷ Напомним высказывание Новалиса: «Чувство поэзии в близком родстве с чувством пророческим и с религиозным чувством провиденья вообще» (Новалис. Фрагменты // Литературная теория немецкого романтизма: документы // ред., вступ. ст., коммент. Н. Я. Берковского. [Л.]: Изд-во писателей в Ленинграде, [1934]. С. 122).

⁸ Одоевский В. Ф. О литературе и искусстве. С. 73.

В мире, где мистическая сила любви поругана и унижена, единственным выходом для мыслящего человека оказывается только смерть.

При этом неспособность Лизы к любви трактуется автором и как духовное падение в религиозном смысле. Закономерно возникновение в рассказе реминисценций из Библии, когда оказывается, что люди, подобные Лизе, «презрели голубиную целость, зато постигли змеиную мудрость» (Одоевский: 51)⁹. Согласно Одоевскому, отсутствие любви сопрягается с погоней за материальными благами и утратой религиозной веры. «Благоразумная Лиза» у Одоевского — истинный мертвец, которому недоступно духовное воскрешение из мертвых.

Анализируя рассказ Одоевского, необходимо обратить внимание и на то, что пространство, изображенное в «Насмешке мертвеца», — это пространство смерти. Ни город, по которому едет в карете Лиза, ни бал, на котором она присутствует, не представляются реально существующими. Все вокруг мертво — либо физически, либо духовно.

В рассказе описание пространства строится на основе контраста. Вначале изображается город, подобный некоему чудовищу:

«...жило это странное чудовище, складенное из груды [людей и] камней <...> Одно небо было чисто, грозно, неподвижно — и тщетно ожидало взора, который бы поднялся к нему» (Одоевский: 48).

Наречие «тщетно» заостряет здесь внимание на том, что в данном пространстве нет людей, думающих о высоком и стремящихся вырваться из лап чудовищного города. В этом пространстве абсолютного зла прилагательные с негативными оттенками не являются оценочными: они констатируют положение вещей.

Дом, в котором устраивают бал, описывается, как декорация: он ярко освещен, но в окнах мелькают не люди, а тени. Пространство бала неживое, театральное, людям высшего общества

⁹ Напомним, что говорится о змее в Ветхом Завете: «Змей был хитрее всех зверей полевых, которых создал Господь Бог» (Быт. 3:1). А также тот факт, что Адам и Ева были изгнаны из Эдемского сада за то, что поддались искушению змея.

не известны естественные чувства, да и сами они едва ли живы: красавицу увлекает за танцующими «деревянная рука» под «бессмысленный грохот бальной музыки» (Одоевский: 50). Одоевский, в отличие от Пушкина в «Евгении Онегине» и Лермонтова в «Маскараде», использует это типичное литературное пространство бала в своих религиозных целях. Это пространство оказывается пространством мертвецов, пространством зла. Недаром в фантастическом видении бал уничтожается новым потоком, несущим гроб с отверженным юношей¹⁰. Но если в Библии в эсхатологической парадигме важна возможность спасения, то есть возможность воскрешения мертвых, то в этом рассказе Одоевского такой перспективы нет — автор настаивает:

«...но уже поздно!», «Страшно! страшно!», «Смерть, смерть, смерть, ужасная!», «Но все тщетно!» (Одоевский: 50–51).

Таким образом, этические аспекты рассказа невозможно трактовать без учета этой эсхатологической парадигмы.

Без ее учета невозможно правильно истолковать и эстетические решения Одоевского. В связи с этим нужно обратить внимание на композицию рассказов, включенных в роман «Русские ночи». В первых пяти («Бригадир», «Бал», «Мститель», «Насмешка мертвеца», «Последнее самоубийство») изображены человек и общество, которые доверяют только разуму и гонятся за материальными благами, не осознавая значения идеи, воображения и эмоций. Только в последнем рассказе «Цецилия» изображен идеальный мир. И это не случайно, поскольку связано с психологическими и душевными изменениями их вымышленного автора — недавно умершего молодого человека, «некоего Б.», — его духовным преображением. Судя по комментирующим каждый рассказ репликам главных персонажей романа, новеллы эти отражают духовный кризис их «автора» и его преодоление. Если в первых пяти рассказах рисуется

¹⁰ Тема наводнения имеет историческую основу, в частности, напомним о знаменитом наводнении 1824 г., когда вода в Неве поднялась более чем на 4 метра выше среднего многолетнего уровня. Но если Пушкин в «Медном всаднике» (1833) с помощью картины наводнения изобразил ситуацию борьбы личности с государством, то в «Насмешке мертвеца», можно сказать, эта тема обрела религиозный смысл.

образ экономиста, превозносившего разум и рациональность, не знавшего цены любви и веры, проходившего мимо церкви и не слушавшего священника, то в «Цецилии» уже «видно воздействие религиозного чувства; этот отрывок, по-видимому, написан в сильном волнении духа, напоминает библейские выражения, вероятно тогда читанные автором, и написан рукою почти неразбираемую...» (Одоевский: 58–59).

В итоге, благодаря религиозному контексту и романтическая ирония, и игра с чужим литературным текстом приобретают совсем иной смысл: смешное преобразуется в трагическое, земные катастрофы маркируют катастрофы духовные, и временное, сиюминутное, материальное не просто уступает место вечному и идеальному, но и судится последним Высшим судом.

«Насмешка мертвеца» в историософии романа «Русские ночи»

Для того чтобы верно интерпретировать рассказ «Насмешка мертвеца», необходимо учитывать контекст романа в целом, поскольку основная идея «Русских ночей» дает о себе знать в каждом из вставных рассказов, включенных в роман (напомним о такой важной романтической антитезе, как фрагмент-целое).

Как известно, «Русские ночи» представляет собой диалоги на философские темы четырех друзей, в ходе бесед обсуждающих сюжеты вставных рассказов. Так как в обрамляющих рассказы философских диалогах друзья пытаются определить смысл каждого из них, нам необходимо выяснить, какие философские темы затрагивают эти диалоги и на какие вопросы они пытаются ответить.

Диалог в «Ночи первой» начинается с вопроса Ростислава:

«Наш XIX век называют просвещенным; но в самом ли деле мы счастливее того рыбака, который некогда, может быть, на этом самом месте, где теперь пестреет газовая толпа, расстилал свои сети? Что вокруг нас?» (Одоевский: 10).

И все дальнейшие вставные рассказы («Бригадир», «Последнее самоубийство», «Город без имени») по-разному и в разной степени затрагивают проблему Просвещения. В них изображаются

общество и отдельные люди, отрицающие чувства, любовь, религиозные ценности и предпочитающие рационализм и прибыль, что характерно для эпохи Просвещения. В противовес им в рассказе «Цецилия» в поэтической форме представлена возможность религиозного спасения, когда «за голубым отблеском есть сияние», а «за неясным отголоском есть гармония» (Одоевский: 59). И хотя оканчивается фрагмент словами «яд и горечь» (Одоевский: 60), от него остается ощущение смутной надежды.

Следует также обратить внимание на слова Фауста и последнее слова Ростислава в эпилоге романа. То, о чем иносказательно говорили притчи-рассказы, Фауст артикулирует прямо: необходимо «органическое» общество, в котором разум и чувства пребывают в гармонии, необходимо общество, основанное на христианских ценностях, которых придерживается славянский Восток. Однако Фауст при этом не считает необходимым отрицать западное Просвещение. Его представления сводятся к тому, что для действительно гармоничного развития человеческой цивилизации западный разум должен быть дополнен славянским народным духом:

«Чтобы достигнуть полного гармонического развития основных, общечеловеческих стихий, — Западу, несмотря на всю величину его, недостало другого Петра, который бы привил ему свежие, могучие соки славянского Востока!» (Одоевский: 181).

Именно таким видится Одоевскому исторический путь, по которому должна идти Россия. В конце романа «Русские ночи» Ростислав замечает, что в рукописи, которую они с друзьями обсуждали, содержится ответ на заданный им в начале вопрос, и этот ответ таков:

«... "Деятнадцатый век принадлежит России!"» (Одоевский: 183).

Учитывая этот историософский и религиозный контекст, который развивается в диалогах четырех собеседников и образует сюжетный каркас романа, мы можем утверждать, что эсхатологическая парадигма, пронизывающая рассказ «Насмешка мертвеца», предопределена общим контекстом раздумий о будущем России. Если исходить из данного предположения, апокалиптическую сцену потопа, нарисованную

в «Насмешке мертвеца», можно прочесть как предостережение от забвения религиозных и гуманистических ценностей, от увлечения европейской рациональностью, корыстью, насущным и полезным. В этом взгляды Одоевского совпадают с позицией Е. А. Боратынского, выраженной в стихотворении «Последний поэт», впервые опубликованном в журнале «Московский Наблюдатель» в январе 1835 г., через год после выхода в свет рассказа Одоевского.

Заключение

В рассказе «Насмешка мертвеца» из романа «Русские ночи» этический и эстетический аспекты разрешаются автором с точки зрения эсхатологической парадигмы — благодаря ей они приобретают религиозный смысл. Отсутствие любви у Лизы сопрягается с утратой религиозной веры, и в свете эсхатологической парадигмы видна невозможность ее воскрешения. Композиция «Ночи четвертой», в которую включен рассказ, отражает духовный кризис ее вымышленного автора и его преодоление. Вследствие этого мы можем утверждать, что в эсхатологической парадигме романтическая ирония утрачивает свое традиционное значение. Учитывая, что в романе «Русские ночи» вопросы о значении Просвещения и будущем России решаются в религиозном контексте, мы можем сделать вывод о том, что сюжет «Насмешки мертвеца» предостерегает от забвения религиозных ценностей, искони присущих русскому народу.

Список литературы

1. Белинский В. Г. Сочинения князя В. Ф. Одоевского // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. / АН СССР, Ин-т рус. лит-ры (Пушкинский Дом). М.: Изд-во АН СССР, 1955. Т. 8: статьи и рецензии 1843–1845. С. 297–323.
2. Гаврюшин Н. К. На границе философии и богословия: Шеллинг — Одоевский — митрополит Филарет (Дроздов) // Богословский вестник. 1998. Т. 2. № 2. С. 82–95 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=28430947> (30.04.2024). EDN: XYEADP
3. 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> (30.04.2024). EDN: RUYJPT

4. Козьмин Б. Одоевский в 1860-е годы // Литературное наследство. Т. 22–24 / отв. ред. П. И. Лебедев-Полянский, зам. ред. М. Б. Храпченко, зав. ред. И. С. Зильберштейн. М.: Журнал.-газ. объединение, 1935. С. 79–89.
5. Лотман Ю. М. Натюрморт в перспективе семиотики // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. С. 340–348.
6. Маймин Е. А. Владимир Одоевский и его роман «Русские ночи» // Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л.: Наука, 1975. С. 247–276. (Сер.: Литерат. памятники.)
7. Маймин Е. А. О русском романтизме. Русская философская поэзия. Лев Толстой: Путь писателя. Воспоминания. Переписка / под ред. Н. Л. Вершининой и Е. Е. Дмитриевой-Майминой. Псков: Псковская ист. 6-ка, 2015. 904 с. (Сер.: Псков. ист. 6-ка.)
8. Маркович В. М. Вопрос о литературных направлениях и построение истории русской литературы XIX века // Известия Российской Академии наук. Серия литературы и языка / под гл. ред. В. Н. Янцева. М.: Наука, 1993. Т. 52. № 3. С. 26–32 [Электронный ресурс]. URL: <https://feb-web.ru/feb/izvest/1993/03/933-026.htm> (30.04.2024).
9. Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель: в 2 т. М.: М. и С. Сабашниковы, 1913. Т. 1. Ч. 2. 479 с.
10. Сытина Ю. Н. Сочинения князя В. Ф. Одоевского в периодике 1830-х годов. М.: Индрик, 2019. 392 с.
11. Топоров В. Н. «Бедная Лиза» Карамзина: опыт прочтения. М.: РГГУ, 1995. 512 с.

References

1. Belinskiy V. G. Works of Prince V. F. Odoevsky. In: *Belinskiy V. G. Polnoe sobranie sochineniy: v 13 tomakh* [Belinsky V. G. *The Complete Works: in 13 Vols*]. Moscow, The Academy of Sciences of the USSR Publ., 1955, vol. 8, pp. 297–323. (In Russ.)
2. Gavryushin N. K. At the Border of Philosophy and Theology: Schelling — Odoevsky — Metropolitan Philaret (Drozdov). In: *Bogoslovskiy vestnik* [Theological Bulletin], 1998, vol. 2, no. 2, pp. 82–95. Available at: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=28430947> (accessed on April 30, 2024). EDN: XYEADP (In Russ.)
3. Zakharov V. N. Russian Literature and Christianity. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1994, vol. 3, pp. 5–11. Available at: <https://poetica.pro/journal/article.php?id=2370> (accessed on April 30, 2024). EDN: RUYJPT (In Russ.)
4. Koz'min B. Odoevsky in the 1860s. In: *Literaturnoe nasledstvo* [Literary Heritage]. Moscow, Zhurnal'no-gazetnoe ob'edinenie Publ., 1935, vol. 22/24, pp. 79–89. (In Russ.)

5. Lotman Yu. M. Still-Life in the Perspective of Semiotics. In: *Lotman Yu. M. Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva* [Lotman Yu. M. *Articles on Semiotics of Culture and Art*]. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 2002, pp. 340–348. (In Russ.)
6. Maymin E. A. Vladimir Odoevsky and His Novel “Russian Nights”. In: *Odoevskiy V. F. Russkie nochi* [Odoevsky V. F. *Russian Nights*]. Leningrad, Nauka Publ., 1975, pp. 247–276. (Ser.: Literary Monuments.) (In Russ.)
7. Maymin E. A. *O russkom romantizme. Russkaya filosofskaya poeziya. Lev Tolstoy: Put' pisatelya. Vospominaniya. Perekpiska* [About Russian Romanticism. Russian Philosophical Poetry. Lev Tolstoy: The Writer's Path. Memories. Correspondence]. Pskov, Pskovskaya istoricheskaya biblioteka Publ., 2015. 904 p. (Ser.: Pskov Historical Library.) (In Russ.)
8. Markovich V. M. The Question of Literary Trends and the Construction of the History of Russian Literature of the 19th Century. In: *Izvestiya Rossiyskoy Akademii nauk. Seriya literatury i yazyka* [The Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language], Moscow, Nauka Publ., 1993, vol. 52, no. 3, pp. 26–32. Available at: <https://feb-web.ru/feb/izvest/1993/03/933-026.htm> (accessed on April 30, 2024). (In Russ.)
9. 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. The Thinker. The Writer: in 2 Vols]. Moscow, M. i S. Sabashnikovy Publ., 1913, vol. 1, part 2. 479 p. (In Russ.)
10. Sytina Yu. N. *Sochineniya knyazya V. F. Odoevskogo v periodike 1830-kh godov* [Works of Prince V. F. Odoevsky in Periodicals of the 1830s]. Moscow, Indrik Publ., 2019. 392 p. (In Russ.)
11. Toporov V. N. “Bednaya Liza” Karamzina: opyt prochteniya [“Poor Liza” by Karamzin: Reading Experience]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 1995. 512 p. (In Russ.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Ким Мугём, аспирант, Московский **Mugyeom Kim**, PhD Student, Ломоносовский государственный университет им. Ломоносова (ул. Ленинские горы, 1, стр. 51, г. Москва, Российская Федерация, 119991); магистр, Сеульский национальный университет (1 Кванакро, Кванак-гу, Сеул, Республика Корея, 08826); e-mail: zbssl1212@naver.com.

Поступила в редакцию / Received 20.05.2024

Поступила после рецензирования и доработки / Revised 10.07.2024

Принята к публикации / Accepted 15.07.2024

Дата публикации / Date of publication 12.09.2024

Научная статья

DOI: 10.15393/j9.art.2024.14242

EDN: RKDFXJ



Пушкинский код в эпистолярной мистификации И. С. Тургенева

Г. Ю. Карпенко

*Самарский национальный исследовательский
университет им. академика С. П. Королева
(г. Самара, Российская Федерация)*

e-mail: karpenko.gennady@gmail.com

Аннотация. Письмо И. С. Тургенева к П. В. Анненкову от 14 октября (старого стиля) 1853 г. впервые рассмотрено как «криптографический текст», как своеобразный отклик на завершение Анненковым подготовки к изданию биографии и сочинений Пушкина. Хотя в самом письме имя Пушкина не упоминается, но «пушкинское присутствие» закодировано разными способами: в начале, в «прозаической» части, письма — в виде ассоциативно-скрытых намеков на пушкинское творчество и на факты биографии поэта, во второй части, в пасхальном стихотворении, оно получает свое явное обозначение интертекстуальной отсылкой («Минувшее открылось предо мною»). В статье пасхальное стихотворение проанализировано не с точки зрения не решенной до конца проблемы его авторства, а как проявление художественного сознания Тургенева. Писатель, используя криптографические намеки, оценивает вклад Анненкова в дело спасения имени Пушкина, «в числе других обреченных забвению имен» (как напомнит он об этом в 1880 г. в речи о Пушкине), в категориях пасхальности, «большой и радостной вести», в свете которой событие Воскресения Христа становится «эмблемой» судьбы Пушкина, а образ поэта воспринимается как образ Воскресшего.

Ключевые слова: И. С. Тургенев, П. В. Анненков, А. С. Пушкин, письмо, криптопоэтика, контекст, пасхальный код, сакрализация, поэтика текста

Для цитирования: Карпенко Г. Ю. Пушкинский код в эпистолярной мистификации И. С. Тургенева // Проблемы исторической поэтики. 2024. Т. 22. № 3. С. 92–126. DOI: 10.15393/j9.art.2024.14242. EDN: RKDFXJ

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2024.14242

EDN: RKDFXJ

Pushkin's Code in the Epistolary Hoax of I. S. Turgenev

Gennady Yu. Karpenko

Samara National Research

University Named After Academician S. P. Korolev

(Samara, Russian Federation)

e-mail: karpenko.gennady@gmail.com

Abstract. In the article, the letter of I. S. Turgenev to P. V. Annenkov dated October 14 (old style), 1853, is for the first time considered as a “cryptographic text,” as a kind of response to Annenkov’s completion of preparations for the publication of Pushkin’s biography and writings. Although Pushkin’s name is not mentioned in the letter itself, “Pushkin’s presence” is encoded in different ways: in the initial “prosaic” part of the letter — in the form of associatively concealed hints about Pushkin’s work and the facts of the poet’s biography, and in the second part, in the Easter poem, it receives its explicit designation by an intertextual reference: “The past has opened up before me.” In the article, the Easter poem is analyzed not from the point of view of the problem of its authorship, which has not been completely solved, but as a manifestation of Turgenev’s artistic consciousness. The writer uses cryptographic hints to evaluate Annenkov’s contribution to the salvation of Pushkin’s name, “among other names doomed to oblivion” (as he will recall in a speech about Pushkin in 1880), in the categories of Paschal, “great and joyful news,” in the light of which the event of the Resurrection of Christ becomes an “emblem” of Pushkin’s fate, and the image of the poet is perceived as the image of the Resurrected.

Keywords: I. S. Turgenev, P. V. Annenkov, A. S. Pushkin, letter, cryptopoetics, context, sacralization, poetics of the text

For citation: Karpenko G. Yu. Pushkin’s Code in the Epistolary Hoax of I. S. Turgenev. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2024, vol. 22, no. 3, pp. 92–126. DOI: 10.15393/j9.art.2024.14242. EDN: RKDFXJ (In Russ.)

Письмо И. С. Тургенева к П. В. Анненкову от 14 октября (ст. с.) 1853 г. в жанровом отношении заключает в себе минимальное количество признаков, на основании которых его можно отнести к эпистолярной форме, а по содержанию оно «литературно».

В. Н. Топоров появление в русской эпистолярной традиции такой формы письма с «тенденцией к "литературности"» [Топоров: 16] относит ко второй половине XVIII в.: «...в XVII в. в определенной среде и при определенных обстоятельствах имеют хождения письма, которые становятся не только исключительно личным, частным, сугубо практическим делом, но приобретают характер *общественного* явления (более того, иногда у автора письма с самого начала обнаруживается присутствие установки на "общественный" резонанс, т. е. надежда на то, что письмо станет известно не только одному адресату, но и другим), во-первых, и, во-вторых, такие письма становятся фактом *литературы* с рядом вытекающих из этого последствий» [Топоров: 15–16].

К такому эпистолярному феномену относится и письмо Тургенева к П. В. Анненкову от 14 октября 1853 г. О нем можно сказать словами Ю. Н. Тынянова: «И из бытового документа письмо поднимается в самый центр литературы» [Тынянов: 131].

С точки зрения жанровых эпистолярных признаков как письмо оно распознается только по обращению и призыванию:

«Милый П<авел> В<асильевич>. Пишу к Вам, потому что именно к Вам хочется писать. <...> *Непременно* напишите мне Ваше мнение об этих стихах. <...> Что Вы об этом скажете?» [Тургенев. Письма; т. 2: 260, 262, 264].

Но и этого малого, обращения и просьбы, достаточно, чтобы придать содержанию письма сокровенное звучание. С одной стороны, на поверхности приводимых Тургеневым историй нет ничего личного, что имело бы отношение именно к Анненкову: такие «истории» о «маленьком человеке» и Воскресении Христа можно было бы рассказать кому угодно. С другой стороны, «...именно к Вам хочется писать» и «*Непременно* напишите мне Ваше мнение», то есть в письме есть то, что касается только тургеневского друга. Письмо по культурно-историческому

содержанию, по воспроизводимым событиям не имеет частных ограничений, но по заложенной в него интенции, по «направленности сердца» оно сугубо частное, тургенев-анненковское. Более того, оно является «криптографическим текстом» [Дьён-дьеши, Кибальник: 5], который как «тайнопись» [Кибальник: 3] должен быть распознан адресатом и в дальнейшем — читателями.

Перед тем как переписать и преподнести пасхальное стихотворение — поделиться с Анненковым источником своих радостных эмоций и удивления, — Тургенев делает краткое, но по жизненным вехам полное, даже чрезмерно полное характерологическое описание дворового человека Николая Федосеева (Градова):

«Живет у меня в доме старый (54-летний) маляр, бывший живописец, по имени Николай Федосеев Градов. Он был дворовым человеком моей матери и по старости лет не пожелал идти на волю.

Когда-то он учился рисованию и декоративной живописи у Скотти, потом жил на оброке, наконец попал обратно к маменьке, писал образа, срисовывал цветы, клеил коробки, подбирал шерсти по узорам, красил комнаты, крыши и даже заборы. Художническая искра в нем всегда была, и фигура у него не дюжинная, огромный нос, голубые глаза, выражение какое-то полупьяное, полувосторженное — впрочем, особенного в нем ничего не замечалось, считался он всегда в "последних", ходил замарашкой, любил выпить и к женскому полу чувствовал поползновение сильное. <...> Николай Федосеев вовсе не принадлежит к числу дворовых людей полуобразованных и с литературными притязаниями, повторяю — он совершенно простое существо, едва ли он когда-нибудь прочел какую-нибудь книгу <...> а он объявляет с своей стороны теперь, что он бросает кисть и берется за перо и что он мне напишет стихи под названьем "Система Мира" <...>. Вот тут пойдите с Вашей психологией, да с знанием человеческого сердца! Все это пустяки — каждый человек — неразрешимая загадка — и *Spiritus flat ubi vult*» [Тургенев. Письма; т. 2: 260–262].

Нетрудно заметить, что Тургенев использует при описании маляра-поэта Федосеева (Градова) традиционные — композиционный и повествовательный — «приемы», апробированные в произведениях «натуральной школы» и ставшие распространенными «приемами» оформления «готовых биографий», так называемых «предысторий» [Маркович, 1982: 66–67, 110], какие

уже встречались в «Записках охотника» (например, «Чертопханов и Недопюскин») и в дальнейшем будет выполнять свою привычную функцию «биографического предуведомления» в тургеневских романах.

Но «прозаическая» часть письма связана не только с традицией «натуральной школы» (эта связь обнаруживается по линии «памяти жанра»), но и целенаправленно — с пушкинской традицией, которая выводит тургеневское послание на другой уровень восприятия: в пространство узнаваемых «священными» намеков и интенций, в сакральное место «пушкинского присутствия», в «иконологический предел», в точку «порождения» и «воскресения» Пушкина. Имя Пушкина не произносится, но он посреди друзей. Тургенев в дружеском послании реализует два библейских увещания, сакрализует священное, пробуждая аффект «пушкинского присутствия» — «восторг души»: «Не произноси имени Господа, Бога твоего, напрасно...» (Исх. 20:7); «...ибо, где двое или трое собраны во имя Мое, там Я посреди них» (Мф. 18:20).

Два «пушкинских конструктивных¹ следа» дают о себе знать в «прозаической» части тургеневского письма: это повествовательная мистификация и особенности описания героя.

Как «издатель А. П.» «Повестей Белкина», который «брал на себя почетную обязанность представить любителям российской словесности нового писателя, выступал его биографом»² [Макогоненко: 132], так и Тургенев передает Анненкову «краткое жизнеописание» «новооткрывшегося поэта», или «настоящего (будто бы!) Автора»³, как точно выразился недоброжелательный рецензент «Северной пчелы»:

¹ О возможностях конструктивного принципа, стремящегося «выйти за пределы, обычные для него», писал Ю. Н. Тынянов (см.: [Тынянов: 133–134]).

² См.: «Взявшись хлопотать об издании Повестей И. П. Белкина, предлагаемых ныне публике, мы желали к оным присовокупить хотя краткое жизнеописание покойного автора и тем отчасти удовлетворить справедливому любопытству любителей отечественной словесности» [Пушкин; т. 6: 54].

³ Новые книги. 122. *Повѣсти, изданныя Александромъ Пушкинымъ*. С. Петербургъ, 1834 // *Съверная пчела*. 1834. № 192. Понедѣльникъ, 27 Августа. С. 1 [Электронный ресурс]. URL: https://viewer.rusneb.ru/ru/000200_000018_RU_NLR_DIGIT_83235?page=1&rotate=0&theme=white (20.01.2024).

«Къ чему же мистификація, тайна, предисловіе! <...> А. С. Пушкинъ издалъ чужія Повѣсти <...> къ которымъ А. С. Пушкинъ руку приложилъ»⁴.

«Краткое жизнеописание» Федосеева структурно, по определенным заданным параметрам восходит к описанию жизни Ивана Петровича Белкина, присланному Издателю в письме-«желаемом ответе» «бывшим другом» покойного автора [Пушкин; т. 6: 54]:

«Вот, милостивый государь мой, всё, что мог я припомнить касательно образа жизни, занятий, нрава и наружности покойного соседа и приятеля моего» [Пушкин; т. 6: 57].

Таких же параметров описания придерживается и Тургенев, выводя в свет своего сочинителя.

Г. П. Макогоненко справедливо отметил неромантический способ⁵ представления Издателем (в письме соседа Белкина) образа биографического автора. Он выводит «его как всякого человека, в обусловленности обстоятельствами жизни, истории, среды»: «Белкин-писатель был низвергнут в быт» [Макогоненко: 132].

«Низвергнут в быт» и Федосеев. В «прозаической» части письма Тургенев в «свернутом виде» воспроизводит романно-жизтийную («новеллистическую») историю героя, обозначая этапы ее сюжетного воплощения: с жизненным взлетом — герой в роли живописца («учился рисованию и декоративной живописи у Скотти», «писал образа»), падением — опустился до маляра («красил заборы», дошел то того, что считался «последним») и неожиданным обретением дара стихотворца (бросил кисть и взялся за перо).

Но Тургеневу важно не столько завершить рассказ об этапах жизни героя неожиданной «новеллистической» концовкой (опустившийся маляр стал «пасхальным» поэтом), сколько

⁴ Новые книги.

⁵ В романтической концепции творчества «поэт представлял жрецом и провидцем, отрешенным от всего земного, житейского, бытового. "Небесный дар" поэта отделяет его от толпы, от других людей. "Оракул истины" — существо, особое по природе своей, лишенное конкретных черт живой личности поэта» [Макогоненко: 132].

актуализировать в связи с «замарашкой» мотив чуда и преобразования (житийный мотив) — повествовательно соотносить сюжет, организованный логикой последовательности и детерминизма, с метасюжетом, где господствуют всеобщие духовные — теоантропные — ценности, в свете которых умалывается разграничивающая людей социальность.

Вначале Николай Федосеев, подобно Белкину и герою «натуральной школы», подается писателем как человек, находящийся во власти социально-бытовых обстоятельств (дворовый человек, живописец, маляр): эти обстоятельства, воплощенные в воле хозяйки усадьбы Варвары Петровны, определяют его подневольное положение как крепостного. Но к социальной характеристике Федосеева Тургенев добавляет «упоминание» о его человеческих «слабостях», непреодолимых желаниях, пагубных привычках и делает это с ориентацией на пушкинский литературный «стандарт» — при описании любого русского человека необходимо сказать о его отношении к выпивке и к женщинам, причем сказать об этих двух слабостях в их тесной связке:

«Иван Петрович вел жизнь самую умеренную, избегал всякого рода излишеств; никогда **не случилось мне видеть его на́веселе** (что в краю нашем за неслыханное чудо почесться может); к **женскому же полу имел он великую склонность...**» (здесь и далее выделено мной. — Г. К.) [Пушкин; т. 6: 56].

Если трезвенность Ивана Петровича для окружающих «неслыханное чудо», то «неслыханное чудо», сотворенное Федосеевым, обнаруживается в другом — в написании им пасхального стихотворения. А в «русских» слабостях даже дворовый человек Федосеев — «типичный» русский человек: **«любил выпить и к женскому полу чувствовал поползновение сильное»**. Данные слабости не совсем типичны для усадебных порядков Варвары Петровны, в доме которой реализовать «сверхмерные» уклонения дворового человека было бы затруднительно, практически невозможно. «Но ведь каждый дрожит перед тобой», — передает В. Н. Житова слова писателя, сказанные матери⁶. Однако они, эти уклонения, «типичные» для русского человека,

⁶ Житова В. Н. Из «Воспоминаний о семье И. С. Тургенева». Иван Сергеевич Тургенев // И. С. Тургенев в воспоминаниях современников: в 2 т. М.: Худож. лит., 1983. Т. 1. С. 51.

но «сверхмерные» для крепостного, больше рассчитаны на узнавание в тургеневском письме «пушкинских следов» Анненковым, занимавшимся подготовкой материалов для биографии поэта и старавшимся представить подобные уклонения «пылкой, увлекающейся природы» Пушкина как не пушкинские: «Всѣ они суть дѣтища броженія и замашекъ его времени»⁷.

Но подлинная «сверхмерность» крепостного Федосеева проявилась в поэтической сфере. В нем *вдруг* (с точки зрения окружающих его людей, среди которых и автор письма) открывается чудесный поэтический дар, порожденный особым религиозным чувством и воплощенный в стихотворении «Восторг души, или Чувства души в высокаторжественный день праздника». «Последний человек» преобразуется в «божьего человека», который способен написать пасхальные стихи, выразить эмоционально-яркое переживание события Воскресения Христа. Причем невольно, по необходимости — маляр-стихотворец, как он сам объясняет, берется выполнить функцию не только поэта, но и проповедника. Его мотивирует на написание пасхальных стихов нерадивый «поп»:

«Я <...> всё упрекал нашего попа, что вот он седьмой год у нас живет, а ни одной проповеди не написал — а он мне сказал: ты художник — напиши-ка ты. Вот я и написал» [Тургенев. Письма; т. 2: 261].

В этом простом и наивном признании Федосеева запечатлено таинство национального самосознания: для маляра-стихотворца написать проповедь (так он ее понимает) — это значит благовествовать о Воскресении Христа, передать «восторг души» от переживания самого сокровенного события христианской истории, которым определяется глубина и истинность веры. Удивительна и мотивирующая на написание пасхального стихотворения побуждающая формула: «Ты художник — напиши-ка ты». В глазах «попа» всякий художник должен уметь писать проповеди, «благовествовать». Если учитывать, сколько человек «определялись» в авторы пасхального стихотворения,

⁷ П. В. Анненковъ и его друзья. Литературныя воспоминанія и переписка 1835–1885 годовъ. СПб.: Изд-е А. С. Суворина, 1892. С. 437. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с использованием сокращения *Анненков, Друзья* и указанием страницы в круглых скобках.

то напрашивается естественный вывод: художник, даже такой как маляр, может и должен нести Благоую весть. Все, причастные к пасхальному чуду, подобны крепостному маляру, они, по слову апостола Петра, «люди, взятые в удел», призванные к «священству»: «...вы — род избранный, царственное священство, народ святой, люди, взятые в удел...» (1 Пет. 2:9).

Как видим, в своем итоговом сюжетном завершении образ бывшего живописца не поддается овнешняющему определению: герой — «неразрешимая загадка». Причем даже определения «замарашка», «совершенно простое существо» «не мешают» Тургеневу выйти в понимании человека к антропологическому обобщению: «...каждый человек — неразрешимая загадка». Более того, в заключительной части письма Тургенев оформляет образ Николая Федосеева в свете слов евангелиста Иоанна: «Дух дышит, где хочет» (Ин. 3:8), причем выражает их по-латыни: “*Spiritus flat ubi vult*”, тем самым соотнося образ героя с универсальным евангельским словом, «осеняя» его Духом Святым.

Следовательно, уже в «прозаической» части письма действует энергия художественного претворения и обобщения (сопряжения частного со всеобщим, текста с контекстом), когда сведения о конкретном человеке преобразуются в повествование о человеке как «неразрешимой загадке». А в тексте как художественном пространстве каждая деталь может уже не только передавать содержание, ограничиваемое семантикой обозначающего слова, но и нести сверхсмыслы, порождаемые внутрисемантическими связями, а также «подхватывающим» их актуальным и значимым контекстом.

«Прозаическая» часть письма была выполнена Тургеневым литературно узнаваемо, а именно: с использованием 1) пушкинского «приема подставного автора» [Ипполитов, Тюпа: 140] и 2) в художественно-публицистической логике «натуральной школы», в соответствии с которой герой подается в формах типизации не только социально ориентированной, но и духовно-гуманистической, по истоку своему религиозной (см.: [Карпенко]). (Вполне естественно, что такая двойная типизация в изображении человека была «отточена» в пушкинском художественном опыте.) Двойное кодирование изображаемого позволяет писателю вывести повествование за рамки эмпирического мира

в сферу трансцендентных, метафизических смыслов (см.: [Маркович, 1993: 131], [Бельская]) и «эмблематичных» намеков (не проясненных до настоящего времени).

В письме Тургенева подобная энергия религиозно-художественного сопряжения «малого» и «великого» в полной мере проявила себя.

Хотя представляемый герой — реальный человек в усадьбе Тургенева, по воспоминанию В. Н. Житовой, «доморощенный живописец, Николай Федосеев, он же и маляр»⁸, но в зарисовке писателя он в бóльшей степени выступает как реально-вымышленный персонаж, как художественный тип. В его образе узнаются как типичные бытовые черты человека из народа, так и особенности национального характера с его разного рода известными склонностями, которые хотел редуцировать Анненков при составлении биографии Пушкина (в частности, увлечение женщинами) (*Анненков, Друзья*: 436–437).

Слишком литературен доморощенный поэт, чтобы соответствовать биографически конкретно-реальному человеку: образ соткан по литературному шаблону — с ожидаемыми характеристиками и неожиданной развязкой. С другой стороны, он поэтически условный персонаж, но созданный из реальных подробностей, черт и нравов русского быта, узнаваемых и подтверждаемых повсеместно самой живой жизнью, безусловно типичен.

Художественно воспринимать человека в его бытовых и жизненных проявлениях, то есть видеть в нем свет бóльшего, «загадочного» — в этом заключается отличительное свойство творческого дара Тургенева. Анненков в письме к другу от 12 октября 1852 г. высказывается о такой особенности повествовательного соотношения исторической реальности и «вымысла» (сочинительства) в «Записках охотника»:

«Действительно в них слишком наружу выступает *сочинительство*: оно напирает грудью на лица, на происшествия, на природу и даже на фразы. Это немного еще дикая сила, но все-таки сила, и в некоторых местах развернулась она так, что говоришь невольно: "Ай да молодец! Вон как вынес мужика — на одной руке, да и повертывает еще"» [Анненков. Письма: 7].

⁸ Житова В. Н. Из «Воспоминаний о семье И. С. Тургенева». С. 55.

Точно так, как в «Записках охотника», в «прозаической» части письма Тургенев занимается «сочинительством» и также «выносит мужика на одной руке, да и повертывает еще».

Братьев Эдмона и Жюля де Гонкур поразила природная способность Тургенева быть художником в мелочах: «...Тургенев <...> изображает нам, словно живописец...»⁹. Когда писатель делится с ними своими впечатлениями от месяца заключения, проведенного в «камере» архива полицейского участка, то, не изменяя своему дару, «штрихами художника и романиста он рисует начальника полиции»¹⁰. По воспоминаниям П. Д. Боборыкина, Тургенев осознавал такую свою способность создавать образы из подробностей самой жизни:

«Мне нужно не только лицо, его прошедшее, вся его обстановка, но и малейшие житейские подробности. Так я всегда писал, и все, что у меня есть порядочного, дано жизнью, а вовсе не создано мною. Настоящего воображения у меня никогда не было»¹¹.

Следовательно, «сочинительство» Тургенева держится не на воображении, а на умении подмечать в самой действительности характерные типы, малейшие житейские подробности и выявлять в них едва приметные метафизические смыслы, им, этим типам и подробностям, присущие.

Тургенев наградил своего героя чертами разных людей, в том числе передал ему и что-то от внешности самого себя. Сравним: «доморощенный живописец» — «фигура у него не дюжинная, огромный нос, голубые глаза»; Тургенев, в описании Эдмона и Жюля де Гонкур, — «это очаровательный колосс, нежный беловолосый великан», «кроткий великан», у него «глаза как небо»¹².

Более того, обратим еще раз на это внимание: на уровне выстраивающегося «символического подтекста», «второго сюжета», мастером которого общепризнанно был Тургенев (см.:

⁹ Гонкур Э. и Ж., де. Из «Дневника» // И. С. Тургенев в воспоминаниях современников: в 2 т. М.: Худож. лит., 1983. Т. 2. С. 275.

¹⁰ Там же. С. 263.

¹¹ Боборыкин П. Д. Из «Воспоминаний». Тургенев дома и за границей // И. С. Тургенев в воспоминаниях современников: в 2 т. М.: Худож. лит., 1983. Т. 2. С. 8.

¹² Гонкур Э. и Ж., де. Из «Дневника». С. 262, 263.

[Маркович, 1982: 125, 127, 152, 180], [Пырков: 345–346]), в тексте письма закодирован образ Пушкина, обозначен мотив «пушкинского присутствия» — в начале письма в виде семиотики «странных сближений» (маляр — Пушкин), ассоциативно-скрытых повествовательно-риторических намеков на пушкинское творчество, а во второй части, в пасхальном стихотворении, оно получает свое явное обозначение интертекстуальной отсылкой («Минувшее открылось предо мною» [Тургенев. Письма; т. 2: 263]).

Присутствие образа Пушкина в переписке двух друзей определяется известным обстоятельством: Анненков в это время собирал материалы по биографии Пушкина, готовил к изданию его сочинения [Фридлиндер]: «...с конца 1851 г. Анненков погрузился в работы по Пушкину...» [Модзалевский: 290]. Можно даже говорить, что творческой и психоэмоциональной предпосылкой для появления письма от 14 октября 1853 г. стало «пушкинское событие»: ожидание выхода в свет биографии и сочинений Пушкина. Анненков так увлеченно, ответственно и скрупулезно собирал материалы и готовил тексты к публикации, что вынужден был обращаться за помощью к друзьям и знакомым (см.: [Фридлиндер: 13]).

Так, в письме от 4 ноября 1852 г. Анненков обращается с просьбой к Тургеневу узнать что-то об английском писателе Ченстоне, сцены из трагикомедии которого якобы легли в основу сюжета «Скупого рыцаря»:

«Ченстон продолжает составлять мучение моей жизни. <...> мое полное убеждение, почерпнутое из соображений пушкинских рукописей, что Ченстон выдумка...» [Анненков. Письма: 9].

Тургенев, в свою очередь, обратился к английскому критику Ф. Чорли и помог Анненкову решить мучивший его вопрос — подтвердить его предположение, что Ченстон является мистификацией Пушкина. 2 февраля 1853 г. Тургенев пишет Анненкову:

«...сообщи Вам отрывок из письма Ф. Чорлея, одного из редакторов "Атенеума", о Шенстоне (Ченстона он не знает вовсе).

"Я могу сказать Вам с уверенностью, что в этом случае Ваш великий писатель (Пушкин) позабавился над Вашей публикой.

Ни такой драмы, ни даже отрывка такой драмы не существует у Шенстона <...>» [Тургенев. Письма; т. 2: 198].

И завершая историю о неизвестном английском писателе, Тургенев тут же ее продолжает:

«Вопрос о Шенстоне кончен, но Ченстон меня мучит. Я опять напишу Чорлею, чтобы он опять порылся...» [Тургенев. Письма; т. 2: 199].

Из письма Тургенева от 15 июня 1853 г. видно, что Чорли успешно «порылся» и дал в несохранившемся письме необходимое уточнение (а может, письма-то и не было). О Ченстоне Тургенев сообщает:

«Я получил письмо от Чорлея — окончательное — о Ченстоне. Такого писателя решительно *не было*. Вопрос этот кончен» [Тургенев. Письма; т. 2: 241].

Весь этот эпистолярный сюжет о «загадочном Ченстоне», растянутый во времени на несколько месяцев, нашел свое оформление в «Материалах для биографии А. С. Пушкина» в таком виде:

«Пушкин, как известно, приписывал и "Скупого", как прежде называлась драма, Ченстону и указал на трагедию "The caveteous Knigth" как на первую мысль своего произведения, но до сих пор все справки наши для отыскания этого источника остались безуспешны»; «Для окончательного объяснения дела, мы сносились посредством одного из наших знакомых (Тургенева. — Г. К.) с издателями "Athaenaicum" в Англии, прося у них сведений о загадочном Ченстоне. Ответ был таков вкратце: "Ваш великий поэт подшутил над своей публикой, сославшись на небывалого в Англии писателя"»¹³.

В переписке двух друзей по поводу Ченстона непроизвольно сложился повествовательный код той литературной истории о загадочном авторе, которая повторится через несколько месяцев в связи с выяснением автора пасхального стихотворения. Только, как показало время, история получится с интригой, неразрешенной и закрученной в еще бóльшей степени: Анненков

¹³ Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина. М.: Современник, 1984. С. 264, 265.

опять-таки, как в случае с Ченстоном, усомнился в авторстве — на этот раз в авторстве пасхальных стихов дворового человека, а Тургенев на протяжении месяца из письма в письмо, занимаясь разысканиями («опять порылся»), будет вносить уточнения и называть все новых и новых сочинителей.

В письме к Анненкову Тургенев подражает Пушкину: как «великий писатель (Пушкин) позабавился над <...> публикой», выдумав Ченстона, так и Тургенев создает образ маляра-стихотворца, чтобы «позабавить» Анненкова. Анненков и «позабавился», сразу заподозрив «апокриф, подделку», но до конца загадку письма своего друга так и не раскрыл. Именно в контексте подготовки Анненковым к изданию биографии и сочинений Пушкина — в контексте всеобщего ожидания его «воскресения» — вполне органично появление в письме именно пасхального стихотворения, которое одновременно передает и событие Воскресения Христа, и становится «эмблемой»¹⁴ судьбы Пушкина, как и само письмо — сакральной манифестацией его образа.

Невольным организатором и «таинственным» героем пасхального сюжета и всего письма Тургенева к Анненкову стал Пушкин, сделавший когда-то уточнение к названию трагедии «Скупой рыцарь»: «Сцены из ченстоновой трагикомедии: The covetous Knight» [Пушкин; т. 5: 286]. Пушкин и в посмертии сотворил чудо: он подвиг Тургенева воспользоваться таким же литературным приемом мистификации, как в «Скупом рыцаре» и особенно в «Повестях Белкина», «подарил» сюжет о маляре-стихотворце. Тургенев исполнил его волю в акте благодарения — в событии воскресения.

¹⁴ См.: [Максимович-Амбодик Н. М.] Емвлемы и символы избранные, на российский, латинский, французский, немецкий и аглицкий языки переложенные, прежде в Амстердаме, а ныне во граде св. Петра напечатанные, умноженные и исправленные Нестором Максимовичем-Амбодиком. [Во граде св. Петра: печатано в Императорской тип.], 1788. LXVIII, 280 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.prlib.ru/item/391435?ysclid=m0p64xns4p775728675> (20.01.2024). В «Емвлемах и символах избранных», как говорится в предисловии к книге, содержатся «иконологическое описание» и «емвлематические изображения» человека и мира (Там же. С. X).

В преддверии выхода «Материалов для биографии А. С. Пушкина» Тургенев в письмах к Анненкову постоянно интересуется «Вашим Пушкиным»:

«С каким нетерпением ожидаю я известий о Вашем Пушкине!»; «...да что издание Пушкина?»; «Что Вы мне ни слова не скажете об издании Пушкина? Боитесь сглазить?»; «Что Ваш Пушкин, подвигается?» [Тургенев. Письма; т. 2: 195, 208, 222, 241].

Наконец 26, 31 июля 1853 г. Тургенев заключает:

«Пушкин кончен — вот это **большая и радостная весть**» [Тургенев. Письма; т. 2: 246].

И уже 15 октября в прибавлении к «пасхальному» письму от 14 октября, когда возвращение-воскресение Пушкина состоялось, Тургенев высказывает пожелание:

«Желаю от души полного успеха Вашему Пушкину» [Тургенев. Письма; т. 2: 265].

В письме Тургенева мотив «большой и радостной вести» заявлен в разных формах: в скрытой (неочевидной) — в «прозаической» части и со всей очевидностью — в переписанном пасхальном стихотворении. Оно к тому же оказалось одним из первых в ряду тех пожеланий и восхвалений, которые прозвучали в связи с появлением «Материалов для биографии А. С. Пушкина». «Пушкин» Анненкова был встречен с воодушевлением: «...общество приняло его с восторгом» [Модзалевский: 320].

Тургенев делится с Анненковым «пушкинской радостью», «пасхальностью», «Восторгом души, или Чувством души в высокаторжественный день праздника» — накануне дня Царско-сельского лица, когда Пушкину, будь он жив, было бы 54 года¹⁵, и подчеркивает при этом особый доверительный характер своего послания:

«Пишу к Вам, потому что именно к Вам хочется писать» [Тургенев. Письма; т. 2: 260].

¹⁵ Такого рода возрастное сближение — тоже узнаваемый пушкинский прием: «...характерная подробность: Белкин ровесник Пушкина» [Макогоненко: 133]. Почему бы не быть и маляру-стихотворцу ровесником Пушкина, а Пушкину — ровесником маляра-стихотворца.

«Эмблематизация» (направленная символизация), семантический прорыв в иное ценностное пространство, которым освящается земное-предлежащее и к которому оно приобщается, — это особенность творческого видения Тургенева. В письме к М. А. Бакунину и А. П. Ефремову от 15 сентября 1840 г. из Мариенбада Тургенев делится впечатлениями детства от чтения «Книги эмблем», рассказывает, как сформировалось его «эмблематичное» мышление, в высших своих проявлениях — «иконоложичное»:

«Мне было лет 8 или 9. Я сговорился с одним из наших людей, молодым человеком, даже стихоплетом¹⁶, порыться в заветных шкафах¹⁷. <...> На мою долю досталась "Книга эмблем" <...>. Целый день я перелистывал мою книжищу и лег спать с целым миром смутных образов в голове. <...> я сам попадал в эмблемы, сам "знаменовал" <...> чуть не схватил горячки» [Тургенев. Письма; т. 1: 168].

И в этом же письме к друзьям Тургенев иллюстрирует примерами свое «эмблематичное» восприятие мира, рисуя бочку с падающей в нее каплей и вспоминая бегающих по двору «любезных уток», каждой из которых он дал имя:

«Вот, друзья мои — эмблема жизни вашего друга. Капля воды, падающая в бочку, и еще капля, и еще капля... (Без растолкования вы бы не поняли)...» [Тургенев. Письма; т. 1: 167].

А говоря об утках, Тургенев соотносит их с конкретными явлениями и лицами, буквально отождествляя их с человеком:

¹⁶ В контексте данного письма умение маляра писать стихи уже не кажется столь неожиданным и необычным для усадебного пространства Тургенева: писатель, можно сказать, с детства был окружен «стихоплетами». И если даже предположить, что образ маляра-поэта сконструирован (а он сконструирован) Тургеновым, то в «лепке» этого образа отразились и воспоминания детства о «стихоплете».

¹⁷ «Порыться» — тургеновское слово, придающее усилиям надежду на поиск и обнаружение заветной истины. Психоментальной метафорой творческого мышления Тургенева (одной из метафор) становится и «заветный шкаф», мир как «заветный шкаф», в котором нужно порыться, чтобы «с биением сердца» приступить к открытию-созерцанию истины [Тургенев. Письма; т. 1: 168].

«...третья, худая, длинная, беспрестанно бегает, вытянув шею и ковыляя — за мухами — точно ты — Бакунин...» [Тургенев. Письма; т. 1: 167].

Данное письмо — вполне очевидный и демонстративный образец тургеневского мышления, когда писатель не только делится своим настроением и эмблематически выражает его, но и делает важное указание в скобках: «Без растолкования вы бы не поняли». «Эмблематичность» (которую нужно растолковывать) — это особенная способность и особый уровень творческого мышления писателя. «Эмблематичность» стала родовым знаком тургеневского письма («...бегал "Книги эмблем" пуще черта...» [Тургенев. Письма; т. 1: 168], от которого, как известно, убежать нельзя).

Если учитывать «эмблематичность» творческого видения Тургенева и исходить из нее, то «линейное» письмо от 14 октября 1853 г. таит в себе смысловой — символический — объем, который возникает *внутри* линейности, однозначности и очерковости и *над* ними. Смысловой объем пасхального стихотворения как свободная подвижная надстраивающаяся над линейностью динамическая система нуждается в «растолковании», то есть обладает при его «разгерметизации» потенциальной сюжетностью, концептуальностью и многозначностью.

Именно так обстоит дело с «пушкинским присутствием» в письме Тургенева к Анненкову: только другу «хочется писать» и от него хочется получить «желаемый ответ». В контексте «пушкинского настроения», в котором пребывают на протяжении нескольких месяцев друзья, избыточная подробность о точном возрасте «пасхального» стихотворца из Спасского («старый (54-летний) маляр») приобретает значение скрытого намека, указывающего (даже в обозначении лет) на незримое — подтекстовое — «пушкинское присутствие»¹⁸, сопряженное с состояниями умиления, восторга и внутреннего преображения: за маляром, как за Белкиным, кто-то стоит («Идущий за мною стал впереди меня» (Ин. 1:15), «Но стоит среди вас *Некто*,

¹⁸ Проступание в линейно изображаемом метаинного — это привычный анагогический «прием-намеки», вводящий в текст присутствие сакрального другого: «Всякое священное пространство предполагает какую-либо иерофанию, некое вторжение священного...» [Элиаде: 25].

Которого вы не знаете» (Ин. 1:26)). Образ Пушкина в предельном сакральном переживании — в пространстве таинства — возникает и воспринимается как образ Спасителя, как образ Воскресшего.

Другими словами, в письме находит свое осуществление «пасхальный код», по-разному воплощенный, но равно соотносимый и со Словом, которое было «в начале», и со Словом, явленным в творчестве Пушкина:

«И Спаситель нашъ Божественный
Весь въ лучахъ надъ нимъ (гробом. — Г. К.) возсталъ:
Славой Божіей торжественно
Взоръ безсмертія сіяль!..»¹⁹;
«И Спаситель наш божественной
Весь в лучах над ним восстал —
Славой божией торжественной
И бессмертьем Он сиял»²⁰ [Тургенев. Письма; т. 2: 264].

Братья Э. и Ж. Гонкур приводят свидетельство Тургенева о преображающем действии на него пушкинского слова:

«Он говорит, что когда ему грустно, когда у него дурное настроение, двадцать стихов Пушкина спасают его от меланхолии, вливают в него бодрость, будоражат. Они приводят его в состояние восхищенного умиления, которого не может у него вызвать никакое великое и благородное деяние. Только литература способна породить такое просветление духа, и оно сразу же дает себя знать физически приятным ощущением — ощущением тепла на щеках!»²¹.

¹⁹ Литературная газета. 1840. № 30. 13 апреля. Стлб. 702. Подпись: Л. [Электронный ресурс]. URL: https://viewer.rusneb.ru/ru/000200_000018_RU_NLR_BIBL_A_022018288?page=4&rotate=0&theme=white (20.01.2024).

²⁰ Существенные расхождения двух последних стихов со стихами из «Литературной газеты» порождают вопросы и требуют своего объяснения: по каким причинам, когда и на каком этапе случилось такое отклонение от оригинала?

²¹ Гонкур Э. и Ж., де. Из «Дневника». С. 265.

Духовно-литературную традицию соотнесения Слова Пушкина и Того Слова, о котором евангелист Иоанн свидетельствует: «И Слово стало плотию, и обитало с нами, полное благодати и истины; и мы видели славу Его...» (Ин. 1:14), — обозначил еще В. Г. Белинский. Определяя сущность поэзии, он писал:

«Если поэзия <...> улучшает душу человека, то лучшее доказательство этому может представить собою поэзия Пушкина»; «В Пушкине <...> прежде всего увидите художника <...>, любящего всё и потому терпимого ко всему» [Белинский; т. 7: 35, 318–319].

Пережить «слезы трепетного восторга» и запечатлеть момент «богоявленности» Пушкина — «царства бесконечного» [Белинский; т. 3: 100] Белинский смог в 1839 г., когда в рецензии на альманах «Сто русских писателей» он признавался, что ему благодатно открылась трагедия «Каменный гость», и поделился не просто религиозным опытом, а потрясением, опытом внутреннего преображения, тем «святым откровением», ради которого человек рождается в мир и, обретая его, с ним умирает в «совоскресение»:

«Мы увидели даль без границ, глубь без дна, — и с трепетом отступили назад... <...> Что так поразило нас? — Мы не знаем этого, но только предчувствуем это, — и от этого предчувствия дыхание занимается в груди нашей, и на глазах дрожат слезы трепетного восторга... Пушкин, Пушкин!.. И тебя видели мы... Неужели тебя?.. Великий, неужели безвременная смерть твоя непременно нужна была для того, чтобы мы разгадали, кто был ты?..» [Белинский; т. 3: 100];

ср.:

«Никогда я так не читал: меня посетило откровение, и слезы почти мешали мне читать» [Белинский; т. 11: 483].

Белинский воспринимает и оценивает Пушкина в свете евангельского Слова. «...И мы видели славу Его» (Ин. 1:14), — свидетельствует апостол Иоанн об увиденном Боговоплощении. «И тебя видели мы» — со «слезами трепетного восторга», находясь в состоянии высшего изумления, свидетельствует критик о воплощении на Руси художественного Слова, сродни евангельскому.

Белинский пребывает в русле той духовной традиции почитания Слова Пушкина как Слова, о котором евангелист Иоанн в Первом послании сообщает:

«...и мы видели и свидетельствуем, и возвещаем вам сию вечную жизнь <...> мы видели и слышали, возвещаем вам, чтобы и вы имели общение с нами <...>. И сие пишем вам, чтобы радость ваша была совершенна» (1 Ин. 1:2–4).

В русле данной традиции пребывает и Тургенев²², когда делится с Анненковым «пасхальным» переживанием.

Характерной особенностью письма Тургенева является использование принципа двухмерности, соединения контрастных начал сниженного и высокого: «биографический автор» по своему образу жизни являет одно, а его пасхальные стихи — совершенно другое:

«...и никто не верил, чтобы Н<иколай> Ф<едосеев> написал их...» [Тургенев. Письма; т. 2: 261].

Но если для Тургенева повествовательный принцип контраста, реализованный в письме, — это, видимо, специально сконструированный и рассчитанный на эффект прием, то Анненкову в процессе работы над биографией и творческим наследием Пушкина пришлось решать методологическую проблему «жизни поэта, полной контрастами» (*Анненков, Друзья*: 440) и определять исходную исследовательскую установку, которая как раз свелась к осознанному разделению Пушкина на Пушкина биографического и Пушкина эстетического. С этой целью Анненков выстраивает концепцию «двухъ разныхъ Пушкиныхъ», «обоихъ видовъ Пушкина» (*Анненков, Друзья*: 440, 441), отделяет Пушкина-художника от биографического Пушкина: «Одинъ изъ нихъ <...> намъ вовсе чуждъ и носить извѣстную физиономію своего

²² И. А. Беляева справедливо пишет о том, что тургеневедение преодолело сугубо атеистическое понимание мировоззрения писателя: «Основательное знание Тургениевым библейских текстов в настоящее время не подвергается сомнению и подтверждается в том числе многочисленными цитациями в его художественных сочинениях и письмах...» [Беляева, 2018а: 26]. Но многочисленные библейские цитаты в творческом наследии Тургенева нужно рассматривать еще и как указание на религиозность сознания писателя, которое не одним священным текстом живет, но и полнится всей сферой духовной жизни: литургией, иконами, религиозным искусством, — и подлежит изучению.

времени, общую его сверстникамъ...» (*Анненков, Друзья*: 440–441). А подлинным Пушкиным объявляется «настоящий, великий Пушкинъ» — «объяснитель духовныхъ силъ, присущихъ народу» (*Анненков, Друзья*: 441).

«Другого», биографического, Пушкина Анненков называет «двойником»: «...этотъ второй, побочный, такъ сказать, типъ нашего поэта» (*Анненков, Друзья*: 441). «Увлеченія, порывы и уклоненія Пушкина» могут быть признаны, по мнению биографа, только «въ видѣ паразитовъ» (*Анненков, Друзья*: 436).

В письме Тургенев, формально придерживаясь принципа контраста, проблему разных начал все же решает по-другому, не так как Анненков: не разъединяет биографию и творчество механически и психологически, а соединяет разнополярное в духовном, синтезирует различные явления в единстве высшего порядка. Писатель, выходя на уровень предельного ценностного обобщения, словно устраняет свое субъективное толкование, не разделяет биографическое и творческое, как Анненков, а соединяет в загадке непостижимого.

Анненков же готов сознаться, что он «дурак», но не готов признать, что маляр-стихотворец — «это гений — невразумительный, необъяснимый (в сравнении с его биографией <...>)» [*Анненков. Письма*: 34]. Примечательно, что Анненков, не видя гениальности в маляре-стихотворце, тем не менее оценивает его по методу «контраста», какой он использует при характеристике Пушкина-художника и Пушкина — обыденного, как все, человека: с привычками, «общими для его сверстников», с такими, как и у маляра-стихотворца.

У Тургенева другой масштаб понимания человека. Ему важно выделить в конкретном человеке не только его социально-историческую типичность («известную физиономию своего времени, общую его сверстникам»), но и духовно-всеобщее начало: каждый человек (и Пушкин, и маляр-стихотворец) — «неразрешимая загадка». В письме Тургенева, безусловно, узнается фраза о человеке как «неразрешимой загадке», которую в романе «Отцы и дети» в измененном виде, соглашаясь с Одиной, произнесет Базаров:

«...может быть, точно, всякий человек — загадка» [*Тургенев. Сочинения*; т. 7: 91].

И вот этот маляр-стихотворец, сообщает Тургенев, написал «удивительную вещь».

«Я нахожусь под влиянием необыкновенного события <...> Я ослобненел...» [Тургенев. Письма; т. 2: 260, 261], —

делится своими эмоциональными состояниями писатель и в качестве доказательства приводит полностью стихотворение живописца «Восторг души, или Чувства души в высокаторжественный день праздника». Повторим, Анненков усомнился в авторстве «пьесы», и мистификация быстро раскрылась.

Но в данном случае нас интересует не факт реального авторства, а не менее реальный факт авторского сознания. Кто бы ни был автором, пасхальное стихотворение является ценностью, «принадлежностью» творческого сознания Тургенева: к стихотворению как к волнующему его документу писатель обращается и через 13 лет после публикации. Даже если допустить, что Тургенев вычитал стихотворение «Христос Воскресе!» из «Литературной газеты» (комплект которой за 1840 г. хранился у него в имении) и переписал его для своего друга Анненкова, то данное обстоятельство не отменяет, а может быть, даже усиливает факт содержательной значимости пасхального стихотворения для творческого сознания писателя.

По содержанию стихотворения «Восторг души...» видно, что оно написано со знанием деталей «литургического воспоминания» [Постовалова], или, по слову самого поэта, есть плод «живых воспоминаний» [Тургенев. Письма; т. 2: 262], создавалось с опорой на евангельский текст, с явной ориентацией на Евангелие от Матфея. Только там говорится не только о наступлении тьмы в момент смерти Христа, но и о втянутости природы в «богословие трех дней» (распятие-смерть — сошествие в ад — воскресение), о ее соучастии «провозвестницей» в таинстве воскресения:

«Завес в храме раздрался...
Потемнело солнце ясное —
Потемнели небеса.
Вижу тьму, весь мир объявшую,
Слышу страшный треск громов —

Грудь земли затрепетавшую,
И восставших из гробов! —»

[Тургенев. Письма; т. 2: 263].

Своеобразным маркером, который позволяет сравнить новозаветные тексты и установить духовный первоисточник стихотворения, являются слова о «раздравшейся» завесе: «...завѣса во храмъ раздралась» (Мк. 15:38, Мф. 27:51)²³. Но только в Евангелии от Матфея повествуется о мощном отклике природы на смерть Христа: «И се, завѣса во храмъ раздралась надвое сверху до низу; и земля потряслась; и камни разсѣлись; и гробы отверзлись; и многія тѣла усопшихъ святыхъ воскресли...» (Мф. 27:51–52).

К Евангелию от Матфея (в большей степени, чем к Евангелию от Марка) восходят и слова стражников (в Евангелии от Марка восклицает один сотник):

«...воистину нами распятый
Был вечный сын Бога, обещанный нам!»

[Тургенев. Письма; т. 2: 263].

В Евангелии от Матфея, изданном в 1823 г. в Санкт-Петербурге на русском языке, удивление стражников передается так: «Сотникъ же, и съ нимъ стрегущіе Иисуса, увидѣвъ землетрясеніе, и все бывшее, устрашились весьма, и говорили: воистинну Божій Сынъ былъ Онъ» (Мф. 27:54).

Стихотворение замечательно и в других отношениях: как по пасхальному содержанию и узнаваемым евангельским деталям («тьма», «завеса», «страшный миг часа девятого» и др. [Тургенев. Письма; т. 2: 263]), так и по «литургической» структуре. Оно обладает «экклезиологичной энергией», начинается с «призывания» и приготовления «жертвы», на которую способны только «верные»:

«Спешу во храм, пусть в сладком умиленье
Затеплится мольбой душа твоя.

²³ Цит. по: Господа нашего Иисуса Христа Новый Завет, на славянском и русском языке. СПб.: В тип. Российского Библейского общества, 1823. 818 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://philolog.petrstu.ru/fmdost/Gospel/216/text.htm> (20.01.2024).

Но за порог таинственного храма —
Без теплой веры в сердце не входи —
И не сжигай святого фимиама,
Когда нет жертвы в пламенной груди»

[Тургенев. Письма; т. 2: 262].

Во второй части стихотворения в образной форме воспроизводится богословие трех дней, и завершается оно радостью «мира искупленного»:

«Так совершилась тайна искупленья —
И гордый враг небес низвержен в прах —
И снова для преступного творенья
Доступна жизнь — и вечность в небесах»

[Тургенев. Письма; т. 2: 264].

По пасхальному содержанию стихотворение «Восторг души...» действительно как бы не имеет автора: оно в «литургическом воспоминании» порождается таинством воскресения. Пасхальным восторгом души охвачены все: само содержание, в центре которого «единое Благовестие Иисуса Христа», важнее конкретного авторства [Аверинцев: 87].

Литературная игра с автором, как оказывается, имеет своей целью не столько актуализацию смысловой значимости автора, сколько его умаление (как в святоотеческой традиции), — усиление ценности самого изображаемого события. Когда совсем не авторитетный, безымянный рецензент «Северной пчелы» писал о «Повестях Белкина», он, раздражаясь пушкинской мистификацией, говорил о важности не вопроса об авторстве, а содержания:

«Былъ ли на свѣтѣ Бѣлкинъ, нѣтъ ли, намъ все равно; а важны для насъ его Повѣсти...»²⁴.

Такую же мысль высказывают и современные исследователи (историк и теоретик), отмечая значимость, на определенном уровне, концептуального восприятия текста, его содержания,

²⁴ Новые книги. С. 1.

а не авторства: от особенностей авторской активности «ровным счетом ничего не изменится: весь смысл произведения сосредоточен в рассказываемых событиях» [Ипполитов, Тюпа: 140].

Даже там, где авторство и индивидуальная позиция автора обозначаются, содержание стихотворения остается не совсем авторским в силу его посвящения пасхальному событию: автор служит событию. Так, в «Восторге души...» есть узнаваемая строка «Минувшее открылось предо мною» [Тургенев. Письма; т. 2: 263], отсылающая к словам пушкинского Пимена из трагедии «Борис Годунов»: «Минувшее проходит предо мною...» [Пушкин; т. 5: 199]. Тургенев, переписывая стихотворение через 13 лет, по внешней функции переписчика выступает одновременно в роли и Пимена, и «монаха трудолюбивого»:

«Когда-нибудь монах трудолюбивый
Найдет мой труд усердный, безымянный <...>
Правдивые сказанья перепишет...» [Пушкин; т. 5: 199].

Тургенев буквально переписывает «правдивые сказанья». Но целевые творческие задачи у автора «Восторга души...» и у Пимена, летописца «правдивых сказаний», разные. Пимена «многих лет / Свидетелем Господь <...> поставил» [Пушкин; т. 5: 199], и он как бесстрастный очевидец проходящих событий хранит память о них. Но она его как память человеческая подводит:

«Минувшее проходит предо мною <...>
Немного лиц мне память сохранила,
Немного слов доходят до меня,
А прочее погибло невозвратно...» [Пушкин; т. 5: 199].

В картине мира, которую создает Пимен (а она и формирует образ «усеченной» реальности не только для Пимена, но и для всех), «минувшее проходит», но благодаря памяти летописца что-то сохраняется (труды, слава, добро, грехи и темные деянья царей), «а прочее погибло невозвратно». В такой картине мира отношения человека и Бога носят доверительный характер. Господь благословляет людей на исполнение долга:

«Исполнен долг, завещанный от Бога...» [Пушкин; т. 5: 199].

Это земной мир: в нем творцами являются цари и летописец. Одни вершат добрые и темные дела, а другой, поставленный свидетелем человеческих и царских деяний, объективно фиксирует:

«...о чем он пишет? <...>
Спокойно зрит на правых и виновных,
Добру и злу внимая равнодушно,
Не ведая ни жалости, ни гнева» [Пушкин; т. 5: 200].

Пимен формирует у «потомков православных» особую историческую память, пронизанную христианским отношением к прошлому:

«Да ведают потомки православных
Земли родной минувшую судьбу,
Своих царей великих поминают
За их труды, за славу, за добро —
А за грехи, за темные деянья
Спасителя смиренно умоляют» [Пушкин; т. 5: 199].

Автор «Восторга души...» хочет пробудить у «потомков православных» не христианско-историческую память, а «литургическое воспоминание». Он призывает их не к поминовению «своих царей великих», а к «живому воспоминанию» пасхального события. Для него минувшее не проходит, как оно проходит перед Пименом, не способным своей человеческой памятью удержать все бывшие события. Оно как сакральное событие открывается: «Минувшее открылось предо мною». Минувшее как непреходящее и сакральное есть дар откровения (ср. у Белинского: «меня посетило откровение» [Белинский; т. 11: 483]), и оно прежде всего открывается ему как событие тридневия Христа (смерть — сошествие в ад — воскресение), в самой смерти рождает чувство вечной жизни (ср. Белинский о Пушкине: «Великий, неужели безвременная смерть твоя непременно нужна была для того, чтобы мы разгадали, кто был ты?..» [Белинский; т. 3: 100]).

Если жизнь Пимена передавать предметными символами, его окружающими (метафоризировать ее), то метафорами

ее будут догорающая лампада и летопись как «последнее сказание»: «Но близок день, лампада догорает...»; «...и летопись окончена моя» [Пушкин; т. 5: 199]. Анонимный автор «Восторга души...», как он заявлен в стихотворении, соотносен с образами «живых воспоминаний»: метафорой его жизни выступает «вечность в небесах».

К обретению душевной «вечности в небесах» он призывает и других. Чтобы быть свидетелями «венца» тридневия — таинства Воскресения, нужно «заглушить в груди земные страдания», остановить «руку врага с улыбкой» и (только тогда будет доступно) «взором души» узреть и постичь «тайну искупленья», суть которой:

«И снова для преступного творенья
Доступна жизнь — и вечность в небесах»

[Тургенев. Письма; т. 2: 263–264].

Таким образом, обращение автора пасхального стихотворения к мыслям и настроению летописца Пимена словно намечает творческий диалог, который можно было бы рассматривать как спор Тургенева с Пушкиным, но сам диалог носит «побуждающий» характер. Он только помогает усилить «чувства души в высокаторжественный день праздника» и пробудить двойное «литургическое воспоминание» — о Христе Спасителе и Пушкине: ведь и словом Пушкина (пушкинским контекстом) творится пасхальное стихотворение, и наполнено им.

Стихотворение, возвращенное Тургеневым через 13 лет после своего появления в «Литературной газете» в письмо и — по факту — в «жизнь вечную», характерологично и знаменательно именно не как опубликованное или готовящееся к выходу в свет авторское стихотворение, а как переписанное (причем не однажды и тоже без указания автора²⁵): образ свидетеля, пишущего перед лампадой, сближает пушкинского Пимена и автора стихотворения, а биографически — поэта-малыра

²⁵ Комментаторы письма отмечают: «...в альбоме знакомой Тургеневу и родственной ему семьи Шеншиных (*ИРЛИ*. № 4934, л. 46–47) это стихотворение записано неизвестной рукой, без даты, с припискою: "Стихи привезены И. С. Тургеневым — сочинитель неизвестный"..."» [Тургенев. Письма; т. 2: 539].

из «последних» с «солнцем нашей Поэзии» Пушкиным²⁶. Оно, перенесенное волнением души из «тьмы забвения» в новую жизнь, говорит о чем-то очень важном: оно «благовествует», посылает весть о Воскресении, говорит о таинстве переживания этой вести. И кто бы ни был автором стихотворения, в свете Благой Вести, пролившейся поэтически, как указывает Тургенев, с «бесчисленными орфографическими ошибками» на «засаленный лист» в Спасском [Тургенев. Письма; т. 2: 261, 264], авторство умалывается. Как иконник, творящий мир святости, становится «соратником Бога» (Первообраза) и являет собой «третий вид образа» [Тарасов: 140, 141], так и служители при Господе — летописец и «пасхальный» поэт — поднимаются до уровня духовно-личностного воплощения: до таинства, свидетельствования и благодарения, — а вместе с ними и все, причастные-причастившиеся, способные жить радостью Воскресения Христова.

Т. Я. Ден, Л. Я. Назарова и Т. Б. Трофимова, проанализировавшие отклики на пасхальное стихотворение, отмечают, что оно вызвало «восторг души» у П. В. Анненкова и у Н. А. Некрасова [Тургенев. Письма; т. 2: 538–539], сомневавшихся в авторстве маляра-поэта:

«Но пьеса сама по себе — чудо! У меня сейчас был Некрасов и повторяет — чудо!» [Анненков. Письма: 34].

Важным для оценки смысла эпистолярного произведения Тургенева как социокультурного события является письмо Анненкова к Тургеневу от 11 ноября 1853 г., посланное из Петербурга в Спасское:

«Здесь только я, Корш, да Некрасов разделили со мной удовольствие от этих стихов; остальные сказали, что больно просто и что так точно понимает дело всякая баба и всякий лавочник» [Анненков. Письма: 36].

Как показали результаты непроизвольного дружеского «социологического эксперимента», пасхальное содержание

²⁶ Солнце нашей Поэзии закатилось! // Литературныя прибавления къ Русскому Инвалиду на 1837 годъ. № 5. 30 января. С. 48 [Электронный ресурс]. URL: https://viewer.rusneb.ru/ru/000200_000018_RU_NLR_DIG-IT_84163?page=10&rotate=0&theme=white (20.01.2024).

«Восторга души...» оказалось одинаково близко и «забрызганному белилами» маляру-поэту, числившемуся в усадьбе «всегда в "последних"» [Тургенев. Письма; т. 2: 261], и лучшим, «первым», представителям отечественной культуры, и «всякой бабе, всякому лавочнику», и образованным людям. Пасхальное стихотворение взволновало Тургенева, Анненкова, Некрасова, Корша и «остальных». Эта оценка безымянными «остальными» наиболее показательна: «остальные» — это анонимные носители и выразители смыслов общественного сознания, каковых большинство. Как безымянные, они точнее «схватили» значимость стихотворения, которая ими видится не в авторстве, а в содержании. Таким способом — всеобщим признанием духовной ценности пасхального стихотворения — был достигнут «иконологический эффект». Сакральные смыслы пасхального стихотворения, как и при восприятии иконы, заслоняют важность вопроса об авторстве: «Авторство же иконы не имеет большого значения. Автором иконы можно назвать всякого человека, душа которого распознает в данном изображении икону как выражение родственного себе духовного начала. Авторство иконы не ограничено иконописцем, оно соборно, т. е. церковно» [Михаил (Насонов): 170].

Такое понимание соотношения ценностной значимости авторства иконописца и содержания иконы обозначил в середине XIX в. А. С. Хомяков:

«...икона есть выражение чувства общиннаго, а не личнаго <...>. Произведения одного лица, они не служатъ его выражениемъ; они выражаютъ всѣхъ людей, живущихъ духовнымъ началомъ: это художество въ высшемъ его значеніи»²⁷.

В письме Тургенева к Анненкову от 14 октября 1853 г. «художество в высшем его значении», подобно «художеству» иконы, находит свое полное воплощение: обращенное к частному лицу, оно при жизни писателя породило небольшое, но символически значимое общественное событие, которое вызвало «восторг души» «всех людей, живущих одним духовным началом». Более того, оно запечатлело глубинный пласт национального самосознания, общее чувство нации, способной в единстве

²⁷ [Хомяковъ А. С.] Полн. собр. соч. М.: Тип. Лебедева, 1878. Т. 1. С. 163.

веры переживать самое сокровенное христианское событие — Воскресение Христово. Письмо Тургенева, рассматриваемое как художественное явление и социокультурное событие, показывает, что все причастные к нему действующие лица, реальные или вымышленные, в переживании «пасхального чуда» так или иначе живут «въ полномъ согласіи съ жизненнымъ и духовнымъ бытомъ Русскаго народа»²⁸, охвачены тем восторженным национально-религиозным переживанием, которое можно выразить и в иконе, и в слове, описать и гению, и недоучке. Поэтому трудно согласиться с утверждением И. А. Беляевой о творческой непродуктивности отправленного Анненкову письма: «Сюжет, а вместе с ним и герой, оказались мертворожденными» [Беляева, 2018b: 173]. Наоборот, в силу того, что письмо Тургенева прозаической своей частью — в образе загадочного автора-героя — оказалось содержательно уникальным и самодостаточным, а пасхальностью — содержательно всеобщим, оно как художественно-целостное высказывание запечатлело помимо «прозы жизни» еще и сокровенное — «таинственное» — чувство, которое, по словам М. А. Петровского, «обогащает наше мироощущение» [Петровский: 97]. Оно — «наше мироощущение» (и сейчас «наше») — получило в письме свое выражение в «восторгах души», в переживании пасхального события, когда «минувшее открылось предо мною». Оно — таинство откровения, событие Воскресения — стало своеобразным прикровенным кодом «литургического воспоминания», не покидавшего Тургенева на протяжении всего его творчества, всей его жизни. Об этом — о своем внешне незаметном духовном самостоянии — писатель вспомнил в лирической миниатюре «Христос» в декабре 1878 г.:

«Я видел себя юношей, почти мальчиком в низкой деревенской церкви. <...> Темно и тускло было в церкви... Но народу стояло передо мною много. <...>

Вдруг какой-то человек подошел сзади и стал со мною рядом.

Я не обернулся к нему — но тотчас почувствовал, что этот человек — Христос. <...> это именно Христос стоит со мной рядом. <...> я понял, что именно такое лицо — лицо, похожее на все человеческие лица, — оно и есть лицо Христа» [Тургенев. Сочинения; т. 10: 161–162].

²⁸ [Хомяковъ А. С.] Полн. собр. соч. Т. 1. С. 163.

Таким образом, со всей определенностью можно заключить, что Тургенев в письме от 14 октября 1853 г., используя криптографические намеки, оценивает вклад Анненкова в дело спасения имени Пушкина, «в числе других обреченных забвению имен» [Тургенев. Сочинения; т. 12: 348] (как об этом писатель напомнит в речи о Пушкине в 1880 г.), в категориях пасхальности, «большой и радостной вести», в свете которой событие Воскресения Христа становится «эмблемой» судьбы Пушкина, а образ поэта воспринимается как образ Воскресшего.

Список литературы

1. Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. 448 с.
2. Анненков П. В. Письма к И. С. Тургеневу / подгот. текста, статьи, коммент. Н. Н. Мостовская, Н. Г. Жекулин. СПб.: Наука, 2005. Кн. 1: 1852–1874. 532 с. (Сер.: Литер. памятники.)
3. Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1953–1959.
4. Бельская А. А. «Тургеневский человек»: к постановке проблемы // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2015. № 3 (66). С. 97–105 [Электронный ресурс]. URL: <https://oreluniver.ru/public/file/archive/201503.pdf> (20.01.2024). EDN: UZDAGP
5. Беляева И. А. «Помни мои последние три слова»: к вопросу о структуре финалов в романах Тургенева // Филологический класс. 2018. № 3 (53). С. 25–32 [Электронный ресурс]. URL: <https://filclass.ru/archive/2018/3-53/pomni-moi-poslednie-tri-slova-k-voprosu-o-strukture-finalov-v-romanakh-turgeneva> (20.01.2024). DOI: 10.26710/fk18-03-04. EDN: YMRALJ (a)
6. Беляева И. А. Об одном нереализованном замысле И. С. Тургенева: на пути от «старой манеры» к «новой» // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2018. № 6. С. 163–176 [Электронный ресурс]. URL: https://vestnik.philol.msu.ru/issues/VMU_9_Philol__2018_6.pdf (20.01.2024). (b)
7. Дъендъеши М., Кибальни С. А. Криптопоэтика и формы ее проявления // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2022. Т. 81. № 6. С. 5–15 [Электронный ресурс]. URL: <https://new.ras.ru/upload/iblock/f5b/mma1xrtrpbolydv2oogsa8947c7wdf1m.pdf?ysclid=m0nvtc91fh669694736> (20.01.2024). DOI: 10.31857/S16057880023670-3. EDN: CQATTM
8. Ипполитов С. С., Тюпа В. И. Мистификация Пушкина: кем был покойный «славный малый» Иван Петрович Белкин? // Новый исторический вестник. 2015. № 4 (46). С. 129–148 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=25470825> (20.01.2024). EDN: VLJVJD

9. Карпенко Г. Ю. О типе, типическом в «физиологическом очерке» // Памяти профессора В. П. Скобелева: проблемы поэтики и истории русской литературы XIX–XX веков: сб. науч. ст. Самара: Самарский ун-т, 2005. С. 151–160. EDN: DPFUHD
10. Кибальник С. А. Тайнопись русских писателей: от Пушкина до Набокова / Ин-т рус. лит-ры (Пушкинский Дом) РАН. СПб.: Петрополис, 2022. 433 с.
11. Макогоненко Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1830–1833). Л.: Худож. лит., 1974. 376 с.
12. Маркович В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30–50-е годы). Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1982. 208 с.
13. Маркович В. М. О трансформациях «натуральной новеллы» и двух «реализмах» в русской литературе XIX века // Русская новелла: проблемы теории и истории: сб. ст. / под ред. В. М. Марковича, В. Шмида; СПб.: Изд-во Санкт-Петербург. ун-та, 1993. С. 113–134.
14. Михаил (Насонов), свящ. «Пластика духовная». Богословие иконы Алексея Степановича Хомякова // Икона в русской словесности и культуре: сб. ст. М.: Паломник, 2012. С. 168–172.
15. Модзалевский Б. Л. Работы П. В. Анненкова о Пушкине // Модзалевский Б. Л. Пушкин. Л.: Прибой, 1929. С. 275–396.
16. Петровский М. А. Таинственное у Тургенева // Творчество Тургенева: сб. ст. / под ред. И. Н. Розанова и Ю. М. Соколова. М.: Задруга, 1920. С. 70–97 [Электронный ресурс]. URL: https://library.turgenev.ru/wp-content/uploads/2019/12/Tvorchestvo_Turgeneva.pdf (20.01.2024).
17. Постовалова В. И. «Памяти животворящий свет...» (к герменевтике литургического воспоминания) // Научно–педагогический журнал Восточной Сибири Magister Dixit. 2013. № 1 (13). С. 90–111 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pamyati-zhivotvoryaschiy-svet-k-germenevtike-liturgicheskogo-vozpominaniya/viewer> (20.01.2024). EDN: PXBFNR
18. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. 4-е изд. Л.: Наука, 1977–1979.
19. Пырьков И. В. Ритм, пространство и время в русской усадебной литературе XIX века: И. А. Гончаров, И. С. Тургенев, А. П. Чехов: дис. ... д-ра филол. наук. Саратов, 2018. 512 с.
20. Тарасов О. Ю. Икона и благочестие: очерки иконного дела в императорской России. М.: Прогресс-культура, Традиция, 1995. 495 с.
21. Топоров В. Н. Из истории русской литературы. М.: Языки славянской культуры, 2007. Т. II: русская литература второй половины XVIII века: исследования, материалы, публикации. М. Н. Муравьев: введение в творческое наследие. Кн. III. 684 с. (Сер.: Язык. Семиотика. Культура.)
22. Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Сочинения: в 12 т. Письма: в 18 т. 2-е изд., испр. и доп. М.: Наука, 1978–2014.
23. Тынянов Ю. Н. Литературный факт. М.: Высшая школа, 1993. 319 с. (Сер.: Классика литературной науки.)
24. Фридлиндер Г. М. Первая биография Пушкина // Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина. М.: Современник, 1984. С. 5–31.

25. Элиаде М. Священное и мирское / пер. с фр., предисл. и коммент. Н. К. Грабовского. М.: Изд-во МГУ, 1994. 144 с.

References

1. Averintsev S. S. *Ritorika i istoki evropeyskoy literaturnoy traditsii* [*Rhetoric and Origins of the European Literary Tradition*]. Moscow, Yazyki russkoy kul'tury Publ., 1994. 448 p. (In Russ.)
2. Annenkov P. V. *Pis'ma k I. S. Turgenevu* [*Letters to I. S. Turgenev*]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2005, book 1: 1852–1874. 532 p. (Ser.: Literary Monuments.) (In Russ.)
3. Belinskiy V. G. *Polnoe sobranie sochineniy: v 13 tomakh* [*The Complete Works: in 13 Vols*]. Moscow, The Academy of Sciences of the USSR Publ., 1953–1959. (In Russ.)
4. Bel'skaya A. A. “Turgenev’s Man”: Challenge Problem. In: *Uchenye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye i sotsial'nye nauki* [*Scientific Notes of Orel State University. Series: Humanities and Social Sciences*], 2015, no. 3 (66), pp. 97–105. Available at: <https://oreluniver.ru/public/file/archive/201503.pdf> (accessed on January 20, 2024). EDN: UZDAGP (In Russ.)
5. Belyaeva I. A. “Remember My Last Three Words”: on the Question of Structure of Turgenev’s Novel Finals. In: *Filologicheskiy klass* [*Philological Class*], 2018, no. 3 (53), pp. 25–32. Available at: <https://filclass.ru/archive/2018/3-53/pomni-moi-poslednie-tri-slova-k-voprosu-o-strukture-finalov-v-romanakh-turgeneva> (accessed on January 20, 2024). DOI: 10.26710/fk18-03-04. EDN: YMRALJ (In Russ.) (a)
6. Belyaeva I. A. Switching from the “Old Manner” to a “New” One, or How Ivan Turgenev Did Not Realize an Ambitious Plan. In: *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 9: Filologiya* [*Bulletin of the Moscow University. Series 9: Philology*], 2018, no. 6, pp. 163–176. Available at: https://vestnik.philol.msu.ru/issues/VMU_9_Philol__2018_6.pdf (accessed on January 20, 2024). (In Russ.) (b)
7. Gyöngyösi M., Kibalnik S. A. Cryptopolitics and Forms of Its Manifestation. In: *Izvestiya Rossiyskoy akademii nauk. Seriya literaturny i yazyka* [*Bulletin of the Russian Academy of Sciences. Studies in Literature and Language*], 2022, vol. 81, no. 6, pp. 5–15. Available at: <https://new.ras.ru/upload/iblock/f5b/mma1xrtpbolydv2ooga8947c7wdf1m.pdf?ysclid=m0nvtc91fh669694736> (accessed on January 20, 2024). DOI: 10.31857/S160578800023670-3. EDN: CQATTM (In Russ.)
8. Ippolitov S. S., Tyupa V. I. Alexander Pushkin’s Mystification: Who Was the Late “Nice Fellow” Ivan Petrovich Belkin? In: *Novyy istoricheskiy vestnik* [*New Historical Bulletin*], 2015, no. 4 (46), pp. 129–148. Available at: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=25470825> (accessed on January 20, 2024). EDN: VLJVJD (In Russ.)

9. Karpenko G. Yu. On the Type, Typical in the “Physiological Essay”. In: *Pamyati professora V. P. Skobeleva: problemy poetiki i istorii russkoy literatury XIX–XX vekov: sbornik nauchnykh statey* [In Memory of Professor V. P. Skobelev: the Problems of Poetics and History of Russian Literature of the 19th — 20th Centuries: Collection of Scientific Articles]. Samara, Samara State University Publ., 2005, pp. 151–160. EDN: DPFUHD (In Russ.)
10. Kibal'nik S. A. *Taynopis' russkikh pisateley: ot Pushkina do Nabokova* [The Secret Writing of Russian Writers: from Pushkin to Nabokov]. St. Petersburg, Petropolis Publ., 2022. 433 p. (In Russ.)
11. Makogonenko G. P. *Tvorchestvo A. S. Pushkina v 1830-e gody (1830–1833)* [The Works of A. S. Pushkin in the 1830s (1830–1833)]. Leningrad, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1974. 376 p. (In Russ.)
12. Markovich V. M. I. S. Turgenev i russkiy realisticheskiy roman XIX veka (30–50-e gody) [I. S. Turgenev and the Russian Realistic Novel of the 19th Century (30–50-s)]. Leningrad, Leningrad State University Publ., 1982. 208 p. (In Russ.)
13. Markovich V. M. On the Transformations of the “Natural Novella” and Two “Realisms” in Russian Literature of the 19th Century. In: *Russkaya novella: problemy teorii i istorii: sbornik statey* [Russian Novella: Problems of Theory and History: Collection of Articles]. St. Petersburg, St. Petersburg State University Publ., 1993, pp. 113–134. (In Russ.)
14. Mikhail (Nasonov), Priest. “Plastic Is Spiritual”. The Theology of the Icon of Alexey Stepanovich Khomyakov. In: *Ikona v russkoy slovesnosti i cul'ture: sbornik statey* [An Icon in Russian Literature and Culture: Collection of Articles]. Moscow, Palomnik Publ., 2012, pp. 168–172. (In Russ.)
15. Modzalevskiy B. L. P. V. Annenkov's Works on Pushkin. In: *Modzalevskiy B. L. Pushkin* [Modzalevsky B. L. Pushkin]. Leningrad, Priboy Publ., 1929, pp. 275–396. (In Russ.)
16. Petrovskiy M. A. Mysterious at Turgenev. In: *Tvorchestvo Turgeneva: sbornik statey* [Turgenev's Creativity: Collection of Articles]. Moscow, Zadruga Publ., 1920, pp. 70–97. Available at: https://library.turgenev.ru/wp-content/uploads/2019/12/Tvorchestvo_Turgeneva.pdf (accessed on January 20, 2024). (In Russ.)
17. Postovalova V. I. “Memory's Life-Giving Light...” (To the Hermeneutics of Liturgical Recollection). In: *Nauchno-pedagogicheskij zhurnal Vostochnoy Sibiri Magister Dixit* [Scientific and Pedagogical Journal of Eastern Siberia Magister Dixit], 2013, no. 1 (13), pp. 90–111. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/pamyati-zhivotvoryaschiy-svet-k-germenevtike-liturgicheskogo-vospominaniya/viewer> (accessed on January 20, 2024). EDN: PX-BFNR (In Russ.)
18. Pushkin A. S. *Polnoe sobranie sochineniy: v 10 tomakh* [The Complete Works: in 10 Vols]. Leningrad, Nauka Publ., 1977–1979. (In Russ.)
19. Pyrkov I. V. *Ritm, prostranstvo i vremya v russkoy usadebnoy literature XIX veka: I. A. Goncharov, I. S. Turgenev, A. P. Chekhov: dis. ... d-ra filol.*

- nauk [Rhythm, Space and Time in the Russian Manor Literature of the 19th Century: I. A. Goncharov, I. S. Turgenev, A. P. Chekhov. PhD. philol. sci. diss.].* Saratov, 2018. 512 p. (In Russ.)
20. Tarasov O. Yu. *Ikona i blagochestie: ocherki ikononogo dela v imperatorskoy Rossii [Icon and Piety: Essays on Icon Painting in the Imperial Russia]*. Moscow, Progress-kul'tura Publ., Traditsiya Publ., 1995. 495 p. (In Russ.)
 21. Toporov V. N. *Iz istorii russkoy literatury [From the History of Russian Literature]*. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2007, vol. 2: Russian Literature of the Second Half of the 18th Century: Research, Materials, Publications. M. N. Muravyov: an Introduction to the Creative Heritage, book 3. 684 p. (Ser.: Language. Semiotics. Culture.) (In Russ.)
 22. Turgenev I. S. *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 30 tomakh. Sochineniya: v 12 tomakh. Pis'ma: v 18 tomakh [The Complete Works and Letters: in 30 Vols. Works: in 12 Vols. Letters: in 18 Vols]*. Moscow, Nauka Publ., 1978–2014. (In Russ.)
 23. Tynyanov Yu. N. *Literaturnyy fakt [Literary Fact]*. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1993. 319 p. (Ser.: Classics of Literary Science.) (In Russ.)
 24. Fridlender G. M. The First Biography of Pushkin. In: *Annenkov P. V. Materialy dlya biografii A. S. Pushkina [Annenkov P. V. Materials for the Biography of A. S. Pushkin]*. Moscow, Sovremennik Publ., 1984, pp. 5–31. (In Russ.)
 25. Eliade M. *Svyashchennoe i mirskoe [Sacred and Secular]*. Moscow, Lomonosov Moscow State University Publ., 1994. 144 p. (In Russ.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Карпенко Геннадий Юрьевич, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью, Самарский национальный исследовательский университет им. академика С. П. Королева (Московское шоссе, 34, г. Самара, Российская Федерация, 443086); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7325-2802>; e-mail: karpenko.gennady@gmail.com.

Yury G. Karpenko, PhD (Philology), Professor of the Department of Russian and Foreign Literature and Public Relations, Samara National Research University Named After Academician S. P. Korolev (Moskovskoe shosse 34, Samara, 443086, Russian Federation); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7325-2802>; e-mail: karpenko.gennady@gmail.com.

Поступила в редакцию / Received 30.06.2024

Поступила после рецензирования и доработки / Revised 29.08.2024

Принята к публикации / Accepted 30.08.2024

Дата публикации / Date of publication 12.09.2024

Научная статья

DOI: 10.15393/j9.art.2024.13882

EDN: KBFOEQ



Поэтика сказки М. Е. Салтыкова-Щедрина «Путем-дорогою»

М. А. Алякринская

*Российская академия государственной службы —
Северо-Западный институт управления
(г. Санкт-Петербург, Российская Федерация)*

e-mail: alyakrinskaya-ma@ranepa.ru

Аннотация. Сказку М. Е. Салтыкова-Щедрина «Путем-дорогою» традиционно рассматривают как некую «случайность» в цикле «Сказок», интерпретируя ее в жанровом отношении как «социально-бытовой рассказ», а тематически — как инвариант сказки «Ворон-челобитчик». Автор статьи полагает, что «Путем-дорогою» — самостоятельное произведение с оригинальной проблематикой, не относимое к категории «бытовых» уже в силу авторского обозначения жанра: «разговор» (диалог). Жанр диалога предполагает слияние философского и художественного дискурсов, «схематический» тип героев-собеседников, часто являющих мировоззренческую оппозицию. Герои «Путем-дорогою» Иван Бодров и Федор Голубкин олицетворяют противоположные типы национального сознания, что проявляется в семантике их имен, имеющих устойчивую систему коннотаций в русском антропонимиконе: имена во многом определяют их поведенческую линию. Кроме того, диалог героев спроецирован на мифологический и сказочный сюжеты о споре Правды и Кривды, что дает основание рассматривать проблему поиска Правды в контексте глубинных национально-культурных установок и стереотипов, борьбы христианского мира против «нехристианского», квалифицировать готовность к борьбе с враждебным социумом одного из героев (Федора) как готовность к христианскому подвигу и мученичеству. Поэтика сказки, формирующаяся на стыке философского диалога, волшебного-сказочных мотивов (змееборства, пути-дороги) и народно-мифологической символики, выводит читателя на комплекс философско-исторических размышлений о судьбах России. Авторский концепт «Путем-дорогою» связан с проблемой насилия, «крови» в истории: сказку можно рассматривать как предвидение писателем грядущих исторических потрясений.

Ключевые слова: М. Е. Салтыков-Щедрин, Путем-дорогою, поэтика жанра, диалог, волшебная сказка, Голубиная книга, семантика имени, мифологема пути

Для цитирования: Алякринская М. А. Поэтика сказки М. Е. Салтыкова-Щедрина «Путем-дорогою» // Проблемы исторической поэтики. 2024. Т. 22. № 3. С. 127–141. DOI: 10.15393/j9.art.2024.13882. EDN: KBFOEQ

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2024.13882

EDN: KBFOEQ

Poetics of the Fairy Tale “Putem-dorogoyu” (“On the Road”) by M. E. Saltykov-Shchedrin

Marina A. Alyakrinskaya

*Russian Academy of Public Administration —
Northwestern Institute of Management
(St. Petersburg, Russian Federation)*

e-mail: alyakrinskaya-ma@ranepa.ru

Abstract. The fairy tale “Putem-dorogoyu” by M. E. Saltykov-Shchedrin is traditionally regarded to be an “accident” in the cycle of “Fairy Tales,” and is interpreted as a social story in terms of genre and thematically — as an invariant of the fairy tale “The Voron-Chelobitchik.” The author of the article believes that “Putem-dorogoyu” is an original work with its own problematics, which is not classified as “a story of everyday life” already by virtue of the author’s designation of the genre, namely, “conversation” (dialog). The dialog genre presupposes the fusion of philosophical and literary discourses; “conventionally schematic” type of interlocutor characters who often represent a certain ideological contrast. The heroes of “Putem-dorogoyu” Ivan Bodrov and Fyodor Golubkin personify opposite types of national consciousness, which is manifested in the semantics of their names, which have a stable system of connotations in the Russian anthroponymicon; the names largely determine their mode of behavior. In addition, the heroes’ dialog is projected onto mythological and fairy-tale plots about the dispute between Truth and Lie (Krivda), which allows to consider the problem of the search for Truth in the context of deep national-cultural attitudes and stereotypes; the struggle of the Christian world against the “non-Christian” world; to qualify the readiness of one of the heroes (Fyodor) to fight against the hostile society as readiness for Christian heroism and, hence, martyrdom. The poetics of the fairy tale, formed at the junction of philosophical dialog, magic-tale motifs (serpent-fighting, the way-road) and folk mythological symbolism, leads the reader to a complex of philosophical and historical reflections regarding Russia’s fate. The author’s concept of “Putem-dorogoyu” relates to the problem of violence, “blood” in history: the fairy tale can be regarded as the writer’s forecast of the upcoming historical upheavals.

Keywords: M. E. Saltykov-Shchedrin, Putem-dorogoyu, poetics of the genre, dialogue, fairy tale, Golubinaya kniga, semantics of the name, mythologem of the way

For citation: Alyakrinskaya M. A. Poetics of the Fairy Tale “Putem-dorogoyu” (“On the Road”) by M. E. Saltykov-Shchedrin. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2024, vol. 22, no. 3, pp. 127–141. DOI: 10.15393/j9.art.2024.13882. EDN: KBFOEQ (In Russ.)

Сказка «Путем-дорогою», написанная М. Е. Салтыковым-Щедриным в августе 1886 г., не принадлежит к числу известных произведений сатирика, ее даже рассматривают в качестве некой «случайности» в цикле «Сказок»¹, квалифицируя в жанровом отношении как «социально-бытовой» [Баскаков, Бушмин: 438] или «бытовой рассказ» [Макашин: 368], «рассказ о нужде и страданиях трудового крестьянского "мира" и мужицком правдоискательстве» [Баскаков]. Тематически сказку «Путем-дорогою» обычно объединяют со сказкой «Ворон-челобитчик», интерпретируя ее текст в качестве инварианта последней [Баскаков, Бушмин: 439].

Между тем «Путем-дорогою» — оригинальное произведение, уникальное прежде всего тем, что оно — единственное в книге «Сказок» — отражает народное мирозерцание, воспроизводит тип русского человека «с его прошедшим и настоящим, с его экономическими и этнографическими условиями...»². Как справедливо отметила Е. А. Бузько, Салтыков-Щедрин в исследовании духовной жизни народа «шел собственным путем» [Бузько: 730], и знаменательно, что на склоне лет он вновь обратился к вопросу о народно-христианском идеале³, его соотношении с жизнью общества. Однако в сказочном цикле народная тема уже интерпретируется сатириком согласно принципам его авторской поэтики 1880-х гг., для которой характерны иносказательность и высокая степень условности, причем эти качества присущи не только «зоологическим», но и так называемым «социально-бытовым» сказкам, которые, как принято считать, «отходят» от «жанра сказки в собственном смысле слова» [Баскаков, Бушмин: 438]. Представляется, что и в произведении М. Е. Салтыкова-Щедрина «Путем-дорогою» присутствуют аллегоричность и ярко

¹ Так, М. И. Назаренко заметил, что текст «Путем-дорогою», будучи напечатан в другой книге Салтыкова-Щедрина, никогда бы не привлек «внимание исследователей литературной сказки» [Назаренко: 519].

² Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: в 20 т. М.: Худож. лит., 1966. Т. 5. С. 33. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием тома, книги и страницы в круглых скобках.

³ Этот вопрос поднимался в рассказах о «праведниках» «Губернских очерков» («Отставной солдат Пименов», «Пахомовна»), а также в рецензии М. Е. Салтыкова-Щедрина на «Сказание о странствии и путешествии <...> инока Парфения».

выраженный символизм, способствующие возникновению у этого текста малой формы способности к философским и социально-историческим обобщениям (что, вероятно, и обусловило для автора правомерность включения его в «Сказки»).

Стилизация «Путем-дорогою» под бытовой рассказ обманчива уже ввиду наличия авторского определения жанра: «разговор» (диалог). Диалог как форма художественного изложения материала (прежде всего философских взглядов) и как жанр возник в Античности, философский диалог получил широкое распространение в литературе и публицистике Просвещения⁴; характерной его особенностью является слияние философского, публицистического и художественного дискурсов; универсализм, выяснение истины в опоре на противоположные мнения. Салтыков-Щедрин, близкий по своим художественным установкам эстетике Просвещения, неоднократно использовал жанр диалога в качестве вставной конструкции в своих художественно-публицистических циклах; диалоги на идеологической основе — один из «основополагающих принципов» его поэтики [Строганова: 18].

В бесфабульном диалоге, по замечанию А. В. Луначарского, сюжетом служит движение мысли, дающее возможность «объективно изложить ряд мнений, взаимно поднимающих и дополняющих одно другое, построить лестницу воззрений и подвести к законченной идее» [Зунделович: 268]. В такой художественно-риторической структуре герои-собеседники осуществляют главным образом функцию средства развития мысли, поэтому в качестве этих героев способны выступать «схематические "анонимные" А, В, С» [Зунделович: 269]. Эрнест Ренан, автор философских диалогов, изданных в Париже в 1876 г., в предисловии к ним заметил, что собеседники его «разговоров» — абстракции, изображающие не «живых лиц, а существующие или возможные настроения интеллекта»⁵.

⁴ Любопытно, что в конце 1885 г. в издательстве «Посредник» вышла «народная книга» «Греческий учитель Сократ», в создании которой принимал непосредственное участие Л. Н. Толстой; эта книга написана также в жанре диалога.

⁵ Ренан Э. Философские диалоги: Жрец Немийский. Одесса: Гносис, 1919. С. 4.

Безусловно, персонажей сказки «Путем-дорогою» Ивана Бодрова и Федора Голубкина нельзя считать «абстракциями», это крестьяне, хотя и изображенные с определенной долей схематизма, — не случайно в их характеристике самыми семантически значимыми элементами являются имена и фамилии, которым принадлежит существенная роль в создании семантической структуры произведения. Салтыков-Щедрин вообще придавал громадное значение антропонимике, большинство имен в его произведениях функционируют на правах эпитета⁶, относятся к категории тех, которые доросли до «семантически выделенного образа», где «имя обрастает плотью и становится образом человека данного имени» [Топоров, 2010: 44]. В произведении М. Е. Салтыкова-Щедрина «Путем-дорогою» имя также служит знаковым обозначением поведенческой линии героев-собеседников, во многом определяя сюжет сказки.

В диалоге участвуют два собеседника. Первый — Иван Бодров — носит имя, оцениваемое как наиболее частотное, «типичное» в русском антропонимиконе⁷; имя-символ, с которым ассоциируют русского человека в принципе. Именно в таком качестве использовано это имя во многих произведениях Салтыкова-Щедрина: в сказке «Соседи» «Иванами» зовутся все основные герои (*Иван Бедный, Иван Богатый и Иван Простофиля*); в «Истории одного города» «Ивашки» — самая ходовая разменная монета («...сбросили с раската двух граждан: Степку да *Ивашку*. <...> ...утопили <...> Порфишку да *другого Ивашку*» (8: 292); «сбросили с раската Тимошку да *третьего Ивашку* <...> утопили Прошку да *четвертого Ивашку*» (8: 294); *пятого Ивашку* вздернули на дыбу (8: 301) (курсив наш. — М. А.)). Что касается фамилии «Бодров», то она не очень распространенная, во всяком случае, отсутствует в целом ряде справочников⁸. Б. Унбегаун утверждает,

⁶ Б. О. Унбегаун, известный ономастолог, заметил, что из русских писателей М. Е. Салтыков-Щедрин и А. П. Чехов проявляли особый интерес к «созданию так называемых "говорящих" фамилий как к литературному приему» [Унбегаун: 188].

⁷ См. у В. Даля: «Нет имен супротив Иван (мн. ч.); нет икон супротив Никол»; «Иванов, как грибов поганных»; «Всякий черт Иван Иванович» (Даль В. И. Пословицы русского народа. М.: В Универ. тип., 1862. С. 778).

⁸ Так, ее нет в «Ономастиконе» С. Б. Веселовского [Веселовский], в «Словаре фамилий» Т. Ф. Вединой [Ведина], в списках фамилий Б. О. Унбегауна [Унбегаун].

что фамилии, образованные от бессуфиксальных прилагательных, типа *Густов, Чистов, Щедров*, редки в русском языке [Унбегаун: 141]. Все это заставляет думать, что фамилия *Бодров* была скорее искусственно создана, чем взята из жизни Салтыковым-Щедриным, семантически она явственно характеризует присущую «Ивашкам» способность самовозрождения; в целом «Иван Бодров» — символическое воплощение такого вечного «Ваньки-встаньки», стойкого в жизненных бедствиях и выработавшего умение «бодро» реагировать на них.

Имя второго персонажа — Федора Голубкина — явление более сложное. В буквальном переводе с греческого Федор (Феодор) — «дарованный Богом», на присутствие божественного начала намекает также фамилия (голубь — символ Святого Духа), аналогичные фамилии часто давались представителям духовенства [Унбегаун: 175], [Ведина: 118]. Кроме того, фамилия *Голубкин* соотносима с идеонимом «Голубиная книга» — названием древнерусского духовного стиха, текст которого, впервые опубликованный в XIX в., активно изучался и комментировался в русской филологической науке и журнальной публицистике начиная с 1820-х гг.; этот текст явно и неявно присутствует и в сказке Салтыкова-Щедрина, во многом определяя ее смысловой концепт.

Смысл философского спора Ивана Бодрова и Федора Голубкина связан с поисками Правды, причем спор этот рассматривает тему Правды широко, затрагивая различные ее аспекты: собственно философский, церковно-религиозный, народно-поэтический и литературный, а также общественно-политический⁹. В плане философском обращают внимание слова Ивана Бодрова о том, что Правда «на дне колодца сидит спрятана» (т. 16; кн. 1: 190) — это отсылка к гносеологии Демокрита, полагавшего, что «человек удален от истинной действительности» и что «истина — в глубине» [Солопова: 313]. Что касается церкви, то герои согласны, что там «на всех стенах Правда написана, только со стены-то ее не снимешь» (т. 16; кн. 1: 190). В плане общественно-политическом постановка

⁹ Н. К. Михайловский в «Письмах о правде и неправде» отметил, что «каждый порядочный мужик имеет в своем распоряжении полную систему Правды, хотя и в смутном, зародышевом состоянии...» (Михайловский Н. К. Письма о правде и неправде // Сочинения Н. К. Михайловского: [в 6 т.]. СПб.: Ред. журн. «Русское богатство», 1897. Т. 4. С. 406).

проблемы Правды связана с «толстовством», широко обсуждаемым на страницах русских журналов в период написания сказки «Путем-дорогою»: отражением этой полемики является осуждение героями сказки некоего московского «начетчика», призывающего жить «по правде»:

«Сыт, должно быть, этот начетчик, оттого и мелет» (т. 16; кн. 1: 192).

Однако в центре рассмотрения собеседников (и, соответственно, в центре смыслового поля сказки) оказывается народно-поэтический, глубинный аспект проблемы Правды и Кривды, представленный в тексте многочисленными аллюзиями, связанными с мифологической, фольклорной и литературной традициями. Спор Правды и Кривды — один из сюжетов мировой литературы, истоки которого восходят к глубокой древности: так, в литературе Древнего Египта известна сказка, герои которой — два брата, названные абстрактными именами Правды и Кривды, — являются «антропоморфными воплощениями справедливости и несправедливости» [Коростовцев: 74]¹⁰. В славянской мифологии, как указывают В. В. Иванов и В. Н. Топоров, спор Правды и Кривды имеет началом индоевропейскую традицию; «наиболее отчетливо» этот спор отразился в «Голубиной книге» [Иванов, Топоров]. В последней борьба Правды и Кривды в символическом сне царя Владимира представлена как борьба двух зверей, в результате которой Правда побеждает Кривду и попадает на небеса, оставляя царствовать на земле последнюю:

«Правда Кривду переспорила.
Правда пошла на небеса
К самому Христу, Царю Небесному;
А Кривда пошла у нас вся по всей земле,
По всей земле по свет-русской,
По всему народу христианскому»¹¹.

Именно такими мифологемами мыслят герои «Путем-дорогою»: как утверждает Иван Бодров, Правда обитает у Бога:

¹⁰ Сказка о Правде и Кривде известна и в русской литературе, разновидности сюжета представлены в «Народных русских сказках» Афанасьева (см.: Афанасьев А. Н. Народные русские сказки: в 3 т. М.: Наука, 1984. Т. 1. С. 152–163. (Сер.: Лит. памятники.))

¹¹ Голубиная книга: русские народные духовные стихи XI–XIX вв. М.: Моск. рабочий, 1991. С. 42.

«Бог ее на небо взял и не пускает» (т. 16; кн. 1: 191).

Философские народно-поэтические представления об отсутствии в мирской жизни Правды герои подкрепляют аргументами практического характера: так, у них, ревностных работников, нет ни денег, ни хлеба, ни прав, ни защиты от многочисленных зол, что явно не соответствует Правде-справедливости. На протяжении развертывания диалога факты торжества Кривды на Земле бесконечно множатся, создавая и усиливая ощущение ее всевластия, достигая кульминации в последней фразе текста:

«— Смотри, Федя, — молвил Иван, укладываясь и позевывая, — во все стороны сколько простору! Всем место есть, а нам...» (т. 16; кн. 1: 192).

Из этой доминирующей ноты естественно возникает вопрос об острой необходимости на Земле Правды, но герои, до появления этого вопроса мыслящие абсолютно синхронно, в решении его расходятся. Иван, как и следует из его имени-характера, уверен, что надо не унывать и мириться с реальностью, ибо «ничего не поделаешь»:

«...нет Правды для нас: время, вишь, не наступило!» (т. 16; кн. 1: 191);

Федор же, несмотря на резонные возражения и предупреждения приятеля:

«Нет уж, лучше ты этого дела не замай!» (т. 16; кн. 1: 191),

продолжает навязчиво твердить:

«Сыщу я Правду, сыщу!» (т. 16; кн. 1: 191).

Оппозиция Иван Бодров — Федор Голубкин в сказке не случайна, эти герои представляют два противоположных типа сознания вообще, один из которых ориентирован на высшую (сакральную) правду, истину и справедливость, а второй — на правду «земную», учитывающую реалии жизни в конкретном социуме. Ю. А. Разинов, рассматривая подобные типы национальной ментальности как раз на материале спора о Правде и Кривде «Голубиной книги», справедливо отметил, что «Кривда — не ложь в обычном понимании этого слова. Она скорее некая *искривленная* правда, правда самой жизни, а не ее

идеального плана. Суть ее позиции — ненавязчивая деструкция посылов "высшей" правды, так сказать, проверка их на прочность. Правда исходит из соображения о том, как *должно быть*, в то время как Кривда исходит из того, как *есть*, из того, что испытано жизнью» [Разинов: 66]. Подобная философская постановка вопроса была характерна и для XIX в., ее высказывал Н. К. Михайловский, констатируя в «Письмах о правде и неправде» наличие двух правд: с одной стороны, правды о существующем, «о мире как он есть»¹², а с другой — о мире, каков он должен быть. В зависимости от веры в ту или иную правду Михайловский подразделял людей на типы «практические», живущие истинами дня, приспособляющиеся к любой обстановке и «согласные существовать в виде любого колеса любой телеги»¹³, и типы идеальные, взыскующие града духовного, пусть даже путем страдания. Нетрудно увидеть, что черты первого типа аккумулирует Иван Бодров, второго — Федор Голубкин, изъявляющий готовность пойти по пути «дедушки Еремея»¹⁴, правдолюбца и страдальца за Правду.

Оба героя-собеседника единодушно видят в своих врагах врагов христианского мира в принципе («мироед» Василий Игнатьев «рвет *христианские души*»; он себе «хоромы на *христианскую кровь* взбудрил» (т. 16; кн. 1: 190)); однако к битве за христианскую земную Правду готов лишь Федор: не случайно его имя ассоциируется со святыми Федором Стратилатом и Федором Тироном — змеборцами, представителями и покровителями христианского воинства. Надо сказать, что сказочный мотив «змеборства» не обойден в сказке: Федор, как явствует из разговора, намеревается «схватиться» с начальником волости — волостным старшиной, выступающим в произведении М. Е. Салтыкова-Щедрина «Путем-дорогою» в традиционной функции сказочного «змея». Старшина известен как похититель и «поглотитель» молодых женщин: за год до событий сказки из-за него «Прохорова Матренка задавилась»

¹² Михайловский Н. К. Письма о правде и неправде. С. 414.

¹³ Там же. С. 458.

¹⁴ Еремей — третье имя, имеющее семантическую значимость в сказке. Думается, в судьбе этого героя просматривается некое сходство с пророком Иеремией, но данный вопрос требует специального изучения.

(т. 16; кн. 1: 189); теперь же он «не дает проходу» жене Федора. Ивану Бодрову исход этой ситуации видится вполне определенным («И ничего не поделаешь!») (т. 16; кн. 1: 189) — Федор же грозит старшине, «псу несытому»¹⁵, «кишки выпустить», при этом он хорошо сознает последствия такого поступка:

«...знаешь ли ты, что за такую Правду с тобой сделают?
— И пуцай делают» (т. 16; кн. 1: 191) (выделено нами. — М. А.),

то есть он готов принести свою жизнь в жертву «Правде», как он ее понимает, бросить вызов злу, вступив тем самым на стезю мученичества — один из путей, ведущих на Руси к святости.

Формально «разговор» Ивана и Федора не оканчивается, он обрывается, поскольку, согласно сюжету, уставшие собеседники располагаются в поле на отдых и сон. Однако «открытость финала» не означает смысловой незавершенности текста сказки: герои отдыхают недалеко от «полусгнившего» верстового столба: «От Москвы 18, от станции Рудаки 3 версты» (т. 16; кн. 1: 192). Указание на столб с обозначением ближайшего конкретного места принципиально, поскольку художественное пространство в сказке «Путем-дорогою» представляет собой *путь*, что акцентируется самим ее названием. А *путь-дорога* «всегда приводит героя прямо к цели» [Неёлов: 14]. Кульминационный же момент сказочного пути приходится на «стык двух частей, указывающих границу» [Топоров, 2005: 80], такой «границей» в сказке Салтыкова-Щедрина и служит верстовой столб (столб на распутье — характерный сказочный мотив). Появление этого столба, никак не обоснованное с точки зрения сюжетного действия, мотивировано знаково-семантически: топоним «Рудаки» этимологически связан со словом «руда» — кровь [Евсеева: 70]¹⁶.

¹⁵ Пес, согласно ряду текстов Библии, считается символом «животных страстей и плотских чувствований» [Нюстрем: 320].

¹⁶ Сочетание *руда-кровь* присутствует в вариантах списков «Голубиной книги»:

«От чего у нас мир-народ?
От чего у нас кости крепкие?
От чего телеса наши?»

От чего *кровь-руда* наша?» (Голубиная книга: русские народные духовные стихи XI–XIX вв. С. 35) (курсив наш. — М. А.).

Напомним, что обретение Правды имеет в сознании Федора форму насилия, крови. Учитывая, что мифологема пути в сказочной традиции выступает метафорически — как «обозначение линии поведения» [Топоров, 2005: 81], а сказочный герой «в своей судьбе однозначно исчерпывается путем» [Неёлов: 16], мы можем сказать, что «Рудаки» в финале сказки — это не только ближайшая географическая точка, около которой находятся герои, но и ближайшая точка ментальная, до которой они дошли в разговоре. Кроме того, это точка символическая, дающая понять, что руда-кровь на историческом пути русского крестьянского мира в ближайшей перспективе более чем возможна, и, безусловно, именно эта концептуальная деталь придает завершенность художественному целому сказки.

Мнение, что феномен насилия в русской жизни непосредственным образом связан с самопожертвованием (категорией святости) и «добывать правду» кровью в гипотетических исторических потрясениях будут прежде всего праведники, в 1870–1880-е гг. высказывалось не одним Салтыковым-Щедриным. Н. К. Михайловский в статье «Вольница и подвижники. Исторические параллели», говоря о Спенсере, неожиданно «свернул» на спор Правды и Кривды, завершив статью словами:

«Правда отлетела, так или иначе. Ее добыть надо. Встают поэты и пророки. Одни вспоминают стародавнее житье <...>. Вспоминают и поэтизируют его... <...> Другие напряженно вглядываются в будущее, и в нем ищут возможности водворить правду на земле. Сильные ненавистью к настоящему, они верят, что конец ему наступит скоро. И вот их песни и пророчества поднимают бурные исторические волны: то идут добывать правду подвижники и вольница»¹⁷.

Итак, рассмотрение сказки «Путем-дорогою» убеждает, что это явно не социально-бытовой рассказ. С точки зрения жанровой структуры сказка — сложное гибридное образование, характерное, впрочем, для Салтыкова-Щедрина, утверждавшего, что в сатире «никакую форму стесняться не следует» и что это «не только не безобразно, но иногда даже не безэффектно» (т. 18; кн. 2: 75). Сочетание философского диалога,

¹⁷ Михайловский Н. К. Вольница и подвижники. Исторические параллели // Отечественные записки. 1877. № 1. С. 180.

волшебнo-сказочных мотивов (змееборства, пути-дороги) и народнo-мифологической символики формирует сложную и во многом условную поэтику сказки, выводящую читателя на комплекс философско-исторических и культурологических размышлений о русском характере и судьбах России. Авторский концепт «Путем-дорогою» связан с проблемой насилия, «крови» в истории: сказку можно рассматривать как аллегорический текст, предсказывающий, что страна в своем вечном правдоискательстве с большой долей вероятности может столкнуться с кровавыми историческими катаклизмами; причем осудить действия «мучеников за идею» в этих грядущих битвах с позиций культуры практически невозможно.

Список литературы

1. Баскаков В. Н. «Путем-дорогою» [комментарии] // Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: в 20 т. М.: Худож. лит., 1974. Т. 16. Кн. 1. С. 471.
2. Баскаков В. Н., Бушмин А. С. Сказки [раздел V, комментарии] // Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: в 20 т. М.: Худож. лит., 1974. Т. 16. Кн. 1. С. 437–446.
3. Бузько Е. А. «Сказание» инока Парфения в творческом сознании М. Е. Салтыкова-Щедрина // М. Е. Салтыков-Щедрин: pro et contra: антология. СПб.: Изд-во РХГА, 2016. Кн. 2: Личность и творчество М. Е. Салтыкова-Щедрина в оценке русских писателей и исследователей. С. 727–734. (Сер.: Русский путь.)
4. Ведин Т. Ф. Словарь фамилий. М.: АСТ, 1999. 539 с.
5. Веселовский С. Б. Ономастикон: древнерусские имена, прозвища и фамилии. М.: Наука, 1974. 382 с.
6. Евсева О. С. К этимологии топонима рудня // Региональная ономастика: проблемы и перспективы исследования: сб. науч. ст. Междунар. науч. конф. (г. Витебск, 18 февраля 2016 г.). Витебск: ВГУ им. П. М. Машерова, 2016. С. 69–71.
7. Зунделович Я. О. Диалог // Литературная энциклопедия: в 11 т. М.: Изд-во Ком. Акад., 1930. Т. 3. С. 267–270.
8. Иванов В. В., Топоров В. Н. Правда и Кривда // Мифы народов мира: в 2 т. М.: Сов. энциклопедия, 1982. Т. 2. С. 328–329.
9. Коростовцев М. А. Литература Древнего Египта // История всемирной литературы: в 9 т. М.: Наука, 1983. Т. 1. С. 54–82.
10. Макашин С. А. Салтыков-Щедрин. Последние годы, 1875–1889: биография. М.: Худож. лит., 1989. 526 с.
11. Назаренко М. И. Мироустройство сказок М. Е. Салтыкова-Щедрина // М. Е. Салтыков-Щедрин: pro et contra: антология. СПб.: Изд-во РХГА,

2016. Кн. 2: Личность и творчество М. Е. Салтыкова-Щедрина в оценке русских писателей и исследователей. С. 519–543. (Сер.: Русский путь.)
12. Неёлов Е. М. Фольклорная волшебная сказка и научная фантастика: анализ художественного текста. Петрозаводск: ПГУ, 1986. 103 с.
 13. Нюстрем Э. Библейский словарь. СПб.: Христиан. о-во «Библия для всех», 1997. 517 с.
 14. Разинов Ю. А. Спор Правды и Кривды // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Философия. 2011. № 2 (6). С. 60–73 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vestnik.vsu.ru/pdf/philosophy/2011/02/2011-02-05.pdf> (10.05.2024). EDN: ONWGTP
 15. Солопова М. А. Демокрит // Античная философия: энциклопедический словарь. М.: Прогресс-Традиция, 2008. С. 308–316.
 16. Строганова Е. Н. М. Е. Салтыков-Щедрин и античная литература // Культура и текст. 2015. № 4 (22). С. 14–24 [Электронный ресурс]. URL: <https://journal-altspu.ru/wp-content/uploads/2015/11/%D0%A1%D1%82%D1%80%D0%BE%D0%B3%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B042015.pdf> (10.05.2024).
 17. Топоров В. Н. Пространство и текст // Топоров В. Н. Исследования по этимологии и семантике: в 3 т. М.: Языки славянской культуры, 2005. Т. 1. С. 55–118.
 18. Топоров В. Н. О мифологическом образе Семена и Семеновны в русской традиции // Семантика имени (Имя-2). М.: Языки славянской культуры, 2010. С. 44–69. (Сер.: Именослов/Имя. Филология имени собственного.)
 19. Унбегаун Б. О. Русские фамилии / пер. с англ.; общ. ред. Б. А. Успенского. М.: Прогресс, 1989. 443 с.

References

1. Baskakov V. N. “Putem-dorogoyu” (“On the Road”) [Comments]. In: *Saltykov-Shchedrin M. E. Sobranie sochineniy: v 20 tomakh* [Saltykov-Shchedrin M. E. Collected Works: in 20 Vols]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1974, vol. 16, book 1, p. 471. (In Russ.)
2. Baskakov V. N., Bushmin A. S. Fairy Tales [Section 5, Comments]. In: *Saltykov-Shchedrin M. E. Sobranie sochineniy: v 20 tomakh* [Saltykov-Shchedrin M. E. Collected Works: in 20 Vols]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1974, vol. 16, book 1, pp. 437–446. (In Russ.)
3. Buz’ko E. A. “The Legend” of the Monk Parthenius in the Creative Consciousness of M. E. Saltykov-Shchedrin. In: *M. E. Saltykov-Shchedrin: pro et contra: antologiya* [M. E. Saltykov-Shchedrin: Pro et Contra: an Anthology]. St. Petersburg, The Russian Christian Academy for the Humanities Publ., 2016, book 2, pp. 727–734. (Ser.: Russian Way.) (In Russ.)
4. Vedina T. F. *Slovar’ familiy* [Dictionary of Surnames]. Moscow, AST Publ., 1999. 539 p. (In Russ.)

5. Veselovskiy S. B. *Onomastikon: drevnerusskie imena, prozvizhcha i familii* [*Onomasticon: Ancient Russian Names, Nicknames and Surnames*]. Moscow, Nauka Publ., 1974. 382 p. (In Russ.)
6. Evseeva O. S. On the Etymology of the Toponym Ru d n y a. In: *Regional'naya onomastika: problemy i perspektivy issledovaniya: sbornik nauchnykh statey Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii (g. Vitebsk, 18 fevralya 2016 g.)* [*Regional Onomastics: Problems and Prospects for Research: Collection of Scientific Articles of the International Scientific Conference (Vitebsk, February 18, 2016)*]. Vitebsk, Vitebsk State University Named After P. M. Mashe-rov Publ., 2016, pp. 69–71. (In Russ.)
7. Zundelovich Ya. O. Dialogue. In: *Literaturnaya entsiklopediya: v 11 tomakh* [*Literary Encyclopedia: in 11 Vols*]. Moscow, Kommunisticheskaya akade-miya Publ., 1930, vol. 3, pp. 267–270. (In Russ.)
8. Ivanov V. V., Toporov V. N. Truth and Falsehood. In: *Mify narodov mira: v 2 tomakh* [*Myths of the Peoples of the World: in 2 Vols*]. Moscow, Sovets-kaya entsiklopediya Publ., 1982, vol. 2, pp. 328–329. (In Russ.)
9. Korostovtsev M. A. Literature of Ancient Egypt. In: *Istoriya vsemirnoy li-teratury: v 9 tomakh* [*History of World Literature: in 9 Vols*]. Moscow, Nau-ka Publ., 1983, vol. 1, pp. 54–82. (In Russ.)
10. Makashin S. A. *Saltykov-Shchedrin. Poslednie gody, 1875–1889: biografiya* [*Saltykov-Shchedrin. The Last Years, 1875–1889: Biography*]. Moscow, Khu-dozhestvennaya literatura Publ., 1989. 526 p. (In Russ.)
11. Nazarenko M. I. The World Order of Fairy Tales by M. E. Saltykov-Shched- rin. In: *M. E. Saltykov-Shchedrin: pro et contra: antologiya* [*M. E. Saltykov-Shchedrin: Pro et Contra: an Anthology*]. St. Petersburg, The Russian Chris- tian Academy for the Humanities Publ., 2016, book 2, pp. 519–543. (Ser.: Russian Way.) (In Russ.)
12. Neyolov E. M. *Fol'klornaya volshebnyaya skazka i nauchnaya fantastika: analiz khudozhestvennogo teksta* [*Folk Fairy Tale and Science Fiction: Analy- sis of Literary Text*]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1986. 103 p. (In Russ.)
13. Nyustrem E. *Bibleyskiy slovar'* [*Bible Dictionary*]. St. Petersburg, Khris- tianskoe obshchestvo “Bibliya dlya vsekh” Publ., 1997. 517 p. (In Russ.)
14. Razinov Yu. A. The Debate of the Truth and Falsehood. In: *Vestnik Vorone- zhskego gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filosofiya* [*Proceedings of Voronezh State University. Series: Philosophy*], 2011, no. 2 (6), pp. 60–73. Available at: <http://www.vestnik.vsu.ru/pdf/phylosophy/2011/02/2011-02-05.pdf> (accessed on May 10, 2024). EDN: ONWGTP (In Russ.)
15. Solopova M. A. Democritus. In: *Antichnaya filosofiya: entsiklopedicheskiy slovar'* [*Antique Philosophy: Encyclopedic Dictionary*]. Moscow, Progress-Tra- ditsiya Publ., 2008, pp. 308–316. (In Russ.)
16. Stroganova E. N. M. E. Saltykov-Shchedrin and Antique Literature. In: *Kul'tu- ra i tekst* [*Culture and Text*], 2015, no. 4 (22), pp. 14–24. Available at: <https://journal-altspu.ru/wp-content/uploads/2015/11/%D0%A1%D1%82%D1%8>

- 0%D0%BE%D0%B3%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B042015.pdf (accessed on May 10, 2024). (In Russ.)
17. Toporov V. N. Space and Text. In: *Toporov V. N. Issledovaniya po etimologii i semantike: v 3 tomakh* [Toporov V. N. *Research on Etymology and Semantics: in 3 Vols*]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2005, vol. 1, pp. 55–118. (In Russ.)
 18. Toporov V. N. About the Mythological Image of Semyon and Semyonovna in the Russian Tradition. In: *Semantika imeni (Imya-2)* [Semantics of the Name (Name-2)]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2010, pp. 44–69. (Ser.: Namebook/Name. Philology of Proper Names.) (In Russ.)
 19. Unbegaun B. O. *Russkie familii* [Russian Surnames]. Moscow, Progress Publ., 1989. 443 p. (In Russ.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Алякринская Марина Андреевна, *Marina A. Alyakrinskaya*, PhD (Филологический факультет, кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики и медиакоммуникаций, Российская академия государственной службы — Северо-Западный институт управления (Средний пр. В. О., 57/43, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация, 199178); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6581-2988>; e-mail: alyakrinskaya-ma@ranepa.ru.)

Поступила в редакцию / Received 15.05.2024

Поступила после рецензирования и доработки / Revised 17.07.2024

Принята к публикации / Accepted 20.07.2024

Дата публикации / Date of publication 12.09.2024

Научная статья

DOI: 10.15393/j9.art.2024.13942

EDN: XLGDKT



Поэтика слова в иноязычной лексике «Хаджи-Мурата» Л. Н. Толстого

А. А. Щербина

Институт мировой литературы им. А. М. Горького,

Российская академия наук

(г. Москва, Российская Федерация)

e-mail: stepup77@rambler.ru

Аннотация. Статья посвящена исследованию художественного мультилингвизма в повести «Хаджи-Мурат», который становится средством поэтики Л. Н. Толстого. Писатель владел не только западными, но и восточными языками, принимал участие в военных действиях в Чечне, был знаком с образом жизни, традициями и устным народным творчеством кавказских народов. Все это обусловило использование большого количества иноязычных слов разного происхождения при создании персонажей, материальной и языковой действительности в «Хаджи-Мурате». С их помощью воспроизводятся национальные, культурные, общественно-политические и религиозные особенности Российской империи и Кавказа. Анализ иноязычных слов позволил выявить в произведении противопоставление восточного образа мира и западного, европейского. В то же время в статье прослеживается и оценивается проникновение их компонентов в русский образ мира. При этом дифференциация персонажей происходит не только по этническому, но и по социальному, сословному признакам. Кроме того, художественный мультилингвизм стал для Толстого одним из средств передачи его идей. С помощью иноязычных слов писатель показал в «Хаджи-Мурате» элитарную направленность и распущенность искусства, негативное влияние прогресса на человека и общество, деспотизм властителей, не заботящихся о благе народа, а также жестокость и губительность войны.

Ключевые слова: Л. Н. Толстой, Хаджи-Мурат, мультилингвизм, иноязычие, поэтика, образ мира, этнопоэтика, персонаж, символ, идея

Благодарность. Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда «Русская литература: проблема мультилингвизма и обратного перевода» (проект № 23-18-00375, <https://rscf.ru/project/23-18-00375/>).

Для цитирования: Щербина А. А. Поэтика слова в иноязычной лексике «Хаджи-Мурата» Л. Н. Толстого // Проблемы исторической поэтики. 2024. Т. 22. № 3. С. 142–162. DOI: 10.15393/j9.art.2024.13942. EDN: XLGDKT

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2024.13942

EDN: XLGDKT

The Poetics of the Word in the Foreign Language Lexis of “Hadji Murad” by L. Tolstoy

Anna A. Shcherbinina

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

e-mail: stepup77@rambler.ru

Abstract. The article is devoted to the study of artistic multilingualism in Leo Tolstoy’s short novel “Hadji Murad,” which becomes a means of the author’s poetics. The writer was proficient not only in Western, but also in Eastern languages. He had participated in military operations in Chechnya and was familiar with the customs, traditions and folklore of the Caucasus peoples. All this led to the use of a large number of foreign words of different origins in the creation of characters, material and linguistic reality in “Hadji Murad.” The author employed them to recreate the national, cultural, socio-political and religious features of the Russian Empire and the Caucasus. The analysis of foreign words made it possible to identify the contradistinction of the Eastern and the Western, European worldviews in the work. At the same time, the article examines and assesses the penetration of their components into the Russian worldview. Meanwhile, the differentiation of characters occurs not only on the basis of ethnicity, but also by social class. Besides, artistic multilingualism became one of Tolstoy’s means of conveying his ideas. By using foreign words, the writer showed in “Hadji Murad” the elitist orientation and licentiousness of art, the negative impact of progress on humans and society, the despotism of rulers who don’t care about the well-being of their people, as well as the cruelty and destructiveness of war.

Keywords: Leo Tolstoy, Hadji Murad, multilingualism, foreign language, poetics, image of the world, ethnopoetics, character, symbol, idea

Acknowledgments. The reported study was funded by Russian Science Foundation (RSF), project number 23-18-00375, <https://rscf.ru/project/23-18-00375/>.

For citation: Shcherbinina A. A. The Poetics of the Word in the Foreign Language Lexis of “Hadji Murad” by L. Tolstoy. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2024, vol. 22, no. 3, pp. 142–162. DOI: 10.15393/j9.art.2024.13942. EDN: XLGDKT (In Russ.)

В «Хаджи-Мурате» Толстого используются французские слова и выражения, а также заимствования западного и восточного происхождения. Ранее исследователи повести сосредотачивались на лексике, характерной для кавказских народов (см.: [Далгат], [Брызгалова], [Мальсагова], [Месибах], [Курмангали], [Гаджиева], [Кузнецова]), не обращаясь к европейской. В представляемой статье анализируется поэтика совокупности иноязычных слов. Исследование опиралось на концепцию А. В. Михайлова о восстановлении «первоначально задуманного смысла произведения» через «обратный перевод» [Михайлов: 44], а также на идеи В. Н. Захарова и С. В. Шешуновой об этнопоэтике и национальном образе мира как ее категории (см.: [Захаров], [Шешунова]).

Французский язык Толстой знал с детства, а в юности изучил арабский, турецкий и татарский. Около шести лет он жил в Казани, где поступил в университет на восточное отделение по разряду арабско-турецкой словесности¹. По свидетельству сестры писателя, «удивительным способностям Толстого к турецкому и татарскому языкам удивлялся готовивший его к университетским экзаменам проф. Казембек» [Молоствов, Сергеенко: 114]. На вступительных экзаменах по арабскому, турецко-татарскому, немецкому языкам он получил «5», по французскому — «5+» и по английскому — «4».

В период службы на Кавказе Толстой познакомился с местными языками. Большую часть времени он находился в Чечне. Хотя будущий писатель и принимал участие в военных походах, но также сблизился с чеченцами Садо Мисербиевым, Балтой Исаевым, Дурдой и Ботой Шамурзаевым. Он приобщился к обычаям и фольклору их народа, в транслитерированном виде записал в дневнике две чеченские песни (46: 89–90). 20 марта 1852 г. Толстой узнал о схватке Хаджи-Мурата с Арслан-ханом (46: 96), которую позже описал в повести. Кроме того, он ездил в Тифлис и Дагестан, интересовался абхазами (46: 195–196), черкесами, кабардинцами, балкарцами (46: 206, 278, 281), осетинами (46: 281), ногайцами (46: 282–284) и др. Уже в молодые годы

¹ См.: [Толстой; т. 59: 5]. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием тома и страницы в круглых скобках.

Толстой хорошо различал народы Кавказа. Позже в «Хаджи-Мурате» были воспроизведены разные этнонимы (чеченцы, аварцы, кумыки, кистинка и др.), в том числе образованные от топонимов² (гимринцы, мичицкие). Задействованные для исторической реалистичности, они показывают особенности взаимодействия народов.

22, 23 и 26 августа 1851 г. Толстой отметил в дневнике, что занимался татарским языком, а спустя четыре месяца сообщил брату С. Н. Толстому об успехах:

«По-цыгански я совсем забыл, потому что выучился по-татарски» (59: 132).

Однако будущий писатель знал татарский язык еще в университете, значит, в своих записях подразумевал другой. В середине XIX в. русские обобщенно называли татарами представителей востока, мусульман [Мальсагова: 141], [Юнусов: 228]. Недавно прибывший на Кавказ Толстой по обыкновению называет изучаемый местный язык татарским. Что он осваивал в действительности, позволяет судить дневниковая запись от 10 августа 1851 г. В ней будущий писатель упоминает выбор казака Марки «своим учителем по-кумыцки» (46: 85). Позже эта замена языков была воспроизведена в «Хаджи-Мурате», когда при описании восприятия русскими персонажами действий или высказываний горцев назывался татарский, а не конкретные кавказские наречия.

У. Б. Далгат указывала, что «во времена Хаджи Мурата на Кавказе международные переговоры велись на арабском, персидском и тюркском языках. В Дагестане, на родине Хаджи Мурата, в качестве международного языка в избранных кругах употреблялся арабский язык; межплеменным языком в горах был аварский, а на равнинах — кумыкский (тюркского происхождения)» [Далгат: 265]. В «Хаджи-Мурате» горская лексика представлена в форме заимствований и транслитерации. Первые встречаются часто, много используются в авторской речи, а также при взаимодействии персонажей одной национальности или разных. Транслитерированная лексика употребляется

² Топонимы и антропонимы ранее уже были довольно подробно исследованы [Месибах], [Масолова], поэтому в этой статье не рассматриваются.

редко, в основном в высказываниях персонажей и исключительно при общении разных народностей.

Среди горских заимствований преобладает тюркское происхождение, периодически встречаются персидские и монгольские слова. С их помощью воссоздается кавказский образ мира с особенными наименованиями персонажей и предметным миром, в котором значительное внимание уделено одежде и хозяйственно-бытовым вещам. Заимствований из кавказских языков немного, но они часто употребляются и создают образ внешности горца (черкеска, бурка, папаха, шашка).

Религиозно-политическая составляющая привносится в основном благодаря заимствованиям арабского происхождения. Ислам на Кавказе был распространен арабами, и в повести, наряду с другими особенностями веры, учитывается сохранение арабских терминов. С их помощью также показаны особенности местного мироустройства: единство религии и власти, приверженность жителей разным направлениям в исламе, существование неодинаковых систем права, отношение к иноверцам.

Транслитерированная горская лексика употребляется преимущественно для сближения собеседников, хотя встречаются случаи дистанцирования. Пение мюридов «ля илляха иль алла» (35: 86) вокруг Шамиля придает ему исключительность, а в начале разговора с чиновником Кирилловым Хаджи-Мурат, используя чуждое для того слово «якши» (35: 101), выражает свою неприязнь.

Исследователи акцентировали внимание на использовании в произведении кумыкского языка. Они указывали, что с его помощью главный герой и другие представители Кавказа «объясняются с окружающими» [Далгат: 265], [Гаджиева: 52], причисляли к нему слова *йок*³, *булур*, *кошкольды*, *саубул* [Мальсагова: 143], *бар* и *баранчук* [Кузнецова: 149]. Кроме последнего, перечисленные слова присутствуют в кумыкском языке, как и *бек*, *якши*, *улан*, *не*, *хабар*⁴. Однако все они тюркского

³ Здесь и далее транслитерированные слова приводятся в написании Толстого.

⁴ См.: Магомедов А. Г. Кумыкско-русский словарь. М.: Сов. энцикл., 1969. 408 с.

происхождения и встречаются во многих языках тюркской группы, в первую очередь в татарском и турецком. Вероятно, эти слова были выбраны в качестве средства общения персонажей из разных народов, поскольку являются межнациональными. К ним можно отнести также тюркское «айя», относящееся к татарскому и турецкому «айда», арабские «сялям алейкум» и «ля илляха иль алла», общепринятые у мусульман.

К транслитерированной лексике в «Хаджи-Мурате» относятся вайнахские «ламорой» и «пильгиши», а также «марушка» и «баранчук». Слово «марушка» считали кабардинским⁵. «Баранчук» определяли как кумыкское (35: 645), [Кузнецова: 149], тюркское⁶, чечено-ингушское [Мальсагова: 145–146], предполагали, что оно является новообразованным словом «особенного наречия», изобретенным для общения русских с местным населением [Гаджиева: 52]. В. И. Даль упоминает, что «соседние с башкирами и киргизами русаки беседуют с ними на каком-то условном языке, где слышишь: баранчук (ребенок), марушка, марджа (марья, русская баба)...»⁷. Также он отмечает, что «баранчук» употребляют «в разговоре с татарскими народами»⁸. «Баранчук» и «марушка» должны рассматриваться вместе, поскольку произносятся одним персонажем в общей ситуации. Перемежаясь с межнациональным «бар», они, вероятнее всего, относятся к пиджину, который использовался между русскими и горцами.

Европейская лексика в «Хаджи-Мурате» представлена французскими словами и выражениями, а также в разной степени освоенными в русском языке заимствованиями. Французский язык используют исключительно светские люди, больше всего С. М. Воронцов и его супруга Марья Васильевна, разговаривая между собой. Домашние обращения («Marie» (35: 17), «Simon» (35: 34)) употребляются в беседе с третьими лицами, создавая атмосферу непринужденности. Диалог на французском языке

⁵ Мануйлов В. Иноязычные слова, военные термины, исторические и географические наименования... // Л. Н. Толстой. Кавказские повести. Воронеж: Центрально-черноземное кн. изд., 1973. С. 315.

⁶ Там же. С. 311.

⁷ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. СПб.; М.: М. О. Вольф, 1880. Т. 1. С. XXXIX.

⁸ Там же. С. 47.

происходит, когда гости ушли: Марья Васильевна расспрашивает мужа о том, о чем он умолчал при подчиненных (35: 20). С помощью иностранного языка личная информация супругов становится завуалированной от их прислуги. С той же целью Воронцовы обмениваются французскими фразами при Хаджи-Мурате и чеченце-переводчике. Они обсуждают впечатления и планы, касающиеся гостя, утаивают разногласия. При этом в тексте встречаются русские высказывания, которые в словах автора отмечаются как французские:

«— Он прелестен, твой разбойник, — по-французски сказала Марья Васильевна мужу» (35: 31).

Вероятно, это сделано, чтобы при переводе не исказился смысл. Воронцовы и Хаджи-Мурат общаются через переводчика. Супруги для этого используют русский язык, не пытаются сблизиться посредством речи. Их собеседник говорит «по-татарски» (35: 29), но добавляет русские слова (35: 31), стремясь сократить дистанцию.

Беседа в Тифлисе за обедом у М. С. Воронцова проходит на русском и французском языках. Приглашенные используют иноязычные слова для выражения чувств, сглаживания негатива и лести. Хозяин дома употребляет их при обращении к супруге в присутствии гостей. Хотя речевая ситуация у старших и младших Воронцовых схожая, назначение французской лексики иное. С ее помощью показана светскость собравшегося общества. Ориентированность М. С. Воронцова на европейский образ жизни демонстрируется через постепенно вводимые в повествование детали. Упоминается, что он воспитывался в Англии, получил европейское образование, играет только в ломбер, нюхает французский табак и камердинер у него итальянец Джованни. В этом обществе выделяется русский генерал, прямолинейно рассказывающий о Даргинской экспедиции и не замечающий нарушения политеса. Композиционно сцена обеда у М. С. Воронцова располагается после главы о крестьянской жизни семьи Авдеевых. Так светская жизнь противопоставляется военной и народной, подчеркивается, насколько далек наместник Кавказа от происходящего и простых русских людей.

Употребление французского языка Николаем I отмечается в «Хаджи-Мурате» лишь однажды, когда он проходит по приемным залам (35: 74). При этом в посвященной ему главе увеличивается количество заимствований немецкого происхождения, отмечается родство императора с прусским королем и присутствие его представителей на обеде во дворце. С помощью этих деталей Толстой показывает благоволение русского государя немецким традициям и недоверие ко всему французскому, как к источнику революционных настроений. В эпизоде с решением судьбы студента-поляка Бжезовского акцентируется внимание на ненависти Николая I к этой нации, излишней жестокости и деспотизме государя. На этом фоне особое значение приобретают сравнение Хаджи-Мурата с Наполеоном и Мюратом на приеме у М. С. Воронцова (35: 44) и высказывание барона Ливена на обеде во дворце о том, что Польша и Кавказ — болезни России (35: 75). Прямо не связанные с Николаем I, эти замечания передают его позицию, отразившуюся в светском общественном сознании. В восприятии императора Кавказ приравнивается к Польше и Франции, свободолюбие горских народов и стремление сохранить свои традиции расценивается как вольнодумство, подлежащее искоренению.

В «Хаджи-Мурате» содержится более 180 лексем, относящихся к европейским заимствованиям. Представлены они преимущественно словами латинского происхождения, зачастую перешедшими в русский через другие европейские языки. Периодически в повести встречаются заимствования из французского и немецкого языков, а также присутствуют несколько слов из греческого, английского и итальянского. С помощью западной лексики в «Хаджи-Мурате» воспроизводится физический, предметный мир российских военных и светского общества, а также государственное устройство. Европейские заимствования задействуются при изображении медицины, искусства, образования и журналистики, что должно указывать на развитость страны, но положительное значение нивелируется из-за контекста. Авдееву «доктор долго ковырял зондом в животе и нащупал пулю, но не мог достать ее», перевязав и заклеив рану пластырем, он ушел, оставляя пациента умирать (35: 35). Во время балета «в трико маршировали сотни

обнаженных женщин» (35: 76). Студент покушался на жизнь профессора (35: 72), а редактора газеты за написание правдивой информации император приказал отдать в солдаты (35: 73–74). Дополняют образ светского общества увеселения, способствующие распушенности, а также азартные игры, алкоголь и курение. Такое воспроизведение аристократического мироустройства обусловлено личным отношением Толстого: его недоверием к медицине и высшему образованию в России, возникшим еще в молодости, а также негативным отношением к искусству и высшему свету, которое сложилось в результате изменения мировоззрения в поздний период жизни.

В «Хаджи-Мурате» прослеживается преобладание восточной лексики при изображении Кавказа и его представителей, так создается национальный образ мира. Западная лексика используется преимущественно для описания российского военного или светского общества. С ее помощью показано влияние европейского образа мира на русский. В то же время нет ни одной главы, в которой отсутствуют те или иные заимствования. Единичные слова западного происхождения выделяются среди горской лексики и наоборот, с их помощью Толстой стремится передать важные для него идеи. Так, при описании пребывания Хаджи-Мурата у Садо почти все европейские заимствования связаны с оружием и солдатами (35: 7–12). Когда главный герой рассказывает Лорис-Меликову о своей жизни с ханами, он употребляет западную лексику, связанную с военной терминологией, вином и картами (35: 50–52). Подобным образом показывается тлетворность европейского влияния на кавказский мир.

Некоторые заимствования становятся своеобразными символами. Описание выхода русских солдат за ворота крепости в секрет сопровождается упоминанием, что место дозора находилось у «сломанной чинары» (35: 12). Слово «чинара» восточного происхождения, оно символизирует кавказский мир; пересечение военными его границы, вторжение на чужую территорию влечет гибель. Фонтан с давних времен является источником жизни, в ауле Махкет около него раздаются женские и детские голоса (35: 7). Хаджи-Мурат вспоминает, как в детстве ходил с матерью за водой к фонтану (35: 105). Этот

образ становится в повести символом мирной, естественной жизни. Будучи европейским заимствованием, сначала он ассоциируется с идеей о благотворном влиянии западной цивилизации и культуры на дикие кавказские земли. Однако после военного набега «фонтан был загажен, очевидно нарочно, так что воды нельзя было брать из него. Так же была загажена и мечеть» (35: 80), дом Садо разрушен, его сына, еще мальчика, закололи штыком в спину. Военные, используя западное оружие, истребляют саму суть кавказского мира, символы жизни, веры и даже будущего.

Еще одним важным образом в «Хаджи-Мурате» являются соловьи. Ранее исследователи усматривали в их пении бесконечность борьбы за свободу, предсказание гибели и продолжение боя [Шкловский: 560, 581–582]. В объединении этого звука со свистом железа обнаруживали контраст между трагедийностью и будничностью войны [Султанов, 2008: 58–59]. Считали этих птиц жизнеутверждающим символом торжества жизни над смертью, добра над злом [Куркина: 137], видели в них «покой, умиротворение» [Мусаева: 166].

Пение соловьев описано в повести несколько раз. Первый — как только Хаджи-Мурат принял решение бежать в горы, чтобы освободить семью. Этот выбор определяет судьбу главного героя, соловьи предвосхищают развязку. Их трели усиливаются, когда Хаджи-Мурат приказывает мюридам готовить оружие. Во время этого занятия Ханефи поет о Гамзате, который в последние мгновения схватки кричит птицам, чтобы сообщили близким о его смерти «за хазават» (35: 104). В конце Хан-Магома «бодрым голосом» восклицает «Ля илляха иль алла», означающее здесь настрой на борьбу, затем следует тишина и свист соловьев. Последующие переломные моменты, отъезд из крепости и остановка на ночлег, также сопровождаются их пением. Композиционно произошедшее в ночь перед побегом повторяется с Хаджи-Муратом в финале повести. Соловьи становятся теми птицами, которые должны сообщить близким о гибели героя. Они предвестники смерти и символ скорби.

В повести наименьшее количество заимствований использует во фрагментах, связанных с Авдеевым. Их основу составляют

исконно русская лексика и слова, усвоенные в древнерусский период, именно они создают русский образ мира. На их фоне выделяются более поздние заимствования. Например, беседа Авдеева с Пановым в секрете обрамляется военной лексикой европейского происхождения (35: 14–15), а его разговор с товарищами перед смертью — медицинской и армейской (35: 35–36). В этих фрагментах также упоминаются освоенные в древнерусский период западные (вино, царствовать, трубка) и восточные заимствования (деньги, товарищ). Так в повести демонстрируется негативное европейское влияние на Россию и плодотворное восточное.

Меньше всего заимствований содержится в восьмой главе, где описывается семья Авдеевых. На их примере показана жизнь простого русского крестьянина, со своими проблемами, полная тяжелой работы от зари до зари. Далекая война для таких людей выражается в солдатчине, из-за которой у них забирают кормильцев. У Толстого основная часть русского населения дистанцирована от военных действий. Николай I командует наступлением армии, Шамиль подстрекает кавказских воинов. В итоге война вторгается в дома простых горцев и русских. В повести мало показываются прямые столкновения, сражения, но подробно описываются их последствия для обычных людей, вынужденных в них участвовать. Этим трагическим событиям посвящены отдельные главы, а обрамляющее их контрастное повествование выделяет наиболее важное для Толстого. Смерть Авдеева становится незаметной и малозначимой для русских правителей и ожидаемой в его семье, для которой уход в солдаты равнозначен гибели. Разорение аула описывается в контексте радостного празднования победы каждой из сторон конфликта. Эффект усиливается благодаря проводимым между противниками параллелям. Возвращаясь, солдаты поют «То ли дело, то ли дело, егеря, егеря!», «Как вознялась заря» (35: 78–79), а мюриды — «Ля илляха иль алла» (35: 85). Вслед за этим внимание обращается к правителям — майору Петрову и Шамилю, показывается их личная жизнь и объяснение с пленными. Для Толстого война — безжалостное, все сокрушающее бедствие, происходящее с народами по вине их властителей.

В «Хаджи-Мурате» военные события становятся фоном, на первый план выходят человеческие отношения. Из 25 глав лишь пять посвящены отдельному описанию жизни горцев и столько же повествуют о русских, в остальных изображается взаимодействие народов. Причем в главах о Кавказе упоминаются русские и наоборот. Контакт между этносами наблюдается как на физическом, вещественном уровне, так и на нематериальном.

Одним из средств дифференциации персонажей по национальному признаку и степени сближения становится оружие. Восточного происхождения шашку и кинжал используют преимущественно горцы. Кинжал появляется у русского Бульки в качестве подношения Хаджи-Мурата. Шашкой одаривается майор Петров, также она встречается у Полторацкого и генерала Слепцова, по темпераменту и молодечеству приближенных к джигитам. Огнестрельное оружие в повести представлено западной лексикой: пистолет и винтовка европейского происхождения, а ружье — русского. Однако пистолеты применяют только горцы, к их амуниции относится и винтовка. Российские солдаты задействуют ружья. Лишь дважды на стороне русских фигурирует винтовка: у часто взаимодействующего с горцами урядника Назарова и милиционеров, которые на Кавказе набирались из местного населения. Горцы используют ружье только при взаимодействии с русскими. Толстой разграничивает стороны с помощью видов оружия:

«...послышался бодрящий, красивый звук винтовочного, резко щелкнувшего выстрела, и пулька, весело посвистывая, пролетела где-то в туманном воздухе и щелкнулась в дерево. Несколько грузно-громких выстрелов солдатских ружей ответили на неприятельский выстрел» (35: 26).

Еще одной чертой солдатского облика становится штык, также являющийся средством дифференциации, что прослеживается в провозглашении Шамиля:

«Если бы не вразумил вас тогда, в 1840 году, Бог, вы бы уже были солдатами и ходили вместо кинжалов со штыками...» (35: 88–89).

Через использование горцами огнестрельного оружия писатель показывает наращение военного потенциала и европейское пагубное влияние, отдаляющие народы от мира.

На материальном уровне проявляется одна тенденция: чем больше сближаются русские из числа военных с горцами, тем больше предметов кавказского мира появляется в их образе. Солдаты в секрете, егеря и русский генерал в набеге носят папахи, генерал Слепцов и майор Петров используют шашки. Авдеев, беседовавший с одним из горцев, предстает в папахе и налаживает чубук. Полторацкий, первым встретивший Хаджи-Мурата на русской стороне и обменявшийся с ним улыбками, наделяется папахой и шашкой. Бутлер, ставший кунаком главного героя, помимо папахи и шашки «завел себе бешмет, черкеску, ноговицы, и ему казалось, что он сам горец и что живет такую же, как и эти люди, жизнью» (35: 92).

Толстой был прекрасным наездником и знатоком лошадей. При описании некоторых персонажей в «Хаджи-Мурате» он упоминает породу, особенности коней, характеризуя тем самым и хозяев. Кони горцев — с Востока. Сопровождающий Хаджи-Мурата офицер кавказского происхождения изображается на «высокой, щеголеватой карабахской лошади» (35: 82). Главный герой уходит от погони казаков на местном выносливом «белом кабардинце» (35: 111). Шамиль восседает на благородном, уникальном по масти, «арабском белом коне» (35: 85–86), который демонстрирует его статус. Русские майор Петров и урядник Назаров используют обычных, удобных в обращении мерин (35: 93, 111). Полторацкий появляется на «маленьком караковом кабардинце» (35: 26), что показывает ассимилированность персонажа в кавказской среде и предвосхищает его взаимодействие с главным героем. Князь С. М. Воронцов предстает на английском жеребце и чуть позже с «аглицким акцентом» (35: 27, 29) заговаривает с солдатом: европейские атрибуты отдаляют его и от горцев, и от русского народа.

В «Хаджи-Мурате» укрепление дружбы и мира между нациями происходит благодаря куначеству, что ранее уже отмечали исследователи (см.: [Танкиев: 87], [Гудаков: 74], [Султанов, 2014: 65–66], [Манкиева: 144–145]). Однако они не прибегали к сравнению особенностей побратимства разных персонажей.

В повести куначество является элементом кавказского образа мира. Центральной фигурой, задействованной в этой традиции, становится Хаджи-Мурат. Его кунаками оказываются Садо, С. М. Воронцов и Бутлер. Для горцев этот обычай неотъемлемая, естественная часть жизни. Садо заговаривает о куначестве, чтобы предупредить об опасности и уверить в готовности помочь всем необходимым. Он с искренней радостью и гордостью исполняет свой долг, и Хаджи-Мурат отвечает ему непритворными пожеланиями: «Да получишь ты радость и жизнь» (35: 12). Описывая их взаимоотношения, Толстой показывает настоящее куначество равных и демонстрирует наиболее сложные правила обычая, защиту и самопожертвование.

В случае с С. М. Воронцовым Хаджи-Мурат называет его своим кунаком при встрече с Марьей Васильевной. Он знакомит супругов с правилом одаривания, преподнеся их сыну кинжал. В обществе Воронцовых приветливость и обходительность Хаджи-Мурата наносные, он все время остается настороже, выражение удовольствия и ласковости сходит с его лица, как только он остается один. Обычай становится инструментом налаживания отношений с человеком, от которого зависит его судьба. Хотя оба персонажа заинтересованы в сближении, каждый преследует свои цели, и из-за неравного положения между ними сохраняется дистанция.

Бутлера Хаджи-Мурат тоже первый называет кунаком, но, в отличие от С. М. Воронцова, это происходит в конце их общения и становится кульминацией дружеской привязанности. Как и с Садо, отношения между ними равноправные и непритворные, при этом с Бутлером они обоюдно именуется кунаками. Термин используется при прощании, поэтому проявляется только одно правило обычая — помнить об их связи. На примере этого общения Толстой показывает, что вне военных действий при стремлении сторон к сближению возможно мирное сосуществование и искреннее содружество.

В повести встречаются и другие упоминания куначества. В письме-донесении М. С. Воронцов отмечает, что Хаджи-Мурат считает его сына «кунаком (приятелем)» (35: 63). Так подчеркивается важность наместника в деле, но не предоставляется повод усомниться в природе этого взаимодействия. Сходную

функцию выполняет связанное с куначеством понятие «пешкеш». Сообщая Лорис-Меликову, что часы — подарок С. М. Воронцова (35: 53), Хаджи-Мурат дает понять о своей близости к лицам, наделенным властью, повышая собственную значимость. Использование обычаев в честолюбивых целях не приводит к сближению.

Дистанцированность показана при употреблении понятия «кунак» урядником Назаровым, который пытался догнать конвоируемого Хаджи-Мурата. Не являясь настоящим кунаком, он окликает удаляющегося подопечного, вкладывая в это понятие не кавказское значение, а русское. Сопровождающие не понимают сложившуюся ситуацию из-за разницы в положении сторон, мешающей сближению казаков и горцев, эта дистанция приводит к кровопролитию.

Главным условием мира в повести Толстого становится стремление персонажей к взаимопониманию, которое выражается в использовании элементов национального образа мира противоположной стороны. Искренний интерес к жизни горцев проявляет Авдеев. Хотя он сопровождает парламентариев противника, это не мешает ему относиться к ним как к равным. Употребляя при обращении восточные слова и пиджин, он показывает намерение к сближению, которое приводит к тому, что они «разговорились» о близкой и естественной для каждого теме семьи (35: 16). Подобным способом сходится Бутлер с Хаджи-Муратом. С первой встречи он располагает к себе собеседника дружелюбным отношением и межнациональным приветствием. Хаджи-Мурат отвечает сходным пожеланием и делает еще один шаг к сближению — протягивает руку (35: 82). При описании их дальнейшего взаимодействия отмечается, что они общаются не только через переводчика, но и «собственными средствами, знаками и, главное, улыбками» (35: 91). Толстой акцентирует внимание читателя на исключительном отношении Хаджи-Мурата к Бутлеру. В беседе с ним главный герой добавляет русскую лексику, делится известиями о семье и советует, как поступить, мюриды стараются ему угодить. Еще одной высокой формой доверия становится приобщение русского офицера к кавказскому фольклору.

Сближение Хаджи-Мурата с Марьей Дмитриевной, как и с Бутлером, происходит сразу. Она предлагает Ивану Матвеевичу

расположить приехавшего в кунацкой, относясь к нему как к гостю. Ее простое сердечное обращение, участие в переговорах о семье Хаджи-Мурата вызвали в нем ответные доброжелательные чувства. В отличие от солдат и офицеров, она судит по делам и оценивает человеческие качества:

«— Неделю у нас прожил; кроме хорошего ничего от него не видали <...>. Обходительный, умный, справедливый» (35: 95).

Перед отъездом Хаджи-Мурат дарит Марье Дмитриевне белую бурку. Этот цвет в исламе тесно связан с пророком Мухаммедом и Богом, является символом нравственной чистоты и света. Бурка на Кавказе изготовлялась преимущественно женщинами и за ее универсальность называлась «домом на плечах». Во время прощания с Хаджи-Муратом Марья Дмитриевна трижды повторяет «дай Бог» и желает ему выручить семью (35: 93, 95). При обращении к ней он употребляет русские слова и называет ее «матушкой» (35: 95). В повести Марья Дмитриевна становится единственным персонажем, в котором сочетаются созидательное и божественное начало. Вероятно, благодаря ей сглаживаются отношения между Хаджи-Муратом и Иваном Матвеевичем. Майор Петров встретил главного героя скорее как пленника, но, когда тот уезжает, устраивает в его честь празднество, где Хаджи-Мурат дарит Ивану Матвеевичу шашку. После нападения Арслан-Хана, майор Петров негодует:

«— Что же это ты, Арслан, у меня в доме затеял такую гадость! <...> Нехорошо это, брат. В поле две воли, а что же у меня резню такую затевать» (35: 94).

Его слова напоминают фразу Садо:

«У меня в доме <...> моему кунаку, пока я жив, никто ничего не делает» (35: 9).

Употребленная пословица семантически схожа с ответом Хаджи-Мурата, готовым умереть от рук Арслан-Хана в дороге, если на то будет воля Аллаха (35: 95). Персонажи единодушны в гостеприимстве и покорности высшим силам. Толстой показывает, как через личное отношение, язык и традиции представители русского и кавказских народов могут достичь единения на высшем, духовном уровне.

В повести «Хаджи-Мурат» иноязычные слова выполняют функцию средств художественной выразительности, они используются при создании внешнего облика и характера персонажей, передаче взаимоотношений героев, воссоздании пространства и выражении идейного содержания произведения. С помощью восточной лексики формируется кавказский образ мира, изображается взаимодействие русского и горских народов. Посредством слов из европейских языков отображается негативное западное влияние на русский и кавказский мир. При этом ключевой идеей повести становится единение всех людей.

Список литературы

1. Брызгалова Е. Н. Композиция и читательская адресованность «Хаджи-Мурата» Л. Толстого // Проблемы комплексного восприятия художественной литературы. Калинин: КГУ, 1984. С. 71–78.
2. Гаджиева А. А. Билингвизм в творчестве русских писателей (на примере повести Л. Н. Толстого «Хаджи-Мурат») // Проблема жанра в филологии: мат-лы XV Всерос. науч.-практ. конф. (Махачкала, 16–18 декабря 2020 г.). Махачкала: ДГУ, 2020. Вып. 16. С. 49–55.
3. Гудаков В. В. Произведения Льва Толстого и Александра Дюма о Кавказе как этнологический источник // Русская литература. 2004. № 2. С. 65–79.
4. Далгат У. Б. Литература и фольклор: теоретические аспекты. М.: Наука, 1981. 303 с.
5. Захаров В. Н. Идея этнопоэтики в современных исследованиях // Проблемы исторической поэтики. 2020. Т. 18. № 3. С. 7–19 [Электронный ресурс]. URL: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1593805089.pdf (10.06.2024). DOI: 10.15393/j9.art.2020.8382. EDN: IFROFH
6. Кузнецова А. В. Культурный код в тексте повести «Хаджи-Мурат» Л. Н. Толстого: прагматика эстетической когниции // Духовное наследие Л. Н. Толстого в контексте мировой литературы и культуры: сб. мат-лов XXXVII Междунар. Толстовских чтений. Тула: ТГПУ, 2020. С. 146–151.
7. Куркина Т. Н. Тема кавказской войны в творчестве Л. Н. Толстого // Толстовский сборник. Л. Н. Толстой и судьбы современной цивилизации: в 2 ч. Тула: ТГПУ, 2003. Ч. 1. С. 122–138.
8. Курмангали А. Ж. Тюркизмы в повести Л. Толстого «Хаджи-Мурат» // В мире научных открытий: мат-лы XIX Междунар. науч.-практ. конф. М.: Перо, 2016. С. 110–114.
9. Мальсагова А. М. Восточная лексика в повести Л. Н. Толстого «Хаджи-Мурат» // Л. Н. Толстой и Чечено-Ингушетия. Грозный: Чечено-Ингушское кн. изд., 1989. С. 138–150.

10. Манкиева Э. Х. Особенности «гендерной» философии Л. Н. Толстого (на материале повести «Хаджи-Мурат») // Stephanos. 2017. № 5 (25). С. 141–147.
11. Масолова Е. А. Антропонимы в повести Л. Н. Толстого «Хаджи-Мурат» // Проблемы исторической поэтики. 2018. Т. 16. № 2. С. 158–173 [Электронный ресурс]. URL: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1530269858.pdf (10.06.2024). DOI: 10.15393/j9.art.2018.5143. EDN: XRQKCT
12. Месибих А. Теоретические основы комплексного анализа поликультурного художественного текста: на материале повести Л. Н. Толстого «Хаджи-Мурат»: дис. ... канд. филол. наук. М., 2005. 192 с.
13. Михайлов А. В. Избранное. Историческая поэтика и герменевтика. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2006. 560 с.
14. Молоствов Н. Г., Сергеенко П. А. Л. Н. Толстой. Жизнь и творчество. 1828–1908 гг. СПб.: П. П. Сошкин, [1909–1910]. 147 с.
15. Мусаева С. А. Элементы устного народного творчества как вспомогательное средство раскрытия характеров в повести Л. Н. Толстого «Хаджи-Мурат» // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2012. Вып. 24 (657). С. 164–170 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=18366391&ysclid=Izgqrcsdmj110368247> (10.06.2024). EDN: PLXSEN
16. Султанов К. К. «Хаджи-Мурат» Л. Толстого: встреча культурных миров // Литературная классика в диалоге культур. М.: ИМЛИ РАН, 2008. Вып. 1. С. 41–64.
17. Султанов К. К. «Сторонний» или «незнаемый»? Диалогизация как структурно-семантический принцип в «кавказских» текстах Л. Толстого // Литературная классика в диалоге культур. М.: ИМЛИ РАН, 2014. Вып. 3. С. 49–76.
18. Танкиев А. Х. Элементы народного общественного сознания вайнахов в кавказских произведениях Л. Н. Толстого // Л. Н. Толстой и Чечено-Ингушетия. Грозный: Чечено-Ингушское кн. изд., 1989. С. 81–89.
19. Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. Юбил. изд. М.: Худож. лит., 1928–1958.
20. Шешунова С. В. Национальный образ мира как категория этнопоэтики русской словесности // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2008. Вып. 8. С. 6–16 [Электронный ресурс]. URL: <https://poetica.pro/journal/article.php?id=2589> (18.02.2024). EDN: RUYMCT
21. Шкловский В. Б. О «Хаджи-Мурате» // Избранное: в 2 т. М.: Худож. лит., 1983. Т. 1. С. 556–584.
22. Юнусов И. Ш. Этноним «татарин» в поэтике Л. Н. Толстого // Филология и культура. 2021. № 2 (64). С. 225–233 [Электронный ресурс]. URL: <https://filkult.elpub.ru/jour/article/view/356> (10.06.2024). DOI: 10.26907/2074-0239-2021-64-2-225-233

References

1. Bryzgalova E. N. The Composition and Reader-Centricity of “Hadji Murad” by L. Tolstoy. In: *Problemy kompleksnogo vospriyatiya khudozhestvennoy literatury* [Problems of Complex Perception of Fiction]. Kalinin, Kalinin State University Publ., 1984, pp. 71–78. (In Russ.)
2. Gadzhieva A. A. Bilingualism in the Works of Russian Writers (on the Example of the Short Novel by L. Tolstoy “Hadji-Murad”). In: *Problema zhanra v filologii: materialy XV Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* (Makhachkala, 16–18 dekabrya 2020 g.) [The Problem of Genre in Philology: Proceedings of the 15th All-Russian Scientific and Practical Conference (Makhachkala, December 16–18, 2020)]. Makhachkala, Dagestan State University Publ., 2020, issue 16, pp. 49–55. (In Russ.)
3. Gudakov V. V. The Works of Leo Tolstoy and Alexandre Dumas on the Caucasus as an Ethnological Source. In: *Russkaya literatura*, 2004, no. 2, pp. 65–79. (In Russ.)
4. Dalgat U. B. *Literatura i fol'klor: teoreticheskie aspekty* [Literature and Folklore: Theoretical Aspects]. Moscow, Nauka Publ., 1981. 303 p. (In Russ.)
5. Zakharov V. N. The Idea of Ethnopoetics in Contemporary Research. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics], 2020, vol. 18, no. 3, pp. 7–19. Available at: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1593805089.pdf (accessed on June 10, 2024). DOI: 10.15393/j9.art.2020.8382. EDN: IFROFH (In Russ.)
6. Kuznetsova A. V. The Cultural Code in the Short Novel “Hadji-Murad” by L. N. Tolstoy: the Pragmatics of Aesthetic Cognition. In: *Dukhovnoe nasledie L. N. Tolstogo v kontekste mirovoy literatury i kul'tury: sbornik materialov XXXVII Mezhdunarodnykh Tolstovskikh chteniy* [The Spiritual Heritage of L. N. Tolstoy in the Context of World Literature and Culture: a Collection of Materials from the 37th International Tolstoy Readings]. Tula, Tula State Pedagogical University Named After L. N. Tolstoy Publ., 2020, pp. 146–151. (In Russ.)
7. Kurkina T. N. The Theme of the Caucasian War in the Works of L. N. Tolstoy. In: *Tolstovskiy sbornik. L. N. Tolstoy i sud'by sovremennoy tsvivilizatsii: v 2 chastyakh* [Tolstoy Collection. L. N. Tolstoy and the Fate of Modern Civilization: in 2 Parts]. Tula, Tula State Pedagogical University Named After L. N. Tolstoy Publ., 2003, part 1, pp. 122–138. (In Russ.)
8. Kurmangali A. Zh. Turkisms in L. Tolstoy’s Short Novel “Hadji-Murad”. In: *V mire nauchnykh otkrytiy: materialy XIX Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [In the World of Scientific Discoveries: Proceedings of the 19th International Scientific and Practical Conference]. Moscow, Pero Publ., 2016, pp. 110–114. (In Russ.)
9. Mal'sagova A. M. Oriental Lexis in L. Tolstoy’s Short Novel “Hadji-Murad”. In: *L. N. Tolstoy i Checheno-Ingushetiya* [Leo Tolstoy and Chechen-Ingushetia]. Grozny, Checheno-Ingushskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1989, pp. 138–150. (In Russ.)

10. Mankieva E. Kh. Specifics of L. N. Tolstoy "Gender" Philosophy ("Hadji Murad"). In: *Stephanos*, 2017, no. 5 (25), pp. 141–147. (In Russ.)
11. Masolova E. A. Anthroponyms in L. N. Tolstoy's Short Novel "Hadji-Murad". In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2018, vol. 16, no. 2, pp. 158–173. Available at: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1530269858.pdf (accessed on June 10, 2024). DOI: 10.15393/j9.art.2018.5143. EDN: XRQKST (In Russ.)
12. Mesibakh A. *Teoreticheskie osnovy kompleksnogo analiza polikul'turnogo khudozhestvennogo teksta: na materiale povesti L. N. Tolstogo "Khadzhi-Murad": dis. ... kand. filol. nauk [Theoretical Foundations of a Comprehensive Analysis of a Multicultural Literary Text: Based on the Short Novel by L. N. Tolstoy "Hadji-Murad". PhD. philol. sci. diss.]*. Moscow, 2005. 192 p. (In Russ.)
13. Mikhaylov A. V. *Izbrannoe. Istoricheskaya poetika i germeneytika [Selected Works. Historical Poetics and Hermeneutics]*. St. Petersburg, St. Petersburg State University Publ., 2006. 560 p. (In Russ.)
14. Molostvov N. G., Sergeenko P. A. *L. N. Tolstoy. Zhizn' i tvorchestvo. 1828–1908 gg. [L. N. Tolstoy. Life and Works. 1828–1908]*. St. Petersburg, P. P. Soykin Publ., 1909–1910. 147 p. (In Russ.)
15. Musaeva S. A. The Elements of Oral Folk Arts as a Complementary Means of Revealing Characters in L. N. Tolstoy's Short Novel "Hadji Murad". In: *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta. Gumanitarnye nauki [Vestnik of Moscow State Linguistic University. Humanities]*, 2012, issue 24 (657), pp. 164–170. Available at: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=18366391&ysclid=izgqrscdmj110368247> (accessed on June 10, 2024). EDN: PLXSEN (In Russ.)
16. Sultanov K. K. "Hadji Murad" by L. Tolstoy: a Meeting of Cultural Worlds. In: *Literaturnaya klassika v dialoge kul'tur [Literary Classics in the Dialogue of Cultures]*. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2008, issue 1, pp. 41–64. (In Russ.)
17. Sultanov K. K. "Stranger" or "Unknown"? Dialogization as a Structural-Semantic Principle in the "Caucasian" Texts of L. Tolstoy. In: *Literaturnaya klassika v dialoge kul'tur [Literary Classics in the Dialogue of Cultures]*. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2014, issue 3, pp. 49–76. (In Russ.)
18. Tankiev A. Kh. The Elements of the Folk Social Consciousness of the Vainakhs in the Caucasian Works of L. N. Tolstoy. In: *L. N. Tolstoy i Checheno-Ingushetiya [Leo Tolstoy and Chechen-Ingushetia]*. Grozny, Checheno-Ingushskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1989, pp. 81–89. (In Russ.)
19. Tolstoy L. N. *Polnoe sobranie sochineniy: v 90 tomakh [The Complete Works: in 90 Vols]*. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1928–1958. (In Russ.)
20. Sheshunova S. V. National Image of the World as an Ethnopoetical Category in Russian Literature. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ.,

- 2008, vol. 8, pp. 6–16. Available at: <https://poetica.pro/journal/article.php?id=2589> (accessed on June 10, 2024). EDN: RUYMCT (In Russ.)
21. Shklovskiy V. B. About “Hadji Murad”. In: *Izbrannoe: v 2 tomakh [Selected Works: in 2 Vols]*. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1983, vol. 1, pp. 556–584. (In Russ.)
22. Yunusov I. Sh. Ethnonym “a Tatar” in Leo Tolstoy’s Poetics. In: *Filologiya i kul’tura [Philology and Culture]*, 2021, no. 2 (64), pp. 225–233. Available at: <https://filkult.elpub.ru/jour/article/view/356> (accessed on June 10, 2024). DOI: 10.26907/2074-0239-2021-64-2-225-233 (In Russ.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Щербинина Анна Андреевна, 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/0000-0003-1549-0770>; e-mail: stepup77@rambler.ru.

Anna A. Shcherbinina, 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/0000-0003-1549-0770>; e-mail: stepup77@rambler.ru.

Поступила в редакцию / Received 10.06.2024

Поступила после рецензирования и доработки / Revised 15.08.2024

Принята к публикации / Accepted 18.08.2024

Дата публикации / Date of publication 12.09.2024

Научная статья

DOI: 10.15393/j9.art.2024.14222

EDN: RGZQTM



Футурология космизма в свете научной фантастики: опыт В. Муравьева и А. Горского

А. Г. Гачева

*Институт мировой литературы им. А. М. Горького,
Российская академия наук*

(г. Москва, Российская Федерация);

Московская высшая школа социальных и экономических наук

(г. Москва, Российская Федерация);

Библиотека № 180 им. Н. Ф. Федорова ОКЦ ЮЗАО г. Москвы

(г. Москва, Российская Федерация)

e-mail: a-gacheva@yandex.ru

Аннотация. Статья представляет собой первую часть исследования особенностей философско-художественной футурологии представителей русского космизма 1920–1930-х гг. Выявлены ключевые принципы подхода к теме будущего в религиозно-философской и естественно-научной ветвях русского космизма: проективное мироотношение, единство футурологии и антропологии, воля к идеалотворчеству, проектирование будущего как совершенного миропорядка, единство цели и средств, субъект-субъектный принцип взаимоотношений между природой и человеком, представление о необходимости совершенствования и внешнего мира, и человеческого естества. Эти принципы проявляются в художественно-философских опытах космистов 1920–1930-х гг. А. К. Горского и В. Н. Муравьева. Исследована роль научно-фантастического элемента их текстов, в которых, с одной стороны, представлен целостный образ будущего как основание коллективной деятельности человечества, а с другой — дана критика «дробных идеалов» истории, ущербных версий будущего. Введение научно-фантастических сюжетов и мотивов способствует ценностной проверке футурологических идеалов.

Ключевые слова: русский космизм, футурология, проективизм, целостный идеал, дробный идеал, технический прогресс, органический прогресс, А. К. Горский, В. Н. Муравьев, научно-фантастический мотив

Для цитирования: Гачева А. Г. Футурология космизма в свете научной фантастики: опыт В. Муравьева и А. Горского // Проблемы исторической поэтики. 2024. Т. 22. № 3. С. 163–204. DOI: 10.15393/j9.art.2024.14222. EDN: RGZQTM

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2024.14222

EDN: RGZQTM

The Futurology of Cosmism in the Light of Science Fiction: the Experience of V. Muravyov and A. Gorsky

Anastasia G. Gacheva

A. M. Gorky Institute for World Literature,

Russian Academy of Sciences

(Moscow, Russian Federation);

The Moscow School of Social and Economic Sciences

(Moscow, Russian Federation);

Fyodorov's Library no. 180 OKC

of the Southern Administrative District of Moscow

(Moscow, Russian Federation)

e-mail: a-gacheva@yandex.ru

Abstract. The article is the first part of the study of the features of philosophical and artistic futurology in Russian cosmism of the 1920s — 1930s. The key principles of the approach to the topic of the future in the religious/philosophical and natural/scientific branches of Russian cosmism are revealed: a projective worldview, the unity of futurology and anthropology, the will to idealism, designing the future as a perfect world order, unity of purpose and means, the personal principle of the relationship between nature and man, the idea of the need to improve the external world, and human nature. The article demonstrates how these principles manifest themselves in the artistic and philosophical experiments of A. K. Gorsky and V. N. Muravyov in the 1920s and 1930s. It investigates the role of the science fiction element in their texts, in which, on the one hand, an integral image of the future is presented as the basis of mankind's collective activity, and on the other hand, it offers a critique of "fractional ideals" in history, and flawed versions of the future. It demonstrates how the introduction of science fiction plots and motifs contributes to the test of futurological ideals for strength.

Keywords: Russian cosmism, artistic and philosophical futurology, projectivism, integral and fractional ideal, unity of futurology and anthropology, technical and organic progress, A. K. Gorsky and V. N. Muravyov philosophical heritage, science fiction motifs

For citation: Gacheva A. G. The Futurology of Cosmism in the Light of Science Fiction: the Experience of V. Muravyov and A. Gorsky. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2024, vol. 22, no. 3, pp. 163–204. DOI: 10.15393/j9.art.2024.14222. EDN: RGZQTM (In Russ.)

Имя Александра Беляева, писателя-фантаста, одного из ведущих представителей так называемой фантастики «дальнего прицела», открывающей горизонты будущего, известно и исследователям русской литературы XX в., и широкому кругу читателей. Имена двух других его современников — философа, поэта, литературного критика Александра Горского и дипломата, философа Валериана Муравьева, пробовавшего себя также в жанрах художественной словесности, даже в профессиональных филологических и философских кругах известны еще недостаточно, однако интерес к ним год от году растет¹.

Трое современников принадлежали — каждый со своими акцентами — к тому течению отечественной мысли и культуры, за которым закрепилось название «русский космизм»². Для его представителей было характерно проективное отношение к будущему, стремление не просто выявлять и предсказывать тенденции развития и перспективы движения вперед, но задавать этому движению новые ценностные основания, новые траектории, опирающиеся на понимание человека как творящей, созидающей силы мира, как существа, в котором, как писал родоначальник космизма Н. Ф. Федоров, природа «начинает не только сознать себя, но и управлять собою», двигаясь к совершенному состоянию, когда «она уже ничего разрушать не будет, а все в эпоху слепоты разрушенное восстановит, воскресит»³.

О специфике футурологического проектирования в русском космизме, о том, как она проявилась в литературно-философских опытах В. Н. Муравьева и А. К. Горского, активно использовавших в своих сочинениях научно-фантастические мотивы, а также о научной фантастике Александра Беляева, рефлексировавшего над ведущими темами философии космизма, связанными с перспективами преодоления смерти, регуляции природы, преобразования человеческого организма, освоения космического пространства, и пойдет речь в нашем исследовании.

¹ О биографии и творческом наследии А. К. Горского и В. Н. Муравьева см.: [Hagemester: 230–239, 318–416], [Семенова, 1993], [Аксенов, 1992, 1998], [Гачева, 2019a; 2019b; 2021: 519–574], [Оносов, 2021, 2022].

² О русском космизме, его персоналиях, идеях, влиянии на культуру см.: [Семенова, 2020], [Гачева, 2021: 641–697], [Young], [Оносов, 2006].

³ Федоров Н. Ф. Сочинения: в 4 т. М.: Издательская группа «Прогресс», 1995. Т. 2. С. 239.

Проектирование будущего: опыт русского космизма

Характерной чертой проектирования будущего в философском, естественнонаучном, художественном космизме является тесная связь футурологии и антропологии. Именно от человека, от его действия в мире зависит будущее Земли. К. Э. Циолковский, вдохновлявший космического фантаста Беляева⁴, расширял масштаб самоопределения человека с национального до планетарного и космического, называя его «гражданином Вселенной»⁵. А В. И. Вернадский, полагавший возникновение сознающего и творящего существа масштабным сдвигом в естественной истории, подчеркивал, что с этого момента ключевым фактором развития жизни становится разум — «великая геологическая и, быть может, космическая сила»⁶.

«Усиленно сознающим» героям Достоевского казалось, что человек «пущен на землю в виде какой-то наглой пробы, чтоб только посмотреть: уживется ли подобное существо на земле или нет?»⁷, и они воздвигали метафизический и онтологический бунт против стреноженности человека «всесильными, вечными и мертвыми законами природы»⁸. Для деятелей космизма человек — не только не лишний в природно-космическом бытии⁹, напротив, он абсолютно необходим самой природе, призван преодолеть падшее и смертное ее состояние, изменить, пользуясь образным выражением поэта-космиста И. Г. Филипченко, «законы природы» в «законы для природы» [Семенова, 2016: 307]. Через него, как скажет один из ведущих представителей христианского космизма Вл. С. Соловьев, совершается «космический рост» мира¹⁰, бытие расцветает и преображается, преодолевая смерть и распад.

⁴ Об этом свидетельствовал сам писатель в своих письмах родоначальнику космонавтики. См.: [Кудрявцев, 2005, 2009].

⁵ Циолковский К. Э. Гений среди людей. М.: Мысль, 2002. С. 23.

⁶ Вернадский В. И. Автотрофность человечества // Русский космизм: антология философской мысли. М.: Педагогика-пресс, 1993. С. 288.

⁷ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1981. Т. 23. С. 147.

⁸ Там же.

⁹ О мотиве онтологической «лишности» человека в русской философской поэзии и у Ф. М. Достоевского см.: [Гачева, 2004: 43–60].

¹⁰ Соловьев Вл. С. Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1988. Т. 2. С. 630.

Человек для русских космистов — существо, которое живет и действует в мире по принципу Мюнхгаузена, чья фантазия конструктивна и проецивна. Он пытается поднять себя за косичку из болота вопреки закону всемирного тяготения, и не только себя, но и коня, а в его лице — всю природу, пребывающую в тине бытия, инстинктивно-животного, смертного существования, всю тварь, что, по слову ап. Павла, «совокупно стенает и мучится донныне» (Рим. 8:22). Ему предлежит привести мир к состоянию всеединства, но не пассивно-статичного, погруженного в абсолютный покой, а динамического, исполненного творческих сил, расцветающего, подобно «Цветам мирового расцвета» на знаменитом полотне П. Н. Филонова.

К. Э. Циолковский в предисловии к вышедшему в 1926 г. четвертому изданию своей знаменитой работы «Исследование мировых пространств реактивными приборами», обозначившей теоретический старт космической эры, так определял развитие человеческой мысли и практики, расширяющее ареал и масштаб действия рода людского в природе: «Сначала неизбежно идут: мысль, фантазия, сказка. За ними шествует научный расчет, и уже в конце концов исполнение венчает мысль»¹¹. Родоначальник космонавтики полагал в фундамент научно-технических свершений человечества мечту, полет фантазии, действие воображения. Он хорошо сознавал проективность фантазии, ее целеполагающий характер. В наличном состоянии природы всякое последующее вытесняет предыдущее, здесь царствует закон борьбы за существование, а жизнь материального мира упирается в «двойную непроницаемость»¹² вещей и существ — во времени и в пространстве, здесь налицо «парадокс человека» [Семенова, 2016: 245], фундаментальный разрыв между бесконечностью духовной природы человека и ограниченностью его физического естества, точно переданный знаменитой строкой Ф. И. Тютчева «Я, царь земли, прирос к земле!..»¹³. Человеческая фантазия стремится вывести мир

¹¹ Циолковский К. Э. Исследование мировых пространств реактивными приборами (Издание 1926 года) // Циолковский К. Э. Земля космическая. М.: Роскосмос, 2017. С. 324.

¹² Соловьев Вл. С. Сочинения. Т. 2. С. 540

¹³ Тютчев Ф. И. Полн. собр. соч. и письма: в 6 т. М.: Классика, 2002. Т. 1. С. 161.

и человека из этого состояния. Она направляется волей к преодолению земных пределов, волей к идеалотворчеству и в этом своем качестве стимулирует развитие научного и технического делания, благодаря чему самая дерзновенная мечта становится сначала проектом, а затем творческим актом, воплощаясь в реальность.

Порыв к превосхождению наличных пределов, стремление идти за мечтой, не за локальной, а за вселенской мечтой, созидать «идеальный строй жизни»¹⁴ и целостно преображать человека определил не только развитие русского космизма в лице Н. Ф. Федорова, К. Э. Циолковского, В. И. Вернадского, А. Л. Чижевского, Н. А. Сетницкого, А. К. Горского, В. Н. Муравьева, но и ту линию научной фантастики, которая по своим установкам оказалась тесно связана с русским космизмом и в которой одно из центральных мест принадлежит писателю-фантасту Александру Беляеву. В этой линии мысли и художественной практики рефлексия о будущем была окрашена волей к воплощению целостного идеала, если воспользоваться терминологией Н. А. Сетницкого, посвятившего проблеме идеала свою главную книгу «О конечном идеале» (Харбин, 1932) и поставившего в основу своей теории идеала принцип проективности: «Идеал, по самому смыслу своему, есть крайнее, последнее и величайшее задание, к которому стремится человечество»¹⁵.

Творчество идеала в философии русского космизма — это творчество образа совершенства. Речь здесь идет не просто о поступательном развитии бытия, в котором имеет свою часть человек, а о преображении бытия в благобытие, где торжествует полнота любви и неветшающей жизни. Человек, возникший как инстанция самосознания и самоуправления природы, призван перевести не только собственную, но и всю природно-космическую жизнь в преображенное состояние. Для христианских космистов Н. Ф. Федорова, Вл. С. Соловьева, С. Н. Булгакова это обновленное состояние вселенской жизни явлено в образе Царствия Божия, нового совершенного порядка реальности, проявляющего на всех ее уровнях принцип Троицы, неслиянно-нераздельного единства Божественных лиц. Для космистов естественнонаучной ориентации оно воплощено

¹⁴ Циолковский К. Э. Гений среди людей. С. 417.

¹⁵ Сетницкий Н. А. Избр. соч. М.: РОССПЭН, 2010. С. 79.

в принципе «стройности», который вносит homo sapiens explorans, человек разумный исследующий¹⁶, в социальную и природную жизнь, в идеале ноосферы как новой ступени развития биосферы Земли, на которой ведущую роль играют научное знание, культура и творчество. А П. А. Флоренский, ученый и священник, математик и богослов, в самой своей личности явивший возможность соединения науки и веры, предложит в письме В. И. Вернадскому назвать новый порядок реальности, возникающий с появлением на земле человека и началом преобразовательной деятельности его в природе, неразрывной с религиозным и нравственным вопрошанием, «пневмосферой»¹⁷, акцентируя не просто разумно-деятельностную, но духовную природу творческой активности и дела культуры, понятых расширительно — как возделывание бытия, исполнение заповеди обладания землей, данной Адаму при сотворении.

И ноосфера, и пневмосфера не ограничиваются в своем становлении только земной колыбелью, но в перспективе времени и истории распространяются за пределы планеты. Философы-космисты задают перспективы вселенского действия, говорят о сознательно-творческом управлении природными процессами в масштабах ближнего и дальнего космоса, требующем, с одной стороны, развития научного знания, а с другой — нравственного обновления и внутреннего роста человеческого рода, его движения к состоянию совершеннолетия, заданному не только И. Кантом, но и Христом, соединившим идеал совершеннолетия с заповедью о совершенстве: «Будьте совершенны, как совершен Отец Ваш Небесный» (Мф. 5:48). Покорению природы, утилитаристскому и прагматическому отношению к научно-техническому прогрессу и его перспективам, когда не только земля, но и космос воспринимаются лишь как источник ресурсов, сырьевой придаток цивилизации, они противопоставляют идеал регуляции, субъект-объектному отношению к бытию — субъект-субъектный, декларируют необходимость единства цели и средств и, проектируя развитие науки, техники, технологий, настаивают на его этическом векторе.

¹⁶ Умов Н. А. Роль человека в познаваемом им мире // Русский космизм: антология философской мысли. М.: Педагогика-пресс, 1993. С. 114, 121–122.

¹⁷ П. А. Флоренский — В. И. Вернадскому // Там же. С. 165.

Как наличное — смертное, разрозненное бытие природы, стоящее «на взаимном стеснении и вытеснении»¹⁸, — не является в философии космизма нормой реальности, так и смертный, пожирающий, вытесняющий, физически стреноженный и духовно калечный человек не является для деятелей течения нормой человеческого. Существо, на крыльях мысли и воображения перелетающее огромные расстояния, а в действительности остающееся пленником своей «физики», дисгармонично по самой своей природе, и никакой рай на земле с ним быть построен не может. Подлинной нормой человеческого для космистов является человек, обладающий тем, что Н. Ф. Федоров называл «полноорганичностью»: умеющий управлять органическими процессами, трансформировать свой организм, свободно перемещаться в пространстве, жить в разных средах, достигший автотрофности, способный к бесконечному самовозобновлению. «Полноорганичный» человек — принципиально свободное существо, обладающее действительной, а не той призрачной, мнимой свободой, при которой, как говорил Федоров, «если человек свободен, то свободен как птица в клетке»¹⁹. Это существо, способное «осуществлять не по нужде, а по избытку душевной мощи бесконечную мысль в неограниченных средствах материи»²⁰, уподобляясь тем самым Творцу, по образу и подобию Которого человек был задуман и создан.

Такой разворот футурологической темы был задан русским космизмом, и он во всей полноте проявился в творчестве философов-космистов 1920–1930-х гг. А. К. Горского, Н. А. Сетницкого, В. Н. Муравьева. Встретившись в Москве в 1923 г., они стали единомышленниками и стремились, взаимодействуя с новой властью, задать советскому строительству космистские перспективы²¹. Свое видение будущего они представляли в разных жанровых формах и разных текстах, часть которых вышла в печать, а большинство упокоилось, по образному выражению Н. С. Тихонова, «в могиле стола» [Тихонов: 6]. Это философская монография (Н. А. Сетницкий. «О конечном идеале», 1932;

¹⁸ Федоров Н. Ф. Сочинения: в 4 т. Т. 2. С. 48.

¹⁹ Федоров Н. Ф. Сочинения: в 4 т. Т. 1. С. 111.

²⁰ Там же. С. 125.

²¹ См. подробнее: [Гачева, 2021: 540–567].

В. Н. Муравьев. «Овладение временем как основная задача организации труда», 1924), историко-философское сочинение с элементами публицистики (А. К. Горский. «Николай Федорович Федоров и современность», 1928–1933), социально-экономическая работа (Н. А. Сетницкий. «СССР, Китай и Япония: начальные пути регуляции», 1933), философский трактат (В. Н. Муравьев. «Культура будущего», «Овладение историей», «Философия действия», 1926–1928), журнальная статья и научный сборник (серия статей о НОУТ А. К. Горского и Н. А. Сетницкого в журнале «Октябрь мысли», сборник «Трудоведение», 1924), философская мистерия (В. Н. Муравьев. «София и Китоврас», 1921–1925), утопический роман (В. Н. Муравьев. «Остров Буян», 1926–1928), поэма (цикл апокалипсических поэм А. К. Горского 1922 г., частично вошедших в его сборник «Лице Эры» (Харбин, 1928)), повесть (В. Н. Муравьев. «Повесть о том, как Яичкин сделался Фордом»), пьеса (В. Н. Муравьев. «Восстание радионасекомых»), сказка (В. Н. Муравьев. «Полоненное царство»), утопия (А. К. Горский. «<Люадия>»). В целом ряде названных сочинений присутствует научно-фантастический элемент, призванный в одних случаях — задать целостный образ будущего, представить примеры науки, этически и религиозно ориентированной, служащей делу жизни, исполняющей то грандиозное задание, которое ставил человечеству Федоров: воскрешение всех когда-либо живших, регуляция процессов природы, а с другой — отразить возможные негативные сценарии общего действия, коль скоро оно будет пренебрегать принципом соответствия цели и средств или станет попыткой воплощения «дробного идеала»²².

²² Понятие «дробного идеала» было введено Н. А. Сетницким [Сетницкий: 122–134]: в отличие от целостного идеала, обладающего полнотой блага и совершенства, предполагающего всецелое преобразование мира, человека, истории, стоящего на принципе апокатастасиса, дробные идеалы не несут в себе полноты. Черты целостного идеала могут быть в них отражены, но всегда в редуцированном, оскопленном, стреноженном виде. Дробные идеалы «не дотягивают» до целостного идеала или по цели, или по средствам. Зачастую они воспринимаются современниками как конкретные и воплотимые — в отличие от целостного идеала, кажущегося безумной мечтой, однако именно дробные идеалы в конечном итоге проваливаются в ходе истории. По-настоящему воплотим, по Сетницкому, только совершенный, целостный идеал.

Тот же подход к проектированию будущего, основанный на единстве технологий и аксиологии, присутствует в фантастике Александра Беляева. Его роднит с русскими космистами отсутствие страха перед технологиями, нацеленность на расширение физических возможностей человека, на совершенствование его природы. В этом смысле проективная фантастика Беляева принципиально отличается от предупреждающей фантастики того же М. А. Булгакова, явившего в двух своих хрестоматийных вещах — повестях «Собачье сердце» (1925) и «Роковые яйца» (1924) — резко негативное отношение к самой идее изменения наличной природы человека, к попыткам экспериментировать с ней, вторгаться в течение естественных процессов, меняя их ход. Беляев бесстрашен по отношению к научному знанию, поддерживает самые дерзкие эксперименты, но при этом требует, чтобы сердце и руки экспериментаторов были чисты.

Валериан Муравьев: искание целостного идеала и лакмусовая бумажка научной фантастики

О философской мистерии В. Н. Муравьева «София и Китоврас» мне уже не раз приходилось писать²³. В данной статье нас будет интересовать футурологический пласт ее текста и научно-фантастические мотивы, возникающие по ходу развертывания основного сюжета: «хождения» молодой женщины Софии, представляющей собой земное воплощение Софии Премудрости Божией, в сопровождении своего «Вергилия» — Китовраса (героя цикла легенд о Соломоне и Китоврасе, помогавшего великому царю в строительстве Иерусалимского храма) по земным царствам, воплощающим различные представления человечества об идеальном общественном строе.

Мистерия, ставшая исповеданием веры В. Н. Муравьева, пронизана темой будущего, неразрывной с апологией целостного идеала. София, председательница религиозно-философского общества, отвергает предлагаемые ее членами модели развития, подчеркивая, что ей нужно совершенное, неущербное царство, «где небо и земля соткнулись»²⁴. Ее путь вместе с Китоврасом через всю историю человечества — от древних

²³ См.: [Гачева, 2014, 2015, 2019b].

²⁴ Муравьев В. Н. Сочинения: в 2 кн. М.: ИМЛИ РАН, 2011. Кн. 1. С. 104.

царств до царства социализма — пронизан взысканием Абсолюта. И в диалогах, которые ведут герои в каждом из царств и в которые неизменно включаются их строители: Святогор, апологет самостийной и сильной личности, стремящейся двигать историю, но не нуждающейся ни в ком, кроме себя; Хирам, убежденный сторонник западноевропейской модели развития; Кеван, возлагающий надежды на революцию; Иоасаф, уповающий на аскетическое делание, разрывающее связи личности с миром, — испытание этих моделей на прочность ведется с точки зрения «конечного идеала».

Своей кульминации тема будущего достигает в финальных главах мистерии, где София оказывается в пустыне на обломках рухнувших царств, символизирующих дробные идеалы истории, и где к ней начинают взывать птицы и звери, травы и облака, моля ее, Душу мира, спасти их от прозябания, от плененности смертным законом, дать им разум и свет. Сюда же стекаются люди, в том числе бывшие строители царств, которые проходила она в своем странствии, — эти герои теперь сами искатели подлинного, совершенного царства, пережитый опыт воплощения компромиссных, дробных моделей развития больше не привлекает их. Все существа и все вещи мира взывают: «Спаси нас, София!»²⁵. И когда на горизонте возникают контуры Царства Пресвитера Иоанна, воплощающего в себе чаемый образ совершенного строя жизни, и одновременно между ним и пустыней, где стоит София, окруженная земными и небесными обитателями, разверзается пропасть — символическое воплощение образа смерти, несовершенного, смертного статуса мира, — героиня призывает людей и всю тварь, с надеждой притекающую к ней в поисках спасения и избавления от смертных законов, совершить общую работу — засыпать пропасть, провести дорогу в грядущий град. А когда София и ее помощники, от людей до животных, входят в Иоанново царство, перед ними открываются перспективы поистине Вселенского дела — преобразования уже не только земли, но Вселенной. Человек и природа соединяются в общем труде, обращенном к преображению мира, воплощается соборная модель действия человека и других природных

²⁵ Муравьев В. Н. Сочинения. Кн. 1. С. 346.

существ, при которой человек задает их активности нерушимые ценностные основания.

В диалогах Софии и Китовраса, а также в финальной сцене мистерии, где герои намечают план строительства «Нового Бенсалема», возникает образ новой науки, служащей жизни и преображению мира. Такая наука развивается в благом творческом векторе, опираясь на ценности персонализма. Она не имеет ничего общего с той сервиллистской, манипуляторной наукой, которая является рабыней торгово-промышленной цивилизации, ее эгоистических интересов, служит и злу и благу или нейтрально относится к последствиям применения своих открытий. Наука будущего, служащая делу жизни, работает с самой материей мира. Познавая законы вещества, учится управлять ими.

Целостный идеал, рисуемый в сюжете мистерии «София и Китоврас» и судьбах ее героев, подкреплялся и содержанием философских диалогов, разворачивавшихся по ходу сюжета. Муравьев включил в мистирию диалоги о времени, в которых не просто обсуждалась природа времени, но ставился вопрос о преодолении времени, прямо выводящий к апокалипсической теме «свершения времен». Контурсы целостного идеала очерчивались и в диалогах о Церкви как совершенном — соборном — принципе бытия вещей и существ, который в перспективе общего дела должен воцариться во всем мироздании. Оптика Абсолюта присутствовала и в диалоге о новой культуре, понятой как космически-преобразовательное действие: она вовлекает в общее дело и организует вокруг него все сферы человеческой практики.

В мистерии «София и Китоврас» научно-фантастические мотивы свободно входят в повествование. Она населена образами фантастических существ, идущими из глубин мифа, библейского предания, апокрифа, легенды. Здесь действуют Навуходносор-царь и царь Полкан, Единорог и Егорий из духовного стиха о Егории Храбром, причем последний в планах и набросках мистерии опирается на науку, овладевая тайнами метаморфозы вещества. Растения, животные, вещи здесь оживают и обретают свой голос. София и Китоврас летают по воздуху, свободно перемещаются во времени и пространстве, принимают

облик героев древности, сохраняя при этом идентичность с самими собой. Характерна завершающая глава мистерии «Новый Бенсалем», само название которой отсылает, с одной стороны, к образу утопического острова из «Новой Атлантиды» Ф. Бэкона, где жизнь социума основывается на единстве знания и веры, науки и христианства, а с другой — к образу «Нового Иерусалима» 21–22 глав «Откровения». Строитель-помощник Софии, избравший себе имя Орей (так звали одного из архонтов, что, согласно учению офитов, сотворяют материальный мир и стоят у небесных врат²⁶), разворачивает перед нею перспективы преобразования мира через управление физико-химическими и биологическими процессами, вплоть до овладения механизмами живого, превращения инстинктивно-природного рождения в сознательно-творческий процесс, где люди-андрогины, преодолевшие раскол между мужской и женской природой, путем коллективной медитации творят новую жизнь.

Образ нового рождения, совершаемого соборным действием людей, объединяющихся в «творческой симфонии», в едином порыве, в напряжении всех жизненных сил, возникает как в философских, так и в художественных текстах В. Н. Муравьева: книге «Овладение временем», статье «Всеобщая производительная математика», трактате «Культура будущего», в мистерии «София и Китоврас» и черновых редакциях пьесы «Советник смерти» (1927). В последнем случае художник Миша Миронов рассказывает Елене, представляющей, подобно Софии мистерии, воплощением вечной женственности, о том, как видится ему будущее общее дело: «Производство, техника, наука должны слиться с искусством и переделать мир, дать ему новый образ. Человек должен получить новое тело, вещи должны из мертвых подобий обратиться в живые существа»²⁷. Как следует из вдохновенного слова героя, процесс рождения будет творческим, подобным художественному акту, как бы восстанавливающим на новом витке сюжет мифа о Пигмалионе и Галатее, но участвует в этом акте уже не одинокий художник, а все люди, сознавшие и соделавшие себя творцами: «Тут нет отдельных художников, так же как нет отдельных искусств — архитектуры там,

²⁶ Муравьев В. Н. Сочинения. Кн. 1. С. 682.

²⁷ Там же. Кн. 2. С. 699.

живописи, музыки. Есть один общий организм, и творчество его одновременно есть и живопись, и музыка, и архитектура. Люди узнали тайну деятельных волн, излучаемых живыми существами, и собрались, чтобы вместе, сообща создать новый образ, который будет не образом только, а живым существом, новым целым»²⁸.

В философских и художественных текстах, предназначенных для печати, научно-фантастические мотивы вплетались в создававшийся на их страницах проект культуры будущего, ведущей к преобразованию мира, преодолению смерти, управлению временем и процессами жизни. Выстраивая этот проект с целью продвинуть его в умы и сердца современников, одушевить им и тех, кто стоит в Советской России у рулевых рычагов, Муравьев был вынужден уводить в подтекст глубинное религиозное основание своей мысли, ее активно-христианский посыл, идущий от религиозно-философской ветви космизма, где человек утверждается как соратник Творца в деле преображения мира в Царствие Божие. В религиозно-философских текстах, не имевших шанса выйти в печать, а потому писавшихся в ощущении внутренней свободы, Муравьев не только не прятал концы, но усиливал их мистериальное содержание, вводя научно-фантастические мотивы в визионерские сюжеты, как, например, в этюде «Человек в жизни» (1925), в финале которого разворачивалось видение человечества, в союзе с другими живыми существами, со всеми вещами и силами мира, восходящего в небесные дали, движущегося к полноте просветления, совершающего вместе со всей природой работу спасения и преображения, творящего новую культуру, в которой «мощь материальная, сила распоряжаться вещами и менять их природу перестала быть оторванной от силы духовной, но присоединилась к ней, стала в подчинение руководящим движениям религиозного духа»²⁹.

В одном из набросков финала мистерии «София и Китоврас» возникает федоровский образ «внехрамовой литургии», которая совершается Софией и всеми существами и стихиями мира, пресуществляя разрозненное бытие смертного мира в соборное,

²⁸ Муравьев В. Н. Сочинения. Кн. 2. С. 699.

²⁹ Там же. Кн. 1. С. 51.

неслиянно-нераздельное целое. Элемент научно-фантастический здесь соединен с элементом визионерским, проектирование будущего, как и в этюде «Человек в жизни», обретает черты видения:

«Все существа начинают петь. — Ритм охватывает мир. Постепенно создается новое целое, свивающееся и развивающееся в вихреобразном движении. Оно начинает принимать очертания живого существа. Границы его раздвигаются по мере того, как из земли воскрешаются мертвые и занимают место в общей массе. Постепенно стирается отделенность людей — все они сохраняют свои лица, становящиеся все более и более выразительными, но теряют свои тела. Каждое существо становится как бы очагом энергии, воздействующим на других. Посредине вихря София и Китоврас — София с поднятой рукой направляет общее дело»³⁰.

Если в мистерии «София и Китоврас», видении «Человек в жизни», происходит соединение мистического и научно-фантастического элемента, то в набросках сказки «Полоненное царство» приемы научной фантастики расширяют поэтику сказки. В ее замысле неразрывно сплелись мотивы волшебной сказки, древнерусских легенд и апокрифов, в том числе излюбленного Муравьевым духовного стиха о Егории Храбром, причем, обращаясь по ходу замысла к двухтомнику «Сказки и песни Белозерского края» (М., 1915) и делая выписки сказочных выражений («муха шумиха», «вошь поползуха», «комар пискун», «Бурзачило поганый», «Вихор Чудо-юдо», «Змей многоглавый» и др.), философ ищет в сказке выраженные в символических образах мотивы регуляции природы, работы с материей, «изменения своего организма»³¹, будущей новой техники, умножающей возможности человека, расширяющей ареал его действия в мире: «скатерть-самобранка», «сапоги-сорокоходы», «ковер-самолет», «шапка-невидимка», «топор-саморуб», который «вычищает остров и ставит дом, строит мост»³². В бросании героями полотенца, оборачивающегося рекой, «щетки, гребня», из которых вырастает «густой лес», яблока, дающего начало горе, простыни, становящейся морем, видит иносказательное изображение

³⁰ ОР РГБ. Ф. 189. Оп. 1. Карт. 17. Ед. хр. 13. Л. 6–7.

³¹ ОР РГБ. Ф. 189. Оп. 1. Карт. 8. Ед. хр. 32. Л. 17.

³² Там же. Л. 12.

способности человека регулировать процессы природы, к чему неустанно призывал Н. Ф. Федоров. А образ «избушки на курьих ножках» прямо соотносит с проективным, научно-фантастическим образом будущих новых жилищ — не стационарных, прочно стоящих на неподвижном фундаменте, а динамичных, способных перемещаться в пространстве: «дом-оболочка подвижной»³³.

Об этих жилищах, о летающих зданиях и кремлях, философ писал в книге «Овладение временем», рисуя перспективы будущей культуры, становящейся рекреатурой, созидающей не только на земле, но и в космосе, обретающей способность к творчеству жизни, вбирающей в себя не только гуманитарные сферы, но и производство, медицину, генетику, биологию. В сказке «Полоненное царство» разворачивается тот же образ творческого делания будущего, регуляции, охватывающей все сферы и все уровни бытия — от микромира, царства электронов и атомов, микробов и бактерий, до планет, звездных скоплений и макровселенных. Все их посещает Иван, младший из трех братьев, подвизавшихся спасти царевну из плена «злобного и жестокого чудища»³⁴. Первый из них избирает путь пассивного созерцания и молитвы: ею он надеется победить налетевший на страну «Вихорь» — символ слепых, стихийных сил естества. Второй предпочитает односторонне-материалистический путь, при котором он «побеждает природу, но забывает цель»³⁵, пренебрегает субъектностью самой природы, чающей не покорения, а преображения, не насилия, а любовного попечения от человека — как об этом скажет в главке «Микрокосм и макрокосм» работы «У водоразделов мысли» отец Павел Флоренский:

«Человеку-мужу надлежит любить Мир-жену, быть с нею в единении, возделывать ее и ходить за нею, управлять ею, ведя ее к просветлению и одухотворению и направляя ее стихийную мощь и хаотические порывы в сторону творчества, чтобы явился в твари ее изначальный космос. Человек есть Царь всей твари — Царь,

³³ ОР РГБ. Ф. 189. Оп. 1. Карт. 8. Ед. хр. 32. Л. 12.

³⁴ Муравьев В. Н. Сочинения. Кн. 2. С. 516.

³⁵ Там же. С. 514.

но не тиран и не узурпатор, и пред Богом, Творцом твари, предлежит ему дать отчет за вверенное ему»³⁶.

Что касается Ивана, то он, управляя своей телесностью и погружаясь, благодаря знанию, в глубину бытия, проходя электронный и «стихийно-геологический мир», мир растений и насекомых, животных и вещей, действует по завету Флоренского, и следствием его преобразовательного действия, которое он, как и София мистерии, совершает не самостийно, а в союзе с другими существами мира, в том числе животными и сказочными созданиями — великанами и гномами-кузнецами, семью Симеонами, Вертедубом и Вертегором, становится «творческое обновление природы», «овладение временем», «воскрешение»³⁷.

Сказка «Полоненное царство» стала творческим ответом Муравьева на дискуссии 1920-х гг. о полезности/вредности сказки для воспитания подрастающего поколения строителей нового мира. В отличие от сторонников изгнания сказки из арсенала детской литературы, заявлявших, «что она может заронять зерна мистицизма, исказить представления детей о реальности» [Костылев: 131], Муравьев утверждал проективный, идеалотворческий потенциал сказки, не просто раскупоривающей воображение, но задающей дерзновенные цели творческому действию человека, настраивающей на смелое и ответственное поведение в реальном мире. И одновременно демонстрировал новые возможности жанра сказки, коль скоро к нему будет привит черенок научной фантастики. В то же время форма сказки позволяла прикровенно представить те идеи и идеалы, которые истекали из христианской картины мира, неразрывно связывались с чаянием преображения и которые напрямую звучали в потаенных, не выносимых в печать произведениях Муравьева.

Проективные возможности научной фантастики Муравьев утверждал и в романе «Остров Буян», жанр которого он определял то как «исторический роман для юношества из быта новгородской вольницы в X веке»³⁸, то как «социально-утопический

³⁶ Свящ. Павел Флоренский. Сочинения: в 4 т. М.: Мысль, 2000. Т. 3 (1). С. 440.

³⁷ Муравьев В. Н. Сочинения. Кн. 2. С. 514.

³⁸ ОР РГБ. Ф. 189. Оп. 1. Карт. 4. Ед. хр. 1. Л. 2.

роман из быта новгородской вольницы»³⁹. В основе романа — та же тема искания совершенного строя жизни, что и в философской мистерии «София и Китоврас», но подана она не через аллюзию к «Откровению Иоанна Богослова» с его образами тысячелетнего Царства Христова и Небесного Иерусалима, а через отсылку к сказочно-легендарному образу острова Буяна и волшебного камня Алатыря, который должны добыть для Запавы Путятишны три богатыря — Могут, Богомил и Будимир. Если первый понимает под островом Буяном земное царство, а под камнем Алатырем — силу и власть, второй видит в Буяне потустороннее царство, а в камне Алатыре — символ благодати богов, то Будимир, устремленный к знанию и действию, воспринимает остров Буян как мир, преобразованный усилием человеческой воли. Он становится учеником алхимика Альгатора, сумевшего открыть волшебные свойства янтаря, исходящую из него «электронную силу», при помощи которой «можно управлять миром». Будимир не ищет Буян, он строит его — новый город, «столицу Солнцева царства», используя при строительстве новейшие данные науки и достижения техники. Благодаря открытию электричества, герой проектирует суда, которые движутся без парусов и гребцов, собирается использовать силу воды для выработки электричества, предвосхищая тем самым создание гидростанций, и планирует построить «летающий корабль» (напомним — действие романа происходит в X веке! — несомненный намек автора на то, что кажущееся фантастическим и утопическим в данный момент времени и истории может оказаться реальностью спустя столетия)⁴⁰. «Мое чародейство есть могущество знания, — гордо говорит он Запаве, — человек — сам бог, если захочет им быть»⁴¹.

Будимир, опираясь на знание, вступает в единоборство с природой. Подобно Фаусту, он собирается осушить болото, предсказывает погоду и, демонстрируя свою власть над стихиями, выстрелом в облака отгоняет тучу — отсылка к практике искусственного вызывания дождя методом взрывов в облаках, о которой много писал Н. Ф. Федоров, видя в ней начало «обращения

³⁹ ОР РГБ. Ф. 189. Оп. 1. Карт. 4. Ед. хр. 1. Л. 1.

⁴⁰ ОР РГБ. Ф. 189. Оп. 1. Карт. 2. Ед. хр. 1.

⁴¹ Там же. Л. 305.

орудий истребления в орудия спасения»⁴², и которую активно пропагандировали в 1920-е гг. Н. А. Сетницкий, А. К. Горский, В. Н. Муравьев, а также анархист-биокосмист П. И. Иваницкий, выпустивший в 1925 г. в издательстве «Новая деревня» брошюру «Искусственное вызывание дождя и управление погодой посредством регуляции атмосферного и земного электричества».

Проектируя город Буян, Будимир собирается устроить в нем кремль, музей, обсерваторию для наблюдения над небесными явлениями — новые отсылки к философии Н. Ф. Федорова, для которого эти институты памяти и знания символизировали синтез науки и культуры в общем деле «обращения слепой, смертоносной силы в живоносную»⁴³. Вдохновенно говорит герой-строитель Запава, что в новом городе смогут раскрыться все силы и дарования людей, стремящихся жить и творить. Здесь будут свои зодчие, ваятели, живописцы. Будут построены новые дома, в которых будут жить люди Солнцевой страны, воплощая самые дерзновенные мечты, вплоть до победы над смертью. Будимир делает попытки подступиться к ее страшной загадке, производя опыты оживления, которые, впрочем, цели не достигают.

Само имя героя — Будимир — намекает на то, что в его образе действия дана модель строительства будущего мира, основанная на познании природы и управлении ее силами, на коллективном усилии, способном менять облик земли. «Все дело в согласном действии», — уверяет герой свою избранницу, — «...» Подумай только, что могли бы сделать люди, если бы соединили свои усилия и начали бы делать общее дело вместо того, чтобы расходовать свои силы на бессмысленную борьбу. Все пространство земли можно было бы заселить, обработать, превратить в цветущий сад»⁴⁴.

Однако строимый Будимиром остров Буян лишь поначалу кажется идеальным городом будущего. Запава начинает осматривать устройство города и замечает, что помимо свободных строителей, избранных «людей солнца, витязей», творящих новую жизнь, там есть «люди-волы». Для Будимира это разделение в порядке вещей, он гордо заявляет своей спутнице:

⁴² Федоров Н. Ф. Сочинения. Т. 2. С. 298.

⁴³ Там же. С. 200.

⁴⁴ ОР РГБ. Ф. 189. Оп. 1. Карт. 2. Ед. хр. 1.

«Счастье и солнце для избранных единиц, а не для толпы»⁴⁵. Но героиня, взыскующая совершенного образа мира, не может принять подобной разделительной логики. Она упрекает Будимира в том, что его царство лишено свободы и равенства. «Настоящая мощь обретается только в единении всех, в общем деле»⁴⁶, — говорит она герою.

Ранее восхищавшаяся его могуществом, увлеченная его речами о городе Солнца, Завава отчетливо видит гордыню Будимира, а когда мимо проходит «армия получеловеков», замечает, как меняется облик героя: его вдохновенное лицо внезапно становится «лицом надсмотрщика»⁴⁷. На слова Зававы о том, что его Буян — не Солнцево царство, ибо строится на делении единого человечества «на людей солнца и на людей-скотов», Будимир презрительно замечает: «Уж не заразилась ли ты христианством и не проповедуешь ли ценность каждого человека как такового?»⁴⁸.

Построенный Будимиром остров Буян оказывается дробным идеалом: он воплощает в себе мечту о преобразении мира и управлении им, но не дотягивает до целостного идеала и по используемым им средствам (разделение на людей-витязей и людей-волов — очевидная отсылка к Г. Уэллсу), и из-за отчетливо выраженного в нем «прометеистического» характера активности человека в природе. Для Муравьева, как наследника русской религиозной философии в ее активно-христианском изводе, как представителя христианской ветви русского космизма, человек — не самостийный индивид, стоящий над природой и не нуждающийся в «гипотезе Бога», а существо, неразрывно связанное с другими существами единой цепью, образующее с ними всеединое, соборное целое, восходящее вместе с ними в Божественную полноту. Он — не узурпатор, а сороботник, благой, творческий деятель, который «не только воскресает сам, но воскрешает других и себя, тем участвуя в Боге активно»⁴⁹.

⁴⁵ ОР РГБ. Ф. 189. Оп. 1. Карт. 2. Ед. хр. 1. Л. 335.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ Там же. Л. 347.

⁴⁹ Муравьев В. Н. Сочинения. Кн. 2. С. 567.

Как и всякий дробный идеал, проект Будимира терпит крах. Доведенные до отчаяния угнетенные люди поднимают восстание и разрушают город Буян. Финалом романа, как и в философской мистерии София и Китоврас, становится сон-видение Запавы под названием «Город будущего», в котором ей открывается подлинный путь к Солнцевой стране, основанный на знании, неразрывном с любовью, и на общем действии не только людей, но и всей природы:

«Теперь надо строить город на более широком фундаменте. Не должно быть париев, исключенных из участия в строительстве культуры. Основанием города должно быть все человечество. <...> Нужна помощь не только людей, но всех строителей мира, всех животных и растений, всех стихий, всей природы»⁵⁰.

Подобно Софии, Запава повелевает всем людям и «всей природе участвовать в постройке дороги» в грядущий град, ибо и в человеке, и в каждом создании мира бьется сила жизне-творчества, «сила великого Буяна». «И с каждым ударом, и с каждым шагом уменьшается пропасть и приближается Солнечный Город»⁵¹.

Рисуя в мистерии «София и Китоврас», набросках сказки «Полоненное царство», финале романа «Остров Буян» образ вселенского действия, проектируя целостный образ будущего и идеал новой науки, неразрывной с религиозным сознанием, служащей делу жизни, Муравьев одновременно стремится увидеть и «камни преткновения» идеала всеобщего дела [Семенова, 1994: 102], понять, какими могут быть негативные сценарии общего действия, какие угрозы не внешнего, но внутреннего порядка должны быть человечеством учтены и в чем причина того, что научные эксперименты в области человеческой физики, равно как и попытки овладения силами природы могут быть не только созидательными, но и разрушительными, в том числе для самого человека и преобразуемого им природного мира.

Рефлексию над этой проблемой Муравьев облекает в форму научно-фантастических текстов, делая наброски к научно-фантастической пьесе «Восстание радионасекомых» и создавая

⁵⁰ ОР РГБ. Ф. 189. Оп. 1. Карт. 2. Ед. хр. 1. Л. 364.

⁵¹ Там же. Л. 369.

конспект «Повести о том, как Яичкин сделался Фордом». Научно-фантастический жанр оказывается как нельзя более подходящим для постановки вопроса о том, на каких путях осуществлять движение в будущее, может ли это движение быть благим вне поля этики и что происходит, когда технологии порывают с аксиологией, уходя в область сугубой прагматики.

Сюжет пьесы «Восстание радионасекомых» был вызван интересом социологической и естественнонаучной мысли второй половины XIX — первой трети XX в. к жизни общественных насекомых, в частности к социальной организации термитов, основанной на четкой иерархической структуре и разделении функций трех каст: производителей, солдат и рабочих. Слаженность социума насекомых вызывала восхищение ученых. Один из лидеров российской евгеники, биолог Н. К. Кольцов утверждал: «Для дальнейшей эволюции человеческого типа может быть оставлен идеал такого приспособления к социальному устройству, которое осуществлено у муравьев или термитов»⁵².

Однако Муравьева привлекало отнюдь не жесткое устройство социума у насекомых: в пьесе главный герой — термит по имени Фаф — поднимал восстание против кастового устройства термитника. Философа интересовало другое: сложная организованность природы термитов, их способность к трансформации своего организма, ориентации в пространстве, улавливании электромагнитных волн. Эту способность, присутствующую у насекомых на уровне инстинкта, он считал продуктивной и значимой для будущей эволюции человеческого рода, обладающего не только инстинктом, но и разумом, подчеркивая, что в дальнейшем люди смогут сознательно овладеть этой способностью, присутствующей на досознательных уровнях жизни, и использовать для совершенствования физической природы человека, способов его взаимодействия с внешним миром.

О необходимости соединения инстинкта и интеллекта как двух оснований функционирования жизни на животном и сознательном этапах ее становления писал А. Бергсон в книге «Творческая эволюция» (рус. пер. — 1914). А еще ранее Н. Ф. Федоров подчеркивал, что регуляции человек должен учиться

⁵² Кольцов Н. К. Улучшение человеческой породы // Русский евгенический журнал. 1922. Т. 1. Вып. 1. С. 15.

у самой природы, овладевая механизмами «органосозидания», «естественного тканетворения»⁵³, доступными ей на путях инстинкта, и переходя от технического прогресса, расширяющего возможности человека внешне, путем создания совершенных орудий, на пути внутреннего, органического прогресса, обретения существом сознающим способности к изменению своей природы⁵⁴.

Муравьев подхватывает эти идеи и в символической форме, апробированной всемирной литературой, представлявшей жизнь животных вообще и насекомых в частности иносказательным изображением жизни людей, ставит вопрос о перспективах человечества как части природы, ее разумно-творческого авангарда, об исполнении/неисполнении задачи совершенствования себя и мира и о последствиях сворачивания рода людского на иные пути.

В качестве эпиграфа к пьесе Муравьев приводит слова французского историка Ж. Мишле из его книги “L’insecte” («Насекомое», 1858): «Термиты наименее защищенные насекомые и физически слабы; но они наилучшие строители», сопровождая их собственным комментарием: «То же самое можно сказать про людей»⁵⁵. Схожесть организации людей и насекомых открывает возможности внутреннего роста первых и вторых: первых — по линии обретения способности к летанию, трансформации своего организма, улавливанию электромагнитных волн, вторых — по линии восхождения к свободе, сознанию и творчеству, явленным в человеческом мире.

Фаф, термит-изобретатель, символизирующий в пьесе внутреннее движение жизни к обретению сознания, протестует против своей участи в порядке природы, устремляясь к творческому действию и призывая своих собратьев выйти из состояния косности и застоя, беря пример с человека: «Посмотри на людей — говорит он своей возлюбленной Цалар, — почему они могут изобретать и двигаться вперед, а мы нет?»⁵⁶. Подобно

⁵³ Федоров Н. Ф. Сочинения. Т. 2. С. 295.

⁵⁴ Подробнее об идее органического прогресса у Н. Ф. Федорова и русских космистов см.: [Семенова, 2019: 217–218, 261, 330; 2020: 44–57].

⁵⁵ Муравьев В. Н. Сочинения. Кн. 2. С. 518.

⁵⁶ Там же. С. 519.

людям, Фаф стремится овладеть силами природы, полагая в этом свою миссию, подчеркивая, что, в отличие от людей, изменяющих вещи, «он, как насекомое, пользуется пластичностью своего рода, совершенствуя себя. Человек создал аппарат для радио, насекомое само превращается в источник радиоволн»⁵⁷ и в этом смысле находится в более выгодном положении, чем человек: обретя разум и способность к творчеству и не утрачивая при этом природной пластичности, мир термитов способен достичь поистине невиданных возможностей, вплоть до достижения бессмертия.

Подобно будущим героям Заболоцкого — «безумному волку» из одноименной поэмы и мыслящим животным поэмы «Торжество земледелия» (1933), стремящимся подняться по эволюционной лестнице, делающим выбор в пользу сознания, науки и созидания⁵⁸, Фаф призывает термитов двинуться к новым творческим горизонтам, изменяя наличный порядок вещей, управляя электрической силой, обнаруженной им в природе, сознательно используя способность живых организмов излучать магнитные волны. Однако призыв героя наталкивается, с одной стороны, на косность и социальную рознь обитателей термитника, а с другой — на межвидовую рознь, разделяющую термитов и людей: люди враждебны термитам, стремятся уничтожить их популяцию, проникают в термитник, ставя его на грань катастрофы. Сюжет пьесы развивается по линии столкновения термитов и людей, настоящей мировой войны между ними, когда «мобилизации всего человечества против термитов» противостоит «контра-мобилизация всех насекомых»⁵⁹.

Примечательно, что человечество, использующее возможности интеллекта, уповающее на внешнюю техническую мощь, в этой войне проигрывает насекомым, задействующим не только инстинктивную способность к самоорганизации и противостоянию опасности, но и возможности целенаправленного управления природной энергией, и в частности, энергией

⁵⁷ Муравьев В. Н. Сочинения. Кн. 2. С. 518

⁵⁸ Подробнее о проявлении у Н. А. Заболоцкого идей Н. Ф. Федорова и К. Э. Циолковского о переходе природы из бессознательного состояния в сознательно-творческое и о подтягивании меньшей твари до человека как задаче будущей истории см.: [Семенова, 2016: 474–485].

⁵⁹ Муравьев В. Н. Сочинения. Кн. 2. С. 522.

атома. Фаф, научившийся управлять радиацией, мечет в сторону людей радиоактивные лучи, нанося им сокрушительное поражение, термиты овладевают человеческим городом, обращая людей в рабство, используя их как «вьючный скот», гоня их «на бойни для доставления мяса победителям»⁶⁰.

Но и этот урок человечеству, пошедшему по пути одностороннего развития техники и пренебрегшему постановкой онтологических задач, которые в результате перехватываются термитами, в пьесе Муравьева не становится последним словом. Муравьев демонстрирует, к каким последствиям может привести абсолютизация закона борьбы в самой природе, когда вместо солидарного действия преобразования мира, которое осуществляли, по призыву Софии и Запавы, люди, животные, птицы, рыбы, насекомые, облака, камни, травы... — все обитатели планеты Земля, человеческие и нечеловеческие существа, обращаются друг против друга. Победа термитов, одной части природного целого, берущих верх над людьми, другой его частью, в конечном итоге оборачивается катастрофой... для всей природы. Фаф, вдохновляющий термитов к новым победам: «Человечество у наших ног. — Земля в нашей власти. — Мы достигли небывалой культуры. — Но это не все. — Мы должны идти дальше. — Мы должны овладеть внутриатомной энергией»⁶¹, — стремится исполнить эту задачу, устраивается публичный опыт высвобождения ядерной энергии в скале, в результате которого происходит взрыв, разрушающий Землю:

«Фаф: Поздно! Земля будет взорвана. — Смятение. Слышен гул, начинается ветер, вихрь, взрыв. — Все летит»⁶².

Д. Д. Николаев, рассматривая пути российской научной фантастики 1920-х гг., подчеркивает настойчиво звучащий в ней мотив столкновения цивилизаций, противостояние идеологически разных миров, в котором новейшие научные изобретения и открытия активно используются для победы над врагом. «В повести С. Т. Григорьева "Гибель Британии" (1926), — отмечает исследователь, — война будущего — столкновение не армий, а технологий» [Николаев: 680]. Но если

⁶⁰ Муравьев В. Н. Сочинения. Кн. 2. С. 522.

⁶¹ Там же.

⁶² Там же.

С. Т. Григорьев (как ранее и А. В. Чайнов в повести «Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии») представляет достижения Советской России в области регуляции климата и атмосферы как фактор военного сдерживания и победы над врагом и в этом смысле оправдывает использование научного знания в военных целях, то В. Н. Муравьев в набросках пьесы «Восстание радионасекомых» в полной мере воспроизводит точку зрения Н. Ф. Федорова, для которого человечество, применяющее новейшие научные открытия и технические изобретения в военных целях, совершает кощунство, используя данные ему Творцом разум и творческую способность на служение смерти:

«Адская технология, производящая орудия истребления, для оправдания своего существования, хочет видеть в крайней истребительности своих орудий сильнейшее средство против войны, т. е. хочет уверить в этом всех, забывая или скрывая при этом, что вооруженное состояние, постоянное ожидание войны не лучше, если не хуже самой войны. Таково оправдание адской софистики»⁶³.

Муравьев, подобно философу общего дела, стремится преодолеть адскую технологию, подчеркивая — методом от противного, — необходимость для науки работать только на благо, утверждая человеческую жизнь как высшую ценность, которая не может быть объектом манипуляции.

⁶³ Федоров Н. Ф. Сочинения. Т. 2. С. 274. Ср. реакцию Н. Ф. Федорова в письме В. А. Кожевникову от 12 января 1899 г. на сообщение газеты «Русские ведомости» о новейших артиллерийских орудиях, способных не просто уничтожать противника, решая судьбу боя, но разбивать кости и сжигать огнем их тела: «Если не преувеличены известия о действии на трупы новоизобретенных орудий, то разницы в отношении народа к вопросу о войне и умиротворению и к вопросу о кремации не будет. Бездушная интеллигенция, смотрящая с гигиенической точки, вероятно, очень возрадуется новому изобретению, а народ не придет ли в ужас от орудий, не убивающих только, но и производящих огненное погребение, которое, по народному воззрению, — ничего неясного и смутного в себе не заключающему, — лишает убитых не только настоящей, но и будущей жизни. Люди из народа решатся ли стрелять даже в творцов этого адского изобретения?» (Федоров Н. Ф. Сочинения: в 4 т. М.: Традиция, 1999. Т. 4. С. 373).

О недопустимости манипуляции человеческой жизнью в биологических экспериментах, даже если они внешне направлены на защиту и утверждение этой жизни, Муравьев художественно размышляет в цикле «Неприятные рассказы» (1928), погружаясь буквально на дно человеческой природы, пытаясь понять и объяснить причины крайней жестокости человека, корни всевозможных психических отклонений, провоцирующих личность на зло, и настойчиво утверждая — методом от противного — что наука без твердого этического основания может стать для человечества дорогой в ад. Характерен с этой точки зрения рассказ «Синтетическая лаборатория доктора Михаэльса», в котором описываются эксперименты по оживлению и пересадке органов, проводимые над людьми, превращенными в подопытных животных. Обманом привлеченные в лабораторию и загипнотизированные доктором Скайлером героини не могут сопротивляться, претерпевая над собой все ужасы непроверенных экспериментов.

Сам доктор Скайлер, фанатик от науки, так объясняет студенту Петеру Кортланду, которого стремится сделать очередной своей жертвой, цели проводимой им вивисекции:

«— Вы должны быть счастливы, молодой человек, что случайное стечение обстоятельств привело вас к нам и позволит вам послужить делу величайшего научного открытия, которое когда-либо было сделано. Мы нашли после долгих исследований способ создавать синтетических людей с особо совершенной природой. Опыты целого ряда ученых дали нам возможность начать серию экспериментов в этом направлении. Мы имеем намерение путем пересадки органов и вивисекции создать комбинированные человеческие тела, в которых не будет недостатков, присущих современным людям. Мы уже добились блестящих результатов, работая над животными. Теперь мы хотим в этой лаборатории построить первого синтетического человека. Мы уверены, что во имя любви к науке вы не откажетесь предоставить нам для этой цели ваш организм. Жизнь коротка и все равно кончается смертью. Никакие ваши личные достижения не смогут сравниться с той великой ролью, которую вы можете здесь сыграть, как добровольный участник создания синтетического человека. Вы будете материалом для

величайшего опыта. Из вашего тела будут взяты существенные части для построения совершеннейшего существа»⁶⁴.

Муравьев, убежденный сторонник «Философии общего дела» Федорова, где задача преобразования человеческой природы, как и природы мира основывалась на предельных религиозно-нравственных основаниях, на принципе апокатастасиса и абсолютного соответствия цели и средств, категорически не примет эксперименты над человеком, совершаемые вне поля этики. Через используемую в «Неприятных рассказах» поэтику шока он стремится духовно встряхнуть своих современников, подчеркивая, что работа над строительством новой культуры заключается «не во внешних только формах жизни, а в самом существе человека», требует «преобразования человека в другую сторону»⁶⁵.

Завершая разговор о научно-фантастическом пласте темы будущего у В. Н. Муравьева, коснемся конспекта «Повести о том, как Яичкин сделался Фордом». Повесть была задумана философом в 1925 г., когда он работал над переводом книги А. Бенсона «Новый Форд» по заказу издательства НКРКИ. Середина 1920-х гг. была пиком популярности идей Г. Форда в Советской России, чему в немалой степени способствовало и широкое сотрудничество его компании с СССР. С 1921 по 1927 г. Советская республика приобрела более 24 тракторов «Фордзон» и несколько сотен легковых и грузовых машин, а в 1923 г. был выпущен первый советский серийный трактор «Фордзон-Путиловец», представлявший собой преобразованную модель «Фордзона». В газетах и журналах появлялись популярные статьи о Форде, была издана книга Г. Форда «Моя жизнь и мои достижения» (М., 1925). Идеи Форда и практика его работы активно осваивались теоретиками НОТ, встраивались в общую установку на технизацию сельского хозяйства и производства. Как пишет А. М. Никулин: «Форд — пусть и капиталистический, но выдающийся и прогрессивный (!) организатор производства мирового уровня — в целом был одной из идеологических икон советской индустриализации. Большевики 1920-х годов готовы были почтительно учиться фордизму сегодня, чтобы,

⁶⁴ ОР РГБ. Ф. 189. Оп. 1. Карт. 8. Ед. хр. 18. Л. 10.

⁶⁵ ОР РГБ. Ф. 189. Оп. 1. Карт. 8. Ед. хр. 1. Л. 2.

усвоив фордистские уроки завтра в 1930-е устремиться догонять и перегонять Америку» [Никулин: 48].

А. М. Никулин в статье «Муравьев В. Н: анализируя проекты сельского развития Генри Форда с точки зрения учения Николая Федорова» дал развернутый разбор наброска «Повести о том, как Яичкин сделался Фордом» и с точки зрения литературной традиции, и в контексте оценки Муравьевым, с одной стороны — ученым секретарем Центрального института труда, а с другой — религиозным философом-федоровцем, идей и проектов Г. Форда [Никулин]. Отсылая читателя к этой статье, отметим отчетливо звучащий в повести о скромном библиотекаре Яичкине, который объявил себя Фордом, мотив редукции живой жизни под натиском техники, символом чего становится конвейер Форда. Яичкину снится сон, что он, став наконец Фордом, изобрел способ превращать рабочих в машины. В результате на его фабрике не остается людей, более того, он не может ни сдержать, ни контролировать запущенный им процесс машинизации человека, так что в конечном итоге сам становится «фрезерным станком», потом «машиностроительным» и в последней, почти апокалиптической сцене «пустой зал прозрачно сияет машинами, которые поворачиваются одни, без рабочих»⁶⁶.

Прометеистически-техницистскому натиску на мир, оживающим машинам, которые поглощают и вытесняют людей, философы-космисты 1920-х гг. противопоставляли иной образ мироотношения и действия человека, основанный на субъект-субъектном принципе, на нерукотворном и неорудийном воздействии на окружающую среду. Об этом типе воздействия особенно много размышлял философ, эстетик, поэт Александр Горский.

Александр Горский: мировоздействие и духо-телесная метаморфоза

В проектировании будущего Горский, принадлежавший к христианской ветви русского космизма, был по-настоящему дерзновенен, буквально следуя словам ап. Павла: «Все могу в укрепляющем меня Иисусе Христе» (Флп. 4:13). Выпускник Московской духовной академии, он прочитывал будущее сквозь

⁶⁶ Муравьев В. Н. Сочинения. Кн. 2. С. 532.

призму последней книги Нового Завета — «Откровения Иоанна Богослова», но при этом, как и его друг Н. А. Сетницкий, как и их духовный собрат В. Н. Муравьев, развивал идеи «активной апокалиптики», подчеркивая светлый, миропреобразующий пафос откровения о будущем, данного апостолом любви. Эту светлую линию «Откровения» Горский видел и в образе гусяров, стоящих на огнестеклянном море с гусями Божиими и поющих Новую песнь, и в видении Небесного Иерусалима с его образом древа, 12 раз приносящего плоды, которое символически свидетельствует о полноте и вечности жизни, непрерывно самообновляющейся, благой, совершенной. Более того, подчеркивал, что в движении к Небесному Иерусалиму, точнее — в воплощении его принципов на земле, и состоит главная задача истории.

Как Н. А. Сетницкий в конце 1920-х гг. посвятит вторую часть книги «О конечном идеале» разбору образов и сюжетов «Откровения Иоанна Богослова» в активно-христианском ключе, смело раскрывая их в свете идеала всеобщего дела, так Горский в 1922 г. будет работать над апокалипсическими поэмами, акцентирующими тему преображения. В них, как и в мистерии Муравьева, появляется образ внехрамовой литургии, творимой человеческим родом, сознавшим свое единство и религиозную ответственность перед Богом и бытием⁶⁷. В рефлексии о будущем главный акцент поэт и философ делает на метаморфозе телесности, на преображении человека, совершаемом в процессе исполнения им Божьих заветов.

В отличие от научных фантастов, полагавших будущее действие человека в природе масштабным и технически мощным, но придававших мало значения внутренним, духовным его основаниям, в результате чего свершения будущего творились тем же «ветхим» человеком, стреноженным физически и духовно, свитым на своей самости, Горский в проектировании будущего уходил не только от утилитаризма и эгоизма, но и от техницизма, считая, что техника овнешняет человека, сообщает ему функции автомата, закрывает перспективу движения к «новой природе», к преображенному, духоносному телу, о котором пророчествует ап. Павел.

⁶⁷ См. подробнее: [Гачева, 2018: 430–433].

Идеал духо-телесной метаморфозы — в центре рефлексии Горского о будущем земли и человека. Представляя ее основания и перспективы, философ отсылает к ключевому эпизоду Нового Завета, описывающему момент Преображения Христа на горе Фавор, когда все естество Его засияло нетварным, Божественным светом. Ставя перед человеком задачу уподобления Спасителю не только в Его крестном страдании, но и в делах исцеления, воскрешения, регуляции природных процессов (утишение бурь, разделение хлебов), Горский призывает своих современников:

«Сплотимся же вокруг Престола,
Не пустим тленья к Бытию:
Все отдадим за звук глагола,
За жизнь его, как за свою»⁶⁸.

Сам стань Творца проводником
В пресуществлении Природы!»⁶⁹.

Следуя идеалу «положительного целомудрия» Н. Ф. Федорова и идеям «Смысла любви» Вл. С. Соловьева, полагавшего высшую задачу любви в утверждении бессмертия, в достижении «всемирной сизигии», в преображении всей природно-космической среды просветленными и одухотворенными токами эроса⁷⁰, Горский в трактате «Огромный очерк» (1924) противопоставил фрейдовскому психоанализу, вытесняющему влечения, психосинтез, одухотворяющий и просветляющий энергии пола, направляющий их на духо-телесное творчество, на преобразование и собственного организма человека, и всей вне его лежащей природно-космической среды. Половому соединению и рождению, естественному в порядке природы, но производящему столь же несовершенную, страдающую и конечную жизнь, мыслитель противопоставил сознательно-творческое управление эротическими энергиями. В поэтических текстах и философских набросках он рисовал образ духо-телесной метаморфозы, преодоления жесткой кожной границы, отделяющей

⁶⁸ Горский А. К. Сочинения и письма: в 2 кн. М.: ИМЛИ РАН, 2018. Кн. 2. С. 240.

⁶⁹ Там же. С. 242.

⁷⁰ Подробнее об идеале метаморфозы эроса и пола у Н. Ф. Федорова, Вл. С. Соловьева и А. К. Горского см.: [Семенова, 1994: 251–259, 359–381].

организм от внешней среды, обретения им способности воздействовать на мир не при помощи внешних орудий, а непосредственно, нерукотворно, совокупностью магнитных волн и разрядов, представляющих собой трансформированные и просветленные энергии эроса. Смело раздвигая границы аскетического подвига, он включал в умное делание пресуществление не только умно-сердечной сферы, но и влечений эроса, очищающихся от животного сладострастия, проявляющих во всей полноте животворящую силу любви.

Свои заветные идеи о нерукотворном воздействии на мир усилием творческой воли, психо-физической регуляцией, превращающей энергию эротического возбуждения в энергию творческого мировоздействия, Горский развивал и в лагерный период, когда после ареста в 1929 г. он был направлен на Соловки, а затем на строительство Беломорско-Балтийского канала. Не угашавший духа, он воспринял это строительство, а также строительство Магнитогорского металлургического комбината и города Магнитогорска как своего рода репетицию, еще очень несовершенную пробу пера будущей жизнетворческой регуляции. Любивший игру слов, мыслитель заменял аббревиатуру «Магнитострой» на «Огнестекломорстрой», разумея под последним определением целостное, религиозно окрашенное строительство жизни, преодолевающее осклопленность дробного идеала, и в письмах жене М. Я. Монзалевской, Мэри, с которой был связан беспорочным, духовным браком долгие годы, призывал ее при свидании отдаться не воспоминаниям о прошлом, а проектированию будущего, подчеркивая важность всецелой включенности в напряженный ритм современности, требующей от каждого живущего мощнейшей концентрации внимания, духовной и творческой заряженности, беззаветной самоотдачи.

Говоря о путях мировоздействия, Горский включал в них и новые способы воздействия на атмосферу, в том числе при помощи музыки, подчеркивая космизирующее воздействие звуковых волн. Мыслитель особенно ценил терменвокс, первый советский электромузыкальный инструмент, созданный в 1920 г. изобретателем Л. С. Терменом, в котором звук извлекался без прикосновения к инструменту при помощи вибрации рук музыканта за счет изменения частоты колебаний магнитного

поля. Для Горского бесконтактный способ игры на терменвоксе предстал как метафора возможности целенаправленного, гармонизирующего воздействия человеческого организма на окружающую среду. Философ писал Мэри, певице и пианистке, погруженной в стихию музыки: «Продолжай происки арфистки и действуй на атмосферу»⁷¹.

Особое значение в деле высветления атмосферы эпохи, ее духовного фона Горский придавал снам, считая возможным управление сновидческой фантазией, организацию потока снов и пронизывающих их звуков и образов:

«Дать лицо звуку (т. е. увидеть образ, слагающийся из звуковолн) и равным образом довести до уха призвуки ежедневных, глаза намозоливших образов (отблесков и теней) — вот задача, о которой никто еще не помыслил»⁷².

В письме Мэри он набрасывал проект организации жизни, в котором не будет привычного деления на зоны активной работы и пассивного отдыха, ибо вся жизнь станет творческим делом:

«Это если город, то не такой, где работа сосредоточена в заводах, лабораториях и книгохранилищах, а место культуры (бесплатных "развлечений") и отдыха является некий парк. Наоборот, это система рабочих или творческих парков, связанных системой лучезвуковолн, и к ним всякие книжно-лабораторные клетки являются лишь незначительным и временным привеском. Научимся "спать с открытыми глазами": веко, этот клапан-предохранитель останется без надобности, когда явится возможность непосредственно излучать облака видений в надлежаще обработанную и восприимчивую атмосферу»⁷³.

В модели мировоздействия, которую выстраивал Горский в философских текстах, письмах и стихотворениях, человек не отделялся от бытия, не отгораживался от него, не ставил между собой и миром посредника в виде техники, но, напротив, максимально раскрывался миру, стремился непосредственно контактировать с ним и одновременно воздействовать на него

⁷¹ Горский А. К. Сочинения и письма. Кн. 2. С. 496.

⁷² Там же. С. 497.

⁷³ Там же.

всеми силами и энергиями своего существа. Гармонизируя себя, собственную психо-физику, человек, по мысли Горского, должен вынести плоды этой гармонизации в мир, меняя и преобразуя внешнюю среду, побеждая разделенность, взаимную непроницаемость мира, торжествуя над хаосом и распадом.

В качестве своеобразной проектировки и тренировки мировоздействия Горский рассматривал художественное творчество, представляя творческий акт поэта, писателя, архитектора, живописца как предварение будущего миро- и телостроительства. При этом наиболее продуктивными в плане прощупывания путей будущей регуляции он считал поэзию и прозу символизма, в которых выстраивается целостный образ должного, совершенного строя мира и одновременно наиболее полно звучит тема преображенного эроса. Что же касается научной фантастики, то ее главный изъян философ видел в предлагаемой ею антропологии, страдавшей позитивизмом, одномерностью и упрощенностью, и упрекал авторов научно-фантастических произведений в том, «что эротическая проблематика в них отсутствует или же дается крайне топорно и примитивно»⁷⁴.

Говоря о видах искусства, наиболее близко стоявших к делу «организации мировоздействия», Горский особенно выделял искусство кино, выводящее образ из состояния статики, устремленное к организации и гармонизации потоков образов. Философ вдохновился идеей поставить кино на службу делу воскрешения и регуляции. Обращая внимание на способность киноискусства представить картину того, как «в одном отрезке времени, но в разных участках пространства ряд людей, как будто друг от друга независимо, но глубоко зеркально взаимодействуя и взаимообуславливаясь, производят ряд жестов-слов — излучают волны любви, злобы, зависти, творчества и пр.», Горский предложил расширить ее диахронически, поменяв при этом акценты. Тогда в единой точке пространства, будь то «могила, храм, комната, улица, гора, лес и пр.», «но в разных отрезках времени (года, десятки лет, века, тысячелетия)» их обитатели совершали бы «одни и те же — или как-то взаимообусловленные

⁷⁴ Горский А. К. Сочинения и письма. Кн. 2. С. 35.

и взаимопересекающиеся — жесты»⁷⁵, тем самым демонстрируя глубинное единство рода людского не просто в современности, но и в истории, в уходящей вглубь времени цепи поколений, которая вся должна быть развернута, воскрешена в каждом своем звене.

В то же время философ, внимательно следивший за тенденциями развития научного знания и общественного устройства, задавался вопросом о том, каковы перспективы эволюции социальной жизни людей и их взаимодействия с природным миром, если прогресс техники будет продолжен, а состояние психофизики останется неизменным, более того — не изменится целеполагание человека, побуждающее его к действию. Так в его лагерных бумагах возник набросок научно-фантастического рассказа, в котором философ попытался заглянуть в будущее, смоделировав указанную ситуацию, но при этом подчеркивал, что после открытия Эйнштейна не может точно указать время действия, равно как и локализовать его в пространстве.

Горский описывает утопическую страну, называя ее жителей по имени их главного города — Люади. Он подчеркивает позитивные черты социального уклада людей-люадийцев:

«Почти полное отсутствие социальных неурядиц... отсутствие борьбы за власть, за пищу. Разумеется, за власть, упирающуюся в дубинку, в "тащи и не пушай". Никто никого не тащил — и всех всюду пушали. Не было нищих, холодных, отрепанных. Каждый находил себе работу более или менее по вкусу. И у всех была уйма *свободного* времени»⁷⁶.

Нарисовав эту привлекательную картину, Горский задается вопросом о том, куда употребляли люадийцы свободное время. И тут выясняется, что это свободное время использовалось в основном для развлечения, причем развитие техники давало возможность развлекаться, не прилагая к этому никаких усилий, буквально — не сходя с места:

«Радио — и звуковое кино достигло такого совершенства, что не стало нужды куда двигаться, чтобы увидеть или услышать что-нибудь интересующее. Довольно было сесть или лечь у себя

⁷⁵ Горский А. К. Сочинения и письма. Кн. 2. С. 35.

⁷⁶ Там же. С. 39.

в комнате — нажать соответствующую кнопку, и пред каждым желающим начинали проноситься картины, а звуки — из любых областей действительности, истории или фантазии»⁷⁷.

К чему привело такое удобство? К тому, что «большую часть своего времени жители Люадии проводили каждый у себя на дому — то переключаясь по каталогам на готовые фильмы любого содержания, то ища на свой страх и риск, новых ситуаций, прощупывая в разных местах эфир, попадая то на одну, то на другую волну — пересекаясь с другими такими же эфирными бродягами и завязывая таким образом эфирные знакомства, — имевшие все преимущество пред обычными. Тут, во-первых, не нужно никаких представлений и рекомендаций — во-вторых, возможность себя показать только с приятной стороны — и при малейшем затруднении или нежелании продолжать общение — переключиться на другую волну и след простыл»⁷⁸.

Проницательно и точно описывал Горский возникающую благодаря развитию технологий и расширяющуюся все больше и больше виртуализацию жизни людей, демонстрируя не только позитивную, но и негативную ее сторону: атомизация общества, разрушение общей жизни и общения:

«Площади обезлюдели — залы собраний пустовали. Никому не было охоты прокладывать себе дорогу, толкая боками своих ближних, когда все тех же ближних или, вернее, дальних, можно было великолепно и с бесприммерно большим разнообразием перелистывать в эфире»⁷⁹.

Даже общение с природой целиком переходит в виртуальную сферу: «море — поле — лес — небо — все это заменялось экраном»⁸⁰. А умение ученых синтезировать запахи, в том числе естественные, природные запахи, и осязательные ощущения, полагало окончательный крест на реальном контакте человека с живой природой и вообще на его контакте с миром и другими людьми, сводя реальное пространство его жизни до комнаты

⁷⁷ Горский А. К. Сочинения и письма. Кн. 2. С. 39.

⁷⁸ Там же. С. 39–40.

⁷⁹ Там же. С. 40.

⁸⁰ Там же.

с большим экраном, на котором сменяются разнообразные виртуальные изображения.

В творческой модели мировоздействия, которую отстаивал Горский, невозможна ни подобная пассивность человека, имеющего уйму свободного времени и употребляющего его на развлечения, ни виртуализация, спровоцированная этой пассивностью и одновременно стремлением к качественной организации *времяпрепровождения*. Никакой расслабленности, никакого пассивного щелканья кнопкой по каналам с целью вызвать все новые и новые изображения, услаждающие слух и глаз, никакого ухода в иллюзию, при которой имитация запаха принимается за реальный запах, а имитация действия — за реальное действие, никакого дистанцирования от людей, редуцирования их до изображения на экране, которое в любой момент можно аннигилировать. Напротив — предельная собранность, деятельный настрой, постоянная внутренняя работа, перетекающая во внешнее действие, целью которого является не времяпрепровождение, а воскрешение, возжигание угаснувшей жизни, как огонь от огня.

Так в художественно-философском творчестве В. Н. Муравьева и А. К. Горского, нацеленном на проектирование будущего, отразилась сформулированная их духовным собратом и единомышленником Н. А. Сетницким диалектика целостного/дробного идеала.

Список литературы

1. Аксенов Г. П. *Времявластие* (О Валериане Муравьеве и его философии) // Вопросы философии. 1992. № 89–97 [Электронный ресурс]. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?edn=tauxyx&ysclid=m0knitrf32914754597> (12.05.2024). EDN: TAUXYX
2. Аксенов Г. П. *Искатель последней правды* // Муравьев В. Н. *Овладение временем*. Избр. философские и публицистические произведения. М.: РОССПЭН, 1998. С. 3–21.
3. Гачева А. Г. «Нам не дано предугадать, Как слово наше отзовется...» Достоевский и Тютчев. М.: ИМЛИ РАН, 2004. 640 с.
4. Гачева А. Г. *Философская мистерия В. Н. Муравьева «София и Китоврас»: творческая история* // «Страна филологов»: проблемы текстологии и истории литературы. К юбилею члена-корреспондента РАН Н. В. Корниенко: сб. науч. ст. М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 54–67 [Электронный ресурс]. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=41552004> (12.05.2024). EDN: SOUOIZ

5. Гачева А. Г. Гностические мотивы в философской мистерии В. Н. Муравьева «София и Китоврас» // Россия и гнозис: труды Междунар. науч. конф. СПб.: Изд-во РХГА, 2015. Т. 1: Раннехристианский гностический текст в российской культуре. С. 15–51.
6. Гачева А. Г. Активная апокалиптика: образы Нового Завета в творчестве А. К. Горского, Н. А. Сетницкого, В. Н. Муравьева // Новозаветные образы и сюжеты в культуре русского модернизма. М.: Индрик, 2018. С. 422–441.
7. Гачева А. Г. Идея литургической поэзии в эстетике и художественной практике А. К. Горского // Проблемы исторической поэтики. 2019. Т. 17. № 1. С. 108–161 [Электронный ресурс]. URL: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1554369989.pdf (12.05.2024). DOI: 10.15393/j9.art.2019.6001 (a)
8. Гачева А. Г. Софийная тема в художественно-философском наследии Валериана Муравьева: от мистерии «София и Китоврас» к роману «Остров Буян» // Проблемы исторической поэтики. 2019. Т. 19. № 4. С. 242–272 [Электронный ресурс]. URL: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1571145008.pdf (12.05.2024). DOI: 10.15393/j9.art.2019.6842 (b)
9. Гачева А. Г. Человек и история в зеркале русской философии и литературы. М.: Водолей. 2021. 700 с.
10. Костылев А. О. А. П. Платонов и дискуссия о сказке в детской литературе 1920-х годов // Вестник Костромского государственного университета. 2021. Т. 27. № 2. С. 130–136 [Электронный ресурс]. URL: <https://vestnik.ksu.edu.ru/2021-t-27-2/kostylev-ao-vestnik-2021-2-ru.html> (12.05.2024). DOI: <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2021-27-2-130-136>
11. Кудрявцев Э. Переписка писателя-фантаста А. Р. Беляева с К. Э. Циолковским // Нева. 2005. № 4. С. 260–267.
12. [Кудрявцев Э. П.] Из переписки А. Р. Беляева и К. Э. Циолковского. К особенностям русского космизма (подготовка текста и комментарии Э. П. Кудрявцева) // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2009. Т. 10. Вып. 4. С. 202–207 [Электронный ресурс]. URL: <https://np.rhga.ru/upload/iblock/79f/79f31f6658c1ea6d38624373c23c4ee5.pdf> (12.05.2024).
13. Николаев Д. Д. Русская проза 1920–1930-х годов: авантюрная, фантастическая и историческая проза. М.: Наука, 2006. 688 с.
14. Никулин А. М. Муравьев В. Н.: анализируя проекты сельского развития Генри Форда с точки зрения учения Николая Федорова // Духовно-нравственное воспитание. 2022. № 6. С. 47–60 [Электронный ресурс]. URL: <https://elibrary.ru/item.50323569&ysclid=m0kre19ws8543702897> (12.05.2024). EDN: РМАКУУ
15. Оносов А. А. Культурно-эволюционная деонтология: социальные проекции русского космизма. М.: Изд-во МГУ, 2006. 146 с.
16. Оносов А. А. Музей русской космофилософии: «философия действия» В. Н. Муравьева // Вопросы философии. 2021. № 1. С. 150–159 [Электронный ресурс]. URL: <https://pq.iphras.ru/article/view/5342> (12.05.2024). DOI: <https://doi.org/10.21146/0042-8744-2021-1-150-159>

17. Оносов А. А. «Всеобщая преобразовательная культура» (из «Евангелия всемогущества» от В. Н. Муравьева) // *Философ общего дела: мат-лы Междунар. науч. чтений памяти Н. Ф. Федорова*. М.: ЦБС ЮЗАО, 2022. С. 410–458.
18. Семенова С. Г. Валериан Николаевич Муравьев (1885–1932) // *Русский космизм: антология философской мысли*. М.: Педагогика-пресс, 1993. С. 185–190.
19. Семенова С. Г. Тайны Царствия Небесного. М.: Школа-пресс, 1994. 415 с.
20. Семенова С. Г. *Русская литература XIX–XX вв.: от поэтики к миропониманию*. М.: Академ. проект, Парадигма, 2016. 890 с.
21. Семенова С. Г. *Философ будущего: Николай Федоров*. М.: Академ. проект, Парадигма, 2019. 638 с.
22. Семенова С. Г. *Созидание будущего: философия русского космизма*. М.: Ноократия, 2020. 458 с.
23. Сетницкий Н. А. *Избр. соч.* М.: РОССПЭН, 2010. 734 с.
24. Тихонов Н. С. *Из могилы стола*. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2005. 512 с.
25. Hagemeister M. Nikolaj Fedorov. Studien zu Leben, Werk und Wirkung. München, 1989. 550 p.
26. Young G. M. *The Russian Cosmists: the Esoteric Futurism of Nikolai Fedorov and His Followers*. Oxford University Press, 2012. 296 p.

References

1. Aksyonov G. P. The Power Over Time (on Valerian Muravyov and His Philosophy). In: *Voprosy filosofii*, 1992, no. 1, pp. 89–97. Available at: <https://elibrary.ru/item.asp?edn=tauxyx&ysclid=m0knitr32914754597> (accessed on May 12, 2024). EDN: TAUXYX (In Russ.)
2. Aksyonov G. P. The Seeker of the Last Truth. In: *Murav'ov V. N. Ovladenie vremenem. Izbrannye filosofskie i politicheskie proizvedeniya* [Muravyov V. N. *Mastering Time. Selected Philosophical and Political Works*]. Moscow, Political Encyclopedia Publ., 1998, pp. 3–21. (In Russ.)
3. Gacheva A. G. “*Nam ne dano predugadat', Kak slovo nashe otzovetsya...*” *Dostoevskiy i Tyutchev* [“*We Can Not Predict How Our Words Will Resound...*” *Dostoevsky and Tyutchev*]. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2004. 640 p. (In Russ.)
4. Gacheva A. G. V. N. Muravyov's Philosophical Mystery “Sophia and Kitovras”: a Creative History. In: “*Strana filologov*”: *problemy tekstologii i istorii literatury. K yubileyu chlena-korrespondenta RAN N. V. Kornienko: sbornik nauchnykh statey* [“*The Land of Philologists*”: *Problems of Textual and Literary History. To the Anniversary of Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences N. V. Kornienko*]. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2014, pp. 54–67. Available at: <https://elibrary.ru/item.asp?id=41552004> (accessed on May 12, 2024). EDN: SOUOIZ (In Russ.)

5. Gacheva A. G. Gnostic Motifs in the Philosophical Mystery “Sofia and Kitovras” of V. N. Muravyov. In: *Rossiya i gnozis: trudy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii* [Russia and Gnosis: Proceedings of the International Scientific Conference]. St. Petersburg, The Russian Christian Academy for the Humanities Publ., 2015, vol. 1, pp. 15–51. (In Russ.)
6. Gacheva A. G. Active Apocalypitics: Images of the New Testament in Works of A. K. Gorsky, N. A. Setnitsky, V. N. Muravyov. In: *Novozavetnye obrazy i syuzhety v kul'ture russkogo modernizma* [The New Testament Images and Plots in the Culture of Russian Modernism]. Moscow, Indrik Publ., 2018, pp. 422–441. (In Russ.)
7. Gacheva A. G. The Concept of the Liturgical Poetry in A. Gorsky’s Aesthetics and Artistic Practice. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics], 2019, vol. 17, no. 1, pp. 108–161. Available at: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1554369989.pdf (accessed on May 12, 2024). DOI: 10.15393/j9.art.2019.6001 (In Russ.) (a)
8. Gacheva A. G. A Sophianic Theme in the Artistic and Philosophical Heritage of Valerian Muravyov: from the Mysteries of “Sofia and Kitovras” to the Novel “The Buyan Island”. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics], 2019, vol. 17, no. 4, pp. 242–272. Available at: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1571145008.pdf (accessed on May 12, 2024). DOI: 10.15393/j9.art.2019.6842 (In Russ.) (b)
9. Gacheva A. G. *Chelovek i istoriya v zerkale russkoy filosofii i literatury* [Man and History in the Mirror of Russian Philosophy and Literature]. Moscow, Vodoley Publ., 2021. 700 p. (In Russ.)
10. Kostylev A. O. Andrei Platonov and the Discussion of the Fairy Tale in Children’s Literature of the 1920s. In: *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta* [Vestnik of Kostroma State University], 2021, vol. 27, no. 2, pp. 130–136. Available at: <https://vestnik.ksu.edu.ru/2021-t-27-2/kostylev-ao-vestnik-2021-2-ru.html> (accessed on May 12, 2024) DOI: 10.34216/1998-0817-2021-27-2-130-136 (In Russ.)
11. Kudryavtsev E. Correspondence of Science Fiction Writer A. R. Belyaev with K. E. Tsiolkovsky. In: *Neva*, 2005, no. 4, pp. 260–267. (In Russ.)
12. Kudryavtsev E. P. From the Correspondence of A. R. Belyaev and K. E. Tsiolkovsky. To the Peculiarities of Russian Cosmism (Text Preparation and Comments of E. P. Kudryavtsev). In: *Vestnik Russkoy khristianskoy gumanitarnoy akademii* [Journal of the Russian Christian Academy for the Humanities], 2009, vol. 10, issue 4, pp. 202–207. Available at: <https://np.rhga.ru/upload/iblock/79f/79f31f6658c1ea6d38624373c23c4ee5.pdf> (accessed on May 12, 2024). (In Russ.)
13. Nikolaev D. D. *Russkaya proza 1920–1930-kh godov: avantyrnaya, fantasticheskaya i istoricheskaya proza* [Russian Prose of the 1920th— 1930s: Adventurous, Fantastic and Historical Prose]. Moscow, Nauka Publ., 2006. 688 p. (In Russ.)
14. Nikulin A. M. Muravyov V. N.: Analyzing Rural Development Projects Henry Ford from the Point of View of the Teachings of Nikolai Fedorov. In:

- Dukhovno-nravstvennoe vospitanie [Spiritual and Moral Education]*, 2022, no. 6, pp. 47–60. Available at: <https://elibrary.ru/item.asp?id=50323569&ysclid=m0kre19ws8543702897> (accessed on May 12, 2024). EDN: PMAKUV (In Russ.)
15. Onosov A. A. *Kul'turno-evolyutsionnaya deontologiya: sotsial'nye proektsii russkogo kosmizma [Cultural and Evolutionary Deontology: Social Projections of Russian Cosmism]*. Moscow, Lomonosov Moscow State University Publ., 2006. 146 p. (In Russ.)
 16. Onosov A. A. Museum of Russian Cosmosophy: V. N. Muravyov's Philosophy of Action. In: *Voprosy filosofii*, 2021, no. 1, pp. 150–159. Available at: <https://pq.iphras.ru/article/view/5342> (accessed on May 12, 2024). DOI: 10.21146/0042-8744-2021-1-150-159 (In Russ.)
 17. Onosov A. A. Universal Transformative Culture (From the “Gospel of Omnipotence” of V. N. Muravyov). In: *Filosof obshchego dela: materialy Mezhdunarodnykh nauchnykh chteniy pamyati N. F. Fyodorova [The Philosopher of the Common Cause: Materials of International Scientific Readings in Memory of N. F. Fedorov]*. Moscow, Centralized Library System of the South-West Administrative District Publ., 2022, pp. 410–458. (In Russ.)
 18. Semenova S. G. Valerian Nikolaevich Muravyov. In: *Russkiy kosmizm: antologiya filosofskoy mysli [Russian Cosmism: Antology of Philosophical Thought]*. Moscow, Pedagogika-Press Publ., 1993, pp. 185–190. (In Russ.)
 19. Semenova S. G. *Tayny Tsarstviya Nebesnogo [Secrets of the Kingdom of Heaven]*. Moscow, Shkola-press Publ., 1994. 415 p. (In Russ.)
 20. Semenova S. G. *Russkaya literatura XIX–XX vv.: ot poetiki k miroponimaniyu [Russian Literature of the 19th — 20th Centuries: from Poetics to World-view]*. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., Paradigma Publ., 2016. 890 p. (In Russ.)
 21. Semenova S. G. *Filosof budushchego: Nikolay Fyodorov [Philosopher of the Future: Nikolai Fyodorov]*. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., Paradigma Publ., 2019. 638 p. (In Russ.)
 22. Setnitsky N. A. *Izbrannye raboty [Selected Works]*. Moscow, ROSSPAN Publ., 2010. 734 p. (In Russ.)
 23. Tikhonov N. S. *Iz mogily stola [From the Grave of the Table]*. Moscow, Sabashnikov Publishing House Publ., 2005. 512 p. (In Russ.)
 24. Semenova S. G. *Sozidanie budushchego: filosofiya russkogo kosmizma [Creating the Future: The Philosophy of Russian Cosmism]*. Moscow, Nookratiya Publ., 2020. 458 p. (In Russ.)
 25. Hagemeister M. *Nikolaj Fyodorov. Studien zu Leben, Werk und Wirkung [Nikolai Fyodorov. Studies of Life, Works and Effect]*. München, Sagner Publ., 1989. 550 p. (In German)
 26. Young G. M. *The Russian Cosmists: the Esoteric Futurism of Nikolai Fedorov and His Followers*. New York, Oxford University Press Publ., 2012. 296 p. (In English)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Гачева Анастасия Георгиевна, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького, Российская академия наук (ул. Поварская, 25 а, Москва, Российская Федерация, 121069); ведущий научный сотрудник, Московская высшая школа социальных и экономических наук (Газетный пер., 3–5, стр. 1, Москва, Российская Федерация, 125009); главный библиотекарь, научный сотрудник, Библиотека № 180 имени Н. Ф. Федорова ОКЦ ЮЗАО г. Москвы (ул. Профсоюзная, 92, Москва, Российская Федерация, 117485); ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5453-0881>; e-mail: a-gacheva@yandex.ru.

Anastasia G. Gacheva, PhD (Philology), Leading Research Fellow, A. M. Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences (ul. Povarskaya 25a, Moscow, 121069, Russian Federation); Leading Research, The Moscow School of Social and Economic Sciences (Gazetnyy pereulok 3-5/1, Moscow, 125009, Russian Federation); Chief Librarian, Researcher, Fyodorov's Library no. 180 District of Moscow (ul. Profsoyuznaya 92, Moscow, 117485, Russian Federation); ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5453-0881>; e-mail: a-gacheva@yandex.ru.

Поступила в редакцию / Received 01.06.2024

Поступила после рецензирования и доработки / Revised 30.07.2024

Принята к публикации / Accepted 08.08.2024

Дата публикации / Date of publication 12.09.2024

Научная статья

DOI: 10.15393/j9.art.2024.14204

EDN: QWCPLA



«Там, за границу...»: образ будущего и поэтический идеал в творчестве С. А. Есенина 1910-х гг.

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 художественного содержания и эволюции поэтического идеала в творчестве С. А. Есенина 1910-х гг. Предметом исследования стали его лирические произведения, художественно-философская проза (статья «Отчее слово»), а также библейские поэмы. Раскрыто своеобразие литературно-философского топонима «Русь» в творчестве Есенина как этического идеала и символа особого национального исторического пути, который является частью «Божьего промысла». Выявлено полемическое единство топонима «Русь» с идиллическим образом неопределенно-прекрасного «там», который пришел к Есенину из литературы романтизма, наряду с мифологемой рокового пути поэта. Сделан вывод о влиянии эстетики символизма на понимание Есениным искусства как визионерского опыта, позволяющего постигать сверхчувственную реальность. Посредством сравнительного анализа статей А. А. Блока «Дитя Гоголя» и Есенина «Отчее слово» обоснована гипотеза о том, что образ Руси у Н. В. Гоголя был воспринят Есениным в символистской транскрипции. Поэма «Инония» рассматривается как трансформация поэтического идеала Руси в контексте религиозно-философских устремлений Есенина.

Ключевые слова: С. А. Есенин, Русь, идеал, образ, литература, стихотворение, поэма, будущее

Для цитирования: Серегина С. А. «Там, за границу...»: образ будущего и поэтический идеал в творчестве С. А. Есенина 1910-х гг. // Проблемы исторической поэтики. 2024. Т. 22. № 3. С. 205–228. DOI: 10.15393/j9.art.2024.14204. EDN: QWCPLA

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2024.14204

EDN: QWCPLA

“Out There, Beyond...”: the Image of the Future and the Poetic Ideal in the Works of S. A. Yesenin in the 1910s

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 artistic content and the evolution of the poetic ideal in the works of S. A. Yesenin of the 1910s: the subject of the study is both the poet's lyrical works and his narrative and philosophical prose (the article “Native Word”), as well as biblical poems. The peculiarity of the literary and philosophical toponym “Rus” in Yesenin's works as an ethical ideal and a symbol of a special national historical path, which is part of “God's Providence,” is revealed. The polemical unity of toponym “Rus” with the idyllic image of the indefinitely beautiful “there,” which Yesenin drew from the literature of romanticism, along with the mythologeme of the poet's fateful path, is demonstrated. A conclusion is made about the influence of Symbolist aesthetics on Yesenin's understanding of art as a visionary experience that allows him to comprehend supersensual reality. By means of comparative analysis of A. A. Blok's articles “Gogol's Child” and Yesenin's “Native Word,” the hypothesis that N. V. Gogol's image of Russia was perceived by Yesenin in symbolist transcription is substantiated. The poem “Inonia” is considered as a transformation of Russia's poetic ideal in the context of Yesenin's religious and philosophical aspirations.

Keywords: S. A. Yesenin, Rus', ideal, image, literature, poem, future

For citation: Seregina S. A. “Out There, Beyond...”: the Image of the Future and the Poetic Ideal in the Works of S. A. Yesenin in the 1910s. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2024, vol. 22, no. 3, pp. 205–228. DOI: 10.15393/j9.art.2024.14204. EDN: QWCPLA (In Russ.)

В творчестве С. А. Есенина 1910-х гг. образ будущего представлен наиболее полно в его художественно-философской прозе («Отчее слово», 1917; «Ключи Марии», 1918) и библейских поэмах¹. Этот цикл — «исключительно ценный документ <...> мессианского сознания и его метаморфоз во время революции» [Семенова, 2004: 364] — можно было бы расценить как художественное явление, *чуждое* тонкому лиризму поэтического мира Есенина. При желании в этих поэмах (и в целом в пореволюционном творчестве Есенина) можно увидеть «умение действовать и писать "по ситуации"» [Лекманов, Свердлов: 152]. Однако за пределами такого рода исследовательской оптики остается понимание глубинного вектора духовно-творческого движения Есенина, который *неизбежно* вел его к поэтической мифологии революции.

Приблизиться к истокам и содержанию образа будущего у Есенина можно, если посмотреть на него сквозь призму *идеала*, вызревавшего в недрах той линии русской литературы, которая в совокупности своих устремлений являла единый «мыслительно-душевный порыв в "будущий век"» [Семенова, 2010: 33]. Характерное для эпохи восприятие литературы как «идеалотворчества» [Гачева: 8] обрело для Есенина особое звучание, потому что оно резонировало с его личной — человеческой и творческой — «неустанной тягой к постижению вечного движения жизни, восхождению к Идеалу» [Хазан: 12]. Этот вектор духовного движения поэта отчасти нашел свое художественное воплощение в литературно-философском топониме *Русь*, оформившемся в дореволюционной лирике Есенина и соединившем два мира — «Божественный и человеческий» [Лепяхин, 2002: 641]. Разветвленный генезис этого топонима восходит к средневековым представлениям о Руси как наследнице Византийской империи, носительнице «чистого христианства», нравственной правды, особого жертвенного

¹ Традиционно к этой группе произведений (после работ А. М. Марченко [Марченко: 103] и В. Г. Базанова [Базанов: 104–109]) относят поэмы «Товарищ», «Отчарь», «Октоих», «Пришествие», «Преображение» (все 1917), «Инония», «Сельский часослов», «Иорданская голубица», «Небесный барабанщик» (все 1918), «Пантократор» (1919). О библейских поэмах см., напр.: [Воронова, 2002: 253–368], [Семенова, 2004: 364–375], [Скороходов, 1996, 2020], [Субботин, 1997], [Суслопарова] и др.

пути и великодержавной мощи. В литературе XIX в. этот комплекс смыслов сосредоточивается в *русской идее*, которая в каждом конкретном случае обретает свои смысловые оттенки («Русская слава» (1831) В. А. Жуковского, «Святая Русь» (1848) П. А. Вяземского, «Рассвет» (1849) Ф. И. Тютчева, образ Руси как «необгонимой тройки» у Н. В. Гоголя в «Мертвых душах», чаяния славянофилов о «воскресении» древней Руси и др.). Русь у Есенина — это не только «духовная колыбель поэта и исток его творческой биографии» [Воронова, 1997: 233], но и символ особого национального исторического пути. Здесь Есенин оказывается в орбите влияния (прямого и опосредованного) Ф. М. Достоевского — не только с его «русской идеей», «русским социализмом», но и с его верой в историческое превосходство Руси, а также в то, что «Русь жива и умереть не может»:

«Знакома Русь со всякою бедой!
Случалось ей, что не бывало с вами.

<...>

Заморский рост она переросла,
Тянутся ль вам в одно с богатырями!
Попробуйте на нас теперь взглянуть,
Коль не боитесь голову свихнуть!»

[Достоевский; т. 2: 403].

Эти строки из стихотворения Достоевского «На европейские события в 1854 году» (1854) читаются как один из возможных источников высокомерного и вызывающего обращения «пророка Есенина Сергея» к Америке в «Инонии» (1918):

«И тебе говорю, Америка,
Отколотая половина земли, —
Страшись по морям безверия
Железные пускать корабли!» [Есенин; т. 2: 65].

Однако отзвук слов Достоевского можно услышать у Есенина еще раньше. В стихотворении «Богатырский посвист» (<1914>) *Русь* сокрыта не только в легендарном прошлом и героическом настоящем, она сама есть вечный вневременной «победный праздник», который освящен «монастырским звоном», а значит,

является частью Божьего промысла и своего рода «Божественной идеей»:

«Побросали немцы шапки медные,
Испугались посвисту богатырского...
Правит Русь праздники победные,
Гудит земля от звона монастырского» [Есенин; т. 4: 73].

Постепенно Есенин выводит славянофильские интуиции на новый уровень высокого, нежного и пронзительного лиризма. Хрестоматийное поэтическое признание Есенина, обращенное к Руси, — «Тебе одной плету венки...» (<1915>) — можно прочесть как развернутый метафорический образ творческого служения и его «плода»: венка как особого подношения с целебной, благодатной и оберегающей силой. Этот художественный смысл усилен и мотивом осыпания цветами «стежки» (т. е. дороги, предназначенной для Руси), восходящим к народным представлениям о том, что подобный ритуал должен способствовать изобилию и ограждать от опасности²: «Цветами сыплю стежку серую» [Есенин; т. 4: 115]. Русь — это «покойный уголок» и «простор полей», «далекая и близкая», с журавлями в небе и «тропинкой склизкой», с росой «холодной и целительной», с туманом и «крылато дующими» ветрами; это не столько физическое пространство, сколько символический образ национального мира, «осененный светом Божественного покровительства» [Воронова, 2002: 103], постигаемый внутренним взором лирического героя как преображенное настоящее и проекция в будущее и вечность. Поэт становится участником «космической литургии»³ — «вечери», которую мирозданье служит Руси. «Но вся ты — смирна и ливан // Волхвов, потайственно волхвующих» [Есенин; т. 4: 115], — в финальных строках возникает образ глубокого религиозно-философского синтеза. Смирна и ливан (т. е. ладан) — это атрибуты не только христианских богослужений, но и языческих ритуалов: так сама Русь становится частью вечного всемирного и вневременного священнодействия и волхования.

² См. подробнее: [Усачева].

³ Понятие В. В. Лепяхина; см. подробнее: [Лепяхин, 1995].

В стихотворении «Запели тесаные дроги...» (<1916>) центральный образ Руси раскрыт во всей полноте своего сложного содержания: это и реальная осязаемая родина, и символический образ национального мира. В *Руси* угадываются черты женского лика, в т. ч. Богородицы⁴: эта сакрализация Руси поднимает ее образ на высоту этического идеала — предмета верности, любви и служения: «Но не любить тебя, не верить — // Я научиться не могу» [Есенин; т. 1: 83]. Философская высота стихотворения достигается посредством звучащей уже с самого начала трагической ноты, которая затем находит свое воплощение в мотивах боли, тоски и скорби. Вариант строки 11 («Люблю до радости и боли» [Есенин; т. 1: 83]) в 1-й публикации имел еще более драматическое содержание: «Люблю до смерти и до боли» [Есенин; т. 1: 321]. Эта центральная коллизия произведения отчасти разрешается в финале стихотворения, где образы цепей и «долгого сна» (символизирующие привязанность к родине как болезненную иллюзию) вытесняются духоподъемной картиной звучащей и молитвословящей природы.

Так выявляются две важных черты творческой эволюции Есенина 1910-х гг.: в его художественно-философском сознании *Русь* поднимается на высоту эстетического и этического идеала, становясь центром религиозного чувства поэта. Однако даже этот идеал не вполне удовлетворяет творческий поиск Есенина.

Мотив неразрывной, но болезненной связи с родиной включает произведения Есенина в глубинную традицию русской литературы. Она восходит к М. Ю. Лермонтову и звучит у важного для Есенина А. А. Блока: это тема «странной любви» к родине. В определенной степени она связана с демократической линией в творчестве Есенина, подразумевавшей конфликт с исторической реальностью *Руси* и *России*:

«Многих ты, родина, ликом своим
Жгла и томила по шахтам сырым.
Много мечтает их, сильных и злых,
Выкусить ягоды персей твоих»⁵.

⁴ О том, что сочетание синего и красного восходит к иконографии Богородицы, см.: [Воронова, 2002: 140].

⁵ «Синее небо, цветная дуга...» (<1916>) [Есенин; т. 4: 154].

Однако на более глубинном уровне образ «цепей», тяготящих поэта, но которые он *не хочет отдать* («И не отдам я эти цепи»⁶), — это совокупный образ вещественного мира (в том числе мира Руси), который «душу облекает в плоть»⁷. Диалектику художественного сознания Есенина определяет парадоксальное сочетание ощущения «узловой завязи природы»⁸ со стремлением эту завязь отринуть, устремившись к «полдню незримых стран»⁹. Поэтический сон «о нездешнем перелеске»¹⁰ не отступает ни перед «сиротливыми» избами деревень¹¹, ни перед «малиновой ширью»¹² полей и «хвойной позолотой»¹³ «голубой Руси»: «прекрасная, но нездешняя», «неразгаданная» земля¹⁴ становится той точкой на вертикали духовно-творческого движения поэта, к которой он всегда устремлен и которая никогда не может быть достигнута.

В художественном сознании поэта Русь сливается с неопределенно-прекрасным «там» «чудного далека», — так Есенин движется по пути, намеченном любимым им Н. В. Гоголем: «Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу» [Гоголь: 208]. Значение этого пути и верность его направления были усилены для Есенина А. А. Блоком, который писал в статье «Дитя Гоголя» (1909) о том, как «влечет к себе Гоголя новая родина, синяя даль, в бреду рождения снящаяся Россия» [Блок; т. 8: 107].

В статье Блок, цитируя стихотворение А. С. Хомякова «России» (1854), противопоставляет «хомяковской» России, находящейся «здесь» «под игом рабства», «будущую Россию» «там»:

«Там сверкнуло чудесное видение. Как перед весной разрываются иногда влажные тучи, открывая особенно крупные, точно

⁶ «Запели тесаные дроги...» (<1916>) [Есенин; т. 1: 84].

⁷ «Мы теперь уходим понемногу...» (1924) [Есенин; т. 1: 201].

⁸ «Ключи Марии» (1918) [Есенин; т. 5: 202].

⁹ «Заря над полем — как красный тын...» (<1916>) [Есенин; т. 4: 163].

¹⁰ «Колокольчик среброзвонный...» (<1917>) [Есенин; т. 1: 82].

¹¹ Ср.: Приютились к вербам сиротливо // Избы деревень («В том краю, где желтая крапива...» (1915) [Есенин; т. 1: 68].

¹² «Опять раскинулся узорно...» (1916) [Есенин; т. 1: 24].

¹³ «Топи да болота...» (1914) [Есенин; т. 1: 65].

¹⁴ «Не напрасно дули ветры...» (<1917>) [Есенин; т. 1: 85].

новорожденные и омытые звезды, так разорвалась перед Гоголем непроницаемая завеса дней его мученической жизни; а с нею вместе — завеса вековых российских буден; открылась омытая весенней влагой, синяя бездна, "незнакомая земле даль", будущая Россия» [Блок; т. 8: 107–108].

В конце 1917 г. [Летопись: 76] Есенин завершает работу над статьей «Отчее слово (По поводу романа Андрея Белого «Котик Летаев»»). Этот текст, ставший этапом творческого диалога Есенина и Белого, несет отпечаток увлечения Есениным антропософским (и шире — теософским) учением. Однако важно другое: «Отчее слово» обнажает ту общность между Есениным и Белым, которая выходила за пределы их эзотерического поиска — это понимание творчества как интуитивного сновидческого постижения и воплощения в искусстве сверхчувственной реальности:

«В "Котике Летаеве" — гениальнейшем произведении нашего времени — он <Андрей Белый> зачерпнул словом то самое, о чем мы мыслили только тенями мыслей <...>. Суть не в фокусе преобразования предметов, не в жесте слов, а в том самом уловлении, в котором — если видишь ночью во сне кисель, то утром встаешь с мокрыми сладкими губами от его сока...»¹⁵.

Непосредственным предметом этого постижения и становится духовная отчизна — неопределенно-прекрасное «там». Так «Отчее слово» выявляет единство Есенина не только с Белым, но и с Блоком:

«Там, за границу, где стоит сторож, крепко поддерживающий завесу, оно есть и манит нас, как далекая звезда. Меланхолическая грусть по отчизне, неясная память о прошлом говорят нам о том, что мы здесь только в пути, что где-то есть наш кровный кров, где

У золотой околицы

Доит Богородица

Белых коз...» [Есенин; т. 5: 181] (курсив мой. — С. С.).

¹⁵ «Отчее слово (По поводу романа Андрея Белого «Котик Летаев»» [Есенин; т. 5: 180, 182].

Выделенные курсивом слова в приведенном отрывке из «Отчего слова» совпадают с образами из статьи Блока, главное же, сходна тональность двух текстов, а также их содержательная обращенность туда, где за «завесой» — «будущая Россия» (Блок) и «кровный кров» (Есенин).

Есенинский идиллический топос окрашен чертами народного православия, утонченным лирическим чувством поэта: образ Богородицы, которая доит коз, скорее всего, принадлежит самому Есенину (см. ниже о схожем образе Богородицы в поэме «Преображение», 1917). Эта фрагментарная поэтика есенинского пейзажа — как будто вскользь данная поэтическая мизансцена с Богородицей и белыми козами у околицы — окрашивает национальным колоритом звездную отчизну. Мотив грусти по небесной родине вписывает есенинский текст в христианскую традицию: «Не забывай, христианин, что ты по крещению, миропомазанию и причислению к церкви — гражданин неба и отечества небесного»¹⁶. Этот широкий историко-культурный контекст входит в содержательное единство с литературными источниками, которые также явственно ощущаются в стихотворении «Там, где вечно дремлет тайна...» (1917):

«Там, где вечно дремлет тайна,
Есть нездешние поля.
Только гость я, гость случайный
На горах твоих, земля» [Есенин; т. 1: 104].

Романтическая литературная традиция была родовой для творческого самоопределения Есенина. Здесь можно упомянуть не раз уже отмеченное лермонтовское влияние¹⁷ и более широкий — европейский — контекст. Речь идет о «Пилигриме» Ф. Шиллера. В личной библиотеке Есенина была книга В. Е. Романовского «Поэт-философ (Шиллер)»¹⁸, где, в частности, сказано следующее: «Шиллер <...> сравнивает себя со странником, который, с детской простотой в сердце и с верой в достижение

¹⁶ Иоанн Кронштадтский, прот. Живой колос с духовной нивы: выписки из дневника прот. Иоанна Ильича Сергиева Кронштадтского. СПб.: П. П. Лукшевиц, 1911. С. 31.

¹⁷ См. о нем также: [Голованова], [Сухов].

¹⁸ См. об этом: [Субботин, 2006: 92], примеч. 52.

цели, смело отправляется в путь. Внутренний голос — его вера — говорит ему: Ты увидишь храм чудесный; / Ты в святилище войдешь / Там в нетленности небесной / Все земное обретешь»¹⁹.

Мотив пути к «нетленности небесной» объединяется у Есенина с мотивом странничества, пришедшим к нему из фольклора — «народных утопических представлений о далеком, труднодостижимом счастье» [Михайлов: 395]. У Шиллера этот мотив недостижимости идеала звучит определенно, однако он лишен того драматизма, который появится у Есенина: «И во веки надо мною / Не сольется, как поднесь, / Небо светлое с землею; / "Там" не будет вечно "здесь"»²⁰.

Из романтической традиции Есенин воспринимает не только мотив грусти по небесной родине, но и мифологему «роковой путь романтического скитальца» [Манн: 286]. Эта мифологема присутствует даже в мироприемлющих по своему настроению произведениях, таких как «Край любимый! Сердцу снятся...» (1914) («Я пришел на эту землю // Чтоб скорей ее покинуть...» [Есенин; т. 1: 39]) и подспудно — в драматическом сюжете отношений поэта с родиной, о котором было сказано выше.

В стихотворении «Там, где вечно дремлет тайна...» обретение «нетленности небесной» — *звездной выси* — это не только завершение земного пути, но обретение духовного зрения (и прозрения), которое невозможно без исполнения трагического предназначения:

«Суждено мне изначально
Возлететь в немую тьму.
Ничего я в час прощальный
Не оставлю никому.
Но за мир твой, с выси звездной,
В тот покой, где спит гроза,
В две луны зажгу над бездной
Незакатные глаза» [Есенин; т. 1: 104–105].

¹⁹ Романовский В. Е. Поэт-философ (Шиллер). М.: Тип. т-ва И. Д. Сытина, 1910. С. 46.

²⁰ Там же. С. 47.

Последние две строки — это реминисценция финала стихотворения Н. А. Клюева «Есть то, чего не видел глаз...» (1910):

«И всем, кого томит тоска,
Любовь и бранные обеты,
Зажгу с высот Материка
Путеводительные светы»²¹.

Так раскрывается один из важных источников есенинского понимания поэзии как визионерского опыта и духовного водительства, указывающего направление к прекрасному «там». Райская топка лирики Клюева 1910-х — «райские кринь», «украшенный чертог», «берега иной земли»²² — это ближайший контекст небесной топонимики Есенина с ее «иной землей», «нездешним перелеском» и прекрасным «там».

Вслед за Клюевым Есенин воспринимает символистскую формулу *a realibus ad realiōra* («...от видимой реальности и через нее — к более реальной реальности тех же вещей, внутренней и сокровеннейшей»²³), именно она определяет вектор его духовного полета к «выси звездной». Так Есенин выходит на объединяющий его с Блоком сюжет о том, что лирический герой должен «отлететь в иную пустоту» или к иной земле, чтобы обрести прозрение:

«Я здесь в конце, исполненный прозренья,
Я перешел граничную черту.
Я только жду условного виденья,
Чтоб отлететь в иную пустоту» [Блок; т. 1: 58].

Эти строки явственно перекликаются с финалом есенинского стихотворения, раскрывая его основной мотив *жертвенного восхождения поэта к высшей реальности*. Однако художественно-философская глубина этого мотива не исчерпывает содержания

²¹ 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.: Изд-во Русского христианского гуманитарного ин-та, 1999. С. 125.

²² Там же. С. 97.

²³ Иванов В. И. Две стихии в современном символизме // По звездам: ст. и афоризмы. СПб.: Оры, 1909. С. 305.

стихотворения. Еще один важный источник выявляется при сопоставлении «Там, где вечно дремлет тайна...» с ранним произведением поэта «Кузнец» (<1914>):

«Там вдали, за черной тучей,
 За порогом хмурых дней,
 Реет солнца блеск могучий
 Над равнинами полей.
 Тонут пастбища и нивы
 В голубом сиянье дня,
 И над пашнею счастливо
 Созревают зеленя.
 Взвейся к солнцу с новой силой,
 Загорись в его лучах.
 Прочь от робости постылой.
 Сбрось скорей постыдный страх» [Есенин; т. 4: 65].

Э. Б. Мекш называет стихотворение «Пловец» («Нелюдимо наше море...») Н. М. Языкова в качестве одного из непосредственных источников «Кузнеца» [Мекш: 68]. Пловец у Языкова в своем смелом дерзании устремлен к «блаженной стране», расположенной «там», куда Есенин направляет своего кузнеца:

«Там, за далью непогоды,
 Есть блаженная страна:
 Не темнеют неба своды,
 Не проходит тишина»²⁴.

Источниковедческая находка Мекша, а также его замечание, что «Кузнец» — это стихотворение, в котором у Есенина «впервые» появляется «образ идеальной страны» [Мекш: 69], принципиально важны. Метрическое единство всех трех произведений («Пловец», «Кузнец» и «Там, где вечно дремлет тайна...»), вкупе со сквозным для них топонимом «там», указывает на генетическое единство этих стихотворений и объединяющий их романтический мотив движения к «блаженной стране».

²⁴ Языков Н. М. Стихотворения. СПб.: Тип. вдовы Плюшар с сыном, 1833. С. 80.

В «Кузнеце» этот мотив имеет определенный идеологический окрас. Произведение впервые было опубликовано в большевистской газете «Путь правды» (1914, № 87, 15 мая), и его содержание согласуется с характерным направлением газеты, а также с демократической линией русской литературы. Поэт призывает кузнеца с «взором отважным и суровым»:

«Куй, кузнец, рази ударом,
Пусть с лица струится пот.
Зажигай сердца пожаром,
Прочь от горя и невзгод!» [Есенин; т. 4: 64].

В требовании «разить ударом» слышится не только трудовой клич, зовущий к наковальне, но и та поэтическая ярость, которая окрасит в 1918 г. поэму «Небесный барабанщик» с ее «белым стадом горилл», которому противостоят солдаты: «Сверкающий бич над смерчком» [Есенин; т. 2: 70]. Так выявляется, что есенинское устремление к прекрасному «там» начинается с поиска общественного идеала.

Библейские поэмы, появление которых также непосредственно обусловлено социально-политическим контекстом 1917–1919 гг., объединяют и усиливают все линии, намеченные выше: в их противоречивом звучании рождается особая есенинская революционная музыка, которая каждой своей поэтической нотой отвечала зову эпохи с ее призывом к жизнетворчеству и созидательному строительству будущего. Идеиную основу этого условного цикла, как известно, составляют представления о «крестном пути возрожденного народа к новой исторической Голгофе» и «всемирности русской революции»²⁵. Именно в библейских поэмах обнажается то, что подспудно звучало в есенинской лирике. Тонкие поэтические аллюзии на богородичный культ в образе Руси уступают место открытой манифестации, что Русь — это «страна народа-богоносца, мессианской колыбели, <...> где рождается новая религиозная идея» [Семенова, 2004: 364]:

²⁵ Иванов-Разумник Р. В. Две России // Скифы. 1918. Сб. 2. С. 218 и 224. О «скифстве» Есенина см., напр.: [Леонтьев], [Солнцева].

«О Русь, Приснодева,
Поправшая смерть!
Из звездного чрева
Сошла ты на твердь» [Есенин; т. 2: 47].

Первая поэма библейского цикла «Певущий зов»²⁶ (1917) открывается возгласом: «Радуйтесь!», соотносимым со словами Христа после Его воскресения (Мф. 28:9), послания апостола Павла (Флп. 4:4) и 96-го псалма (Пс. 96:12), — так Есенин наделяет события Февральской революции тем провиденциальным смыслом, который и должна была нести в себе русская история по замыслу славянофилов и Ф. М. Достоевского:

«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!» [Достоевский; т. 27: 19].

В то же время поэтический зачин «Певущего зова» — это выражение радости от того, что давние демократические чаяния русской культуры наконец сбылись:

«То, о чем еще недавно мы могли лишь в мечтах молчаливых, затаенных мечтах думать — стало к осуществлению как властная, всеобщая задача дня. К самым заветным целям мы сразу, неукротимым движением продвинулись на полет стрелы, на прямой удар»²⁷.

Эти слова С. Д. Мстиславского и Р. В. Иванова-Разумника из предисловия к первому сборнику «Скифы» в сжатом виде содержат центральный образно-мотивный комплекс библейских поэм. «Затаенная мечта» — это «северное чудо»: *Русь*, ставшая вселенским «новым Назаретом». *Русь* — уже не просто «малиновое поле», но «русское поле», на котором вызревает, рождается в крови и боли «Звезда Востока»:

«Она загорелась,
Звезда Востока!

²⁶ См. о ней также: [Скорыходов, 2020].

²⁷ Скифы (Вместо предисловия) // Скифы. 1917. Сб. 1. С. IX.

Не погасить ее Ироду
Кровью младенцев...»²⁸.

«Неукротимое движение» Есенина к «заветной» цели — воплощению идеала в действительность — явственно ощущается в поэтической лексике библейских поэм. «Пой, зови и требуй // Скрытые брега»²⁹, — в этом обращении к «обновленному» мужику в поэме «Отчарь» слышна не романтическая мечтательность, но властное дерзание обрести то, что «там, за гранию...» как реальное будущее. Так Есенин по-своему решает задачу, которую ставила теургическая эстетика — «воплотить абсолютный идеал не в одном воображении, а и в самом деле» [Соловьев: 404]. «Отчарь» был написан Есениным тогда же, когда и «Там, где вечно дремлет тайна...», — летом 1917 г. Если в стихотворении Есенин развивает символистское (и шире — романтическое) представление о подлинном искусстве как визионерском опыте, то в поэме он выходит к задачам «религиозного творчества», призванного решить важнейший вопрос:

«Русская поэзия <...> углубляется в мировую жизнь. Вопрос, ею поднятый, решается только преобразованием Земли и Неба в град Новый Иерусалим»³⁰.

Есенин в библейских поэмах активно приближается к горизонтам будущего, намеченного символистами и в целом русскими религиозными мыслителями, «видевшими бытие в перспективе его преображения в благобытие, человека — в горизонте его богочеловечности и не считавшими идеал несбыточной и далекой мечтой» [Гачева: 9].

Художественное воплощение этой литературно-философской линии — знаменитая «Инония»³¹, ставшая своего рода перерождением поэтического идеала Руси и творческим результатом устремлений поэта — *туда, за гранию, где вечно дремлет тайна.*

²⁸ «Певущий зов» [Есенин; т. 2: 27].

²⁹ «Отчарь» [Есенин; т. 2: 35].

³⁰ Белый А. Апокалипсис в русской поэзии // Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 417.

³¹ Библиографию по истории изучения поэмы, а также перечень ее основных источников см.: [Серегина, Субботин].

В. С. Чернявский вспоминал:

«Про свою "Инонию", еще никому не прочитанную и, кажется, только задуманную, он <Е.> заговорил со мной однажды на улице, как о некоем реально существующем граде, и сам рассмеялся моему недоумению: "Это у меня будет такая поэма... Инония — иная страна"» [С. А. Есенин в воспоминаниях: 220].

Сам Есенин писал о зарождении творческого замысла «Инонии» так:

«В начале 1918 года я твердо почувствовал, что связь со старым миром порвана, и написал поэму "Инония"...» [Есенин; т. 7, кн. 1: 355].

Масштаб и пафос замысла, частью которого Есенин мыслил «Инонию», становится понятен по анонсу в газете «Знамя труда» (1918, № 174, 7 апреля), где произведение именовалось отрывком из поэмы «Сотворение мира» (см.: [Субботин, 1997: 344]; замысел не был реализован).

В статье «Быт и искусство» (<1920>) Есенин упомянул страну «Инонию» как пример «ангелического образа»:

«На образе эмоционального ангелизма держатся имена незримого и имматериального, когда они, только еще предчувствуемые, облакаются уже в одежду имени, например, чувство незримой страны "Инония"...» [Есенин; т. 5: 218–219].

Так исследовательское впечатление подтверждается авторской интерпретацией. «Пророк Есенин Сергей» постигает свою «Инонию» в визионерском духовном опыте, который дан как желанный образ будущего:

«По тучам иду, как по ниве, я,
Свесясь головою вниз.
Слышу плеск голубого ливня
И светил тонкоклювых свист.
В синих отражаюсь затонах
Далеких моих озер.
Вижу тебя, Инония,
С золотыми шапками гор.
Вижу нивы твои и хаты,

На крылечке старушку мать;
Пальцами луч заката
Старается она поймать.
Прищепит его у окошка,
Схватит на своем горбе, —
А солнышко, словно кошка,
Тянет клубок к себе.
И тихо под шепот речки,
Прибрежному эху в подол,
Каплями незримой свечки
Капает песня с гор:

Слава в вышних Богу
И на земле мир!

<...>

Кто-то с новой верой,
Без креста и мук,
Натянул на небе
Радугу, как лук.
Радуйся, Сионе,
Проливай свой свет!
Новый в небосклоне
Вызрел Назарет.
Новый на кобыле
Едет к миру Спас.
Наша вера — в силе.
Наша правда — в нас!» [Есенин; т. 2: 67–68].

В этом фрагменте в суггестивном единстве сочетаются важнейшие линии русской литературно-философской мысли, пропущенные сквозь призму творческой мастерской Есенина. Как сказал Андрей Белый (по другому поводу), «тютчевский славянофильский аристократизм должен сочетаться с некрасовской гражданственностью в одном пункте земляного титанизма»³². Есенинская *Инония / новый Назарет / Русь Приснодева* — это

³² Белый А. Апокалипсис в русской поэзии. С. 413.

своего рода апогей всей славянофильской линии русской культуры с ее верой в то, что «духовные и социальные начала русской народности <...> призваны быть могучими факторами всемирно-человеческого развития и просвещения»³³. «Некрасовская гражданственность» и в целом демократическая традиция объясняют появление «Инонии» как произведения *революционной* эпохи и его проекцию на формировавшийся в эту эпоху образ будущего. Именно этот контекст объясняет содержание финальных строк поэмы: «Наша вера — в силе. // Наша правда — в нас». «Земляной титанизм» — «прометеистский активизм эпохи»³⁴ — обуславливает деятельный пафос «пророка Есенина Сергея», готового «рукой упругою <...> повернуть весь мир» [Есенин; т. 2: 62].

Инония — это преображенная земная природа и преображенный космос, пространство которого развернуто не только в поэме «Инония», но и в других поэмах библейского цикла. «Человек не может просто уйти от космоса, он может лишь изменить и преобразить его»³⁵ — эти слова из книги Бердяева «Смысл творчества» (входившей в состав личной библиотеки Есенина) помогают понять истоки есенинского преображенного космоса, где «среброструйный Водолей» черпает Медведицковском лазурь [Есенин; т. 2: 74], «тощий колос хлеба» становится «звездным знаком» [Есенин; т. 2: 42], «тихо дремлют кедры, обвесив сучья вниз» [Есенин; т. 2: 44], «как белки, желтые весны прыгают по сучьям дней» [Есенин; т. 2: 66].

Основной пафос «Инонии» заключается в стремлении выйти за пределы парадигмы христианской эсхатологии к вере «без креста и мук», т. е., говоря словами самого Есенина, известными в изложении Блока, отказаться от «страдания, смирения, сораспятия» [С. А. Есенин в воспоминаниях: 175], в т. ч. от крестных страданий «отчего края» — Руси-Приснодевы, Руси-Христа,

³³ Аксаков И. С. Речь о Ю. Ф. Самарине (Сказана в заседании Славянского комитета 18 апреля 1876 г.) // Славянофильство: pro et contra / сост., вступ. ст., коммент., библиогр. В. А. Фатеева. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2009. С. 69 [Электронный ресурс]. URL: https://russianway.rhga.ru/upload/video/05_Aksakov.pdf (01.05.2024).

³⁴ См. об этом: [Семенова, 2001: 122].

³⁵ Бердяев Н. А. Смысл творчества: опыт оправдания человека. М.: Г. А. Леман и С. И. Сахаров, 1916. С. 67.

идущей на Голгофу и распинаемой на кресте в поэмах «Пришествие» и «Сельский часослов». Однако, несмотря на провокативность поэтики «Инонии», заключительная «песня с гор» с непосредственным евангельским источником (Лк. 2:14) помещает новый Назарет «Инонии» и саму поэму в парадигму христианских ценностей.

Несколько нарочитая конфронтация Есенина с христианской традицией (в которую, по большому счету, погружена его поэтическая вселенная) напоминает конфронтацию с историческим христианством Иванова-Разумника, который писал: «В христианстве страданиями одного Человека спасался мир: в Социализме грядущем — страданиями мира спасен будет каждый человек»³⁶. Есенин (как и Иванов-Разумник) замещает пафос страдания благом спасения. Его религиозно-философский вектор в библейских поэмах направлен на снятие онтологических противоречий и греховной природы человека. Неопределенно-прекрасное «там» обретает содержательную конкретику: «Там <...> рыжий Иуда // Целует Христа» [Есенин; т. 2: 39]. «Там», по завету Н. Ф. Федорова, одержана победа над смертью и восстановлена разрушенная связь поколений: «С-за гор вереницей // Плывут корабли. // В них души усопших // И память веков» [Есенин; т. 2: 42–43]. «Там» в библейских поэмах (впрочем, как и в «Отчем слове») согрето есенинским отношением к вечности как к «родительскому очагу» (ср.: «Полюбил я мир и вечность, // Как родительский очаг» в стихотворении «Не напрасно дули ветры...», <1917> [Есенин; т. 1: 85]). В поэме «Преображение» образ Богородицы, которая в «синем плат» «у облачной околицы скликает в рай телят» [Есенин; т. 2: 53], раскрывает особенность есенинского религиозного чувства: его способность видеть священное в мирском и *vice versa*.

В «Инонии» и в целом в библейских поэмах Есенина даны очертания образа будущего, контуры которого складываются из линий, оформившихся на самых ранних этапах творческого становления поэта. Поднявшись на «золотые шапки гор» своего идеала, Есенин в дальнейшем нисхождении выходит в больших поэмах и лирике 1920-х гг. к диалогу с прошлым

³⁶ Иванов-Разумник Р. В. Россия и Инония // Россия и Инония: [сб.]. Берлин, 1920. С. 24.

и полемике с настоящим, пытаюсь нащупать и утвердить не *идеальное*, но *должное* и *необходимое* в исторической судьбе «шестой части земли с названием кратким "Русь"».

Список литературы

1. Базанов В. Г. Разрушение легенды // Русская литература. 1980. № 3. С. 92–115.
2. Блок А. А. Полн. собр. соч.: в 20 т. / отв. ред. Ю. К. Герасимов. М.: Наука, 1997. Т. 1. 638 с.
3. Блок А. А. Полн. собр. соч.: в 20 т. / отв. ред. А. М. Долотова. М.: Наука, 2010. Т. 8. 586 с.
4. Воронова О. Е. Духовный путь Есенина (религиозно-философские и эстетические искания). Рязань: М-ПРЕСС, 1997. 288 с.
5. Воронова О. Е. Сергей Есенин и русская духовная культура. Рязань: Узорочье, 2002. 498 с.
6. Гачева А. Г. «Идеал ведь тоже действительность...»: русская философия и литература. М.: Академический проект, 2019. 734 с.
7. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: в 23 т. / отв. ред. Ю. В. Манн. М.: Наука, 2012. Т. 7. Кн. 1. 804 с.
8. Голованова Т. П. Есенин Сергей Александрович // Лермонтовская энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1981. С. 157–158.
9. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
10. Есенин С. А. Полн. собр. соч.: в 7 т. / гл. ред. Ю. Л. Прокушев; ИМЛИ им. А. М. Горького РАН. М.: Наука; Голос, 1995–2002.
11. Лекманов О. А., Свердлов М. И. Сергей Есенин: биография. 2-е изд., испр. и доп. М.: Астрель, 2011. 604 с.
12. Леонтьев Я. В. «Скифы» русской революции. Партия левых эсеров и ее литературные попутчики. М.: АИРО-XXI, 2007. 326 с.
13. Лепяхин В. В. Космическая и изынная литургия в лирике Есенина // *Dissertationes Slavicae*. Szeged, 1995. Т. XXI. С. 301–337.
14. Лепяхин В. В. Иконичность двуединого мира в лирике Сергея Есенина // Лепяхин В. Икона в русской художественной литературе: икона и иконопочитание, иконопись и иконописцы. М.: Отчий дом, 2002. С. 618–646.
15. Летопись жизни и творчества С. А. Есенина: в 5 т. / отв. ред. С. И. Субботин. М.: ИМЛИ РАН, 2005. Т. 2: 1917–1920. 760 с.
16. Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. М.: Наука, 1976. 375 с.
17. Марченко А. М. Поэтический мир Есенина. М.: Сов. писатель, 1972. 310 с.
18. Мекш Э. Б. Сергей Есенин в контексте русской литературы. Рига: Латвийский гос. ун-т им. П. Стучки, 1989. 119 с.
19. Михайлов А. И. Сергей Есенин // История русской советской поэзии: 1917–1941. Л.: Наука, 1983. С. 392–407.

20. С. А. Есенин в воспоминаниях современников: в 2 т. / вступ. ст., сост. и коммент. А. Козловского. М.: Худож. лит., 1986. Т. 1. 511 с.
21. Семенова С. Г. Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. Поэтика — Видение мира — Философия. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. 590 с.
22. Семенова С. Г. Полюса русской души и русской идеи в поэзии Сергея Есенина // Семенова С. Г. Метафизика русской литературы: в 2 т. М.: ПоРог, 2004. Т. 1. С. 359–389.
23. Семенова С. Г. Основные черты русской религиозно-философской мысли. Самобытность и универсальность // Исследования по русской философии и культуре / науч. ред. С. В. Корнилов. Калининград: Изд-во Рос. гос. ун-та им. И. Канта, 2010. С. 30–51.
24. Серегина С. А., Субботин С. И. Инония // Есенинская энциклопедия, 1895–1925 / науч. и отв. ред. Н. И. Шубникова-Гусева. Константиново: ГМЗЕ, 2020. Вып. 1: Памятные места и литературная география. С. 89–92.
25. Скороходов М. В. Тематика смерти-воскресения в маленьких поэмах С. А. Есенина 1917 г.: к вопросу о поэтике заглавия // Философия бессмертия и воскрешения. М.: Наследие, 1996. Вып. 2. С. 139–152.
26. Скороходов М. В. «Певущий зов»: пробная статья для Есенинской энциклопедии // Современное есениноведение. Рязань: Рязанский гос. ун-т им. С. А. Есенина, 2020. № 3 (54). С. 18–21.
27. Солнцева Н. М. Скифы и скифство в русской литературе // Историко-культурное наследие: Ученые записки Орловского государственного университета. 2010. № 4. С. 147–159.
28. Соловьев Вл. С. Сочинения: в 2 т. / общ. ред. и сост. А. В. Гулыги, А. Ф. Лосева; примеч. С. Л. Кравца и др. М.: Мысль, 1990. Т. 2. 822 с.
29. Субботин С. И. Комментарии // Есенин С. А. Полн. собр. соч.: в 7 т. / гл. ред. Ю. Л. Прокушев. М.: Наука; Голос, 1997. Т. 2. С. 294–377.
30. Субботин С. И. Библиотека Сергея Есенина // Библиофилы России: альманах. М.: Любимая Россия, 2006. Т. 3. С. 49–93.
31. Суслопарова Г. Д. Цикл «маленьких поэм» С. Есенина в контексте утопических проектов начала XX в. // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2012. № 1. С. 5–14 [Электронный ресурс]. URL: <https://journals.rudn.ru/literary-criticism/article/view/4311/3765> (01.05.2024).
32. Сухов В. А. Лермонтов и Есенин: творческий диалог. К 205-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова // Сура. 2019. № 5 (153). С. 142–148.
33. Усачева В. В. Осыпание // Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. М.: Междунар. отношения, 2004. Т. 3. С. 581–584.
34. Хазан В. И. Проблемы поэтики С. А. Есенина: методические рекомендации по спецкурсу / Чечено-Ингушский гос. пед. ин-т. М.; Грозный: [б. и.], 1988. 186 с.

References

1. Bazanov V. G. Destruction of the Legend. In: *Russkaya literatura*, 1980, no. 3, pp. 92–115. (In Russ.)
2. Blok A. A. *Polnoe sobranie sochineniy: v 20 tomakh* [*The Complete Works: in 20 Vols*]. Moscow, Nauka Publ., 2010, vol. 1. 638 p. (In Russ.)
3. Blok A. A. *Polnoe sobranie sochineniy: v 20 tomakh* [*The Complete Works: in 20 Vols*]. Moscow, Nauka Publ., 2010, vol. 8. 586 p. (In Russ.)
4. Voronova O. E. *Dukhovnyy put' Esenina (religiozno-filosofskie i esteticheskie iskaniya)* [*Yesenin's Spiritual Path (Religious-Philosophical and Aesthetic Searches)*]. Ryazan, M-PRESS Publ., 1997. 288 p. (In Russ.)
5. Voronova O. E. *Sergey Esenin i russkaya dukhovnaya kul'tura* [*Sergei Yesenin and Russian Spiritual Culture*]. Ryazan, Uzoroch'e Publ., 2002. 498 p. (In Russ.)
6. Gacheva A. G. "Ideal ved' tozhe deystvitel'nost'...": russkaya filosofiya i literatura ["*The Ideal Is Also Reality...*": *Russian Philosophy and Literature*]. Moscow, Akademicheskiiy proekt Publ., 2019. 734 p. (In Russ.)
7. Gogol' N. V. *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 23 tomakh* [*The Complete Works and Letters: in 23 Vols*]. Moscow, Nauka Publ., 2012, vol. 7, book 1. 804 p. (In Russ.)
8. Golovanova T. P. Yesenin Sergei Alexandrovich. In: *Lermontovskaya entsiklopediya* [*Lermontov Encyclopedia*]. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1981, pp. 157–158. (In Russ.)
9. Dostoevskiy F. M. *Polnoe sobranie sochineniy: v 30 tomakh* [*The Complete Works: in 30 Vols*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)
10. Esenin S. A. *Polnoe sobranie sochineniy: v 7 tomakh* [*The Complete Works: in 7 Vols*]. Moscow, Nauka Publ., Golos Publ., 1995–2002. (In Russ.)
11. Lekmanov O. A., Sverdllov M. I. *Sergey Esenin: biografiya* [*Sergei Yesenin: Biography*]. Moscow, Astrel' Publ., 2011. 604 p. (In Russ.)
12. Leont'ev Ya. V. "Skify" russkoy revolyutsii. Partiya levyykh eserov i ee literaturnye poputchiki ["*The Scythians*" of the Russian Revolution. *The Party of Left Socialist-Revolutionaries and Its Literary Companions*]. Moscow, AIRO-XXI Publ., 2007. 326 p. (In Russ.)
13. Lepakhin V. V. Cosmic and "Izbyanaya" Liturgy in Yesenin's Lyrics. In: *Disserationes Slavicae*. Szeged, 1995, vol. 21, pp. 301–337. (In Russ.)
14. Lepakhin V. V. The Iconicity of the Dual World in the Lyrics of Sergei Yesenin. In: *Lepakhin V. V. Ikona v russkoy khudozhestvennoy literature: ikona i ikonopochitanie, ikonopis' i ikonopistsy* [*Lepakhin V. V. Icon in Russian Fiction: An Icon and Honouring of Icons, an Iconography and Icon Painters*]. Moscow, Otchiy Dom Publ., 2002, pp. 618–646. (In Russ.)
15. *Letopis' zhizni i tvorchestva S. A. Esenina: v 5 tomakh* [*The Chronicle of Life and Works of S. A. Yesenin: in 5 Vols*]. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2005, vol. 2. 760 p. (In Russ.)
16. Mann Yu. V. *Poetika russkogo romantizma* [*Poetics of Russian Romanticism*]. Moscow, Nauka Publ., 1976. 375 p. (In Russ.)

17. Marchenko A. M. *Poeticheskiy mir Esenina* [Poetic World of Yesenin]. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1972. 310 p. (In Russ.)
18. Meksh E. B. *Sergey Esenin v kontekste russkoy literatury* [Sergei Yesenin in the Context of Russian Literature]. Riga, P. Stuchka Latvian State University Publ., 1989. 119 p. (In Russ.)
19. Mikhaylov A. I. Sergei Yesenin. In: *Istoriya russkoy sovetskoy poezii: 1917–1941* [History of Russian Soviet Poetry: 1917–1941]. Leningrad, Nauka Publ., 1983, pp. 392–407. (In Russ.)
20. S. A. *Esenin v vospominaniyakh sovremennikov: v 2 tomakh* [Sergey Yesenin in the Memoirs of His Contemporaries: in 2 Vols]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1986, vol. 1. 511 p. (In Russ.)
21. Semenova S. G. *Russkaya poeziya i proza 1920–1930-kh godov. Poetika — Videnie mira — Filosofiya* [Russian Poetry and Prose of the 1920s — 1930s. Poetics — Vision of the World — Philosophy]. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., Nasledie Publ., 2001. 590 p. (In Russ.)
22. Semenova S. G. Poles of Russian Soul and Russian Idea in the Poetry of Sergei Yesenin. In: *Semenova S. G. Metafizika russkoy literatury: v 2 tomakh* [Semenova S. G. Metaphysics of Russian Literature: in 2 Vols] Moscow, PoRog Publ., 2004, vol. 1, pp. 359–389. (In Russ.)
23. Semenova S. G. The Main Features of Russian Religious-Philosophical Thought. Identity and Universality. In: *Issledovaniya po russkoy filosofii i kul'ture* [Studies on Russian Philosophy and Culture: a Collection of Scientific Works]. Kaliningrad, Russian State University Named After Immanuel Kant Publ., 2010, pp. 30–51. (In Russ.)
24. Seregina S. A., Subbotin S. I. Inonia. In: *Eseninskaya entsiklopediya, 1895–1925* [Yesenin Encyclopedia, 1895–1925]. Konstantinovo, The State Museum-Reserve of S. A. Yesenin Publ., 2020, issue 1, pp. 89–92. (In Russ.)
25. Skorokhodov M. V. Thematics of Death-Resurrection in the Small Poems of S. A. Yesenin 1917: to the Question of the Poetics of the Title. In: *Filosofiya bessmertiya i voskresheniya* [Philosophy of Immortality and Resurrection]. Moscow, Nasledie Publ., 1996, issue 2, pp. 139–152. (In Russ.)
26. Skorokhodov M. V. “Singing Call”: a Trial Article for the Yesenin Encyclopedia. In: *Sovremennoe eseninovedenie* [Contemporary Esenin Study]. Ryazan, The Ryazan State University Named After S. A. Yesenin Publ., 2020, no. 3 (54), pp. 18–21. (In Russ.)
27. Solntseva N. M. Scythians and Scythianism in Russian Literature. In: *Istoriko-kul'turnoe nasledie: Uchenye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta* [Historical and Cultural Heritage: Scientific Notes of the Orel State University], 2010, no. 4, pp. 147–159. (In Russ.)
28. Solovyov V. S. *Sochineneniya: v 2 tomakh* [The Works: in 2 Vols]. Moscow, Mysl' Publ., 1990, vol. 2. 822 p. (In Russ.)
29. Subbotin S. I. Comments. In: *Esenin S. A. Polnoe sobranie sochineniy: v 7 tomakh* [Yesenin S. A. The Complete Works: in 7 Vols]. Moscow, Nauka Publ., Golos Publ., 1997, vol. 2, pp. 294–377. (In Russ.)

30. Subbotin S. I. Library of Sergei Yesenin. In: *Bibliofily Rossii: al'manakh [Bibliophiles of Russia: an Almanac]*. Moscow, Lyubimaya Rossiya Publ., 2006, vol. 3, pp. 49–93. (In Russ.)
31. Susloparova G. D. The Cycle of Little Poems by S. Yesenin in the Context of Political, Historical, Philosophical and Religious Projects of the 20th Century. In: *Vestnik Rossiyskogo universiteta družby narodov. Seriya: Literaturovedenie. Zhurnalistika [RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism]*, 2012, no. 1, pp. 5–14. Available at: <https://journals.rudn.ru/literary-criticism/article/view/4311/3765> (accessed on May 1, 2024). (In Russ.)
32. Sukhov V. A. Lermontov and Yesenin: Creative Dialog. To the 205th Anniversary of the Birth of M. Yu. Lermontov. In: *Sura*, 2019, no. 5 (153), pp. 142–148. (In Russ.)
33. Usacheva V. V. Shattering. In: *Slavyanskije drevnosti: etnolingvističeskij slovar': v 5 tomakh [Slavic Antiquities: Ethnolinguistic Dictionary: in 5 Vols]*. Moscow, Mezhdunarodnye otnosheniya Publ., 2004, vol. 3, pp. 581–584. (In Russ.)
34. Khazan V. I. *Problemy poetiki S. A. Esenina: metodicheskie rekomendatsii po spetskursu [Problems of S. A. Yesenin's Poetics: Methodical Recommendations for a Special Course]*. Moscow, Grozny, 1988. 186 p. (In Russ.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Серегина Светлана Андреевна, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела новейшей русской литературы XX века и русского зарубежья, 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 at the Department of Contemporary Russian Literature of the 20th Century and Russian Abroad, 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 25.05.2024

Поступила после рецензирования и доработки / Revised 18.07.2024

Принята к публикации / Accepted 01.08.2024

Дата публикации / Date of publication 12.09.2024

Научная статья

DOI: 10.15393/j9.art.2024.14203

EDN: QRSKZP



Концепт «будущее» и его константы в поэтике В. Маяковского

В. Н. Терехина

*Институт мировой литературы им. А. М. Горького,
Российская академия наук
(г. Москва, Российская Федерация)*

e-mail: veter_47@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена понятию Будущего как одной из основных и всеобъемлющих категорий, характеризующих творчество В. В. Маяковского. Важность этого понятия была осознана уже современниками поэта М. Горьким, К. Чуковским, М. Цветаевой. Однако в советские годы тема сужалась до идеологически мотивированного «коммунистического будущего». Значительное обновление методологии, произошедшее на рубеже веков, позволило расширить контекст исследований, сопоставить произведения Маяковского о будущем с философскими взглядами русского космизма, идеями воскрешения Н. Ф. Федорова, научными теориями Лобачевского, Циолковского, Эйнштейна. Эти достижения отечественной науки были с успехом интегрированы в мировое культурное пространство, где идет активная рецепция феномена Маяковского. В статье, на фоне разнообразных теоретико-методологических подходов к изучению и интерпретации Будущего в мировосприятии Маяковского, рассмотрено характерное для поэта стремление создать картину жизни человека и общества в динамике от настоящего времени и на несколько столетий вперед. Для систематизации связанных с концептом «будущее» понятий в статье предлагается своеобразная метафорическая шкала времени, на которой по вертикали выделяются четыре константы: сегодня, завтра, грядущее, вечность. Каждый из уровней по восходящей связан с отражением представлений о Будущем, с его активным освоением, присущим Маяковскому на протяжении жизни. Стремление предвосхитить и приблизить Будущее через творчество и построение утопических моделей жизни, любви, искусства, идеального общества явственно отражается на всех рассматриваемых уровнях.

Ключевые слова: футуризм, Маяковский, Н. Ф. Федоров, поэтика, концепт, константа, будущее

Для цитирования: Терехина В. Н. Концепт «будущее» и его константы в поэтике В. Маяковского // Проблемы исторической поэтики. 2024. Т. 22. № 3. С. 229–243. DOI: 10.15393/j9.art.2024.14203 EDN: QRSKZP

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2024.14203

EDN: QRSKZP

The Concept of the Future in the Artistic System of V. Mayakovsky and Its Constants

Vera N. Terekhina

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

e-mail: veter_47@mail.ru

Abstract. The article is devoted to the concept of the Future as one of the key and comprehensive categories that characterize the work of V. V. Mayakovsky. The importance of this concept was already realized by the poet's contemporaries M. Gorky, K. Chukovsky, M. Tsvetaeva. However, in the Soviet years, the topic was narrowed down to an ideologically motivated "communist future." A significant methodological update that took place at the turn of the century allowed to expand the context of research, to compare Mayakovsky's works about the future with the philosophical views of Russian cosmism, N. F. Fedorov's ideas of the resurrection, the scientific theories of Lobachevsky, Tsiolkovsky, and Einstein. These achievements of Russian science were successfully integrated into the global cultural space, where the phenomenon of Mayakovsky was actively received. Against the background of various theoretical and methodological approaches to the study and interpretation of the Future, Mayakovsky's worldview examines the poet's characteristic desire to create an image of the life of a person and society dynamically, from the present time to several centuries ahead. To systematize the concepts associated with the concept of the Future, we propose a kind of a metaphorical time scale, on which four constants are designated on a vertical axis: today, tomorrow, future, and eternity. Each of the ascending levels is associated with the reflection of ideas about the Future, with its active development, inherent in Mayakovsky throughout his life. The desire to anticipate and bring the Future closer through creativity and the construction of utopian models of life, love, art, and an ideal society is clearly reflected at all the levels under consideration.

Keywords: futurism, Mayakovsky, N. F. Fedorov, poetics, concept, constant, future

For citation: Terekhina V. N. The Concept of the Future in the Artistic System of V. Mayakovsky and Its Constants. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2024, vol. 22, no. 3, pp. 229–243. DOI: 10.15393/j9.art.2024.14203. EDN: QRSKZP (In Russ.)

Будущее — универсальная категория, одна из важнейших при обращении к творчеству и самой личности Владимира Маяковского. Начиная с первых футуристических выступлений поэт стремился заглянуть в будущее, прорваться «за горы горя» в «солнечный край непочатый» [Маяковский; т. 2: 24]. Тогда, создавая философско-эстетические основы искусства грядущих дней, Велимир Хлебников писал:

«Наша тяжелая задача — быть стрелочниками на путях встречи Прошлого и Будущего» [Хлебников: 264].

В мировосприятии Маяковского Будущее — многоаспектный концепт, охватывающий и опыт прошлого, отложившийся в народных сказаниях и былинных образах Святогора-богатыря, Ильи Муромца, и создававшийся на его глазах образ космической эры.

По мысли С. Г. Семеновой, «будущее — вот бог поэта, основной аргумент, удостоверяющий ценность всего: человека, идеи, свершения <...> Будетлянству в таком смысле он не изменял никогда, выразив тем самым какое-то глубинно русское устремление» [Семенова, 2008: 75]. Маяковскому было важнее всего увидеть будущее, каким оно явится. Ради этого он готов стать былинным Святогором-богатырем («выше Эйфелей, выше гор») или преобразовать себя в фантастического Людогуса, смотрящего из-за облаков на «становища Муромца» [Маяковский; т. 4: 121, 112]. Как замечала Марина Цветаева, Маяковский не только непосредственно связан с представлениями о будущем, он сам ярчайшее воплощение поэта грядущих лет:

«Говоря о данном поэте, Маяковском, придется помнить не только о веке, нам непрестанно придется помнить на век вперед. Эта вакансия: первого в мире поэта масс — так скоро-то не заполнится. И оборачиваться на Маяковского нам, а может быть, и нашим внукам, придется не назад, а вперед» [Цветаева: 53–54].

В этом смысле Будущее становится эмблемой поэта, его отличительным признаком, позволившим К. Чуковскому в лекции, а затем в статье «Ахматова и Маяковский» (1920) провести черту между поэтами, «столь непохожими один на другого», отметив, что Маяковский «в каждой букве есть порождение нынешней революционной эпохи, в нем ее верования, крики,

провалы, экстазы. Предков у него никаких. Он сам предок и если чем силен, то потомками. За нею <Ахматовой> многовековое великолепное прошлое. Перед ним многовековое великолепное будущее» [Чуковский: 541]. Утверждение Чуковского было оспорено М. Горьким, который отметил анархистский характер отношения Маяковского к миру, его отказ от прошлого и в письме Чуковскому задавался вопросом:

«...уместна ли в наши дни похвала анархизму?

Мы — Русь — идем к нему неизбежно и быстро. Так не следует ли, видя это, выразить, хотя бы в двух словах, кратко, — что сие назначение пути нашего не весьма приятно нам и очень вредно будущему страны?» [Горький; т. 13: 150].

Горькому запомнилась юношеская бравада Маяковского, «темперамент пророка Исайи»¹. В ответ на известие о смерти поэта Горький в письме к И. А. Груздеву в мае 1930 г. вспоминал о встрече с ним в 1915 г. в Мустамяках:

«Там он читал "Облако в штанах", "Флейта-позвоночник" — отрывки — и много различных лирических стихов. Стихи очень понравились мне, и читал он отлично, даже разрыдался, как женщина, чем весьма напугал и взволновал меня. Жаловался на то, что "человек делится горизонтально по диафрагме". Когда я сказал, что — на мой взгляд — у него большое, хотя, наверное, очень тяжелое будущее и что его талант потребует огромной работы, он угрюмо ответил: "Я хочу будущее сегодня", и еще: "Без радости — не надо мне будущего, а радости я не чувствую!"» [Горький; т. 19: 300].

В анархистский период, на опасность которого Горький указывал Чуковскому, поэт, обращаясь к рабочим, призывал «отказаться от "ветоши старого искусства", "с жадностью рвать куски здорового молодого грубого искусства". В то же время он не декретировал конкретных проявлений творчества будущего» [Терехина, Котрелев: 187].

Как считал Маяковский в 1917–1922 гг., поступательное движение по пути обновления не даст необходимых результатов: «Довольно шагать, футуристы, в будущее прыжок!»

¹ Серебров А. О Маяковском // Маяковский в воспоминаниях современников. М.: ГИХЛ, 1963. С. 141.

[Маяковский; т. 2: 14]. Энергия прыжка велика, но недостаточна для того, чтобы прозреть ожидаемую реальность:

«Смотрите —
ряды грядущих лет текут.
Взрывами мысли головы содрогая,
артиллерией сердец ухая,
встает из времен
революция другая —
третья революция
духа» [Маяковский; т. 4: 103].

В «Открытом письме рабочим» (1918) Маяковский обращается за помощью в создании проекта нового мира:

«Великого сева ждет народная душа.

К вам, принявшим наследие России, к вам, которые (верю!) завтра станут хозяевами всего мира, обращаюсь я с вопросом: какими фантастическими зданиями покроете вы место вчерашних пожарищ? Какие песни и музыки будут литься из ваших окон? Каким Библиям откроете ваши души?» [Маяковский; т. 12: 8].

Маяковский обозначил ценностную структуру грядущего мира в его важнейших составляющих: материально-техническая сфера (здания), эстетическая (песни и музыки), духовная (Библия). В реальности «завтра» отодвигалось все дальше в будущее, однако в аксиологической системе Маяковского этот мир осуществлялся через творчество: воплощались этические идеалы, утверждалась ценность знания, социальных свобод, активности человека. Поэт верил в возможность справедливой жизни на земле, в насущность революционных преобразований. Утопическая вера в рай на земле, впервые воплощенная в заключительном эпизоде поэмы «Война и мир» (1916), оставалась важнейшей чертой художественного мира Маяковского. Финалы всех его крупных произведений обращены в будущее, ближайшее или отдаленное на века. Поэт стремился заглянуть вперед как можно дальше. Типологически это движение можно соотнести с переходом в размышлениях Н. Ф. Федорова от «истории как факта» к «истории как проекту» и далее к «истории как акту» [Гачева: 201].

Проективный, созидательный пафос, попытка опереться на библейские сюжеты освещает пьесу «Мистерия-буфф», задуманную в июле 1917 г., за несколько месяцев до Октябрьской революции. Пьеса была поставлена в Петрограде к ее первой годовщине — 7 ноября 1918 г. Режиссером выступил Вс. Мейерхольд, художником спектакля — К. Малевич. Маяковский исполнил роль «Человека просто» (это был его второй выход на театральную сцену после трагедии «Владимир Маяковский»). Библейская история о Всемирном потопе и чудесном спасении в ковчеге, переосмысленная им как новый миф о революции, давала богатые возможности для сценических экспериментов. Однако актеры Александринского театра отказались играть пьесу, трагестирующую религиозный сюжет, — исполнителей набирали по объявлению в газете.

Во второй редакции «солнечный край» выглядит как современный город:

«Ворота распахиваются, и раскрывается город. Но какой город! Громоздятся в небо распахнутые махины прозрачных фабрик и квартир. Обвитые радугами, стоят поезда, трамваи, автомобили, а посередине — сад звезд и лун, увенчанный сияющей кроной солнца» [Маяковский; т. 2: 346].

Собравшиеся «зодчие земель, планет декораторы, чудотворцы» поют:

«Солнцепоклонники у мира в храме —
покажем, как петь умеем мы.
Становитесь хорами —
будущему псалмы!» [Маяковский; т. 2: 354].

В поисках новой веры Маяковский впадает, по словам С. Г. Семеновой, «в пантеизм, в язычество, в солнцепоклонство» [Семенова, 2001: 159]. Однако «псалмы будущему» помогали преодолеть разрыв между ожидаемой «солнечной коммуной» и необходимостью «выволочь республику из грязи» [Маяковский; т. 2: 88].

Таков пафос поэмы «Рабочим Курска, добывшим первую руду, временный памятник работы Владимира Маяковского»:

«Было:

социализм —

восторженное слово! <...>

Стало:

коммунизм —

обычайшее дело» [Маяковский; т. 5: 151].

В 1920-х гг. перед Маяковским стояла задача создавать «произведения, обладающие качеством огромной социальной активности по отношению к жизни. "Тащить понятное время" — это не только сердцевина эстетических взглядов Маяковского, но и основной критерий всех его оценок различных художественных явлений» [Ушаков: 12]. Через эстетическую потребность в идеале, каким неизменно поэту представлялось Будущее, Маяковский объединял в своих произведениях утопические картины отдаленных веков и ростки нового в повседневной жизни: «Я вижу — / где сор сегодня гниет, / где только земля простая — / на сажень вижу, / из-под нее / коммуны/ дома / прорастают» [Маяковский; т. 8: 314]. Это предвидение не было лишь художественным образом, основанным на изобретательной фантазии поэта. В его библиотеке на Лубянке были книги о философах-утопистах², монография известного электрохимика и публициста Вальтера Ратенау «Механизация жизни» (Пг., 1923). Весной 1927 г. Маяковский посетил Первую мировую выставку межпланетных аппаратов и механизмов в Москве, на Тверской, где были представлены макеты ракет и скафандра по рисункам К. Э. Циолковского.

С космической философией ученого его познакомил А. Л. Чижевский, один из основоположников биофизики, гелиобиологии, поэт, который подарил Маяковскому две брошюры Циолковского, изданные в 1928 г. на средства автора малым тиражом и не поступившие в продажу. Эти книги («Прошедшее земли» и «Общественная организация человечества»), а также популярное изложение теории относительности Эйнштейна находились в книжном шкафу поэта [Колесникова: 481, 484]. Характерен

² Напр., Сен-Симон А. Собр. соч. М.; Пг., 1923; Меринг Ф. От утопии к науке. Ростов/Дон, Краснодар: Буревестник, 1924; Семенов В. Великие утописты Сен-Симон, Фурье и их школы. М.; Л, 1926. Вып. III–IV.

рассказ Р. Якобсона о внимании Маяковского к теории относительности и связанной с ней темой бессмертия. «Я найду физика, — говорил Маяковский, — который мне по пунктам растолкует книгу Эйнштейна. Ведь не может быть, чтоб я так и не понял. Я этому физику академический паек платить буду» [Якобсон: 606]. Здесь же Якобсон приводил текст радиограммы Маяковского, которую тот собирался послать Эйнштейну: «...науке будущего от искусства будущего» [Якобсон: 606].

Несогласие с привычным порядком вещей толкает лирического героя поэмы «Про это» на поиски фантастической страны Грен-лап-любландии, предстающей в воображении поэта идеальной моделью общества будущего. Герои пьесы «Баня» изобретают машину времени, чтобы заставить время «стоять и мчать в любом направлении и с любой скоростью» [Маяковский; т. 11: 280]. Власть над временем означала для Маяковского прежде всего победу над смертью, а бессмертие в его поэтической мифологии, по замечанию Якобсона, не могло быть потусторонним, оно нерасторжимо с землей: «...нет воскресения без воплощения, без плоти» [Якобсон: 608].

Казалось, поэт напрасно растрчивает талант на газетные стихи, борясь с отдельными недостатками, однако дискредитировавшее себя настоящее заставляло его, подобно героям чтимого им романа Н. Г. Чернышевского «Что делать?», стремиться к будущему, работать для него, приближать его, переносить из него всё, что можно перенести, в настоящее: «...настолько будет светла и добра, богата радостью и наслаждением ваша жизнь, насколько вы умеете перенести в нее из будущего» [Чернышевский: 591].

Четыре константы Будущего — это метафорическое представление основных этапов, отмеченных поэтом в движении времени, своеобразная шкала времени и его освоения. На ней нами выделяются четыре хронологически и семантически отличных константных уровня: сегодня, завтра, грядущее, вечность.

1. «Я хочу будущее — сегодня!»

«Сегодня» можно принять за начальный уровень шкалы. Это настоящее время, но также и граница с прошлым. «Только не воспоминания» — название статьи Маяковского — определяет и вектор единственно возможного для него движения: «Время, вперед!» [Маяковский; т. 11: 338]. По Якобсону, «сокровеннейший миф Маяковского» [Якобсон: 608] заключается в движении в Будущее, которое воскрешает и преобразует прошлое, освобождая его от настоящего, от быта. Так, о вечере воспоминаний к 10-летию революции поэт говорил:

«Нам и не по-футуристически и не по душе эти самые "вечера". Я предпочел бы объявить или "утро предположений", или "полдень оповещений"» [Маяковский; т. 12: 149].

Поэт стремился поддерживать строительно-созидательный пафос первой пятилетки, движения ударников, создавая «Урожайный марш», «Марш ударных бригад»:

«Энтузиазм,
 разрастайся и длись
фабричным
 сиянием радужным.
Сейчас
 подымается социализм
живым,
 настоящим,
 правдошным» [Маяковский; т. 10: 164].

С другой стороны, на страницах «Правды» появлялись критические стихотворения, например: «Дождемся ли мы жилья хорошего? Товарищи, стройте хорошо и дешево!» [Маяковский; т. 9: 209]. Циклы сатирических стихов, опубликованные в «Комсомольской правде», решали, по убеждению поэта, ту же задачу приближения будущего. В пьесе «Клоп» (1929) сатира распространяется не только на современное поэту мещанство, но и на представленное в утопической форме общество будущего, через пятьдесят лет, в 1979 г. [Basile: 775].

2. «...А надо рваться в завтра, вперед»

Второй уровень шкалы Будущего — это «*Завтра*», тот временной промежуток, когда начинается отсчет нового, предстоящего, времени. «Реальнейшая жизнь» — осуществление извечных человеческих идеалов. Путь к ним для Маяковского неизбежно лежит через революции: социальную и духовную. Поэт и его современники, к которым он постоянно обращается, смогут увидеть воплощение своих планов, реализацию задуманного. Важно отметить, что реальность сохраняет соразмерность масштабу жизни человека. Жизнестроительная идея становится определяющей. Увидеть результат труда — это цель, смысл движения: «Надо / жизнь / сначала переделать, / переделав, / можно воспевать» [Маяковский; т. 7: 104]. Поэт требует ускорить движение:

«Слабосильные топчутся на месте и ждут, пока событие пройдет, чтоб его отразить, мощные забегают на столько же вперед, чтоб тащить понятое время» [Маяковский; т. 12: 98].

Все чаще созидательный пафос становится завоевательным, а призывы сменяются приказами. Всеобщими усилиями и жертвами Будущее почти сближается с настоящим: «Через четыре / года / здесь / будет / город-сад» [Маяковский; т. 10: 128].

3. «...Коммуна во весь горизонт»

Грядущее — это третий уровень на шкале Будущего. Он умозрителен, потому что выходит за рамки индивидуальной жизни. Так измеряется жизнь общества, понятие о цели движения, о плодотворности совершаемого во имя будущего новых поколений. Но человек во плоти не в состоянии заглянуть в отдаленные века, поэтому в фантазии поэт трансформирует свое тело в некое подобие биоробота — это Людогусь. Он свидетельствует: «Реальнейшая / подо мною / вон она — / жизнь, / мечтаемая от дней Фурье, / Роберта Оуэна и Сен-Симона. / Маяковский! / Опять человеком будь! / Силой мысли, / нервов, / жил / я, / как стоверстную подзорную трубу, / тихо шеищу сложил. / Небылицей покажется кое-кому. / А я, / в середине XXI века, / на Земле» [Маяковский; т. 4: 134].

Стадия грядущего тесно связана с первыми уровнями. Здесь еще действуют представления о законах исторического времени, открытых Карлом Марксом, и процветает коммунизм. Будущее, по убеждению Маяковского, — это судья настоящего. Так, в пьесе «Баня», подводя итог знакомству с достижениями первой пятилетки, свой вердикт произносит Фосфорическая женщина, делегатка 2030 г.:

«Будущее примет всех, у кого найдется хотя бы одна черта, роднящая с коллективом коммуны, — радость работать, жажда жертвовать, неутомимость изобретать, выгода отдавать, гордость человечностью» [Маяковский; т. 11: 345].

4. «Векам, истории и мирозданию»

Верхний уровень шкалы Будущего составляет вечность, где время измеряется столетиями. Это не только «коммунистическое далеко»: утопические модели жизни, любви, искусства, идеального государства в представлении Маяковского возникают в разных жанрах, но чаще всего в поэмах. Два программных произведения поэта обращены в вечность: «Прошение на имя...» из поэмы «Про это» и «Во весь голос». В них рассказ «о времени и о себе» сочетается с мечтой о воскрешении, о возвращении к жизни в будущем: «Воскреси / хотя б за то, / что я / поэтом / ждал тебя, / откинул будничную чушь! / Воскреси меня / хотя б за это! / Воскреси — / свое дожить хочу!» [Маяковский; т. 4: 184].

Здесь первостепенное значение имеет знакомство Маяковского с идеями «материалистического утопизма» Н. Ф. Федорова [Семенова, 2001].

Рассматривая концепт «будущее» в предложенном аспекте на уровне констант, можно убедиться, что шкала времени помогает системно представить характер отношения Маяковского к Будущему как его активное, созидательное предвосхищение. Своего апогея оно достигает в заключительных строках поэмы «Про это», где идеи философии общего дела явственно коррелируют с образной системой Маяковского. Как замечает А. Г. Гачева, «Федорову хотелось говорить о родстве, любви сынов к отцам, скорби об утратах, воскресительной памяти и труде воскрешения, используя во всей полноте эмоционально-

образные возможности художественного текста» [Гачева: 199]. В строках Маяковского тот же призыв «к восстановлению всечеловеческого родства», «космического всеединства»: «Чтоб жить / не в жертву дома дырам. / Чтоб мог / в родне / отныне / стать / отец / по крайней мере миром, / землей по крайней мере — мать» [Маяковский; т. 4: 184].

«Утопия будущего» была для Маяковского желанным «скачком, трансцензусом от заземленной посюсторонности, политического ораторства агиток в чудесную многомерность, <...> свободу от природы и смерти» [Семенова, 2016: 490–491]. Многомерность отношения Маяковского к Будущему определяет доминирующее место этого концепта в художественной системе поэта наряду с такими онтологическими понятиями, как Человек, Жизнь, Смерть, Любовь. В ценностной структуре личности и творчества Маяковского концепт «будущее» означает понятие нравственного идеала и одновременно практического действия. Поэтические формулы порыва к Будущему, созданные им, сохраняют свой эмоционально-образный потенциал, сочетание утопического пафоса и сатирического обличения. Выявленные в ходе исследования константы аксиологической шкалы времени показывают взаимосвязь отдельных этапов становления темы Будущего у Маяковского, ее эволюцию и творческое воплощение. Новизна и перспективность исследования связаны с дальнейшим расширением его социокультурного и философского контекста.

Список литературы

1. Гачева А. Г. Евангельский текст и идея проективности литературы в наследии Н. Ф. Федорова // Проблемы исторической поэтики. 2023. Т. 21. № 4. С. 189–215 [Электронный ресурс]. URL: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1700756743.pdf (22.05.2024). DOI: 10.15393/j9.art.2023.13182. EDN: KAEZXC
2. Горький М. Полн. собр. соч. Письма: в 24 т. М.: Наука, 2004–2022–.
3. Колесникова Л. Е. Аэрокосмические сюжеты Маяковского // Творчество В. В. Маяковского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. Вып. 3: Текст и биография. Слово и образ. С. 480–498.
4. Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Гослитиздат, 1955–1961.
5. Семенова С. Г. Русская литература 1920–1930-х годов: Поэтика — Видение мира — Философия. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. 590 с.

6. Семенова С. Г. «Третья Революция Духа» // Творчество В. В. Маяковского в начале XXI века. Новые задачи и пути исследования. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 40–76.
7. Семенова С. Г. Русская литература XIX–XX вв.: от поэтики к миропониманию. М.: Академический проект, Парадигма, 2016. 890 с.
8. Терехина В. Н., Котрелев Н. В. «...выдано товарищу В. В. Маяковскому...». Неизвестное письмо А. В. Луначарского Ф. Э. Дзержинскому // Литературный факт. 2021. № 3 (21). С. 185–195. DOI: 10.22455/2541-8297-2021-21-185-195
9. Ушаков А. М. Маяковский «через горы времени» // Владимир Маяковский в мировом культурном пространстве: мат-лы Междунар. науч. конф., посвящ. 125-летию со дня рождения поэта. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 8–15.
10. Хлебников В. Собр. соч.: в 6 т., 7 кн. М.: ИМЛИ РАН, 2003. Т. 6. Кн. 1. 448 с.
11. Цветаева М. Собр. соч.: в 7 т. М.: Терра, 1997. Т. 5. Кн. 2. 400 с.
12. Чернышевский Н. Г. Что делать? Из рассказов о новых людях (Первоначальная редакция) // Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: в 15 т. М.: ГИХЛ, 1939. Т. 11. 748 с.
13. Чуковский К. И. Ахматова и Маяковский // Маяковский В. В.: Pro et Contra: в 2 т. / сост., вступ. ст., коммент. В. Н. Дядичева. СПб.: РХГА, 2006. Т. 1. С. 515–542. (Сер.: Русский путь.)
14. Якобсон Р. О. О поколении, растратившем своих поэтов // Маяковский В. В.: pro et contra: в 2 т. / сост., вступ. ст., коммент. В. Н. Дядичева. СПб.: РХГА, 2013. Т. 2. С. 594–619.
15. Basile G. M. Mayakovsky's Bedbug: Revolution, Time, and Utopia // *Quaestio Rossica*. 2017. Vol. 5. No. 3. P. 757–776 [Электронный ресурс]. URL: <https://qr.urfu.ru/ojs/index.php/qr/issue/view/240/177> (22.05.2024). DOI: 10.15826/qr.2017.3.249

References

1. Gacheva A. G. The Gospel Text in the Legacy of N. F. Fyodorov and the Idea of Projectivity of Literature. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2023, vol. 21, no. 4, pp. 189–215. Available at: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1700756743.pdf (accessed on May 22, 2024). DOI: 10.15393/j9.art.2023.13182. EDN: KAEZXC (In Russ.)
2. Gorky M. *Polnoe sobranie sochineniy. Pis'ma: v 24 tomakh [The Complete Works. Letters: in 24 Vols]*. Moscow, Nauka Publ., 2004–2022–. (In Russ.)
3. Kolesnikova L. E. Aerospace Plots of Mayakovsky. In: *Tvorchestvo V. V. Mayakovskogo [The Works of V. V. Mayakovsky]*. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2015, issue 4, pp. 480–498. (In Russ.)
4. Mayakovsky V. V. *Polnoe sobranie sochineniy: v 13 tomakh [The Complete Works: in 13 Vols]*. Moscow, Goslitizdat Publ., 1955–1961. (In Russ.)

5. Semenova S. G. *Russkaya literatura 1920–1930-kh godov: Poetika — Videnie mira — Filosofiya* [Russian Literature of the 1920s — 1930s: Poetics — Vision of the World — Philosophy]. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., Nasledie Publ., 2001. 590 p. (In Russ.)
6. Semenova S. G. “The Third Revolution of the Spirit.” In: *Tvorchestvo V. V. Mayakovskogo v nachale XXI veka. Novye zadachi i puti issledovaniya* [The Art of V. V. Mayakovsky at the Beginning of the 21st Century. New Issues and Ways of Research]. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2008, pp. 40–76. (In Russ.)
7. Semenova S. G. *Russkaya literatura XIX–XX vv.: ot poetiki k miroponimaniyu* [Russian Literature of the 19th — 20th Centuries: from Poetics to World Understanding]. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., Paradigma Publ., 2016. 890 p. (In Russ.)
8. Terekhina V. N., Kotrelev N. V. “...Given to Comrade V. V. Mayakovsky”: an Unknown Letter by Lunacharsky to Dzerzhinsky. In: *Literaturnyy fakt*, 2021, no. 3 (21), pp. 185–195. DOI: 10.22455/2541-8297-2021-21-185-195 (In Russ.)
9. Ushakov A. M. Mayakovsky “Through the Mountains of Time”. In: *Vladimir Mayakovskiy v mirovom kul’turnom prostranstve* [Vladimir Mayakovsky in the World Cultural Space]. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2018, pp. 8–15. (In Russ.)
10. Khlebnikov V. *Sobranie sochineniy: v 6 tomakh, 7 knigakh* [Complete Works: in 6 Vols, 7 Books]. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2003, vol. 6, book 1. 448 p. (In Russ.)
11. Tsvetaeva M. *Sobranie sochineniy: v 7 tomakh* [Complete Works: in 7 Vols]. Moscow, Terra Publ., 1994, vol. 5, book 2. 400 p. (In Russ.)
12. Chernyshevskiy N. G. What to Do? From Stories About New People (Initial Edition). In: *Chernyshevskiy N. G. Sobranie sochineniy: v 15 tomakh* [Chernyshevskiy N. G. Complete Works: in 15 Vols]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel’stvo khudozhestvennoy literatury Publ., 1939, vol. 11. 748 p. (In Russ.)
13. Chukovskiy K. I. Akhmatova and Mayakovsky. In: *Mayakovskiy V. V.: Pro et Contra: v 2 tomakh* [Mayakovsky V. V.: Pro et Contra: in 2 Vols]. St. Petersburg, The Russian Christian Academy for the Humanities Publ., 2006, vol. 1, pp. 515–542. (Ser.: The Russian Way.) (In Russ.)
14. Yakobson R. O. On the Generation that Wasted Its Poets. In: *Mayakovskiy V. V.: Pro et Contra: v 2 tomakh* [Mayakovsky V. V.: Pro et Contra: in 2 Vols]. St. Petersburg, The Russian Christian Academy for the Humanities Publ., 2013, vol. 2, pp. 594–619. (In Russ.)
15. Basile G. M. Mayakovsky’s Bedbug: Revolution, Time, and Utopia. In: *Quaestio Rossica*, 2017, vol. 5, no. 3, pp. 757–776. Available at: <https://qr.urfu.ru/ojs/index.php/qr/issue/view/240/177> (accessed on 25 May, 2024). DOI: 10.15826/qr.2017.3.249. (In English)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Терехина Вера Николаевна, доктор филологических наук, главный научный сотрудник, руководитель Группы подготовки Полного собрания произведений В. В. Маяковского в 20 томах, Институт мировой литературы им. А. М. Горького, Российская академия наук (ул. Поварская, 25а, г. Москва, Российская Федерация, 121069); ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8708-9914>; e-mail: veter_47@mail.ru.

Vera N. Terekhina, PhD (Philology), Chief Researcher, Head of the Group for the Preparation of the Complete Works of V. V. Mayakovsky in 20 Volumes, A. M. Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences (ul. Povarskaya 25a, Moscow, 121069, Russian Federation); ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8708-9914>; e-mail: veter_47@mail.ru.

Поступила в редакцию / Received 02.06.2024

Поступила после рецензирования и доработки / Revised 02.08.2024

Принята к публикации / Accepted 05.08.2024

Дата публикации / Date of publication 12.09.2024

Научная статья

DOI: 10.15393/j9.art.2024.14062

EDN: TEGYJD



Поэтика утопии в произведениях А. В. Чаянова

Н. В. Михаленко

Институт мировой литературы им. А. М. Горького,

Российская академия наук

(г. Москва, Российская Федерация)

e-mail: tinril@list.ru

Аннотация. Футурологическая модель, представленная в «Путешествии моего брата Алексея в страну крестьянской утопии» А. В. Чаянова (описанном как Ив. Кремнев), ориентирована на сохранение и возрождение традиций прошлых эпох, которые гармонично встраиваются в новый образ жизни. Утопическая картина мира очень эклектична: наряду с ручным сельскохозяйственным трудом присутствуют новейшие изобретения: метеорофоры и летательные аппараты, регулируются атмосферные осадки. Искусство как философский императив определяет все стороны жизни общества. Руководители государства стремятся добиться максимальной реализации таланта каждого человека. Образование строится на принципах гармоничного развития личности: жители утопии не только осваивают специальность, но должны знать историю искусства, заниматься спортом, что должно также служить раскрытию их способностей. Идеалом служит как античная культура, так и усадебное времяпрепровождение, где человек трудится в тесном соприкосновении с природой, проводя досуг в литературных или музыкальных занятиях. Знание истории и искусства считается здесь основополагающим: даже кулинария и развлечения ориентированы на сохранение памяти прошлого. Многие идеи, на которых строится утопия, — представления Чаянова о должной структуре образования, его культурологической и искусствоведческой составляющих, педагогических и методических принципах, формировании разностороннего и многогранного ученого. Но это и своеобразный ответ на споры конца XIX — начала XX в. о роли человека как теурга, границах его возможностей и власти.

Ключевые слова: А. В. Чаянов, утопия, будущее, образование, наука, искусство

Для цитирования: Михаленко Н. В. Поэтика утопии в произведениях А. В. Чаянова // Проблемы исторической поэтики. 2024. Т. 22. № 3. С. 244–256. DOI: 10.15393/j9.art.2024.14062. EDN: TEGYJD

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2024.14062

EDN: TEGYJD

The Poetics of Utopia in the Works of A. V. Chayanov

Natalya V. Mikhalenko

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

e-mail: tinril@list.ru

Abstract. The futurological model presented in “My brother Alexei’s Journey to the Land of Peasant Utopia” by A. V. Chayanov (under the name of Iv. Kremnev) is focused on preserving and reviving the traditions of the times past, which are harmoniously integrated into a new way of life. The utopian worldview is very eclectic: along with manual agricultural labor, there are the latest inventions: meteorophores and aircraft, atmospheric precipitation is controlled. Art as a philosophical imperative defines all aspects of society. The leaders of the state rely striving to maximize the realization of each person’s talent, education is based on the principles of harmonious personal development: utopia’s residents not only master a specialty, but must know the history of art, play sports, which should also serve to reveal their abilities. The ideal is formed by both the ancient culture and manor pastime, where a person works in close contact with nature, spending leisure time in literary or musical pursuits. Knowledge of history and art is considered fundamental here: even cooking and entertainment are focused on preserving the memory of the past. Many of the ideas on which utopia is based are Chayanov’s ideas about the proper structure of education, its cultural and art history components, pedagogical and methodological principles, and the formation of a versatile and multifaceted scientist. But in a way, it is also an answer to the disputes of the late 19th — early 20th centuries about the role of man as a theurgist, the limits of his capabilities and power.

Keywords: A. V. Chayanov, utopia, the future, education, science, art

For citation: Mikhalenko N. V. The Poetics of Utopia in the Works of A. V. Chayanov. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2024, vol. 22, no. 3, pp. 244–256. DOI: 10.15393/j9.art.2024.14062. EDN: TEGYJD (In Russ.)

Утопия А. В. Чаянова, в которой описывается будущее России в 1984 г., является важной частью литературного процесса начала XX в. Наряду с «Красной звездой» А. А. Богданова, поэмами и стихами С. А. Есенина, где возникает образ

крестьянского рая, страны Инонии, футурологическими прогнозами В. В. Маяковского, предостережениями Е. И. Замятина роман «Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии. Часть первая¹» являет собой модель возможного будущего, соответствующего представлениям Чайнова. В нем изображено идеальное общество, основы которого составляют не индустриализация и технический прогресс, а «ценности совершенной и гармоничной сельской цивилизации» [Джиганте: 62]. М. Леке (Mirja Lecke) писала: «Die politische und ökonomische Krise während und nach der Oktoberrevolution in Rußland führte zu gesteigertem Interesse an utopischer Literatur. Damals versuchten nicht nur professionelle Literaten, die neue Situation durch künstlerische Tätigkeit zu bewältigen. Auch Politiker, Ökonomen und andere Intellektuelle wollten einen künstlerischen Beitrag zur "neuen" Gesellschaft leisten» [Lecke: 379]. («Политический и экономический кризис во время и после Октябрьской революции в России способствовал духовному интересу к утопической литературе. Не только профессиональные литераторы пытались с помощью искусства осмыслить новую ситуацию. Политики, экономисты и другие мыслители хотели внести свой вклад в "новое" общество»).

В утопии Чайнова искусство как мировоззренческая категория составляет основу философии руководителей государства и простых жителей, отношение к разным сторонам жизни как к искусству является основным принципом организации общества крестьянской утопии. Искусство постоянно сопровождает человека: в убранстве домов присутствуют картины, в самых отдаленных уголках страны можно посетить выездные выставки музеев, сама отнюдь не утилитарная и прагматичная одежда женщин — сарафаны с кринолинами — тоже является данью истории моды. Досуг проходит в пении, исполнении романсов, соревновании на знание живописи, чтении, о чем свидетельствует «энергия, с которой раскупались»² книги

¹ Вторая часть не была написана автором.

² Чайнов А. В. Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии // Московская гофманиада / послесл. В. Б. Муравьева; примеч. В. Б. Муравьева, С. Б. Фроловой. М.: Издательский Дом ТОНЧУ, 2006. С. 255. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием страницы в круглых скобках.

на ярмарке в Белой Колпи. Даже кулинария представляет собой отдельное искусство — воссоздание культуры еды предшествующих эпох.

Интересно, что в обществе будущего очень многое ориентировано на культуру прошлого. Жители утопии прекрасно ориентируются в истории искусства, начиная от культуры Древнего Вавилона. Знание истории искусства распространено повсеместно за счет функционирования передвижных выставок музеев, однако имена художников новой страны не называются, лишь приводится случай в традиции эпохи Возрождения, когда «та или иная волость или уезд уплачивали по многолетним контрактам значительные суммы художнику, поэту или ученому только за перенос его местожительства на их территорию» (259).

Такой интерес героев Чаянова к художественному искусству, вероятно, также обусловлен его моделированием утопической действительности. С одной стороны, это связано с его интересом к живописи: он брал уроки у К. Ф. Юона; имя художника упоминается в чаяновской «Истории парикмахерской куклы». Вторая супруга Чаянова — Ольга Эммануиловна Гуревич — была искусствоведом, именно она положила начало семейной коллекции гравюр. Письма Чаянова периода зарубежных поездок пестрят информацией о находках различных гравюр. В письме двоюродному брату, С. А. Клепикову, который занимался изучением лубочных картинок³, Чаянов перечислял работы видных художников, создававших гравюры, приводил примерные цены на них. Он выделял произведения таких мастеров, как: Schongauer, Mantegna, Ruysdael, P. Potter, Both, Остаде, Рембрандт, Дюрер, Калло, Альдеревер, Бехам, Кранах, Бальдунг Грин⁴.

³ Клепиков С. А. Лубок. М., 1939. Ч. 1. Русская песня; Клепиков С. А. О собирании лубочных картин. М.: Гос. лит. музей, 1941; Клепиков С. А. М. Ю. Лермонтов и его произведения в русских народных картинках // М. Ю. Лермонтов. М.: Изд-во АН СССР, 1948. Кн. II. С. 794–802. (Сер.: Лит. наследство; вып. 45–46); Клепиков С. А. А. С. Пушкин и его произведения в русской народной картинке. М.: Гос. лит. музей, 1949; Клепиков С. А. И. А. Крылов и его произведения в русской народной картинке. М.: Гос. лит. музей, 1960.

⁴ См.: Чаянов А. В. Письма // Чаянов А. В. Избранное: статьи о Москве. Письма (1909–1936) / примеч. С. Б. Фроловой. М.: Издательский Дом ТОНЧУ, 2008. С. 210–211.

В стиле гравюр были сделаны иллюстрации повестей Чаянова русскими художниками-графиками Алексеем Александровичем Рыбниковым, Натальей Абрамовной Ушаковой, Алексеем Ильичом Кравченко.

В 1926 г. Чаянов выпустил монографию «Старая Западная гравюра. Краткое руководство для музейной работы»⁵, в которой в доступной форме изложил историю и основные техники исполнения этого вида живописи, дал расшифровки подписей некоторых художников, а также разработал методику для начинающих собирателей⁶. Он отмечал, что самой ответственной и сложной задачей является «художественное воспитание широких масс»⁷. Именно художественная реальность «Путешествия...» стала пространством, где воплотились его идеи: «...основной задачей всякой широкой работы над художественной культурой масс являются мероприятия, направленные к тому, чтобы возможно большие массы пришли в непосредственное соприкосновение с памятниками и произведениями искусства, этими единственными первоисточниками всякой художественной культуры»⁸. И если в своей монографии Чаянов предлагал создать «густую сеть местных художественных музеев»⁹ в СССР, говорил о том, что «подлинники западного искусства должны быть нами брошены в самые отдаленные углы нашей страны и всякий, кто хотел бы познакомиться с этими первоисточниками художественной культуры, должен получить возможность по оригиналам ознакомиться с развитием европейского искусства»¹⁰, то в «Путешествии...» он воплотил эту идею.

⁵ Чаянов А. Старая западная гравюра. Краткое руководство для музейной работы / с предисл. Н. И. Романова. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1926. 95 с.

⁶ А. М. Никулин и Е. С. Никулина отмечали: «В искусствоведческих работах Чаянова, безусловно, заключены важные элементы социологического междисциплинарного анализа истории и экономики, искусства и культуры» [Никулин, Никулина: 187].

⁷ Чаянов А. В. Старая западная гравюра. С. 9.

⁸ Там же.

⁹ Там же. С. 11.

¹⁰ Там же. С. 12.

В 1933 г., находясь в ярославской тюрьме, Чаянов начал писать монографию «История западной гравюры» — было написано три с половиной главы. Даже в ссылке в Алма-Ате (1936–1937) (см.: [Бондарик: 173–174]) Чаянов просил супругу прислать ему книги по искусству:

«Особенно хочется получить издание Гос[ударственного] музея изобраз[ительных] искусств — выпуск 3 из серии "Живопись и скульптура": "Искусство европейского феодализма"¹¹»¹².

Он очень ждал в Алма-Ате посылки эстампов:

«Затем очень прошу тебя ускорить посылку просимых гравюр — Рембр[анта] и итальянцев XVI века. Уж очень тоскливы одинокие вечера, хотелось бы проводить их, по крайней мере, в более культурной и эстетической обстановке»¹³ (письмо О. Э. Чаяновой).

В «Путешествии...» методы работы с произведениями искусства распространяются на все сферы деятельности, даже возделывание земли возводится в ранг творчества, что требует от человека не только определенной квалификации, но и творческого отношения к своей деятельности. Так, в земледелии

«работа не отделена от творчества организационных форм, в котором свободная личная инициатива дает возможность каждой человеческой личности проявить все возможности своего духовного развития, предоставляя ей в то же время использовать в нужных случаях всю мощь коллективного крупного хозяйства, а также общественных и государственных организаций» (248).

В жизни утопических людей нет простоты, они как бы действующие лица огромного спектакля, героями которого управляют «авгуры духа», правители страны, прибегающие к «терапии неудачных жизней», чтобы ни один талант не был потерян («идея искусственного подбора и содействия организации талантливых жизней» (262)). Как писал А. М. Никулин, «в утопии Чаянова рационализм, точнее, не один рационализм,

¹¹ Искусство европейского феодализма: путеводитель по музею / сост. сотрудники ГМИИ под ред. Б. Е. Этингофа и Ю. Сергиевского. М.: Изогиз, 1934. Вып. 3. Ч. 1. 79 с.

¹² Чаянов А. В. Письма. С. 253.

¹³ Там же.

но различные виды рационализмов, стараясь мирно соперничать, хотя порой и открыто враждуя меж собой, последовательно трансформируют, доводят до своего рационального замысла всю окружающую природную и социальную жизнь» [Никулин: 263].

Евангельская притча о талантах получает здесь гиперболическую трактовку: чтобы человек мог максимально реализовать свои способности и возможности, он лишается свободы выбора. «Прометей» А. Н. Скрябина, ставший государственным гимном, а также лейтмотивная символика Вавилонской башни, вводимая в текст посредством описания картин, схожих с работами Питера Брейгеля Старшего, свидетельствуют об опасности теорий, провозглашающих равенство человека божеству. По мнению К. Соливетти, «в этой Аркадии обнаруживаются жесткие культурные модели, не слишком отличающиеся от моделей общества образца 1921 года» [Соливетти: 313]. Создавая научно-популярное произведение, представляющее собой альтернативу большевистским планам, Чаянов проводил литературный эксперимент с утопической моделью, показывая ее сильные и слабые стороны. Новая страна не только бережно хранит традиционные ценности, но и применяет «манипулятивные практики, основанные на идее "трансформации" человеческого сознания» [Павлова: 11].

Идея теургии, человекобожества художника лейтмотивно развивается на протяжении всего сюжета. Когда Параскева Минина рассказывает Кремневу о своих живописных предпочтениях — картинах Питера Брейгеля Старшего, Ван Гога, Рыбникова, Ладанова, — она отмечает, что

«искала в искусстве тайны вещей, чего-то или божеского, или дьявольского, но превышающего силы человеческие.

Признавая высшую ценность всего сущего, она требовала от художника конгениальности с творцом Вселенной, ценила в картине силу волшебства, Прометееву искру, дающую новую сущность...» (227).

Утопические жители проявляют интерес к живописи: «...властителем мировых помыслов сделались суздальские фрески XII века, и наступило царство реализма с Питером Брейгелем как кумиром» (228). Германия, проигравшая в войне Российской

крестьянской республике, должна выплатить издержки, ею вызванные, полотнами «Боттичелли, Доменико Венециано, Гольбейна», а также передать Пергамский алтарь (273–274).

На передвижной выставке Волоколамского музея в Белой Колпи, где «временно гастролируют некоторые московские картины» (255), Кремнев смог увидеть «"старых знакомых" — Венецианова, Кончаловского, "Святого Герасима" рыбниковской кисти, новгородского "Илью" остроуховского собрания» (255). Жители интересуются историей искусства: активно покупают 132-е издание книги П. Муратова «История живописи на ста страницах», книгу П. Мининой «От Рокотова до Ладанова».

На ярмарке в Белой Колпи в зале реликвий Алексей Кремнев смог увидеть макет комнаты Пушкина, «раскрывшей Алексею душу великого поэта лучше, чем все десятки книг о нем, когда-то прочитанных. Ушаковский альбом, листки альбомных стихов, портреты близких, Нащокинский домик и сотни других свидетелей великой жизни» (267). Утопические жители интересуются литературой, они должны видеть условия становления, развития и реализации великого таланта, то, как он был реализован, а не утрачен. Подобные истории служат образцом для жителей утопии, призмой, через которую они должны смотреть и на свою жизнь.

Реалии жизни Чаянова стали частью художественного пространства. В послереволюционное время он работал в Кооперативном комитете по охране художественных и национальных сокровищ России, созданном по постановлению Всероссийского кооперативного съезда в 1918 г. Во главе комитета стоял Игорь Грабарь, вместе с ним работали П. П. Муратов, Н. И. Романов, А. М. Эфрос (Росций), П. Д. Эттингер, Б. Р. Виппер, А. В. Чаянов и другие деятели искусства. Деятельность Кооперативного комитета началась с передачи в Румянцевский музей «Альбома Ушаковой» с многочисленными рисунками и записями А. С. Пушкина. Согласно идее Чаянова, руководившего Просветительской комиссией Кооперативного комитета, «с исчезновением прежних меценатов из среды царей, аристократии, богатого купечества, положивших основание лучшим художественным собраниям и музеям России, заботы о развитии художественной культуры в стране

должны стать делом демократии и прежде всего ее неистощимых сил, организованных в кооперативные союзы, рассеянные по всему лицу русской земли»¹⁴.

«Прометеева искра» является достаточно амбивалентной категорией в наследии Чайнова (подробнее см.: [Михаленко]). С одной стороны, он упоминает ее, когда в статье «Методы высшего образования» говорит о формировании профессионализма у студента, его мировоззрения как будущего специалиста: «Знакомство с передовыми научными технологиями и произведениями искусства способствует тому, что в душе студента загорается "тот Прометеев огонь, который неугасимо пылает в храме науки"»¹⁵. С другой стороны, в художественном пространстве романа прометеистская символика звучит достаточно угрожающе. Музыкальная поэма А. Скрябина, исполняемая «на кремлевских колоколах в сотрудничестве с колоколами других московских церквей» (267), не оставляет у человека выбора, подчиняет его волю: «...основным условием преобразования мироздания» становится «необходимость *преображения человека, трансформации его этико-онтологического статуса*» [Павлова: 3].

В «Путешествии...» дается подробное описание жизни в утопической стране, как ее представлял и моделировал Чайнов. Этот роман стал своеобразной площадкой, на которой Чайнов смог реализовать свое представление о необходимой организации различных сторон общества. Особенно тщательно прописана экономическая система утопической страны, в тексте отразились взгляды автора на образование и воспитание молодежи, одним из главных факторов формирования личности становится соприкосновение студента с произведениями искусства.

Многие принципы, которыми руководствовался Чайнов в своей жизни, доведены в утопии до нелогичного максимума, гиперболически усилены, поэтому и создается амбивалетная картина мира. Так, например, в статье «Методы высшего

¹⁴ Романов Н. Искусство и кооперация // Кооперация и искусство: сб. ст. И. Грабаря, Н. Романова, А. Эфроса, П. Эттингера и А. Чайнова. М.: Тип. Н. А. Сазоновой, 1919. С. 18.

¹⁵ Чайнов А. В. Методы высшего образования // Экономическое наследие А. В. Чайнова. М.: ТОНЧУ, 2006. С. 631.

образования» (1919) Чаянов писал о важности не только профессиональной подготовки студентов, но и об общем их образовании, повышении культурного уровня. Как отмечал Чаянов в статье, «главнейшее, что дает высшая школа, — это особая, ей одной присущая культура. Питомец высшей школы среди обывателей подобен магометанину, побывавшему в Мекке, среди других магометан. Его кругозор широк, он лучше видит, он быстрее и шире мыслит»¹⁶. Выпускник, который «многие часы простаивал перед диковинными видениями Рембрандта и Боттичелли в Румянцевском музее, <...> слышал вдохновенную речь Станиславского и навеки сохранил в своей душе образы студии Художественного театра <...>, приобщился к первоисточникам культуры, дохнул воздухом вершин человеческой мысли и искусств»¹⁷. В утопии же, согласуясь с гимном этой страны, — «Прометеем» Скрябина — люди сами становятся творцами. На этом строится вся идеология: «...рабочий, строя свою идеологию, ввел наемничество в символ веры будущего строя и создал экономическую систему, в которой все были исполнителями и только единицы обладали правом творчества» (247).

Педагогические идеи Чаянова, вероятно, реализовались в образе «Братства святого Флора и Лавра», своеобразного светского монастыря, устроенного в подмосковной усадьбе Архангельское, «братья коего вербовались среди талантливых юношей и девушек, выдвинувшихся в искусствах и науках» (237). Чаянов создал идеальную модель воспитания «наиболее мощных творческих сил страны», в которой обучение студентов происходит в чудесных имениях, «разбросанных по России и Азии, снабженных библиотеками, лабораториями, картинными галереями» (237).

По мысли Чаянова, именно усадебная культура, «давшая декабристов и подарившая миру Пушкина»¹⁸, представляет собой идеальное сочетание практической работы, гармоничной жизни на лоне природы и бережного сохранения культурного наследия предшествующих эпох:

¹⁶ Чаянов А. В. Методы высшего образования. С. 632.

¹⁷ Там же. С. 641.

¹⁸ Там же.

«В анфиладе комнат старого дворца и липовых аллеях парка, освещенных былыми посещениями Пушкина и блистательной, галантной жизнью Бориса Николаевича Юсупова с его вольтерьянством и колоссальной библиотекой, посвященной французской революции и кулинарии, шумела юная толпа носителей Прометеева огня творчества, делившая труды с радостями жизни» (237).

Утопическое общество, построенное на принципах максимальной реализации каждого гражданина, на основе прекрасно выстроенной системы образования, исключает всякую возможность выбора у человека, делая творчество, изначально свободное по своей сути, скованным рамками и ограничениями.

Список литературы

1. Бондарик В. В. Жизненный и творческий путь А. В. Чайнова // Труды Вольного экономического общества России. 2018. Т. 210. № 2. С. 164–177.
2. Джиганте Дж. Творчество Александра Чайнова — уникальное явление русского Модернизма // Contemporary Issues of Literary Criticism X Modernism in Literature Environment, Themes, Names Proceedings of International Symposium (The symposium dedicated to the 125th anniversary year of the birth of Galaktion Tabidze). Тбилиси: Ivane Javakhishvili Tbilisi State University Press, 2017. Vol. 1. Pp. 57–64 [Электронный ресурс]. URL: https://www.v-ivanov.it/files/4/4_tbilisi2016legkij.pdf (10.05.2024).
3. Михаленко Н. В. Идея прометеизма и отражение представлений о егенике в «Путешествии моего брата Алексея в страну крестьянской утопии» А. В. Чайнова // Литература и религиозно-философская мысль конца XIX — первой трети XX века. К 165-летию Вл. Соловьева / отв. ред. и сост. Е. А. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2018. С. 441–449.
4. Никулин А. М. Грезы русской революции в утопиях Александра Чайнова и Андрея Платонова // Социологическое обозрение. 2018. Т. 17. № 3. С. 256–290 [Электронный ресурс]. URL: <https://sociologica.hse.ru/2018-17-3/224869184.html> (10.05.2024).
5. Никулин А. М., Никулина Е. С. Социология искусства А. В. Чайнова. [Рец. на кн.] Чайнов А. В. Избранное искусствоведческое наследие. М.: Издательский дом Тончу, 2018 // Социологический журнал. 2019. Т. 25. № 1. С. 178–188 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.journal-soc-journal.ru/index.php/socjour/article/view/6286> (10.05.2024). DOI: 10.19181/socjour.2018.25.1.6286
6. Павлова О. А. Русская литературная утопия 1900–1920-х гг. в контексте отечественной культуры: автореф. дис. ... д-ра филол. наук; Саратов: Саратов. гос. ун-т, Волгоград, 2006. 45 с.
7. Соливетти К. Утопия или метаутопия? Текст, метатекст и паратекст в «Путешествии моего брата Алексея в страну крестьянской утопии»

A. Чаянова // Вторая проза. Trento: Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 1995. С. 297–314. (Сер.: Labirinti 18.)

8. Lecke M. Utopie und romantische Kunsttheorie in A. V. Čajanovs “Putešestvie moego brata v stranu krest’janskoj utopii” // Zeitschrift für Slavische Philologie. 2000. Vol. 59. № 2. Pp. 379–400.

References

1. Bondarik V. V. Life and Creative Way of A. B. Chayanov. In: *Trudy Vol’no-ekonomicheskogo obshchestva Rossii [Works of the Free Economic Society of Russia]*, 2018, vol. 210, no. 2, pp. 164–177. (In Russ.)
2. Dzhigante Dzh. Alexander Chayanov, an Original Representative of Russian Modernism. In: *Contemporary Issues of Literary Criticism 10th Modernism in Literature Environment, Themes, Names Proceedings of International Symposium (The Symposium Dedicated to the 125th Anniversary Year of the Birth of Galaktion Tabidze)*. Tbilisi, Ivane Javakhishvili Tbilisi State University Press Publ., 2017, vol. 1, pp. 57–64. Available at: https://www.v-ivanov.it/files/4/4_tbilisi2016legkij.pdf (accessed on May 10, 2024). (In Russ.)
3. Mikhalenko N. V. The Idea of Prometheism and the Reflection of Ideas About Eugenics in “The Journey of My Brother Alexei to the Land of Peasant Utopia” by A. V. Chayanov. In: *Literatura i religiozno-filosofskaya mysl’ kontsa XIX — pervoy treti XX veka: k 165-letiyu Vl. Solov’eva [Literature and Religious and Philosophical Thought of the Late 19th — First Third of the 20th Century: to the 165th Anniversary of Vl. Solovyov]*. Moscow, Vodoley Publ., 2018, pp. 441–449. (In Russ.)
4. Nikulin A. M. Dreams of the Russian Revolution in the Utopias of Alexander Chayanov and Andrei Platonov. In: *Sotsiologicheskoe obozrenie [Sociological Review]*, 2018, vol. 17, no. 3, pp. 256–290. Available at: <https://sociologica.hse.ru/2018-17-3/224869184.html> (accessed on May 10, 2024). (In Russ.)
5. Nikulin A. M., Nikulina E. S. Chayanov’s Sociology of Art. [Rew.] Chayanov A. V. Selected Art Heritage. Moscow, Izdatelskiy dom Tonchu Publ., 2018. In: *Sotsiologicheskii zhurnal [Sociological Journal]*, 2019, vol. 25, no. 1, pp. 178–188. Available at: <https://www.journal-socjournal.ru/index.php/socjour/article/view/6286> (accessed on May 10, 2024). DOI: 10.19181/socjour.2018.25.1.6286 (In Russ.)
6. Pavlova O. A. *Russkaya literaturnaya utopiya 1900–1920-kh gg. v kontekste otechestvennoy kul’tury: avtoref. dis. ... d-ra filol. nauk [The Russian Literary Utopia of the 1900s — 1920s in the Context of Russian Culture. PhD. philol. sci. diss. abstract]*. Volgograd, 2006. 45 p. (In Russ.)
7. Solivetti K. Utopia or Meta-Utopia? Text, Metatext and Paratext in “The Journey of My Brother Alexei to the Land of Peasant Utopia” by A. Chayanov In: *Vtoraya proza [The Second Prose]*. Trento, Department of Philological and Historical Sciences Publ., 1995, pp. 297–314. (Ser.: Labirinti 18.) (In Russ.)
8. Lecke M. Utopie und romantische Kunsttheorie in A. V. Čajanovs “Putešestvie moego brata Alekseja v stranu krest’janskoj utopii” [Utopia and Romantic Art Theory in “The Journey of My Brother Alexei to the Land of Peasant Utopia” by A. V. Chayanov]. In: *Zeitschrift für Slavische Philologie [Journal of Slavic Philology]*, 2000, vol. 59, no. 2, pp. 379–400. (In German)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Михаленко Наталья Владимировна, *Natalya V. Mikhalenko*, PhD (Philology), Senior Researcher of the Group for the Study of Creativity of V. V. Mayakovsky, A. M. Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences (ul. Povarskaya 25a, Moscow, 121069, Russian Federation); ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6200-6211>; e-mail: tinril@list.ru.

Поступила в редакцию / Received 15.06.2024

Поступила после рецензирования и доработки / Revised 17.08.2024

Принята к публикации / Accepted 20.08.2024

Дата публикации / Date of publication 12.09.2024

Научная статья

DOI: 10.15393/j9.art.2024.14102

EDN: YCOBMC



«Борьба миров»: образ будущей войны в советской фантастике предвоенного десятилетия

Д. Д. Николаев

Институт мировой литературы им. А. М. Горького,

Российская академия наук

(г. Москва, Российская Федерация)

e-mail: ddnikolaev@mail.ru

Аннотация. В дореволюционной фантастике борьба миров воспринималась преимущественно как столкновение землян и внесеметной цивилизации. После появления советского государства борьба большевистского и антибольшевистского миров становится одной из ключевых тем в фантастике. К началу 1930-х гг. в русской литературе формула «борьба миров» существует и как фантастическая, и как нефантастическая, отражающая реальное социальное противостояние. Но идея мировой революции как цель и результат борьбы миров из фантастики фактически устраняется. Социальная борьба, которая может трансформироваться в межгосударственный конфликт, к концу 1930-х гг. превращается в войну миров, где определяющим является военное столкновение СССР с враждебным государством. Изменения, происходящие на международной арене, приводят к тому, что и в фантастике на смену Англии и Франции в качестве главных противников приходят Германия, Италия и Япония. Победа в войне будущего одерживается не только благодаря героизму и народному единству, но и за счет военно-технического превосходства. Наряду с явно фантастическим оружием, которым обладали в будущем и СССР, и враги, писатели описывали технические достижения, фантастичность которых не всегда заметна даже современнику-неспециалисту, поскольку некоторые фантастические для конца 1930-х гг. вооружения уже во время Великой Отечественной войны стали реальностью. Одной из отличительных черт произведений 1938–1939 гг. о будущей войне следует назвать минимальную дифференциацию фантастического и нефантастического. С одной стороны, войны еще нет, с другой — дистанция между будущим и настоящим практически отсутствует, «эффект будущего» нивелируется за счет максимально соответствующей настоящему картине действительности. Этот художественный прием помогает передать читателю уверенность в том, что победа — логическое завершение настоящего, а не фантазия.

Ключевые слова: фантастика, советская литература, литература русского зарубежья, Великая Отечественная война, Н. Шпанов, Г. Адамов, Н. Томан, образ будущего

Для цитирования: Николаев Д. Д. «Борьба миров»: образ будущей войны в советской фантастике предвоенного десятилетия // Проблемы исторической поэтики. 2024. Т. 22. № 3. С. 257–285. DOI: 10.15393/j9.art.2024.14102. EDN: YCOBMC

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2024.14102

EDN: YCOBMC

“The Struggle of the Worlds”: the Representation of the Future War in the Soviet Science Fiction of the 1930s

Dmitry D. Nikolaev

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

e-mail: ddnikolaev@mail.ru

Abstract. In pre-revolutionary fiction, the struggle of the worlds was perceived mainly as a clash between earthlings and an extraterrestrial civilization. After the emergence of the Soviet state, the struggle between the Bolshevik and anti-Bolshevik worlds became one of the key themes in fiction. By the early 1930s, the formula “struggle of the worlds” existed in Russian literature both as fantastic and non-fantastic, reflecting a real social confrontation. However, the idea of a world revolution as the goal and result of the struggle of the worlds is actually eliminated from science fiction. The social struggle, which can transform into an interstate conflict, by the end of the 1930s turns into a war of the worlds, where the military clash between the USSR and a hostile state is the decisive factor. The changes taking place in the international arena led to the fact that in science fiction, too, England and France are replaced by Germany, Italy and Japan as the main opponents. In the war of the future the victory is determined not by heroism and national unity, but also by military and technical superiority. Along with the apparently fantastic weapons possessed by both the USSR and the enemies in the future, the writers described technical achievements, whose fantastic nature is not always noticeable even to a non-specialist contemporary, since some weapons that were fantastic in the late 1930s already became a reality during the Great Patriotic War. One of the distinctive features of the works of 1938–1939 about the future war is the minimal differentiation between the fantastic and non-fantastic. On the one hand, there is no war yet, on the other hand, the distance between the future and the present is practically absent, and the “effect of the future” is leveled due to image of reality that maximally corresponds to the present. This artistic technique helps to convey to the reader the confidence that victory is the logical conclusion of the present, and not a fantasy.

Keywords: science fiction, Soviet literature, literature of the Russian Exile, the Great Patriotic War, N. Shpanov, G. Adamov, N. Toman, futurology

For citation: Nikolaev D. D. "The Struggle of the Worlds": the Representation of the Future War in the Soviet Science Fiction of the 1930s. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2024, vol. 22, no. 3, pp. 257–285. DOI: 10.15393/j9.art.2024.14102. EDN: YCOBMC (In Russ.)

«Борьба миров» занимает центральное место в отечественной фантастике — и в советской литературе, и в литературе русского зарубежья, если говорить о межвоенных десятилетиях в целом. Образ будущего в значительной степени связан и с тем, как изображается эта борьба, и с тем, чем она завершается. Будущее есть не только результат, итог борьбы, но и сама борьба может проецироваться в будущее.

Тем не менее в название статьи вынесена только советская фантастика. Это обусловлено не стремлением сузить тему или игнорировать тексты, созданные русскими писателями в эмиграции в 1930-е гг. (о типологическом единстве русской литературы XX в. см.: [Николаев, 2013]), а реалиями литературного процесса. Если в начале 1920-х гг. изображение «борьбы миров» является важным для фантастики русского зарубежья [Николаев, 2007], то во второй половине 1920-х интерес к теме ослабевает, как и к художественному осмыслению будущего вообще.

Акцент на осмыслении в данном случае сделан специально. Первичным для писателей эмиграции при изображении будущего является социально-политический прогноз — судьба России, а часто и судьба всего мира, связанная именно с будущим России. В первые годы после революции, когда еще сохраняется надежда на скорое падение большевиков, базовый прогноз очевиден и строится на свержении или трансформации советской власти. Эти социально-политические изменения могут быть отнесены в будущем к разному времени, но они кажутся неизбежными — и в таком качестве утверждаются в фантастике.

В советской фантастике, напротив, неизбежным представляется конечное торжество в будущем мировой революции (опять же в разной степени удаленности от настоящего), если,

конечно, данный вопрос вообще в произведении затрагивается. Я уже отмечал, что в произведениях о ближайшем будущем — таких, например, как «Роковые яйца» М. А. Булгакова, — значимым является само существование в будущем советского государства [Николаев, 2012, 2015].

Поскольку вопрос о будущем Советской России или СССР являлся в то время центральным и ожесточенная «борьба миров» шла в настоящем, обходить его стороной в произведениях о будущем было затруднительно: наиболее актуальный конфликт требовал разрешения и в фантастике.

Однако затем ситуация меняется — и меняется в советской литературе и в литературе русского зарубежья по-разному. Неожиданная для большей части эмиграции устойчивость новой власти в России приводит к тому, что предсказание победы над ней в ближайшем будущем выглядело бы неубедительно даже для фантастики. Решение проблемы с помощью фантастического изобретения, как в повести П. П. Тутковского «Перст Божий»¹, уже в 1924 г. только подчеркивало невозможность свержения советской власти без чудесного вмешательства (см.: [Николаев, 2006]). И хотя у Тутковского изобретение становится катализатором народного восстания, изображение такого восстания в будущем по мере укрепления СССР кажется все менее приемлемым для фантастического текста.

Показывать падение советской власти в удаленном будущем писатели эмиграции тоже не могли: тем самым они признавали бы, что СССР продолжит существовать в ближайшие десятилетия, в то время как читатели надеялись на скорое возвращение на родину. Кроме того, по мере интеграции за рубежом беженцев из России сам конфликт постепенно трансформируется. Из социально-политического внутреннего (старой России и новой России) он превращается в политический внешний, из внутрисоветского — в межгосударственный.

Не является приемлемым разрешением «борьбы миров» в будущем для фантастики русского зарубежья и война других стран с Россией, пусть и советской, заканчивающаяся поражением России, хотя для собственно зарубежной фантастики

¹ Тутковский П. П. Перст Божий: Гибель российской коммуны: фантастическая повесть. Новый Сад: Святослав, 1924. 108 с.

это характерная сюжетная модель. Но именно в данном направлении развивается советская фантастика, предсказывающая, как и европейская, скорую войну, только с противоположным, естественно, для СССР результатом.

Фиксирующиеся в 1930-е гг. в русской литературе в целом изменения приводят к существенной трансформации изображения «борьбы миров» в советской фантастике и убирают ее на периферию в фантастике эмиграции. Эта трансформация — от дореволюционной фантастики через фантастику первого десятилетия советской власти к фантастике предвоенного десятилетия — прослеживается уже на уровне использования формулы «Борьба миров».

Понятно, что заимствована она из произведения Герберта Уэллса. Роман “The War of the Worlds”, сейчас известный у нас преимущественно как «Война миров», с конца XIX в. издавался на русском в основном под названием «Борьба миров». Так он был назван в 1898 г. в переводах К. К. Толстого², З. Журавской³ и в 1903 г. в переводе М. Перфильевой⁴. Правда, в собрании сочинений Уэллса, изданном в Санкт-Петербурге «Шиповником», в 1910 г. перевод Журавской был напечатан под названием «Война миров». Название «Борьба миров» издатели продолжали использовать и после революции — к этому мы вернемся.

В восприятии фантастической парадигмы в дореволюционное время борьба миров воспринималась преимущественно как столкновение земного и внеземного миров. Противопоставление «мира голодных и рабов» и «мира насилья» рассматривалось как нефантастическое, и борьба эта в реальности должна была в будущем привести не к «борьбе миров», а к смене одного мира другим. Вспомним хрестоматийные строки «Интернационала»:

² Уэллс Г. Борьба миров. СПб.: ред. «Нового журн. иностр. лит.», 1898. 318 с.

³ Борьба миров. Роман Г. Уэллса // Мир Божий. 1898. № 10. Октябрь. Отд. III. С. 1–22; № 11. Ноябрь. Отд. III. С. 25–48; № 12. Декабрь. Отд. III. С. 49–88.

⁴ Уэллс Г. Борьба миров. СПб.: типо-лит. «Герольд», 1903. Кн. 1. Пришествие марсиан. 104 с.; Кн. 2. Земля под властью марсиан. 88 с. Кн. 2. Земля под властью марсиан (Окончание); Хрустальное яйцо; Остров Эпиорниса. 96 с.

«Весь мир насилья мы разрушим
До основанья, а затем
Мы наш, мы новый мир построим —
Кто был ничем, тот станет всем».

Не являлось «борьбой миров» и изображение войн будущего в фантастике — например, у Августа Нимана в романе 1904 г. «Всемирная война. Мечты немца». Это было столкновение государств и народов, а не «миров». Автор в предисловии писал:

«Я представляю себе, что сухопутные армии и флоты Германии, Франции и России отправляются в поход против общего врага, который своими руками, похожими на ноги полипа, охватывает весь земной шар. Благодаря сильному нападению со стороны трех союзных держав, вся Европа будет освобождена от его объятий, в которых он всех душит. Будущее чревато великой войною»⁵.

В том же году появились переводы этого романа на русский и — что показательно — на английский. В напечатанной в «Нью-Йорк Таймс» 10 декабря 1904 г. рецензии говорилось, что книга, в которой отразилась мечта о создании общеевропейской антианглийской коалиции, показывает, как определенные круги в Германии смотрят на вещи, и в этом смысле может служить предупреждением Великобритании.

После появления советского государства меняется ситуация в реальности, что влечет за собой ее изменение и в фантастике. Борьба двух миров — большевистского и антибольшевистского — становится одной из ключевых тем и в советской фантастике, и в фантастике русского зарубежья, а затем входит и в зарубежную фантастику.

В то же время сама формула «борьба миров» постепенно теряет связанную с романом Уэллса устойчивую коннотацию фантастического. В 1918–1922 гг. произведение Уэллса еще несколько раз издается под названием «Борьба миров» — в составе собрания сочинений (Пг., 1918), в «Общей библиотеке», «Универсальной библиотеке», во «Всеобщей библиотеке»

⁵ Ниман А. Всемирная война: мечты немца. М.: Д. А. Ефимов, 1904. С. 4.

Госиздата⁶. А в 1923 г. в Москве начинает выходить «журнал приключений» под названием «Борьба миров». В этом журнале борьба миров уже осмыслялась не как столкновение Земли и Марса, а как социальная борьба «пролетариата против капитала».

В первом номере 1924 г. редакция заявляла, что «борьба миров никогда не достигала такого напряжения, как в нашу эпоху»: «Черные, желтые и оливковые рабы против белых империалистов». От социальной борьбы сразу прочерчивалась прямая линия к науке:

«Этой борьбе служит наука. В двадцатом веке не неуклюжие пушки, а легкокрылые аэро решают бои»⁷.

Но перехода от науки к фантастике в редакционной программе заявлено не было. Смысл был в обратном: фантастическая «борьба миров» Уэллса превращалась в реальную социальную борьбу. Хотя элементы фантастики в некоторых опубликованных в журнале текстах встречались: так, в повести Бориса Перелешина «Заговор Мурман-Памир»⁸ о борьбе чекистов в 1918 г. белогвардейцы хотели использовать мощнейший взрывчатый яд два икс.

Журнал «Борьба миров» в 1920-е гг. просуществовал недолго: в 1923–1924 гг. вышло восемь номеров. И с 1925 г. снова следуют регулярные переиздания романа Уэллса под названием «Борьба миров». Но в 1930 г. в составе полного собрания фантастических романов писателя в издательстве «Земля и фабрика» роман печатают уже под заглавием «Война миров»⁹. А под названием «Борьба миров» в 1930 г. начинает вновь выходить

⁶ См.: Уэллс Г. Борьба миров. М.: Изд-во ВЦИК, 1919. (Общая библиотека; № 34); Уэллс Г. Борьба миров. М.: Универсальная библиотека, [1919]; Уэллс Г. Борьба миров. М.: Гос. изд-во, 1922. (Всеобщая библиотека; № 5.)

⁷ От редакции // Борьба миров: Журнал приключений. 1924. № 1. Февраль. С. 1.

⁸ См.: Перелешин Б. Заговор Мурман-Памир // Борьба миров: Журнал приключений. 1924. № 1–4.

⁹ Уэллс Г. Полное собрание фантастических романов / под ред. М. Зенкевича. М.; Л.: Земля и фабрика, 1930. Т. 5: Война миров / пер. с англ. П. Магура. Со статьей М. Е. Набокова о Марсе. Вновь используется название «Борьба миров» в середине 1930-х гг. (подробнее см.: [Левидова, Парчевская]).

периодическое издание — теперь как приложение к журналу «Смена» и с подзаголовком «Ежемесячник революционной романтики, путешествий, научной фантастики, изобретений, пропаганды генерального плана».

Сама редакция именовала издание сперва не журналом, а «сборником», но мы будем сразу использовать определение «журнал». Как видно из подзаголовка, на этот раз изначально предполагалось, что научная фантастика будет играть весомую роль в журнале, и в 1930 г. так и было. В первом номере появился очерк П. Лопатина «Завтрашний день», предваряющий который редакция отмечала, что «картина, развернутая инж. Лопатиным, уже не кажется нам фантастической»¹⁰. Здесь же начинается публикация «научно-фантастического и политического романа» Э. Зеликовича «Следующий мир», которая продолжалась до июля. Интересно, что редакция прямо связывала текст с творчеством Уэллса, подчеркивая, что Зеликович «в своем романе разворачивает увлекательные страницы, используя метод известного Герберта Уэльса»¹¹.

На публикациях 1930 г. мы подробнее останавливаться не будем: важно отметить сам факт присутствия фантастики в программе журнала «Борьба миров».

Таким образом, формула «борьба миров» к началу 1930-х гг. существует и как фантастическая — в связи с романом Уэллса и уже вне устойчивой связи с ним, — и как нефантастическая, отражающая реальное социальное противостояние.

Что касается непосредственного изображения «борьбы миров» в советской фантастике и фантастике русского зарубежья в 1920-е гг., то основные этапы рассматривались в монографии «Русская проза 1920–1930-х годов: авантюрная, фантастическая и историческая проза» [Николаев, 2006], поэтому сейчас повторим лишь ключевой вывод.

Борьба миров — если говорить о глобальном столкновении, а не о частных ее проявлениях — в фантастике первых десяти лет советской власти — это путь к мировой революции. Но идея мировой революции была тесно связана с Троцким

¹⁰ Борьба миров. 1930. № 1. С. 9.

¹¹ Там же. С. 19.

и троцкизмом, а потому в период между исключением Троцкого и Каменева из Политбюро в октябре 1926 г. и их исключением из ЦК в октябре 1927 г. из фантастики мировая революция как цель и результат борьбы миров фактически устраняется.

Важную роль сыграли еще два события 1927 г.: убийство 7 июня Борисом Ковердой советского полпреда в Польше Войкова на варшавском вокзале и так называемая «Шанхайская резня» в апреле 1927 г., после которой сторонники Чан Кайши одержали победу над коммунистами из Уханьского правительства, показав, что «мировая контрреволюция» оказывается сильнее и действеннее мировой революции.

В провале китайской революции в так называемом «Заявлении 83-х» [Архив Троцкого: 60–72], подготовленном сторонниками Троцкого и Зиновьева, обвинялась «руководящая группа ЦК». В нем также отмечалось, что «в коммунистических партиях всего мира (в том числе и в широких кругах ВКП), в связи с китайским поражением, господствует величайшая растерянность», и что «китайское поражение может самым непосредственным образом отразиться и на судьбе СССР в ближайшее же время. Если империалистам удастся на длительное время "усмирить" Китай, — они двинутся затем на нас, на СССР. Поражение китайской революции может чрезвычайно приблизить войну против СССР» [Архив Троцкого: 61].

И еще одна цитата из этого заявления:

«Международное положение становится все более напряженным. Опасность войны увеличивается. Центральная задача ВКП и всего авангарда международного пролетариата заключается сейчас в том, чтобы предотвратить (или хотя бы только оттянуть на возможно больший срок) войну, чтобы поддержать и отстоять во что бы то ни стало политику мира, которую провести до конца способна только наша партия и советская власть» [Архив Троцкого: 66].

Фактически мы видим, как от господствовавшей ранее идеи, что грядущая мировая война приблизит мировую революцию, поскольку пролетариат всех стран восстанет против угнетателей, отказываются и троцкисты.

Перемены в политике сразу же сказываются и на литературе. Их можно зафиксировать уже в 1927 г. Роман А. Шишко

«Аппетит микробов», вышедший в издательстве «Молодая гвардия»¹², еще завершается победой коммунистической революции во Франции. Как и в изданном годом ранее романе Шишко «Господин Антихрист»¹³, революция становится закономерным итогом европейской войны, которую начинают империалисты, пытающиеся таким образом продлить век капитализма. Отличие заключается лишь в том, что в «Аппетите микробов» Франция уже не агрессор, а объект нападения. Но Шишко показывает, что к войне готовятся все: громадные арсеналы химического оружия создаются в США, Англии, Франции, Германии, в Международный Химический Трест входят и заводы в Италии, Бельгии, Голландии. А вот роман Я. Окунева «Завтрашний день» переиздается в 1927 г. уже под новым названием — «Катастрофа»¹⁴. Из финала убираются звучавшие рефреном в первом издании строки телеграмм, оповещающих весь мир о мировой революции (подробнее см.: [Николаев, 2006: 300–307; 322–327]).

Период с 1927 г. и до середины 1930-х гг. можно назвать периодом неопределенности, связанным с трансформацией советской политики. Разумеется, борьба миров из фантастики не уходит, но чаще она отражается в изображении негативных последствий открытий и изобретений в буржуазном обществе и позитивных — в социалистическом и коммунистическом. Здесь, разумеется, нужно в первую очередь назвать произведения Александра Беляева.

Журнал «Борьба миров», в подзаголовке которого научная фантастика к тому времени уже сменилась «социальной фантастикой», в начале 1931 г. печатает повесть А. Скачко «Может быть — завтра»¹⁵. В прологе рассказывается о том, как начавшаяся между Англией и САСШ война постепенно охватывает весь мир. Непосредственно в борьбу против СССР в повесть включены бывшие белогвардейцы, Польша и Франция.

¹² См.: Шишко А. В. Аппетит микробов: Роман. М.; Л.: Молодая гвардия, [1927]. 213 с.

¹³ См.: Шишко А. В. Господин Антихрист: Роман. М.; Л.: Земля и фабрика, 1926. 128 с.

¹⁴ См.: Окунев Я. М. Катастрофа: социально-сатирическая повесть. М.; Л.: Молодая гвардия, 1927. 103 с.

¹⁵ См.: Скачко А. Может быть — завтра // Борьба миров. 1931. № 1. Январь. С. 2–29; № 2. Февраль. С. 12–34; № 3. Март. С. 62–67.

На эту повесть следует обратить внимание по двум причинам: во-первых, это последнее крупное фантастическое произведение, появившееся в журнале «Борьба миров». Затем фантастика из журнала практически исчезает — и социальное противостояние миров с апрельского номера 1931 г. сводится к интерпретации реального (настоящего и прошлого). В 1932 г. журнал выходит уже как издание «Комсомольской правды» и без всякого подзаголовка. Борьба миров в нем интерпретируется не как военно-политическое столкновение, а как сосуществование двух систем. Не мирное, а в борьбе, но все же параллельное существование. Рассказывая о задаче журнала, в рекламном объявлении редакция заявляет:

«Два мира. Две силы. Отмирающий капитализм и социалистическая система. Капиталистические страны охвачены жесточайшим кризисом. Закрываются фабрики и заводы, лопаются банки, идут с молотка разорившиеся крестьянские хозяйства. Рабочие среди изобилия, созданного их руками, умирают с голода. Социалистическая система не знает кризиса. Каждый день вступают в строй все новые и новые заводы, растут новые города. Главная и основная задача журнала "Борьба миров" — показать во весь рост эти две системы; показать революционную борьбу рабочих в капиталистических странах и участие в этой борьбе зарубежного комсомола. <...> Журнал "Борьба миров" должен показать две техники, рассказать о нашем враге, о вооружении буржуазии, о борьбе на научном фронте»¹⁶.

Весной 1933 г. «Борьба миров» вообще перестает выходить. Вторая причина — повесть «Может быть — завтра» — произведение, которым по сути заканчивается доминировавшая в фантастике на протяжении 1920-х гг. линия военно-политического противостояния СССР и капиталистических государств, где главными противниками были Англия, США и Франция.

Изменения, происходящие на международной арене, влекут за собой изменения во внешней политике СССР и по отношению к СССР, а это, в свою очередь, отражается и на изображении борьбы миров в фантастике (подробнее см.: [Николаев, 2010]).

¹⁶ Борьба миров. 1932. № 1. Январь. С. 65.

Еще в мае 1931 г. на военно-литературных играх Литературного объединения Красной Армии и Флота (см. о ЛОКАФ и «оборонной литературе» [Добренко], [Закружная, Московская], [Бурцева]) писателям предлагался сценарий, в котором Франция и Англия «побудили прибалтийские государства, Польшу и Румынию начать вооруженное выступление против СССР» [Сысоева: 165]. Но в середине 1931 г. Франция отменяет так называемые антидемпинговые меры в отношении СССР, а затем начинается работа над Пактом о ненападении. После его подписания 29 ноября 1932 г. СССР и Франция обязались не вмешиваться во внутренние дела друг друга, что делало события, подобные изображенным в повести Скачко, невозможными с точки зрения следования договору. Франция больше не могла поощрять активную антисоветскую деятельность русской эмиграции, а Советский Союз — антиправительственную борьбу во Франции. Снималась с повестки дня и задача ее изображать и пропагандировать в литературе.

Образ будущего определяется настоящим: изображение войны будущего должно готовить читателя к столкновению с реальным на данный момент противником. Хотя фантастическое и является по определению изображением невозможного (подробнее см.: [Николаев, 2006: 226–238]), границы возможного и невозможного в художественном произведении могут быть прочерчены по-разному. И определяет их не только авторская воля, но и «читательский запрос», выразителями которого являются как сами читатели, «голосующие рублем», так и регламентирующие инстанции — от редакций до высшей государственной власти.

Фантастический текст состоит не только из фантастического, но и из нефантастического. При этом нефантастическое является также художественным вымыслом, т. е. с точки зрения отношения к реальности вымышленным в художественном тексте является и фантастическое, и нефантастическое.

Эта дифференциация фантастического и нефантастического в вымышленном является часто весьма сложной задачей не только для читателя, но и для исследователя, особенно если он не сосредоточен конкретно на фантастике. К примеру, при изображении будущего мы неизбежно сохраняем какие-то

элементы настоящего: в быту, в природе, в характерах и взаимоотношениях людей и т. д. Даже само существование людей, цивилизации, Земли, Вселенной в будущем — это проекция настоящего.

Нефантастическое в фантастическом тексте играет важнейшую роль, потому что оно позволяет выделить, подчеркнуть фантастическое. Но при использовании фантастики в тексте может стоять и задача противоположная — не выделить, а в какие-то моменты, напротив, сделать использование фантастики незаметным.

Линия на сотрудничество с Францией продолжает последовательно развиваться в 1930-е гг. 11 января 1934 г. заключается торговый договор, 2 мая 1935 г. — франко-советский Пакт о взаимопомощи. В результате Франция и Великобритания как основные государства-противники СССР из советской фантастики исчезают. Новыми постоянными врагами в фантастике второй половины 1930-х гг. становятся державы оси: Германия, Италия и Япония. А Польша, которая прежде выступала как союзник Франции, теперь изображается уже как союзник Германии.

Борьба миров как социальная борьба, которая может трансформироваться в межгосударственный конфликт, но в основе своей все равно является войной классовой, постепенно к концу 1930-х гг. превращается в войну миров, где определяющим является уже военное столкновение государств, одним из которых является Советский Союз, а внутрисоюзный классовый конфликт либо носит второстепенный характер, либо вообще отсутствует.

А. Ф. Бритиков отмечает, что «почти через все фантастические произведения 1930-х годов проходит мотив освободительной революционной войны и защиты Советской Родины» [Бритиков: 170], но обобщение здесь является явным преувеличением. Война есть далеко не во всех фантастических произведениях, и мотив революционной войны уходит на второй план. Война уже часто показывается фактически не как революционная, а как Отечественная, и революционные выступления в стане врага становятся следствием межгосударственного военного столкновения.

Разумеется, наряду с произведениями, где столкновение двух миров изображено непосредственно, как прямой конфликт, есть и другой тип противопоставления двух миров, когда происходящее в одном из миров изображается с позиций представителя противоположного мира. Так решается задача, к примеру, в повести-памфлете Л. Платова «Господин Бибабо», опубликованной в журнале «Вокруг света» в 1939 г. (№ 7. С. 17–25; № 8–9. С. 14–20).

Непосредственное столкновение двух миров может изображаться глобально — как столкновение двух стран — двух систем, но может показываться и как конфликт частного характера — с разной степенью вовлеченности в глобальное противостояние. В качестве примера приведем два известных произведения.

Первое — повесть А. Некрасова «Приключения капитана Врунгеля», которую будем трактовать как произведение фантастическое, поскольку на возможность «вранья» намекает лишь семантика фамилии. В повести Некрасова, опубликованной впервые в журнале «Пионер» в 1937 г. (кроме 10 номера), обратим внимание на то, как изображаются представители капиталистических стран — бывших и нынешних главных противников. Англичане показаны по-разному: ведущий себя по-джентльменски мистер Денди и его полная противоположность и главный соперник — в журнальной редакции его зовут мистер Гримсби, а в переработанной — мистер Болдуин. А милитаристы, которые пытаются захватить «Беду», — это японец адмирал Кусаки и итальянцы: сержант Джулико Бандитто и другие «головорезы», берущие экипаж в плен у берегов Эритреи.

Второе — роман Григория Адамова «Тайна двух океанов», напечатанный в журнале «Знание — сила» и в газете «Пионерская правда» в 1938 г. В нем в первой же главе появляется японский резидент капитан Маэда, который беседует со своим агентом, и лишь затем Адамов переходит к описанию фантастических технических достижений советских подводников.

С дальневосточным регионом связано и самое известное произведение середины 1930-х гг., непосредственно изображающее войну будущего. Это роман Петра Павленко «На Востоке»,

опубликованный в журнале «Знамя» (1936. № 7 и № 12) и в «Роман-газете» в 1936–1937 гг. (1936. № 9–10; 1937. № 2).

О произведениях 1938–1939 гг. о будущей войне есть объемная и очень качественная с точки зрения подбора материала работа В. А. Токарева «Советская военная утопия кануна второй мировой» [Токарев; Бумажные войны]. Но с некоторыми его выводами и оценками согласиться трудно, потому что они не учитывают как раз специфику фантастического — как в целом, так и в произведениях этого периода. Впрочем, статья и не заявлена как филологическое исследование. Цель автора-историка — «реконструировать советский пропагандистский образ будущей войны» [Токарев: 98]. Однако без учета специфики художественного произведения — будь то фильм, спектакль или книга — вместо образа создаваемого мы видим образ воспринятый, причем интерпретированный исходя не из момента восприятия, а из сложного комплекса последующих оценок.

Начнем с того, что анализируемые произведения не имеют отношения к утопии как жанровой форме: Токарев и сам уже в самом начале статьи от термина «жанр» уходит. Кроме того, не учитывается специфика сценической и кинематографической условности, а большая часть работы Токарева посвящена фильмам и пьесам. Ну и, наконец, в статье нет разграничения фантастического и нефантастического, на чем и необходимо остановиться подробнее.

Неразграничение фантастического и нефантастического оказывается настолько убедительным и эффективным авторским художественным приемом, что продолжает воздействовать не только на читательскую аудиторию, но и на исследователей. Когда мы говорим о поэтике фантастического, то одной из отличительных черт произведений 1938–1939 гг. о будущей войне надо назвать установку на неразличение фантастического и реального. С одной стороны, в произведении заведомо изображается фантастическое, так как речь идет о войне, которой еще нет, — войне будущего. С другой стороны, дистанция между будущим и настоящим в изображении повседневной жизни, быта, политики, взаимоотношений людей и т. п., практически отсутствует.

Хотя кино не является предметом нашего анализа, один из фильмов, а точнее — его название, обойти никак нельзя. 23 февраля 1938 г. на советские экраны выходит кинофильм «Если завтра война...». Эта формула использовалась в литературных произведениях и раньше, и позже, но в массовом сознании она в первую очередь связывается с фильмом. В формуле надо обратить внимание сразу на два элемента: приближенность изображаемого будущего и мнимую условность «если», которое на самом деле выражает допущение того, что происходит далее. Заключение в монографии «Русская проза 1920–1930-х годов: авантюрная, фантастическая и историческая проза» названо «Завтра — война», уже без «если», поскольку допущение стало реальностью [Николаев, 2006: 673].

Будущее в произведениях — это, действительно, «завтра», завтрашний день, который практически ничем не отличается от сегодняшнего. О войне будущего повествуется как о войне настоящего, фантастический элемент не подчеркивается, а, напротив, нивелируется за счет максимально соответствующей настоящему картины действительности. И это не следствие недостатка воображения у авторов, а художественный прием, преследующий определенную цель. Поскольку итог развития сюжета — победа над врагом, читатель должен чувствовать уверенность в том, что победа одерживается здесь и сейчас, а не когда-то в неопределенном будущем, что победа вытекает из настоящего, а не является фантазией автора.

В то же время просто изображением ближайшего будущего, в котором идет война, писатели, как правило, не ограничиваются. В качестве второго фантастического элемента используется фантастическое оружие, технические достижения, изобретения, которых нет в настоящем. Причем эти достижения и изобретения, что нужно отметить особо, могут быть не только у СССР, но и у обеих враждующих сторон. К примеру, в «Тайне двух океанов» мы сперва видим фантастический японский портативный парашют — и лишь в следующей главе фантастические советские скафандры.

В повести Николая Томана «Мимикрин доктора Ильичева», опубликованной в первых двух номерах журнала «Вокруг

света» за 1939 г.¹⁷, особый корпус фашистской армии готовит и наносит удар по советской территории при помощи атомных батарей. Генерал Пеггендорф заявляет, что ему «нужно всего семьдесят два часа, чтобы сделать из Белоруссии форшмак» и не более пяти суток понадобится для Украины»¹⁸.

Кроме того, у фашистов есть «радиоволны, выводящие из строя наши моторы», «оптические батареи», орудия которых «никогда не дают промаха» и которые «приводятся в действие фотоэлементами, чувствительными к самым незначительным изменениям не только рельефа местности, но и ее окраски. Любое световое пятно, появившееся в секторе обстрела оптических батарей, мгновенно регистрируется фотоэлементом, который приводит в действие орудия батареи»¹⁹.

Для того чтобы нанести успешный контрудар, советскому командованию нужно провести разведку на передовых линиях противника, защищенных как раз этими непроходимыми оптическими батареями, которые мы, кстати, видим затем в действии. И вот здесь и приходится использовать изобретенный советским врачом Ильичевым «мимикрин», делающий человека невидимым, так как его тело почти полностью сливается с окраской окружающей местности или предметов. Однако испытания мимикрина не закончены и на данном этапе человек, который решится его применить, должен через двое суток погибнуть.

Инженер Гроздев готов пожертвовать собственной жизнью: его в конце успеют спасти, но важно обратить внимание на сам факт — если бы не героизм и самоотверженность инженера, никакие советские изобретения не помогли бы нанести контрудар. Добавим, что в повести гораздо больше внимания уделяется немецкой системе орудий, которые удастся рассмотреть, пробравшись с помощью мимикрина на территорию врага, чем самому мимикрину.

¹⁷ См.: Томан Н. Мимикрин доктора Ильичева // Вокруг света. 1939. № 1. Январь. С. 15–21; № 2. Февраль. С. 19–25.

¹⁸ Томан Н. Мимикрин доктора Ильичева // Вокруг света. 1939. № 1. Январь. С. 16.

¹⁹ Там же. С. 20–21.

Что касается техники, которую использует Красная армия в «завтрашней» войне, то читателям и сейчас, и в годы издания произведений далеко не всегда понятно, что речь идет о чем-то фантастическом.

Как правило, фантастика в произведениях, особенно рассчитанных на молодежную аудиторию, достаточно хорошо маркирована. И хотя подзаголовки с определением «фантастическое» используются не часто и фантастический характер не всегда очевиден читателям перед прочтением, принадлежность к корпусу фантастического не вызывает обычно сомнений после чтения текста. Но есть и иной характер использования фантастики, при котором она должна восприниматься как реальность.

В ряде произведений писатели изображают в будущем не «страну-мечту» [Гумерова], в которой в реальность воплотились мечты, осознаваемые и писателями, и читателями именно в этом качестве, а страну-реальность, в которой отсутствующее в настоящем либо вообще не воспринимается отсутствующим, либо осознается как почти реализованный проект, а не как мечта, которая есть нечто в реальности не достижимое.

В феврале 1938 г. журнал «Знание — сила» печатает под названием «Воздушная операция будущей войны» отрывок из романа Александра Шейдемана и Валентина Наумова²⁰. «Воздушная война 194* года» — так этот фрагмент представлен в редакционной врезке. В отрывке описан рейд советской бомбардировочной эскадрильи. Сейчас описание самолетов нас вряд ли удивит, но тогда оно носило фантастический характер: в эскадрилье двадцать восемь «двухмоторных цельнометаллических самолетов» с «герметическими кабинами»²¹; бомбардировщики поднимаются на высоту 9000 метров, летят со скоростью 510 километров, несут по десять стокилограммовых бомб и «свирепые» зажигательные бомбы. Публикация, кстати, сопровождалась фотографиями французских, английских и американских самолетов.

²⁰ См.: Шейдеман А. и Наумов В. Воздушная операция будущей войны // Знание — сила. 1938. № 2. Февраль. С. 10–14.

²¹ Там же. С. 10.

Напечатанный в 1939 г. в четвертом номере журнала «Знание — сила» очерк Л. Воронцова назывался, как и кинофильм, «Если завтра война»²². На первый взгляд, считать его фантастическим произведением нельзя: будущее в названии условно и изображение войны автор предлагает «вообразить». И там тоже нет изображения технических средств, отсутствие которых в реальности было бы очевидно для всех. Мы можем сказать, что в тексте нет явно фантастического, зато есть фантастическое в деталях.

Противник у Воронцова назван прямо: «Мы узнаем нашего врага — это германские фашисты». Победа в воображаемом столкновении одерживается и за счет количественного, и за счет технического превосходства. В частности, в бою принимают участие «краснозвездные самолеты», которые «мчатся, как метеоры»:

«Скорость их потрясающая, — мы не в состоянии точно определить ее, но мы знаем, что советские истребители и даже бомбардировщики устремляются вперед со скоростью, много превышающей 500 километров в час».

Но на самом деле на вооружении советской армии в 1939 г. были преимущественно истребители И-16 со скоростью, не превышавшей 480 км в час. А основной вариант истребителей И-153 («Чайка»), который в 1939 г. только запустили в производство, имел максимальную скорость 426 км в час.

Советские истребители и бомбардировщики, летающие со скоростью более 500 километров в час, — это такая же фантастика в 1939 г. для Красной армии, как и мимикрин. То же самое касается и высоты полета. У Воронцова «советские самолеты несут свой смертоносный груз на высоте 12–14 километров и даже выше». А практический потолок «Чайки» был 11 000 метров.

Если бы Воронцов использовал реальные технические характеристики, то ему пришлось бы придумывать и другую схему победы. Из сопоставления существовавших возможностей самолетов скорее вытекала победа Германии, а не СССР.

²² Воронцов Л. Если завтра война // Знание — сила. 1939. № 4. С. 6.

«...Так будет, если завтра вспыхнет война», — предупреждал Воронцов.

Точно так же показывается советская авиация и в знаменитой повести Николая Шпанова «Первый удар». Первые отрывки из нее, носившей тогда название «Двенадцать часов войны», были напечатаны в 1936 г. в «Комсомольской правде». Изначально Шпанов, судя по всему, хотел написать советский ответ на роман «Воздушная война 1936 года. Разрушение Парижа», который в 1932 г. Роберт Кнаусс выпустил под именем майора Гельдерса²³. Кнаусс был не просто фантастом: с помощью романа опытный специалист в области авиации продвигал свои военные идеи, которые, заметим, были восприняты в Германии: в 1935 г. Кнаусс становится майором «Люфтваффе», а в 1940-м — уже в звании генерал-майора — командующим Воздушной военной академией.

Карьера Кнаусса в гитлеровской Германии подтверждает, что воплощенные в фантастическом произведении идеи могли отражать реальные военные стратегии, и роман его и в Советском Союзе рассматривался не просто как «развлекательное чтение». В том же 1932 г. книгу на русском выпустило Государственное военное издательство, а в 1934 г. еще и переиздало. Реакцию на книгу Кнаусса-Гельдерса мы здесь рассматривать не будем, упомянем лишь опубликованные в 1933 г. в журнале «Знамя»²⁴ и «приложенные» затем к изданию 1934 г. «полемические варианты» Петра Павленко²⁵.

Кстати, впервые познакомил советского читателя с романом «Воздушная война 1936 года. Разрушение Парижа» в 1932 г. журнал «ЛОКАФ», который затем и трансформировался в «Знамя». И в «Знамени» же в 1939 г. впервые была напечатана «повесть о будущей войне» Шпанова «Первый удар», выросшая из сценария кинофильма «Глубокий рейд». Подробный анализ «Первого удара» и ее роли требует отдельной статьи, поэтому

²³ [Knauss R.]. Luftkrieg 1936. Die Zertrümmerung von Paris / hier unter Alias-Namen Major Hhelders. Berlin: Bernard and Graefe, 1932. 150 s.

²⁴ См.: Павленко П. Воздушная война 1936 года: Полемические варианты // Знамя. 1933. № 5. С. 109–134.

²⁵ См.: Гельдерс. Воздушная война 1936 года: Разрушение Парижа / пер. с нем. А. Зелениной; с предисл. А. Лапчинского; с прил. «полемич. вариантов» П. Павленко. 2-е изд. М.: Воениздат, 1934. 160 с.

здесь выделим лишь ключевые с точки зрения нашей темы моменты.

Шпанов, как и Кнауус, был связан с авиацией еще с Первой мировой войны: в 1916 г. он окончил Высшую офицерскую воздухоплавательную школу в Гатчине. С 1923 г. Шпанов работает в авиатехническом журнале Общества Друзей Воздушного Флота «Самолет», с 1928 по 1937 гг. является заместителем главного редактора журнала «Техника воздушного флота», регулярно выпускает популярные брошюры, учебники, методические пособия на тему авиации: «Что сулит нам воздух» (1925), «Самолет как средство сообщения» (1925), «Сердце самолета: Как работает и устроен авиационный двигатель» (1927), «Мирное применение воздушного флота и воздушный флот в гражданской войне» (1928), «Дирижабль на войне» (1930), «Основы воздушных сообщений» (1930), «Современные авиационные моторы» (1931) и т. д. И параллельно с середины 1920-х гг. пишет художественные произведения.

Доскональное знание Шпановым положения дел в авиации следует подчеркнуть, чтобы стало понятно, насколько беспочвенными являлись последующие обвинения в его адрес в «шапкозакидательских» настроениях. Выдающийся советский авиаконструктор А. С. Яковлев писал в мемуарах:

«В тяжелые и беспокойные дни и ночи начала войны мысли невольно обращались к недавнему прошлому. Многие искали ответа на мучительный вопрос: как получилось, что к войне наша авиация оказалась неподготовленной? Ведь все были уверены, что, «если завтра война», враг будет немедленно сломлен и разбит, что наша могучая авиация нанесет по врагу уничтожающий удар. <...>

Вспоминается книга Н. Шпанова, изданная перед самой войной, летом 1939 года. Она называлась "Первый удар. Повесть о будущей войне". Книга эта посвящена авиации. Повесть Шпанова рекламировалась как "советская военная фантастика", но она предназначалась отнюдь не для детей. Книгу выпустило Военное издательство Наркомата обороны, и притом не как-нибудь, а в учебной серии "Библиотека командира"! Книга была призвана популяризировать нашу военно-авиационную доктрину.

Не один командир с горечью вспоминал впоследствии о недоброй "фантастике", которой, к сожалению, пронизывалась наша

пропаганда перед войной, сеявшая иллюзии о том, что война, если она произойдет, будет выиграна быстро, малой кровью и на территории противника»²⁶.

У Шпанова советские войска после вероломного нападения Германии, действительно, сразу же давали решительный отпор противнику и переносили боевые действия на вражескую территорию, но автор описывал лишь «первые двенадцать часов большой войны», и уже эти первые двенадцать часов приносили множество жертв. Погибал и главный герой Сафир, так что в книге не было и речи о том, что война будет выиграна быстро и малой кровью.

Победы в повести были результатом проявленного персонажами героизма, готовности к войне, удачного стечения обстоятельств и — превосходства в технике, превосходства выдуманного, поскольку книга носила фантастический характер (подробнее см.: [Николаев, 2006: 684–685]). Таких самолетов, которые показывал Шпанов, не было ни в 1939-м, ни в 1941-м не только у СССР, но и у Германии, хотя парижская газета «Возрождение» в июне 1939 г. в статье «Советский лубок» иронизировала над тем, что за 29 минут в повести «авиация, стоящая по мнению Линдберга, на последнем месте в Европе, расправляется с германской авиацией, по мнению того же Линдберга, первой в мире»²⁷. Кстати, в том же номере «Возрождение» перепечатывало заметку о «расправах с лётчиками» и авиаконструкторами в СССР и аресте Туполева:

«Сталинский погром не прошел мимо сов<етской> авиации. Если мы не знаем точного количества авиаспециалистов, уничтоженных в подвалах Лубянки, все же мы можем себе представить приблизительную цифру этих чудовищных опустошений»²⁸.

²⁶ Яковлев А. С. Цель жизни: записки авиаконструктора. 4-е изд., доп. М.: Политиздат, 1974. С. 237.

²⁷ Советский лубок // Возрождение. 1939. № 4186. 2 июня. С. 6.

²⁸ Расправы с лётчиками и конец Туполева // Там же. С. 2.

Однако задачей писателя в фантастике не является изображение реального. Шпанов был убежден, что бомбардировочная авиация будет играть решающую роль в новой мировой войне, и предлагал в фантастической повести технические решения, свое видение структуры советских ВВС, описывал возможный ход будущей войны. Кстати, как и в повести, германское командование по плану «Барбаросса» стремилось уничтожить авиацию Западного военного округа прямо на аэродромах базирования.

Фантастические картины сражений, конечно, вселяли уверенность в будущей победе, но одновременно показывали отсутствие возможностей для такой победы в настоящем, если знать, где в тексте проходит граница между реальностью и вымыслом. Между прочим, в начале 1939 г., т. е. именно тогда, когда «Знамя» напечатало первоначальную редакцию повести, в Москве проходило совещание, посвященное развитию авиации, с участием И. В. Сталина, В. М. Молотова, К. Е. Ворошилова, наркома авиационной промышленности М. М. Кагановича, начальника ЦАГИ М. Н. Шульженко, конструкторов А. А. Архангельского, С. В. Ильюшина, В. Я. Климова, А. А. Микулина, Н. Н. Поликарпова, А. Д. Швецова, и др.

Подтверждая свои выводы приведенными выше словами Яковлева, А. Ф. Бритиков утверждал, что «получилось так, что военная теория стремилась подпереться утопическим творчеством (не зря же повесть Шпанова была издана в "Библиотеке командира")» [Бритиков: 175]. Но даже если военная теория и ориентировалась на «утопическое творчество» (что сомнительно, поскольку в приведенных примерах, наоборот, фантастика развивала военные теории), это никак не может стать претензией к творчеству.

Создавая в художественных произведениях образ будущего, советские фантасты, как правило, будущее «идеализировали». Уверенность в правильности выбранного пути неизбежно вела страну к светлому будущему, к победе коммунизма. Война многими воспринималась на этом пути как неизбежный этап, но в этой войне СССР не мог проиграть. А писатели-фантасты не могли написать произведение, в котором в будущем

Красная армия терпит поражение из-за того, что она хуже вооружена, чем враги. Значит, оставалось или вообще отказываться от изображения будущей войны или показывать в будущем не только моральное, но и техническое превосходство СССР. В основе фантастического изображения будущего лежали не частности, не технические достижения, а решение базового конфликта в «борьбе миров».

Специалисты прекрасно понимали, что в реальности техническим превосходством в воздухе, «если завтра война», обладает Германия, но обычные читатели в большинстве своем этого не знали. Фантастическое, которое не маркировано как фантастическое, в результате оборачивается мнимым — и это дало основание и современникам, и потомкам обвинять того же Шпанова в поражениях первых месяцев Великой Отечественной войны. К этим обвинениям писателей и кинематографистов в военных поражениях фактически присоединяется в своей работе и Токарев. В этом проявилась одна из ключевых проблем, связанных с интерпретацией фантастического в художественных произведениях.

Изображение будущего принято оценивать с позиций будущего, особенно если есть возможность сравнить изображение этого будущего и то, что стало в соответствующем году реальностью. Но художественное произведение в первую очередь надо соотносить не с будущим, а с настоящим — временем создания и временем «основного», если так можно выразиться, прочтения.

Как уже отмечалось, и Шпанов, и многие другие авторы произведений о будущей войне прекрасно знали реальные возможности советской военной техники. Равно как и высшее руководство страны, которое — а Сталин, как известно, читал «Первый удар» — понимало, что описанная в художественных произведениях победа достигается с помощью средств фантастических, которых еще нет у армии. И что необходимо время, чтобы претворить фантастические достижения советской оборонной науки и промышленности в реальность.

Кроме того, публикация в 1939 г. «Первого удара», как это ни парадоксально, готовила и СССР, и Германию к заключению пакта о ненападении. Он не должен был выглядеть

капитуляцией одной из сторон. И советская аудитория после повести «Первый удар» считала, с одной стороны, что в соглашении СССР выступает с позиции силы, а с другой — что оно позволяет избежать многочисленных жертв. Именно такое восприятие задавала сюжетная конструкция: общая победа и гибель близких читателю героев.

Такие произведения, как «Первый удар» и очерк «Завтра была война», могли повлиять и на позицию Германии. Здесь нужно еще раз обратить внимание на специфику военно-фантастического в указанных текстах, на то, кто были авторы и где произведения печатались. Хотя описанная писателями боевая техника не соответствует реальным возможностям Красной армии, она и не слишком от них отстает. Во время войны будущего здесь не применяется явно фантастическое оружие — наподобие того, что часто встречается в фантастике 1920-х гг. А значит провести точную границу между фантастическим и реальным не могут не только советские читатели, но и потенциальные противники. Технические характеристики самолетов носят или допустимо реальный в ближайшем будущем характер, или вообще реальный. Скажем, скорость, превышающая 500 километров в час, достигалась некоторыми моделями разных стран времен Второй мировой войны. Таких машин еще нет на вооружении в СССР, но насколько в этом могут быть уверены в Германии?

Очерк «Завтра была война» был опубликован в журнале «Знание — сила» без всякого указания на его фантастический характер. Николай Шпанов воспринимался как специалист в авиастроении. Так что с точки зрения не только советской, но и зарубежной, в том числе разведывательной, аудитории, это были не просто фантастические тексты и уж тем более не «утопии». Они могли — за счет сознательной или случайной утечки — и в самом деле отражать потенциал Красной армии — и не только в слаженности действий и самоотверженности, но и в техническом оснащении.

Фантасты абсолютно точно указывали противников в будущей войне. Они точно показывали характер и направление первого удара — и то, что Германия нападет без объявления войны, и то, что в первые часы войны решающую роль будет

играть авиация. Они показывали героизм и самоотверженность советского народа. Они предсказывали и показывали скорую и неизбежную войну, а утопией в той ситуации было бы изображение многолетнего мирного сосуществования.

Список литературы

1. Архив Троцкого: Коммунистическая оппозиция в СССР. 1923–1927. М.: Терра, 1990. Т. 3. 256 с.
2. Бритиков А. Ф. Русский советский научно-фантастический роман. Л.: Наука, 1970. 447 с.
3. Бумажные войны: Военная фантастика 1871–1941 / сост. М. Фоменко. Б. м.: Salamandra P.V.V., 2015. 314 с.
4. Бурцева А. О. Критика иностранной литературы на страницах советского оборонного журнала «ЛОКАФ»: как не стать Ремарком // Slověne. 2021. Т. 10. № 1. С. 347–367 [Электронный ресурс]. URL: http://slovene.ru/2021_1_Burtseva.pdf (10.06.2024). DOI: 10.31168/2305-6754.2021.10.1.15
5. Гумерова А. Л. Будущее в отечественной детской фантастической литературе: Кир Булычев и Владислав Крапивин // Духовно-нравственное воспитание. 2024. № 3. С. 38–44. DOI 10.47639/2074-5001_2024_3_38
6. Добренко Е. Оборонная литература и соцреализм: ЛОКАФ // Соцреалистический канон: сб. ст. / под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб.: Акад. проект, 2000. С. 225–241.
7. Закружная З. С., Московская Д. С. Институциональное измерение советской литературы. К истории забытого литературного объединения ЛОКАФ // Филологический класс. 2018. № 2 (52). С. 12–18 [Электронный ресурс]. URL: <https://filclass.ru/archive/2018/2-52/institutionalnoe-izmerenie-sovetskoj-literatury-k-istorii-zabytogo-literaturnogo-ob-edineniya-lokaf> (10.06.2024). DOI: 10.26710/fk18-02-02
8. Левидова И. М., Парчевская Б. М. Герберт Джордж Уэллс: библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. 1898–1965. М.: Книга, 1966. 167 с.
9. Николаев Д. Д. Русская проза 1920–1930-х годов: авантюрная, фантастическая и историческая проза. М.: Наука, 2006. 688 с.
10. Николаев Д. Д. Фантастическая проза русского зарубежья 1920-х годов // Литературное зарубежье: Лица. Книги. Проблемы. М.: ИМЛИ РАН, 2007. Вып. 4. С. 128–182.
11. Николаев Д. Д. Литература как пропаганда // В поисках новой идеологии: социокультурные аспекты русского литературного процесса 1920–1930-х годов. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 494–594.
12. Николаев Д. Д. Москва будущего в повести М. А. Булгакова «Роковые яйца» // Н. П. Анциферов. Филология прошлого и будущего: по материалам Междунар. науч. конф. «Первые московские Анциферовские чтения» (25–27 сентября 2012 г.). М.: ИМЛИ РАН, 2012. С. 317–322.

13. Николаев Д. Д. О типологическом единстве русской литературы двадцатого века (к постановке проблемы) // Русское зарубежье: история и современность: сб. ст. М.: ИНИОН РАН, 2013. Вып. 2. С. 157–169.
14. Николаев Д. Д. Будущее в повести М. Булгакова «Роковые яйца» // Филологические науки. 2015. № 2. С. 37–49 [Электронный ресурс]. URL: <https://filolnauki.ru/ru/archive/895/3234> (10.06.2024). DOI: 10.20339/PhS.2-15.037
15. Сысоева А. В. Создание советской военной пропаганды в Ленинграде начала 1930-х годов: новый метод работы с писателями // Русская литература. 2019. № 4. С. 159–165 [Электронный ресурс]. URL: <https://ras.jes.su/rusliter/s013160950007874-5-1> (10.06.2024). DOI: 10.31860/0131-6095-2019-4-159-165
16. Токарев В. А. Советская военная утопия кануна второй мировой // Европа. 2006. Том 5. № 1 (18). С. 97–161.

References

1. *Arkhiv Trotskogo: Kommunisticheskaya oppositsiya v SSSR. 1923–1927* [Trotsky's Archive: The Communist Opposition in the USSR. 1923–1927]. Moscow, Terra Publ., 1990, vol. 3. 256 p. (In Russ.)
2. Britikov A. F. *Russkiy sovetskiy nauchno-fantasticheskiy roman* [Russian Soviet Science Fiction Novel]. Leningrad, Nauka Publ., 1970. 447 p. (In Russ.)
3. *Bumazhnye voyny: Voennaya fantastika 1871–1941* [Paper Wars: Military Science Fiction 1871–1941]. Salamandra P.V.V. Publ., 2015. 314 p. (Ser.: Polaris: Travels, Adventures, Fantasy; issue 88.) (In Russ.)
4. Burtseva A. O. The Soviet Journal LOKAF on Foreign Literature: How Not to Become Remarkable. In: *Slověne*, 2021, vol. 10, no. 1, pp. 347–367. Available at: http://slovene.ru/2021_1_Burtseva.pdf (accessed on June 10, 2024). DOI: 10.31168/2305-6754.2021.10.1.15 (In Russ.)
5. Gumerova A. L. The Future in Russian Children's Fiction Literature: Kir Bulychev and Vladislav Krapivin. In: *Dukhovno-nravstvennoe vospitanie* [Spiritual and Moral Education], 2024, no. 3, pp. 38–44. DOI: 10.47639/2074-5001_2024_3_38 (In Russ.)
6. Dobrenko E. Defense Literature and Socialist Realism: LOCAF (Literary Union of the Red Army and Navy). In: *Sotsrealisticheskiy kanon: sbornik statey* [The Social Realistic Canon: Collection of Articles]. St. Petersburg, Akademicheskiiy proekt Publ., 2000, pp. 225–241. (In Russ.)
7. Zakruzhnaya Z. S., Moskovskaya D. S. Institutional Aspect of Soviet Literature. History of the Forgotten Literary Union of the Red Army and Navy. In: *Filologicheskiiy klass* [Philological Class], 2018, no. 2 (52), pp. 12–18. Available at: <https://filclass.ru/archive/2018/2-52/institutsionalnoe-izmerenie-sovetskoj-literatury-k-istorii-zabytogo-literaturnogo-ob-edineniya-lokaf> (accessed on June 10, 2024). DOI: 10.26710/fk18-02-02 (In Russ.)

8. Levidova I. M., Parchevskaya B. M. *Gerbert Dzhordzh Uells: bibliografiya russkikh perevodov i kriticheskoy literatury na russkom yazyke. 1898–1965* [*Herbert George Wells: Bibliography of Russian Translations and Critical Literature in Russian Language. 1898–1965*]. Moscow, Kniga Publ., 1966. 167 p. (In Russ.)
9. Nikolaev D. D. *Russkaya proza 1920–1930-kh godov: avanturnaya, fantasticheskaya i istoricheskaya proza* [*Russian Prose of the 1920s–1930s: Adventure, Fantasy and Historical Prose*]. Moscow, Nauka Publ., 2006. 688 p. (In Russ.)
10. Nikolaev D. D. Fantastic Prose of the Russian Abroad of the 1920s. In: *Literaturnoe zarubezh'e: Litsa. Knigi. Problemy* [*Literary Abroad: Persons. Books. Problems*]. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2007, issue 4, pp. 128–182. (In Russ.)
11. Nikolaev D. D. Literature as Propaganda. In: *V poiskakh novoy ideologii: sotsiokul'turnye aspekty russkogo literaturnogo protsessa 1920–1930-kh godov* [*In search of a New Ideology: Sociocultural Aspects of the Russian Literary Process of the 1920s–1930s*]. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2010, pp. 494–594. (In Russ.)
12. Nikolaev D. D. Moscow of the Future in M. A. Bulgakov's Short Novel "The Fatal Eggs". In: N. P. Antsiferov. *Filologiya proshlogo i budushchego: po materialam mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii "Pervye moskovskie Antsiferovskie chteniya" (25–27 sentyabrya 2012 g.)*. [N. P. Antsiferov. *Philology of the Past and Future: Papers of the International Scientific Conference "1st Moscow Antsiferov Readings" (September 25–27, 2012)*]. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2012, pp. 317–322. (In Russ.)
13. Nikolaev D. D. On the Typological Unity of Russian Literature of the 20th Century (to Problem Statement). In: *Russkoe zarubezh'e: istoriya i sovremennost': sbornik statey* [*Russian Abroad: History and Modernity: Collection of Articles*]. Moscow, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences Publ., 2013, issue 2, pp. 157–169. (In Russ.)
14. Nikolaev D. D. Future in M. A. Bulgakov's Short Novel "The Fatal Eggs". In: *Filologicheskie nauki* [*Philological Sciences*], 2015, no. 2, pp. 37–49. Available at: <https://filolnauki.ru/ru/archive/895/3234> (accessed on June 10, 2024). DOI: 10.20339/PhS.2-15.037 (In Russ.)
15. Sysoeva A. V. Emergence of the Soviet Military Propaganda in Leningrad of the Early 1930th: The New Method of Working with Writers. In: *Russkaya literatura*, 2019, no. 4, pp. 159–165. Available at: <https://ras.jes.su/rusliter/s013160950007874-5-1> (accessed on June 10, 2024). DOI: 10.31860/0131-6095-2019-4-159-165 (In Russ.)
16. Tokarev V. A. The Soviet Military Utopia on the Eve of the Second World War. In: *Europa*, 2006, vol. 5, no. 1 (18), pp. 97–161. (In Russ.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Николаев Дмитрий Дмитриевич, Dmitry D. Nikolaev, PhD (Philology), доктор филологических наук, ведущий Leading Researcher, А. М. Горький Ин- научный сотрудник, Институт миро- stitute of World Literature, Russian вой литературы им. А. М. Горького, Academy of Sciences (ul. Povarskaya 25a, Российская академия наук (ул. По- str. 1, Moscow, 121069, Russian Fede- варская, 25а, стр. 1, г. Москва, Рос- ration); ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8449-4682>; e-mail: ddnikolaev@mail.ru); ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8449-4682>; mail.ru. e-mail: ddnikolaev@mail.ru.

Поступила в редакцию / Received 15.06.2024

Поступила после рецензирования и доработки / Revised 17.08.2024

Принята к публикации / Accepted 19.08.2024

Дата публикации / Date of publication 12.09.2024

Научная статья

DOI: 10.15393/j9.art.2024.14202

EDN: QJOQHT



Эсхатологические мотивы в повести А. и Б. Стругацких «За миллиард лет до конца света»

О. Г. Абрамова^{1✉}, И. В. Сухоцкая²

^{1,2} *Петрозаводский государственный университет
(г. Петрозаводск, Российская Федерация)*

¹ e-mail: abramova@petsu.ru[✉]

² e-mail: iolantius@gmail.com

Аннотация. В статье представлен анализ эсхатологических мотивов в повести Аркадия и Бориса Стругацких «За миллиард лет до конца света» (1976), в частности, описано развитие мотивов Страшного суда, конца света и судьбы Вселенной в первоначальном замысле повести, отраженном в авторских набросках, и в окончательном тексте. Мотив Страшного суда подвергся сильному изменению в повести и реализовался в виде суда героев-ученых над самими собой. Они обрекли себя на будущее, в котором их научный потенциал не будет реализован полностью. Мотив конца света заявлен в заглавии и основном конфликте повести, заключающемся в противостоянии героев силе, которая препятствует научным открытиям, способным привести к концу света. Большинство ученых пытается осознать происходящее, обращаясь к фольклору, религиозному опыту или идеям о внеземной цивилизации. Судьба Вселенной тесно связана с явлением Гомеостатического Мироздания, влияющего на жизнь героев повести не напрямую, а косвенно — через обыденные явления, которые к финалу произведения для большинства ученых складываются в непреодолимое препятствие. Эсхатологические мотивы братьев Стругацких сформированы под влиянием Священного Писания, фольклора, идей русского космизма и философии Н. Ф. Федорова.

Ключевые слова: эсхатология, мотив, конец света, Страшный суд, судьба Вселенной, Аркадий и Борис Стругацкие, фантастика

Для цитирования: Абрамова О. Г., Сухоцкая И. В. Эсхатологические мотивы в повести А. и Б. Стругацких «За миллиард лет до конца света» // Проблемы исторической поэтики. 2024. Т. 22. № 3. С. 286–308. DOI: 10.15393/j9.art.2024.14202. EDN: QJOQHT

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2024.14202

EDN: QJOQHT

Eschatological Motifs in the Short Novel “Definitely Maybe” by A. and B. Strugatsky

Oksana G. Abramova ^{1✉}, Jolanta V. Sukhotskaya ²

^{1,2} *Petrozavodsk State University
(Petrozvodsk, Russian Federation)*

¹ e-mail: abramova@petrsu.ru✉

² e-mail: iolantius@gmail.com

Abstract. The article presents an analysis of eschatological motifs in Arkady and Boris Strugatsky’s short novel “Definitely Maybe” (“One Billion Years to the End of the World”) (1976), in particular, it describes the development of the motifs of the Last Judgment, the end of the world and the fate of the universe in the original idea of the story as reflected in the author’s sketches and in the final text. The motif of the Last Judgment underwent a strong change in the text of the story and was realized in the form of self-judgment of the scientists, who are the heroes of the story. They condemn themselves to a future in which their scientific potential will not be fully realized. The motif of the end of the world is stated in the title and the main conflict of the story, which entails the heroes’ confrontation with the force that prevents scientific discoveries that could lead to the end of the world. Most scientists try to make sense of what is happening by appealing to folklore, religious experience, or ideas about extra-terrestrial civilization. The fate of the universe is closely connected with the phenomenon of the Homeostatic Universe, which influences the lives of the characters in the story not directly, but implicitly, through everyday phenomena, which by the story’s finale add up to an insurmountable obstacle for most scientists. The eschatological motifs of the Strugatsky brothers were formed under the influence of Holy Scripture, folklore, Russian cosmism and the philosophy of N. F. Fyodorov.

Keywords: eschatology, motif, end of the world, Last Judgment, fate of the universe, Arkady and Boris Strugatsky, science fiction

For citation: Abramova O. G., Sukhotskaya J. V. Eschatological Motifs in the Short Novel “Definitely Maybe” by A. and B. Strugatsky. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2024, vol. 22, no. 3, pp. 286–308. DOI: 10.15393/j9.art.2024.14202. EDN: QJOQHT (In Russ.)

Присутствие эсхатологической топики в художественном тексте является одной из важных особенностей русской литературной традиции. Мотив конца света сопровождает русскую литературу и на протяжении всего XX в., полного исторических изменений и кризисов. Особое внимание современных исследователей привлекает апокалиптика В. П. Астафьева, Л. М. Леонова, В. Г. Распутина, А. И. Солженицына, В. М. Шукшина, писателей второй половины столетия (см.: [Золотухина], [Дырдин], [Журавель], [Цветова]). Художественная апокалиптика Аркадия и Бориса Стругацких, обладавших талантом создавать увлекательные истории, отразившие глубокие философские и социальные проблемы, не стала исключением.

Творчество братьев Стругацких начали изучать еще при жизни писателей. Уже в 1975 г. в монографии «Русский советский научно-фантастический роман» в главе «Дорога в сто парсеков» упоминаются С. Снегов, Г. Мартынов, А. и Б. Стругацкие как авторы романов-эпопей о будущем [Бритиков]. В 1985 г. в Лондоне была опубликована книга Л. Геллера «Вселенная за пределом догмы: размышления о советской фантастике», в которой отдельные главы были посвящены А. и Б. Стругацким, В. Савченко и И. А. Ефремову. На примере нескольких повестей ученый рассмотрел «феномен Стругацких», оказавших влияние на мировую литературу [Геллер]. В 1991 г., во время публикации первого собрания сочинений братьев, стало ясно, что их творчество требует более глубокого научного осмысления. Автор вступительной статьи А. Зеркалов (Александр Исаакович Мирер) отмечал: «И ведь не то что монографии — нет ни одной опубликованной статьи о поэтике Стругацких!» [Зеркалов: 10].

Ситуация изменилась к настоящему времени. В последние годы было защищено более десяти кандидатских диссертаций по творчеству Стругацких, ученые исследуют их идиостиль, произведения в контексте литературных направлений XX в., анализируют критику [Кузнецова], [Тельпов].

При этом, несмотря на внимание ученых к творчеству Стругацких, до сих пор не все их тексты стали объектами пристального изучения. Так, повесть «За миллиард лет до конца света»,

опубликованная в 1976 г., остается практически неисследованной (см. [Калинина], [Лисовицкая], [Фролов], [Шукина]).

В 1990 г. в Мичиганском университете была защищена диссертация Ивонны Хауэлл «Апокалиптический реализм: научная фантастика братьев Стругацких», в которой эсхатологические мотивы утверждаются как одни из главных в творчестве фантастов. Откликом на эту диссертацию в отечественных исследованиях можно считать статью С. Некрасова «Космизм Н. Ф. Федорова и творчество Стругацких», опубликованную в 1996 г. В ней автор вступает в полемику с И. Хауэлл относительно повести «Волны гасят ветер» и ее связей с «Философией общего дела» Н. Ф. Федорова, отмечая тенденциозность некоторых утверждений американской коллеги. В примечаниях к статье С. Некрасов указал: «Предполагалось, что диссертация будет переработана автором и издана отдельной книгой, однако известий об этом до настоящего времени не поступало» [Некрасов: 167]. Результаты исследования И. Хауэлл были опубликованы на английском языке еще в 1994 г. [Howell], а спустя более четверти века, в 2021 г., книга вышла в России на русском языке [Хауэлл].

В своей работе И. Хауэлл акцентирует внимание на межтекстовых отсылках, которые «отражают сознательное стремление авторов откликнуться на тему апокалипсиса, присутствовавшую в русской литературе до и непосредственно после революции. Более того, Стругацкие, как и их предшественники в Серебряном веке и 1920-х годах, пытаются пересмотреть значимость иудеохристианской апокалиптической мысли для современной русской жизни, внося в свой фантастический мир образы из гностических и манихейских ересей, космологии Данте и, конечно, библейского Откровения» [Хауэлл: 29]. Исследовательница вполне однозначно пишет о влиянии Откровения Иоанна Богослова на ряд произведений Стругацких. В то же время довольно подробно рассматривает вопрос о связях художественного мира советских фантастов с философскими идеями Н. Ф. Федорова.

Разумеется, в текстах братьев Стругацких отсутствуют прямые указания на Евангелие и философское учение Федорова, что обусловлено и эпохой, в которую они творили,

и позицией авторов, неоднократно выраженной Борисом Стругацким в интервью:

«...у меня существует некое представление о том, что такое религия как социальное явление, откуда она берется и каково ее социальное назначение. Вот эти представления у меня есть. А что касается <...> религиозной философии, то я не уверен, что мне это даже будет интересно!»¹

Тем не менее связи между текстами имеют более тонкий характер. Г. А. Тиме пишет об этом так: «...прочитанное лишь поступает в творческий "запас" писателя и находит отражение в произведениях более позднего времени, причем, как правило, в достаточно измененном виде, соприкасаясь с иными исканиями и новыми читательскими интересами. Здесь на первый план выступают категории мышления самого писателя, который далеко не всегда следует прочитанному или спорит с ним...» [Тиме: 18].

Христианская традиция, столь глубокая и насквозь пронизывающая русскую культуру, не могла не повлиять на творчество Стругацких. Однако одна из главных сложностей выявления подобных связей состоит в отсутствии возможности однозначной интерпретации многих произведений Стругацких. Как отметил С. Некрасов, «Стругацкие активно экспериментируют со стилями, используют многие приемы постмодернистской эстетики, не оставляя предпосылок для однозначной интерпретации какого-либо фрагмента. (Впрочем, большинство их произведений также не допускает однозначной трактовки)» [Некрасов: 165].

В предисловии к 4-томному Собранию сочинений Н. Ф. Федорова, издававшемуся во второй половине 1990-х гг., С. Г. Семенова, внесшая значительный вклад в изучение и публикацию наследия мыслителя, отмечает редкую оригинальность философии Федорова, система основных категорий которой соединяет «язык родового сознания и христианского мышления» [Федоров: 16]. Наряду с этим неоднократно в публикациях разных лет исследовательница подчеркивала, что при всем

¹ Язев С. Три беседы с Борисом Стругацким: 28 апреля 1994, Санкт-Петербург // Публицистика АБС [Электронный ресурс]. URL: <https://www.rusf.ru/abs//int/inters.html> (19.03.2024).

своем универсализме «Федоров — мыслитель по преимуществу религиозный, ибо устремляет человечество к наивысшим и наиблагим идеалам и целям» [Семенова: 8], уделяя особое внимание влиянию философии «московского Сократа» на русскую литературу XX в. [Семенова, Гачева: 42–59]. Работы С. Г. Семеновой 1980-х гг., посвященные Н. Ф. Федорову, стали значимой основой изучения научной фантастики в контексте «Философии общего дела».

В 1988 г. Е. М. Неёлов выделил особую роль трех исходных идей философа — идей родственности, регуляции и патрофикации, определяющих жанровое содержание научной фантастики и имеющих глубокое родство с натурфилософией русской волшебной сказки. «Художественная натурфилософия волшебной сказки, — пишет Неёлов, — вот родник, равно питающий и жанровое содержание научной фантастики в целом и, в частности, научно-фантастическое (и в то же время сказочное) учение Федорова» [Неёлов, 1988: 169].

Е. М. Неёлов отмечал сложность существования христианской традиции в фантастической литературе в чистом виде и выделил три возможных варианта ее воплощения. Первый, так называемый «нулевой», когда христианская традиция находится лишь на жанровом уровне, не входит в содержание. В качестве примера ученый привел большую часть фантастики советского периода. Второй вариант, иллюстрацией к которому стал роман «Трудно быть богом», предполагает, что христианская традиция входит в фантастическую литературу на уровне фразеологии, образов и мотивов, потерявших «в культурном коде строгий христианский смысл, имеющих скорее светское, чем религиозное значение» [Неёлов, 2011: 385]. Согласно третьему варианту, христианская традиция сохраняется в фантастической литературе практически в аутентичном виде, но оказывается обусловлена законами жанра (перемещением во времени и др.).

Таким образом, анализируя художественный мир Стругацких, мы имеем дело со сложным комплексом вопросов о влиянии на него, с одной стороны, Священного Писания и христианского мировоззрения, с другой — русского космизма и философии Н. Ф. Федорова, с третьей — фольклорного

наследия. Квинтэссенция этого комплекса обнаруживается в рассматриваемой нами повести, а именно в художественном воплощении эсхатологических мотивов.

В повести «За миллиард лет до конца света» находят отражение мотивы Страшного суда, конца света и судьбы Вселенной.

Мотив Страшного суда переплетается с мотивом конца света и проявляется, главным образом, на уровне художественного текста.

Обратимся к истории создания повести, опираясь на рабочие дневники братьев. Первое упоминание будущей повести встречается в записи Бориса Стругацкого от 23 апреля 1973 г.:

«23.04.73

Арк приехал писать заявку в "Аврору"

1. "Фауст, XX век". Ад и рай пытаются прекратить развитие науки.

2. "За миллиард лет до конца света" (до страшного суда).

Диверсанты

Дьявол

Пришельцы

Спруты Спиридоны

Союз 9-ти

Вселенная» [Стругацкие. Материалы к исследованию: 167–168].

На тот момент мотив Страшного суда утверждается на уровне варианта заглавия («За миллиард лет до страшного суда» в заявке Стругацких). На следующий день заявка была написана:

«24.04.73

Сделали заявку в "Аврору" на ЗМЛдКС.

Баба (подруга жены с запиской; оч<ень> соблазнительная).

Коньяк в холодильнике.

Странное (само)убийство соседа.

Странное поведение следователя (Кафка).

Дьявол: копыта на подоконнике.

Агент союза 9-ти.

Агент пришельцев.

Внезапное повышение на службе, требующее отказа от работы.

Коллекционерские находки (монеты, марки).

Нашествие сладострастных баб.

Фальшивые идеи (Ньютон — пойман на Апокалипсис; Ферма никогда не доказывал своей теоремы, почерк не его).

Телефонные звонки (телефон соединился с бюро разных справок).

Подкинут мальчика, 4-х лет ("Больше воспитывать не могу, воспитай сам").

Застрял в лифте.

Раздражение — удивление — страх — I понимание (все это не случайно) — ужас, поиск поддержки» [Стругацкие. Материалы к исследованию: 169].

В частности, в записи от 24 апреля упоминается Апокалипсис. Замысел 1973 г. был тесно связан как со Страшным судом, так и с фаустианским мотивом. Более того, в записи встречается упоминание дьявола, обладающего характерными признаками.

За следующий месяц идея практически не изменилась, лишь обросла дополнениями, связанными с более тщательной прорисовкой образов и развитием действия:

«18.05.1973

Гл. 1.

а) Калям — рыба, баба, тел<ефонные> звонки, жара, водка из стола заказов, соблазны, белая ночь.

б) тел<ефонный> звонок от Вайнгартена, сосед — разговоры вокруг да около, все напуганы.

Гл. 2.

а) следователь, несколько раз просит документы, читает и каждый раз забывает, убийство, исчезновение бабы, звонок о сдаче преступника.

б) тел<ефонный> звонок от Вайнгартена, опять вокруг да около, спросил почему-то о Губаре. В конце — звонит Вечеровскому.

Гл. 3.

Беседа с Вечеровским. Отпечатки копыт на подоконнике» [Стругацкие. Материалы к исследованию: 178].

В майский замысел третьей главы все еще входил мотив посещения квартиры главного героя дьяволом. В записях 1974 г. встречаются лишь упоминания пришельцев и Гомеостатического Мироздания. 5 февраля 1975 г. с братьями Стругацкими был заключен договор на издание повести «За миллиард лет до конца света» в журнале «Аврора». Срок представления готовой рукописи — не позднее 1 июля. Однако 26 мая Борис пишет брату следующее:

«...зМЛдКС сейчас "читают". Судя по всему, эта вещь их сильно ошаршила, и они полны сомнений. Ясно совершенно, что если повесть и пойдет, то только после основательной чистки. Андрей сказал мне, что решение будет вынесено, скорее всего, на редколлегии в середине июня» [Стругацкие. Материалы к исследованию: 391].

В августе писатели узнали о том, что журнал «Аврора» отказывается публиковать повесть. К 1976 г. текст был изменен и опубликован в пяти номерах журнала «Знание — сила».

Главным героем финальной редакции повести становится Дмитрий Алексеевич Малянов, астрофизик, оказавшийся на пороге научного прорыва. Вместе с тем в жизни ученого начинает происходить череда странных событий, затрудняющих его работу над исследованием. Малянов узнает, что часть его друзей оказалась в похожей ситуации: они находятся перед важным открытием в своей области, но не могут закончить труды. Математик Вечеровский предлагает собственное видение проблемы: ученые столкнулись с Гомеостатическим Мирозданием, законом природы, контролирующим развитие человечества. Получив очередную угрозу, на этот раз связанную с жизнью сына, Малянов сдается и перепоручает свое исследование Вечеровскому, утверждающему, что он будет продолжать работу коллег.

Кто же совершает Страшный суд? В рамках повести сами герои неоднократно касаются темы суда и осуждения. Малянов четко видит свою жизнь после прекращения исследования:

«А я останусь по сю сторону черты вместе с Вайнгартеном, с Захаром, с Глуховым — попивать чаек, или пивко, или водочку, закусывая пивком, толковать об интригах и перемещениях, копить

деньжата на "запорожец" и тоскливо и скучно корпеть над чем-то там плановым...» (240)².

Представленное будущее и есть своего рода интеллектуальный ад героя — прекращение работы над М-полостями, которые могли бы стать великим открытием. Жизнь после отказа от борьбы характеризуется словами с уменьшительными суффиксами *-к-*, *-очк-*, *-ат-*. Однако Малянов осуждает себя не только как ученого — прекращение исследований влияет на него и как на отца:

«...Бобка будет жив-здоров, но он уже никогда не вырастет таким, каким я хотел бы его вырастить. Потому что теперь у меня не будет права хотеть. Потому что он больше никогда не сможет мной гордиться» (240–241).

Выбор отца, по мнению героя, прямым образом влияет на сына: оказавшись в моральном и интеллектуальном аду (эффект усиливается побившим рекорды зноем, о котором говорится с первых строк повести), Малянов не сможет вырастить своего ребенка настоящим человеком.

Сюжет повести тесно связан с тем, что человечество сталкивается с некоей силой, способной противодействовать научной мысли. Гомеостатическое Мироздание не желает изменений, ведущих к концу света. Однако в тексте повести приводится важное допущение:

«Имеется в виду, естественно, не конец света вообще, а конец того света, который мы наблюдаем сейчас, который существовал уже миллиард лет назад и которому Малянов и Глухов, сами того не подозревая, угрожают своими микроскопическими попытками преодолеть энтропию...» (180–181).

Конец одного конкретного света не означает невозможность продолжения существования Вселенной. Однако это продолжение будет другим, связанным с иными явлениями.

² Стругацкий А., Стругацкий Б. За миллиард лет до конца света. М.: Изд-во АСТ, 2021. 256 с. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием страницы в круглых скобках. Издание 2021 г. используется в связи с тем, что в прижизненном собрании сочинений братьев Стругацких, изданном в начале 1990-х гг., повесть представлена не полностью.

Данная мысль не противоречит Откровению Иоанна Богослова: «И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали, и моря уже нет» (Откр. 21:1). Мотив изменения и обновления мира — не уничтожения, а создания нового «света», не знакомого людям, — связывает повесть с библейским Апокалипсисом.

Заглавие «За миллиард лет до конца света» вызывает, с одной стороны, ощущение неизбежности этого самого конца и, с другой, обозначает расстояние между сегодняшним днем и последним:

«До конца света еще миллиард лет, говорит он. Можно много, очень много успеть за миллиард лет, если не сдаваться и понимать, понимать и не сдаваться» (248).

Таким образом, и в первоначальном замысле, и в опубликованном тексте напрямую встречается упоминание Апокалипсиса. Связано оно с именем Ньютона, толковавшего эту книгу в конце жизни. Малянов предполагает, что великий ученый тоже столкнулся с силой, противостоявшей его исследованиям, но продолжил путь. И толкование Апокалипсиса стало своего рода искушением для Ньютона (как марки, должности и семья для героев повести).

Мотив конца света ярко выражен в позиции героев к происходящим с ними событиям, неизвестной силе, воздействующей на них. С одной стороны находятся пострадавшие ученые, включая Малянова, которые представляют «человеческое», «бытовое» отношение к концу света. Они пытаются осознать происходящее, обращаясь к идеям о внеземной цивилизации, фольклорному сознанию и религиозному контексту. С другой стороны находится Вечеровский с его «идейным», «надбытовым», научным отношением к апокалипсису, не противоречащим, что важно, религиозному пониманию мировой катастрофы: после конца света будет другой свет.

Кризисные эпохи связаны с тревогой как по поводу обозримого будущего отдельной личности и того, что ожидает человека после смерти, так и по поводу будущего всего человечества и мира. Е. Ю. Перова отмечает: «В мировой культуре, особенно христианской, эсхатологический сюжет является

одним из самых распространенных» [Перова: 128]. Указывая на тесную связь эсхатологии с концептом страха, исследователь обращается к словам архиепископа Иннокентия: «Вообще, где бывают явления из другого мира, когда наш мир как бы распадается, там непременно нападает на людей страх»³. Распад привычного мира, нарушение существующего порядка не могут не вызывать у людей чувство тревоги и испуга перед неизвестностью. Конкретный страх в ситуации реальной угрозы усиливается появлением неопределенного метафизического страха. В подобном положении оказываются и герои повести «За миллиард лет до конца света».

Малянов и его коллеги сталкиваются с рядом пугающих событий. Они пытаются осознать их на разных уровнях (обращаясь к мифологии, сравнениям, конспирологическим теориям), но ничто не помогает. Ситуация осложняется, когда Вечеровский делится с коллегами своей теорией, согласно которой они столкнулись с природным законом, а не конкретными лицами, враждебно к ним настроенными.

Страх Малянова к концу повести становится «Черным страхом», представляющим собой совокупность конкретного и метафизического страха. Во время принятия решения о приостановлении или продолжении работы над исследованием, герой получает телеграмму с прямой угрозой для жизни его тещи и сына:

«ВЫЛЕТАЕМ С БОБКЕЙ ЗАВТРА ВСТРЕЧАЙТЕ РЕЙС 425 БОБКА МОЛЧИТ НАРУШАЕТ ГОМЕОПАТИЧЕСКОЕ МИРОЗДАНИЕ ЦЕЛЮЮ МАМА» (229).

После осознания произошедшего и передачи папки с работой Вечеровскому Малянов, временно окаменевший, чувствует, что ужас, вызванный угрозой жизни сына, несколько отступил, но метафизический страх перед случившимся остался.

³ Иннокентий, свт. Сочинения: чтение Евангельских сказаний о земной жизни Иисуса Христа, о Святой Троице, Учение о сотворении мира, о Промысле или Провидении, о Существах высших человека, Иисус Христос — искупитель человеческого рода. М.: Ронда, 2007. С. 34.

Для главного героя и его коллег конец света тесно связан со страхом. Пытаясь осознать столь сложное явление в полном его воплощении, Малянов обращается к фольклорным сравнениям:

«Это ведь я, это ведь со мной происходит. Не с Иваном-царевичем, не с Иванушкой-дурачком, а со мной» (156).

Приобщение к ключевым образам, сходным с архетипом главного героя сказок, связано с мифологическим сознанием героя. Он пытается сопоставить происходящие события с испытаниями, через которые проходит протагонист русского фольклора.

Однако попытки осознать силу, противодействующую исследованию Малянова, «идентифицировать эту силу» (174), обнаружить воплощение своего страха в каком-либо конкретном образе не ограничиваются обращением к фольклору. Герой рассматривает вероятность существования инопланетной цивилизации, пытающейся саботировать научный прогресс. Один из коллег Малянова утверждает, что столкнулся с Союзом Девяти — организацией из другого измерения. Существование разумной жизни, пусть и враждебно настроенной, кажется Малянову более реалистичным, чем объяснение Вечеровского.

Другая сторона оппозиции, Вечеровский, имеет «идейное», научное объяснение произошедшим событиям. Использование логики и дедукции (в ситуации с Глуховым, отказавшимся от изучения своей темы), возможность смотреть на вещи шире, чем коллеги, позволяют герою обозначить Гомеостатическое Мироздание. Ученый столкнулся с этой силой раньше, чем Малянов, но не прервал свое исследование.

Именно Вечеровский указывает на неспособность коллег оторваться от мифологических, бытовых представлений о мире:

«А думать об этом — гораздо сложнее, чем фантазировать насчет царя Ашоки, потому что отныне каждый из вас — ОДИН» (148); «От бога отказались, но на своих собственных ногах, без опоры, без какого-нибудь мифа-костыля стоять еще не умеем. А придется!

Придется учиться. Потому что у вас, в вашем положении, не только друзей нет. Вы до такой степени одиноки, что у вас и врага нет!» (174–175).

Мотив судьбы человечества или Вселенной раскрывается на фоне большой исторической перспективы и широкой географии. По всему тексту повести встречаются упоминания о разных эпохах, цивилизациях, географических объектах, мировых религиях и культурах. При этом местом действия остается относительно малое и в историко-культурном контексте специфическое пространство — типичная советская квартира⁴.

Так, «всеземной» охват поддерживается отсылками к мировым религиям на уровне образов, ритуалов, внешних атрибутов веры. В эпизоде, когда Малянов решает отнести результаты своего исследования Вечеровскому, жена Малянова, уже имеющая представление о силе, с которой столкнулся муж, понимает, что он не просто отдает свою научную работу, а отказывается от своих амбиций и целей:

«Когда я проходил мимо нее, она сделала слабое движение рукой, то ли пытаюсь задержать меня, то ли благословить» (230).

Мотив благословения — одобрения, напутствия — сложно трактовать однозначно, но, как минимум, этот характерный жест (или, скорее, напоминание о нем) присутствует в тексте.

Когда Вайнгартен рассказывает Малянову и Губарю о встрече с рыжим человечком, делится ужасом, который испытал сам, он восклицает: «Отец, вот те крест, честное пионерское!», при этом «он неумело перекрестился с ярко выраженным католическим акцентом» (109). В момент столкновения с необъяснимым герою повести прибегают к знакам веры. Знаки появляются и в окружающей их обстановке. Так, после сложного разговора между Маляновым и Вечеровским (в квартире последнего) возникает образ минарета, башни, с которой верующих созывают к молитве. В обыкновенном советском

⁴ По мнению И. Хауэлл, реалии советского времени являются скорее фоном, «символическим хранилищем литературных и культурных аллюзий» [Хауэлл: 33].

урбанистическом пространстве появляется образ, типичный для архитектуры мусульманских городов:

«Небо за окном было розовое с золотом, молодой месяц, словно на минарете, торчал в точности над крышей двенадцатизэтажника» (154).

Заканчивается повесть неточной цитатой из стихотворения «Трусость» Ёсано Акико, японской поэтессы XX в.:

«С тех пор все тянутся передо мной глухие кривые окольные тропы...» (248).

Впервые эти строки произносит Вечеровский после своего ключевого монолога, приводя полную версию текста:

«Сказали мне, что эта дорога меня приведет к океану смерти, и я с полпути повернул обратно. С тех пор все тянутся передо мною кривые глухие окольные тропы...» (182).

Малянов просит героя повторить и в конце повести неточно вспоминает эти строки.

Текст в целом насыщен различными географическими примечаниями. В квартире Малянова хранится ваза из Хорезма, герои пьют армянский коньяк «Ахтамар», Вечеровский планирует продолжить исследования на Памире. Погибшему в своей квартире Снеговому была предсказана смерть в Гренландии. Упоминаются географические объекты разных категорий: Антарктида, Куба, Омск. Таким образом, география текста значительно расширяется, фактически оставаясь в одной точке — в Ленинграде, в квартире главного героя.

Повесть имеет не только условную широкую географическую протяженность, но и масштабный исторический размах (упоминаются, например, древний правитель царь Ашока, древние государства и поселения — Хорезм и Пенджикент⁵). Упомянутые знаковые исторические события, местности, персоналии связаны с переломными моментами в истории

⁵ «А под окном, рядом с осколками глиняного кувшина (Хорезм, XI век), сидел Калям с необыкновенно невинным видом» (67); «Один раз, уже ставши биологом, он даже затеял коллекционировать экскременты, потому что Женька Сидорцев привез ему из Антарктиды китовьи, а Саня Житнюк доставил из Пенджикента человеческие, но не простые, а окаменевшие, девятого века» (99).

человечества, когда необходимо было принимать трудные решения, на которые, если исходить из логики героев повести, могло влиять Гомеостатическое Мироздание.

Историческая, географическая, культурная панорамы повести сходятся в образе ученого, прежде всего математика Вечеровского, заметно отличающегося от всех. Подобно Н. Федорову, который в своем учении отводил важную роль науке и ученому, обладающему знанием и возможностью восстановления родства, преодоления смерти (см., напр.: [Федоров: 39–40]), братья Стругацкие создают образ истинного ученого, способного выйти за рамки обыденного, не привязываться к «земному», «человеческому».

Рассказчиком повести является Малянов, с помощью рукописи которого, найденной, как отмечено в эпиграфе, «при странных обстоятельствах», читатель восстанавливает происходящие события. Однако астрофизика нельзя назвать надежным рассказчиком, поскольку в тексте присутствуют лакуны, временами происходит смена субъекта повествования, в том числе в рамках одного предложения:

«Малянов протянул руку красавцу, и он тоже протянул мне руку, но в ней были зажаты осколки» (90).

Сюжет повести выстроен таким образом, что ключевую роль в системе персонажей играет Вечеровский: он является частью группы ученых, подвергшихся влиянию того, что они не в силах объяснить, и одновременно выступает в оппозиции к остальным.

Отношение коллег к Филиппу Вечеровскому показательно в описании Валентина Вайнгартена:

«Из всех своих знакомых больше всего он уважал Вечеровского, потому что Вечеровский был лауреат, а Валька до дрожи мечтал стать лауреатом» (100).

Вечеровский — ученый, отличающийся от своих коллег. Именно он может оторваться от бытовых реалий, в которые погружены его коллеги. Он пытается осмыслить происходящее на более высоком уровне, не используя концепцию внеземного вмешательства или фольклорных мотивов. Ученый не согласен

с теорией о Союзе Девяти и не поддерживает идею о влиянии других цивилизаций. Он вводит понятие Гомеостатического Мироздания, осмысляя события с точки зрения науки и законов природы. Речь Вечеровского в момент объяснения теории начинает напоминать библейскую проповедь — появляется заметная симметрия, подобие дистиха, язык изложения событий меняется:

«Просто все процессы происходят так, что энергия сохраняется. Просто все процессы происходят так, чтобы через миллиард лет эти работы Малянова и Глухова, слившись с миллионами и миллионами других работ, не привели бы к концу света. Имеется в виду, естественно, не конец света вообще, а конец того света, который мы наблюдаем сейчас, который существовал уже миллиард лет назад и которому Малянов и Глухов, сами того не подозревая, угрожают своими микроскопическими попытками преодолеть энтропию...» (180–181).

В этом проявляется традиция разговора о том, что выше человека. Согласно Вечеровскому, выше человека Гомеостатическое Мироздание — сила, противостоящая героям для сохранения человеческой цивилизации на существующем уровне развития. Научные открытия, на пороге которых стоят герои повести (примечательно, что не все из них касаются сугубо технической сферы), способствуют развитию людей, которое может привести к концу света. Однако в рамках сюжета, в рамках понимания главного героя апокалипсис связан с кардинальным переворотом мышления, возможной сменой цивилизации или какой-либо катастрофой.

Малянов, в свою очередь, не может понять Вечеровского. В тексте неоднократно встречаются упоминания о том, насколько Вечеровский отличается от своих коллег. Попытки обозначить его особенность выливаются в сравнения с инопланетянами и потусторонней силой:

«И раздавалось у меня в мозгу его удовлетворенное уханье, словно уханье уэллсовского марсианина» (248).

Малянову, как и другим ученым, решившим сдать и прекратить свои исследования, проще думать, что Вечеровский связан с чем-то сверхъестественным или внеземным, чем

примириться с тем, что человек способен сосредоточиться на предмете своего исследования даже при угрозе собственной жизни. Именно Вечеровский, собрав неоконченные труды коллег, собирается уехать на Памир и продолжить научную работу:

«Вечеровский поставил передо мной чашечку с кофе, а сам уселся напротив и точным изящным движением опрокинул в свой кофе остаток коньяка из бокала.

— Я собираюсь уехать отсюда, — сказал он. — Из института скорее всего уйду. Заберусь куда-нибудь подальше, на Памир. Я знаю, там нужны метеорологи на осенне-зимний период.

— А что ты понимаешь в метеорологии? — спросил я тупо, а сам подумал: от ЭТОГО ты ни на каком Памире не укроешься, тебя и на Памире отыщут» (241).

Таким образом, эсхатологические мотивы повести — мотив Страшного суда, мотив конца света, мотив судьбы Вселенной — оказываются связанными с образом Вечеровского. Как в Судный день люди делятся на праведников и грешников, так в белом июльском зное Ленинграда ученые, стоявшие на пороге важнейших открытий, делятся на тех, кто отступает, и Вечеровского, продолжающего путь. Мотив конца света ярко выражен в отношении к происходящим с ними событиям, к неизвестной силе, воздействующей на них. Теорию Гомеостатического Мироздания, препятствующего проведению исследований, способных привести к концу света, формулирует Вечеровский, он же говорит о конце света, который и «не конец света вообще, а конец того света, который мы наблюдаем сейчас, который существовал уже миллиард лет назад...». Он же к финалу повести остается единственным ученым, способным изменить судьбу Вселенной.

Список литературы

1. Бритиков А. Ф. Русский советский научно-фантастический роман. Л.: Наука, 1975. 448 с.
2. Геллер Л. Вселенная за пределом догмы: размышления о советской фантастике. Лондон: Overseas Publications Interchange Ltd, 1985. 447 с.
3. Дырдин А. А. Русская мысль XX века о конце мира: апокалиптика Л. Тихомирова и эсхатология Л. Леонова // Вестник Ульяновского государственного технического университета. 2003. № 1–2 (21–22). С. 12–16 [Электронный ресурс]. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=20744167> (19.03.2024). EDN: RLYOJT
4. Журавель О. Д. Державный миф в поздней публицистике В. Распутина: «русская идея» в эсхатологическом контексте // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология. 2020. № 6. С. 70–87 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/derzhavnyy-mif-v-pozdney-publitsistike-v-rasputina-russkaya-idea-v-eshatologicheskoy-kontekste?ysclid=m0b31hf17v462506594> (19.03.2024). DOI: 10.25205/1818-7919-2020-19-6-70-87
5. Зеркалов А. Игра по собственным правилам // Стругацкий А., Стругацкий Б. Собр. соч.: в 14 т. М.: Текст, 1991. Т. 1. С. 5–18.
6. Золотухина О. Ю. Религиозный поиск В. П. Астафьева в контексте творческой эволюции писателя: монография. Красноярск: ФГБОУ ВПО КГАМиТ, 2015. 199 с.
7. Калинина Л. В. Дискурс открытия: поймать неуловимое (на материале повести А. и Б. Стругацких «За миллиард лет до конца Света») // Семантика. Функционирование. Текст: межвуз. сб. науч. тр. Киров: Радуга-Пресс, 2021. С. 36–51.
8. Кузнецова А. В. Рецепция творчества братьев Стругацких в критике и литературоведении: 1950–1960-е гг.: дис. ... канд. филол. наук. М., 2004. 248 с.
9. Лисовицкая В. Н. Диалог с читателем в повести «За миллиард лет до конца света» братьев Стругацких // Сфера культуры. 2023. № 1 (11). С. 25–32 [Электронный ресурс]. URL: [https://samgik.ru/upload/iblock/74c/2k2ha7kow2x1144r99sqndjycsjqcx7t/%D0%A1%D1%84%D0%B5%D1%80%D0%B0%2011%20\(2023.1\).pdf](https://samgik.ru/upload/iblock/74c/2k2ha7kow2x1144r99sqndjycsjqcx7t/%D0%A1%D1%84%D0%B5%D1%80%D0%B0%2011%20(2023.1).pdf) (19.03.2024). DOI: 10.48164/2713-301X_2023_11_25
10. Неёлов Е. М. «Жанровое содержание» научной фантастики и «Философия общего дела» Н. Ф. Федорова // Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск: РИО Петрозаводского государственного университета им. О. В. Куусинена, 1988. С. 160–171.
11. Неёлов Е. М. Христианская традиция в русской фантастической литературе XX — начала XXI века // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск; СПб.: Алегейя, 2011. Вып. 9. С. 379–388 [Электронный ресурс]. URL: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1455536732.pdf (19.03.2024). DOI: 10.15393/j9.art.2011.332

12. Некрасов С. Космизм Н. Ф. Федорова и творчество Стругацких // Философия бессмертия и воскрешения: по материалам VII Федоровских чтений (8–10 декабря 1995 г.). М.: Наследие, 1996. Вып. 2. С. 162–167.
13. Перова Е. Ю. Эсхатологический мотив в русской культуре // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2015. № 13 (724). С. 126–133 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vestnik-mslu.ru/Vest/Vest15-724z.pdf> (19.03.2024).
14. Семенова С. Г. Философ будущего века: Николай Федоров. М.: Пашков дом, 2004. 584 с.
15. Семенова С. Г., Гачева А. Г. Философ будущего века (личность, учение, судьба идей) // Н. Ф. Федоров: pro et contra: в 2 кн. М.: Изд-во Русского христианского гуманитарного института, 2004. Кн. 1. С. 5–92.
16. Стругацкие. Материалы к исследованию: письма, рабочие дневники. 1972–1977 гг. / сост. С. П. Бондаренко, В. М. Курильский. Волгоград: ПринТерра-Дизайн, 2012. 760 с. (Сер.: Известные Стругацкие.)
17. Тельпов Р. Е. Особенности языка и стиля прозы братьев Стругацких: дис. ... канд. филол. наук. М., 2008. 244 с. EDN: QDZDNT
18. Тиме Г. А. Россия и Германия: философский дискурс в русской литературе XIX–XX веков. СПб.: Нестор-История, 2011. 456 с.
19. Федоров Н. Ф. Собр. соч.: в 4 т. / сост., подгот. текста и коммент. А. Г. Гачевой и С. Г. Семеновй. М.: Прогресс, 1995. Т. 1. 518 с.
20. Фролов А. Научно-фантастическое произведение и его читатели: Повесть А. и Б. Стругацких «За миллиард лет до конца света» // Проблема жанра: сб. ст. Душанбе: Душанб. ГПИ, 1984. С. 65–74.
21. Хауэлл И. Апокалиптический реализм: научная фантастика Аркадия и Бориса Стругацких / [пер. с англ. Е. Нестеровой]. Бостон: Academic Studies Press; СПб.: БиблиоРоссика, 2021. 192 с.
22. Цветова Н. С. Эсхатологическая топика русской традиционной прозы второй половины XX в. СПб.: Фак-т филологии и искусств СПбГУ, 2008. 220 с.
23. Шукина М. А. Эсхатология, футурология и научная фантастика как взаимосвязанные формы проектирования будущего: на материале произведений братьев А. Н. и Б. Н. Стругацких // XXVII Сретенские чтения: мат-лы Всерос. (национальной) научно-богословской конф. с междунар. участием (Москва, 19–20 февраля 2021 г.). М.: Свято-Филаретовский православно-христианский ин-т, 2021. С. 283–288.
24. Howell Y. Apocalyptic Realism: The Science Fiction of Arkady and Boris Strugatsky. New York: Peter Lang, 1994. 170 p.

References

1. Britikov A. F. *Russkii sovetskii nauchno-fantasticheskiy roman* [Russian Soviet Science Fiction Novel]. Leningrad, Nauka Publ., 1975. 448 p. (In Russ.)
2. Geller L. *Vselennaya za predelom dogmy: razmyshleniya o sovetskoy fantastike* [Universe Beyond Dogma: Reflections on Soviet Science Fiction]. London, Overseas Publications Interchange Ltd Publ., 1985. 447 p. (In Russ.)

3. Dyrdin A. A. Russian Idea of the 20th Century on the End of the World: Apocalyptic of L. Tikhomirov and Eschatology of L. Leonov. In: *Vestnik Ul'yanovskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta* [Bulletin of Ulyanovsk State Technical University], 2003, no. 1–2 (21–22), pp. 12–16. Available at: <https://elibrary.ru/item.asp?id=20744167> (accessed on March 19, 2024). EDN: RLYOJT (In Russ.)
4. Zhuravel' O. D. The Autocratic Myth in the Late Journalism of Valentin Rasputin: “The Russian Idea” in an Eschatological Context. In: *Vestnik Novosibirskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Istoriya, filologiya* [Vestnik NSU. Series: History and Philology], 2020, no. 6, pp. 70–87. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/derzhavnny-mif-v-pozdney-publitsistike-v-rasputina-russkaya-ideya-v-eschatologicheskom-kontekste?ysclid=m0b31hf17v462506594> (accessed on March 19, 2024). DOI: 10.25205/1818-7919-2020-19-6-70-87 (In Russ.)
5. Zerkalov A. Playing by Your Own Rules. In: *Strugatskiy A., Strugatskiy B. Sobranie sochineniy: v 14 tomakh* [Strugatsky A., Strugatsky B. Collected Works: in 14 Vols]. Moscow, Text Publ., 1991, vol. 1, pp. 5–18. (In Russ.)
6. Zolotukhina O. Yu. *Religioznyy poisk V. P. Astaf'eva v kontekste tvorcheskoy evolyutsii pisatelya* [Religious Search of V. P. Astafiev in the Context of Creative Evolution of the Writer]. Krasnoyarsk, Krasnoyarsk State Academy of Music and Theater Publ., 2015. 199 p. (In Russ.)
7. Kalinina L. V. Diskurs Opening: to Catch the Elusive (on the Material of A. and B. Strugatsky's Short Novel “Definitely Maybe”). In: *Semantika. Funktsionirovanie. Tekst: mezhvuzovskiy sbornik nauchnykh trudov* [Semantika. Functioning. Text: Interuniversity Collection of Scientific Works]. Kirov, Raduga-Press Publ., 2021, pp. 36–51. (In Russ.)
8. Kuznetsova A. V. *Retseptsiya tvorchestva brat'ev Strugatskikh v kritike i literaturovedenii: 1950–1960-e gg.: dis. ... kand. filol. nauk* [Reception of the Strugatsky Brothers' Works in Criticism and Literary Studies: 1950–1960s. PhD. philol. sci. diss.]. Moscow, 2004. 248 p. (In Russ.)
9. Lisovitskaya V. N. Dialogue with the Reader in the Novel “Definitely Maybe” by the Strugatsky Brothers. In: *Sfera kul'tury* [Sphere of Culture], 2023, no. 1 (11), pp. 25–32. DOI: 10.48164/2713-301X_2023_11_25 (In Russ.)
10. Neyolov E. M. “Genre Content” of Science Fiction and “Philosophy of the Common Cause” by N. F. Fyodorov. In: *Zhanr i kompozitsiya literaturnogo proizvedeniya* [Genre and Composition of Literary Work]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Named After O. V. Kuusinen Publ., 1988, pp. 160–171. (In Russ.)
11. Neyolov E. M. Christian Tradition in Russian Science Fiction of the 20th and Early 21st Centuries. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk, St. Petersburg, Aleteyya Publ., 2011, vol. 9, pp. 379–388. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/hristianskaya-traditsiya-v-russkoy-fantasticheskoy-literature-xx-nachala-xxi-veka> (accessed on March 19, 2024). DOI: 10.15393/j9.art.2011.332 (In Russ.)

12. Nekrasov S. Cosmism of N. F. Fyodorov and Strugatsky's Works. In: *Filosophiya bessmertiya i voskresheniya: po materialam VII Fyodorovskikh chteniy. 8–10 dekabrya 1995* [*Philosophy of Immortality and Resurrection: Based on the Materials of the 7th Fyodorov Readings. December 8–10, 1995*]. Moscow, Nasledie Publ., 1996, issue 2, pp. 162–167. (In Russ.)
13. Perova E. Yu. Eschatological Motifs in Russian Culture. In: *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta. Gumanitarnyye nauki* [*Vestnik of Moscow State Linguistic University. Humanities*], 2015, no. 13 (724), pp. 126–133. Available at: <http://www.vestnik-mslu.ru/Vest/Vest15-724z.pdf> (accessed on March 19, 2024). (In Russ.)
14. Semenova S. G. *Filosof budushchego veka: Nikolay Fyodorov* [*Philosopher of the Future Century: Nikolai Fyodorov*]. Moscow, Pashkov Dom Publ., 2004. 584 p. (In Russ.)
15. Semenova S. G., Gacheva A. G. Philosopher of the Future Century (Personality, Teaching, Fate of Ideas). In: *N. F. Fyodorov: pro et contra: antologiya: v 2 knigakh* [*N. F. Fyodorov: Pro et Contra: Anthology: in 2 Books*]. Moscow, The Russian Christian Humanitarian Institute Publ., 2004, book 1, pp. 5–92 (Ser.: The Russian Way.) (In Russ.)
16. *Strugatskie. Materialy k issledovaniyu: pis'ma, rabochie dnevniki. 1972–1977 gg.* [*Strugatskys. Materials for Research: Letters, Working Diaries. 1972–1977*]. Volgograd, PrinTerra-Dizayn Publ., 2012. 760 p. (Ser.: The Unknown Strugatskys.) (In Russ.)
17. Tel'pov R. E. *Osobennosti yazyka i stilya prozy brat'ev Strugatskikh: dis. ... kand. filol. nauk* [*Features of the Language and Style of the Strugatsky Brothers' Prose. PhD. philol. sci. diss.*]. Moscow, 2008. 244 p. EDN: QDZDNT (In Russ.)
18. Time G. A. *Rossiya i Germaniya: filosofskiy diskurs v russkoy literature XIX–XX vekov* [*Russia and Germany: Philosophical Discourse in Russian Literature of the 19th — 20th Centuries*]. St. Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2011. 456 p. (In Russ.)
19. Fyodorov N. F. *Sobranie sochineniy: v 4 tomakh* [*Collected Works: in 4 Vols*]. Moscow, Progress Publ., 1995, vol. 1. 518 p. (In Russ.)
20. Frolov A. Science-Fiction Work and Its Readers: A. and B. Strugatsky's Short Novel “Definitely Maybe”. In: *Problema zhanra: sbornik statey* [*Problem of Genre: Collection of Articles*]. Dushanbe, Dushanbe Pedagogical Institute Named After T. G. Shevchenko Publ., 1984, pp. 65–74. (In Russ.)
21. Howell I. *Apokalipticheskiy realizm: nauchnaya fantastika Arkadiya i Borisa Strugatskikh* [*Apocalyptic Realism: Science Fiction of Arkady and Boris Strugatsky*]. Boston, Academic Studies Press Publ., St. Petersburg, BiblioRossika Publ., 2021. 192 p. (In Russ.)
22. Tsvetova N. S. *Eschatologicheskaya topika russkoy traditsionnoy prozy vtoroy poloviny XX v.* [*Eschatological Topics 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.)

23. Shchukina M. A. Eschatology, Futurology and Science Fiction as Interrelated Forms of Projecting the Future: on the Material of the Works of Brothers A. N. and B. N. Strugatsky. In: *XXVII Sretenskie chteniya: materialy Vserossiyskoy (natsional'noy) nauchno-bogoslovskoy konferentsii s mezhdunarodnym uchastiem* (Moskva, 19–20 fevralya 2021 g.). [*The 27th Sretensky Readings: Proceedings of the All-Russian (National) Scientific and Theological Conference with International Participation* (Moscow, February 19–20, 2021)]. Moscow, St. Philaret's Christian Orthodox Institute Publ., 2021, pp. 283–288. (In Russ.)
24. Howell Y. *Apocalyptic Realism: The Science Fiction of Arkady and Boris Strugatsky*. New York, Peter Lang Publ., 1994. 170 p. (In English)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ / INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Абрамова Оксана Геннадьевна, кандидат филологических наук, директор Института филологии, Петрозаводский государственный университет (г. Петрозаводск, Российская Федерация, 185910), ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7307-1131>; e-mail: abramova@petrsu.ru.

Oksana G. Abramova, PhD (Philology), Director of the Institute of Philology, Petrozavodsk State University (Petrozavodsk, 185910, Russian Federation), ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7307-1131>; e-mail: abramova@petrsu.ru.

Сухоцкая Иоланта Владимировна, магистр, младший научный сотрудник, Петрозаводский государственный университет (г. Петрозаводск, Российская Федерация, 185910); ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-7024-6313>; e-mail: iolantius@gmail.com.

Jolanta V. Sukhotskaya, Master's Degree, Junior Researcher, Petrozavodsk State University (Petrozavodsk, 185910, Russian Federation); ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-7024-6313>; e-mail: iolantius@gmail.com.

Поступила в редакцию / Received 18.05.2024

Поступила после рецензирования и доработки / Revised 18.08.2024

Принята к публикации / Accepted 19.08.2024

Дата публикации / Date of publication 12.09.2024

Научная статья

DOI: 10.15393/j9.art.2024.14063

EDN: UDT CIS



Русская литературная усадьба: взгляд в будущее

О. А. Богданова

*Институт мировой литературы им. А. М. Горького,
Российская академия наук
(Москва, Российская Федерация)*

e-mail: olgabogda@yandex.ru

Аннотация. Цель статьи — выявить и охарактеризовать перспективные векторы развития русской литературной усадьбы в первой четверти XXI в., в связи с чем в широком культурном контексте рассмотрены произведения по «усадебной» тематике Т. Н. Толстой, Ю. В. Мамлеева, В. Г. Со-рокина, А. П. Потёмкина, Е. Г. Водолазкина, Г. Ш. Яхиной, А. И. Слаповского, М. Л. Степновой, В. О. Пелевина и др. Показано, что новое качество усадебного текста, по сравнению с классикой XIX — начала XX в., возникает еще в советской литературе и продолжается в постсоветской. Главными для развития современной литературной усадьбы становятся категории гетеротопии усадьбы, усадебного габитуса, дачного мифа, криптоусадебной мифологии и усадебности, а также новые модификации усадебного топоса: город-сад, окно в трансцендентные смыслы и евро-азиатский феномен. Однако наиболее значимым фактором будущего литературной усадьбы в XXI в. становится «цивилизационный подход», привлекаемый из исторической науки. В его рамках междисциплинарный феномен русской усадьбы осмысливается как манифестация универсального архетипа мировой истории с библейских времен, с одной стороны, и важнейший элемент национального культурного кода России с древности до наших дней — с другой. Именно «цивилизационный подход» связывает футурологию русской усадьбы с «большим временем» и выводит ее историю за рамки имперского периода XVIII — начала XX в., которым раньше ограничивали ее существование. Благодаря ему приметы Московской Руси XVI–XVII вв. в ряде «усадебных» текстов современных авторов могут быть восприняты как тенденция, а не курьез. Актуальность статьи — в стремлении конкретизировать пути цивилизационной самобытности России. Научная новизна — во впервые комплексно представленной системе категорий поэтики для изучения литературной усадьбы настоящего и будущего. Выводы статьи получены с учетом научно-исследовательского контекста по затронутым вопросам и призывают к дальнейшей дискуссии.

Ключевые слова: литературная усадьба, литературная дача, XXI век, футурология, цивилизационный подход, развитие категориального аппарата, усадьба как город-сад, усадьба как окно в трансцендентные смыслы, усадьба как евро-азиатский феномен

Для цитирования: Богданова О. А. Русская литературная усадьба: взгляд в будущее // Проблемы исторической поэтики. 2024. Т. 22. № 3. С. 309–328. DOI: 10.15393/j9.art.2024.14063. EDN: UDT CIS

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2024.14063

EDN: UDT CIS

Russian Literary Estate: a Look into the Future

Olga A. Bogdanova

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

e-mail: olgabogda@yandex.ru

Abstract. The purpose of the article is to identify and characterize promising vectors of development of the Russian literary estate in the first quarter of the 21st century, in connection with which the works on the “estate” theme of T. N. Tolstaya, Yu. V. Mamleev, V. G. Sorokin, A. P. Potemkin, E. G. Vodolazkin, G. Sh. Yakhina, A. I. Slapovsky, M. L. Stepnova, V. O. Pelevin, etc. are examined in a wide cultural context. The article demonstrates that the new quality of the estate text, in comparison with the classics of the 19th — early 20th century, arises in Soviet literature and continues in the post-Soviet times. The main categories for the development of a modern literary estate are estate heterotopia, estate habitus, dacha myth, crypto-estate mythology and estateness, as well as new modifications of the estate topos: garden-city, a window into transcendent meanings and the Euro-Asian phenomenon. However, the most significant factor in the future of the literary estate in the 21st century is the “civilizational approach,” drawn from historical science. The interdisciplinary phenomenon of the Russian estate is understood within its framework, on the one hand, as one of the manifestations of the universal archetype of world history since the Biblical times, on the other — as an important element of Russia’s national cultural code from antiquity to the present day. It is the “civilizational approach” that connects the futurology of the Russian estate with the “great historical time” and takes its history beyond the imperial period of the 18th — early 20th century, which previously delineated its existence. Thanks to him, the signs of Moscow Russia of the 16th–17th centuries in a number of “estate” texts by modern authors can be perceived as a trend, rather than a curiosity. The relevance of the article lies in the desire to elaborate the paths of Russia’s civilizational identity. Its scientific novelty is in the first comprehensively presented system of categories of poetics for the study of the literary estate of the present and future. The conclusions of the article are obtained with regard to the research context on the issues raised and call for further discussion.

Keywords: literary estate, literary dacha, 21st century, futurology, civilizational approach, development of categorical apparatus, estate as a garden-city, estate as a window into transcendent meanings, estate as a Euro-Asian phenomenon

For citation: Bogdanova O. A. Russian Literary Estate: a Look into the Future. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2024, vol. 22, no. 3, pp. 309–328. DOI: 10.15393/j9.art.2024.14063. EDN: UDT CIS (In Russ.)

Начнем с того, что ассоциация русской усадьбы, в том числе литературной, сугубо с историческим прошлым страны (обычно верхним рубежом считается начало XX в.), на наш взгляд, неверна в корне. Тем не менее она широко распространена не только среди тех, кого мы называем «заинтересованными читателями», но и в кругах творческой гуманитарной интеллигенции и даже самих исследователей усадьбы. Поэтому повторяем вновь и вновь: вопреки устоявшемуся мнению об окончательной гибели русской усадьбы в огне революций и Гражданской войны 1917–1922 гг., она не была уничтожена в своей основе, а перешла в новые, непривычные формы существования: усадьбу-музей, усадьбу-дачу, усадьбу-колонию, усадьбу-школу, усадьбу-санаторий или больницу, усадьбу — дом отдыха или творчества, в город-сад и т. д., — оставаясь активно-творческой средой, репродуцирующей базовые черты российской ментальности. В разных художественных интерпретациях литературная усадьба присутствует в произведениях писателей советского периода: А. М. Горького, А. П. Платонова, А. Н. Толстого, Б. Л. Пастернака, К. Г. Паустовского, Н. А. Островского, М. А. Шолохова, Г. И. Чулкова, А. П. Гайдара, М. М. Пришвина, Г. И. Серебряковой, А. И. Солженицына, А. Н. Рыбакова, А. Г. Битова, Б. Ш. Окуджавы, С. Д. Довлатова и мн. др., — доказывая, что литература СССР, со всеми ее трагическими противоречиями, — органическая часть русской культуры.

Если в советский период русские усадьбы в подавляющем большинстве перешли из рук частных хозяев в общественное достояние, то в последние три десятилетия, в постсоветской России на рубеже XX–XXI вв., мы наблюдаем воссоздание русской владельческой усадьбы в новом формате, отчасти приближенном к дачному. Как литературный феномен эта усадьба уже нашла выражение в произведениях Ю. В. Мамлеева («Блуждающее

время», 2000), Е. Г. Водолазкина («Авиатор», 2016), А. И. Слаповского («Гуманные аллеи», 2019) и др.

Отмеченные процессы не вызывают удивления, так как, по нашему убеждению, усадебный тип жизнеустройства является элементом общечеловеческого культурного кода и универсальным архетипом, заложенным в основание человеческой природы в самом начале мировой истории. Недаром Эдемский сад-усадебка, или «земной рай», из библейской Книги Бытия становится идеалом жизнеустройства во всех странах антично-библейского культурного ареала на протяжении многих столетий вплоть до наших дней. Сохраняя неизменное универсальное ценностное ядро, оставаясь самим собой на глубинном уровне, *усадебный топос* в разные времена и в разных странах обладал способностью принимать те или иные социальные, национальные и цивилизационные обличья. Поэтому мы вправе говорить об излишней категоричности и в конечном счете нерелевантности таких словосочетаний, как «постусадебный этап», «постусадебная эпоха», «постусадебный период» [Гриневич: 48, 55, 68, 79, 128] или «постусадебный мир», «постусадебный универсум» [Агратин: 204, 212], а также «постусадебная Россия» [Летягин, 2024: 348] и «постусадебное <...> время» [Разумовская: 436].

В подобном словоупотреблении ученые исходят из того суженного понимания усадьбы, которое укоренилось в отечественной гуманитаристике в течение XX в., — исключительно как социокультурного феномена в европеизированной имперской России XVIII — начала XX в. Мы же постараемся показать, что в исторических катаклизмах 1917–1922 гг. была уничтожена лишь *одна* из историко-культурных форм феномена усадьбы, на самом деле насчитывающего тысячи лет. *Русская* же помещичья усадьба, по мнению историков существовавшая начиная с XVI в. (см.: [Дворянская и купеческая сельская усадьба: 10]), за прошедшие столетия пережила несколько кардинальных социокультурных трансформаций, так что видимое разрушение *усадебной культуры* в 1917–1922 гг. можно считать одним из ее глубоких кризисов, но никак не уничтожением.

Послереволюционная советская эпоха в первую очередь упрочила такие коллективные модификации *усадебного топоса*, как *город-сад* и *усадебка-музей*, а также стимулировала

научное осмысление культурной роли усадебного жизнеустройства. Постсоветское время с его информационными технологиями выдвинуло новый *медийный формат* существования усадьбы в XXI в. Прислушаемся к суждениям культурологов Л. Н. Летагина и А. В. Маркова: первый утверждает, что «усадебное мышление планетарно», в то же время являясь русским национальным способом отношения к миру: «русская культура в своей основе — культура усадебная» (см.: [Летагин, 2004: 9, 10]); второй обоснованно предполагает, что в начале третьего тысячелетия «усадьба может оказаться опять в центре русской культуры» благодаря медийному «остранению» (см.: [Марков, 2019: 61]). Более того, по мысли Л. Н. Летагина, до сих пор не раскрыты многие потенции «собственной мифологичности русской усадьбы», в связи с чем возможно «выявление по существу новых категорий усадебного текста» [Летагин, 1998: 253, 254].

Процесс возрождения русской владельческой усадьбы в начале XXI в. во многом связан с переформатированием бывшей советской дачи, а в литературе — с кристаллизацией в 1990-е гг. на основе *поэтосферы дачи* в СССР так называемого *дачного мифа*. В самом деле, на протяжении 1920–1980-х гг. дача из съемного сезонного жилья, предназначенного для непритязательных развлечений и эпизодического отдыха, постепенно превращается в пусть и небольшую, но семейную собственность, подобие родового «гнезда», соединяющего поколения. Именно дача становится главной социопространственной формой частной жизни в стране и все чаще — местом творческого раскрытия личности, скованной теснотой больших городов. Не случайно Т. В. Цивьян отмечает, что с 1960-х гг. дачное движение в СССР стало проявлением национального стремления возвратиться к поместной России (см.: [Цивьян: 22]), однако происходит это все же не подражательно и, как правило, в новом социокультурном формате дачного поселка, принципиально отличном от прежнего усадебного «вертограда заключенного» (см.: [Щукин, 2007: 219–248]).

Так, например, в основе *дачного мифа* в романах Ю. В. Мамлеева «Блуждающее время» (2000) и «Империя духа» (2011) не мифологема «рая на земле», свойственная *усадебному мифу* Серебряного века, и не разоблачение хищно-безнравственного «ада на земле», свойственное литературе раннесоветской эпохи, но учение о «России Вечной», которая больше «рая» и «ада» вместе

взятых. Дома Череповых и Сугробовых — это семейные дачи-усадебны с круглогодичным проживанием хозяев, щедрым гостеприимством, творческими занятиями и высокими культурными интересами, расположенные внутри дачных поселков с удобным транспортным сообщением со столицей. Можно предположить, что такой *дачный миф* — мутация русского *усадебного мифа* начала XX в. в новых исторических, геополитических и, главное, духовно-мировоззренческих обстоятельствах. Дача-усадебна рубежа XX–XXI вв. становится как бы порталом, окном в сверхчувственные миры, пространством метафизического присутствия и перехода, рождающим амбивалентные и онтологически равноценные чувства солнечной радости и грозного ужаса. Мамлеевская метафора «блуждающего времени» обогащается при сопоставлении с «большим временем» М. М. Бахтина: в самом деле, феномен русской усадьбы продуктивно рассматривать именно в многовековом культурно-цивилизационном контексте, где будущее часто становится цитатой из прошлого, где литературная усадьба XXI в., элиминируя имперский период XVIII — начала XX в., воспроизводит очертания *теремов* и *хором* Московского царства XVI–XVII вв. И это уже устойчивая примета современной усадебной топики в произведениях Т. Н. Толстой («Кысь», 2000), В. Г. Сорокина («День опричника», 2006), А. П. Потёмкина («Человек отменяется», 2007), В. О. Пелевина («Transhumanism Inc.», 2021) и др. Осмыслить указанную тенденцию помогает перенесенный на почву литературоведения *цивилизационный подход* в исторической науке (подробнее см.: [Гранин]), в русле которого по преимуществу и формируется сейчас будущее русской литературной усадьбы.

Однако в данной статье основное внимание мы уделим иным аспектам футурологии в усадебной тематике рубежа XX–XXI вв. Векторами постижения нам послужат недавно выдвинутые категории *гетеротопии усадьбы*, *усадебного габитуса*, *криптоусадебной мифологии* и *усадебности*, релевантные новому качеству *усадебного текста* начиная со второй четверти XX в. и до нашего времени, а также две важнейшие в XX в. модификации *усадебного топоса* — *усадебна-музей* и *город-сад*. Первая категория указывает на парадоксальное совмещение в топосе русской литературной усадьбы XIX–XX вв. (у А. С. Пушкина, И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого, И. А. Бунина, Б. Л. Пастернака,

К. Г. Паустовского и мн. др.) культурных ценностей разных эпох и народов, вследствие чего она предстает как «компенсаторная <...> гетеротопия», или «другое реальное пространство, настолько совершенное, настолько тщательно и хорошо устроенное, насколько наше беспорядочно, плохо устроено и запутано» [Фуко: 203]. В современной прозе воплощением и одновременно кризисом *гетеротопии усадьбы* можно назвать роман М. Л. Степновой «Сад» (2020): с одной стороны, прекрасное поместье княгини Борятинской — плод высочайшей классической культуры второй половины XIX в., с другой — в его постоянных обитателях, враче Мейзеле и княжне Тусе, нарастает стремление к естественности как культурной аннигиляции, что начинается с уничтожения библиотеки, а заканчивается вырубкой под корень плодоносного усадебного сада. А ведь именно сад и библиотека, по М. Фуко, являются наиболее древними «универсализирующими гетеротопиями» (см.: [Фуко: 200–201]).

Усадебный габитус — как способность сохранить определяющие ценности усадебной топики при перемещении в условия других топосов или субтопосов (подробнее см.: [Богданова, 2019: 11–12]) — указывает на возможность посредничества между сменяющимися во времени историческими модификациями *усадебного топоса*, в частности перехода от патриархально-органической замкнутости родовой усадьбы к коллективно-рукотворному *городу-саду*. Это становится наглядным при сопоставлении рассказов А. Н. Толстого «Мечтатель (*Аггей Коровин*)» (1910) и «Овражки» (1913) (подробнее см.: [Богданова, 2019: 104–124]). Расширяя свое духовно-культурное пространство до *города-сада*, «усадебные» герои раннего А. Н. Толстого неизменно сохраняют положительные конститутивные черты *усадебной культуры* на личностном уровне: душевную чуткость и открытость, чистоту сердца, самоотверженность в любви, стремление к высшей цели, отвагу и упорство в ее достижении, преданность семейно-родовым устоям и национальной традиции.

В свою очередь, отрицательные коннотации *усадебного габитуса*, подсвеченные аналогией с рассказом «Антигона» из бунинского цикла «Тёмные аллеи» (1937–1953), можно проследить в рассказе «Анти-Ганна» из цикла «Гуманные аллеи» (2019)

современного писателя А. И. Славовского. Раскрывая взаимоотношения между хозяином и прислугой в одном из домов загородного коттеджного поселка начала XXI в., автор как будто воспроизводит поведенческие модели русского поместья конца XVIII — первой половины XIX в.: владелец Альбер Петрович, подобно помещику-крепостнику, в угоду своим прихотям морально и физически развращает зависимых от него «дворовых» Ганну и Саню. Со своей стороны, Ганна по отношению к нему и к своему любовнику, таджику-гастарбайтеру Сане, не гнушается низкой расчетливостью, шантажом, вымогательством, покушением на убийство и т. п. Неожиданный мезальянс в конце рассказа — брак между хозяином и домработницей — манифестирует взаимообусловленность, как бы диалектическое единство вариантов их *усадебного габитуса*. Относительно новый штрих вносит фигура Сани, пытающегося сохранить в своей душе нравственные ценности патриархальной азиатской культуры, из которой он вышел: честность, доверие к людям, уважение к женщине, самоотверженную любовь к семье, чувство долга перед соотечественниками. В какой-то мере он становится субститутом чистого сердцем крестьянина из русской «усадебной» классики XIX в. и, подобно такого рода персонажам, оказывается безвинной жертвой чужих притязаний.

Криптоусадебная мифология — прикровенное, скрытое за фасадом новой мифоидеологии, во многом тайное присутствие пленительного *усадебного мифа* Серебряного века в десятилетия советских гонений на частно-владельческие формы жизнеустройства. Она становится знаком неуничтожимости положительной семантики *усадебного текста*, пробивающейся сквозь отрицательные коннотации «усадебной» литературы XX в., как трава сквозь трещины асфальта. Именно благодаря ей в литературе СССР имплицитно восстанавливался и сохранялся «вечный» архетипический усадебно-райский образ. В качестве примера вспоминается повесть А. П. Гайдара «На графских развалинах» (1928), где истинными наследниками благородного «усадебного» кодекса Серебряного века: чести, достоинства, милосердия, самоотверженного служения Отечеству, чувства прекрасного — в послереволюционное время становятся простые школьники из трудовых крестьянских семей.

В современной литературе это, в частности, рассказ А. И. Слаповского «Русалка» из цикла «Гуманные аллеи» (2019), где с помощью мотивных цепочек, аллюзий и реминисценций выстраивается целая система литературных зеркал: А. С. Пушкин «Русалка» (1829), М. Ю. Лермонтов «Русалка» (1832), А. А. Фет «Какая холодная осень!» (1854), И. А. Бунин «Холодная осень» (1944). Все перечисленные авторы — выходцы из русской усадьбы, яркие носители *усадебной культуры*, выражавшие в своих произведениях ее топику, мифопоэтику и мотивику. И неважно, что у Слаповского усадьба как место действия отсутствует, а герои — люди позднесоветской эпохи, жители Владивостока и Усть-Каменогорска. Важно, что они живут в «усадебном» поле русской литературной классики, бессознательно продолжают своими судьбами ее силовые линии и утверждают, казалось бы, навсегда утраченные «усадебные» ценности (подробнее см.: [Богданова, 2023: 231]).

Категория *усадебности* на рубеже XX–XXI вв. также способствует будущему развитию литературной усадьбы. Ведь по мере все большего отдаления от аутентичных владельческих усадеб Золотого и Серебряного веков русской культуры, в *усадебных-музеях*, научно-исследовательском дискурсе и посвященных усадьбе медиа происходит, с одной стороны, вычленение ценностного ядра усадебной топики из прежнего, навсегда утраченного «живого» историко-культурного контекста, а с другой — внедрение ее в новый, только формирующийся социокультурный контекст. Архетипическая усадебная «сердцевина», вливаясь в современные «мéхи», идентифицируется далеко не сразу: в качестве примера можно указать на феномен авторской и бардовской песни (Б. Ш. Окуджавы, А. И. Иващенко, Г. Л. Васильева, И. Б. Белого и др.) с окружающей инфраструктурой (см.: [Михаленко: 3–4]). Однако благодаря тем форматам медийности (картинам, иллюстрациям, спектаклям, фильмам, радиопостановкам, ролевым видеоиграм, интерактивным музейным экскурсиям и проч.), которые стали почвой для новых вариаций литературной усадьбы, внутренние «поведенческие сценарии» ушедшего усадебного жизнеустройства XVIII — начала XX в. (см.: [Летягин, 2004: 17]) все же включаются в систему актуальных ценностей третьего десятилетия XXI в. Музей и медиа, формируя *усадебность*,

в ряде черт восстанавливают и транслируют, неизбежно смешивая их с новыми, те контексты, в рамках которых кристаллизовались константные национально-культурные смыслы. И литература XXI в. как к первоисточнику усадебной топики обращается именно к ним, а не к исчезнувшим столетие назад эмпирическим формам усадебной повседневности. Так, по мысли А. В. Маркова, вся семантика усадьбы в поэзии В. Б. Кривулина, Е. А. Шварц и О. А. Седаковой рубежа XX–XXI вв. «происходит не из опыта созерцания, а из реконструкции жестких структурных закономерностей, которые позволяют локализовать саму усадьбу не только в земном, но и в метафизическом мире. Усадьба оказывается конструкцией, а не локусом ассоциаций...» [Марков, 2018: 88–89].

Огромная роль в трансформации русской литературной усадьбы еще с начала XX в. принадлежит неомифологеме *города-сада*, берущей начало в концепции английского социолога-утописта конца XIX в. Э. Говарда. Русские же писатели первой трети XX в. (А. Н. Толстой, М. А. Булгаков, В. В. Маяковский, В. Хлебников, Ф. В. Гладков и др.), в той или иной мере опиравшиеся на классическое наследие «дворянской» литературы XIX столетия, имели свой, оригинальный источник для развития названной неомифологемы — сельскую помещичью усадьбу, прочно вошедшую в русский дореволюционный быт и в русскую словесность. Так, анализируя творчество В. Хлебникова, П. А. Ворон пишет: «Усадьба <...> в контексте современного поэту дискретного мира предстает не только воплощением чаемой органики, но и предвестием ее всемирного распространения, а футурологический "город-сад" на русской почве становится одной из модификаций "усадебного топоса"» [Ворон (Скляднева): 76]. Важно отметить, что по своему замыслу *город-сад* — это не уединенный «вертоград заключенный», но соседство ряда автономных усадеб, объединенных зданиями общественного назначения как пространственным центром. Таким образом, он совмещал в себе характеристики усадьбы и дачного поселка, что оказалось весьма продуктивным в поиске оптимальной формы жизнеустройства для основной массы населения в XX в. Итак, возведенная во множественную степень усадьба становилась основой, молекулой будущего *города-сада*.

Неудивительно, что в 1920-е гг. именно *город-сад* стал градостроительной стратегией молодого советского государства. Как утверждает М. Г. Меерович, «идея города-сада составляла в послереволюционный период основу советской архитектурно-градостроительной политики», несмотря на то что встречала «резкое противодействие со стороны государственных органов <...> из-за ее социального содержания, <...> как утверждалось, связанного с капитализмом»: «тип отдельностоящего жилого дома с приусадебным участком (коттедж) рассматривался ею как абсолютно недопустимый для массового государственного и кооперативного строительства» [Меерович: 19]. В результате к началу 1930-х гг. идея города-сада «была заменена доктриной советского рабочего поселка» [Меерович: 20], воплощавшего принцип «трудо-мобилизационной и военно-мобилизационной организации населения» [Меерович: 12], жесткой связи с градообразующим производством и прикрепления человека к месту работы (см. также: [Меерович: 21]). При этом «вопросы формирования комфортной среды обитания отходили на второй план или вообще не ставились» [Меерович: 25].

Итак, в довоенном СССР сосуществовали «две принципиально разные архитектурно-градостроительные концепции: а) город-сад (автономное самоуправляемое поселение); б) соцгород (поселение при промышленности)» [Меерович: 29]. Первая стимулировала одно-двухэтажное строительство усадебного типа, вторая — возникновение стандартных многоэтажных городов-муравейников. Отказ на государственном уровне от идеи *города-сада* с 1930-х гг. запустил не только мегаполисную урбанизацию в стране, но и компенсаторно-дополняющий формат дачного времяпрепровождения. Как видим, проницательное наблюдение В. Г. Щукина о начале поэтизации в творчестве Б. Л. Пастернака 1930-х гг. съемной дачи как субститута окончательно утрачиваемой усадьбы подкрепляется социологическими данными (см.: [Щукин, 2024]).

В культурологическом плане описанная ситуация объясняется произошедшей в СССР на рубеже 1920–1930-х гг. рокировкой «культуры 1» (доминировавшей в 1920-е гг.) и «культуры 2» (доминировавшей в 1932–1954 гг.), по терминологии В. З. Паперного. Ученый исходит из того, что «некоторую часть событий

русской истории (и среди них события, связанные с изменениями пространственных представлений) можно описать в терминах поочередного преобладания культур 1 и 2» [Паперный: 19]. Если «культуре 1» свойственно «горизонтальное», индивидуализирующее расселение людей, когда «ценности периферии становятся выше ценностей центра», то «культура 2 характеризуется перемещением ценностей в центр», «общество застывает и кристаллизуется» в массовой стандартизации [Паперный: 20], причем оба процесса носят циклический характер, последовательно сменяя друг друга, а на некоторых временных отрезках — сосуществуя.

Одновременно учитывая результаты исследований М. Г. Мееровича и В. З. Паперного, приходим к выводу о том, что *город-сад* с очевидностью является проявлением «культуры 1», а последующие советские города и мегаполисы — «культуры 2»; вытеснение *города-сада* из советской действительности 1930–1950-х гг. означало победу «культуры 2» в указанное время. Попробуем экстраполировать периодизацию В. З. Паперного (его исследование доходит лишь до конца 1950-х гг.) на дальнейшую социокультурную историю нашей страны в градостроительно-расселенческом аспекте. С 1960-х гг. в СССР начинается широкое садоводческое движение, когда промышленные города буквально обрастают утопающими в зелени дачными поселками, обитатели которых становятся счастливыми собственниками крошечных участков с каркасными домиками на них, при этом сохраняя свои городские квартиры или комнаты как основное место жительства. Крен в сосуществовании обеих культур обнаруживается в 1990-е гг., вместе с законодательным закреплением частной собственности на землю и строения, и продолжает медленно склоняться в сторону «культуры 1», несмотря на увеличивающиеся масштабы многоэтажной мегаполисной застройки во всех регионах страны.

Еще в 1990-е гг. в постсоветской России зарождается общественное движение по созданию «поселений родовых поместий» на основе принципов, изложенных в книжной серии «Звенящие кедры России»¹. В 2004 г. появляется концептуальное исследование

¹ См.: Владимир Мегре: официальный сайт [Электронный ресурс]. URL: <https://vmegre.com/> (07.06.2024).

А. С. Кривова и Ю. В. Крупнова «Дом в России. Национальная идея», выдвигающее одобренный А. И. Солженицыным проект «поместно-усадебной урбанизации» как «сценарий благоприятного и активно создаваемого будущего» России [Кривов, Крупнов: 156, 251]. Программа авторов — «уйти от образа городов как бетонно-каменных античеловеческих пространств <...> к образу экологических городов-садов, <...> составляющих <...> страну-сад Россию», другими словами — строить новую Россию как «страну-сад из усадебно-поместных городков», не барских, высокотехнологичных, современных [Кривов, Крупнов: 114, 118]. Так концепция *города-сада* начала XX в. через столетие вырастает в мечту о *стране-саде*.

Проект «усадебизации» России в XXI в. существует уже на уровне Государственной Думы и региональных правительственных программ (в пилотном режиме осуществляемых в Белгородской области и на Дальнем Востоке). В условиях демографической убыли населения и размывания национально-цивилизационной идентичности России под прессом однополярной западной глобализации председатель Наблюдательного совета Института демографии, миграции и регионального развития Ю. В. Крупнов предлагает новую стратегию застройки и заселения обширных земель малоэтажными домами усадебного типа с прилегающими участками. Это, по его мнению, стимулирует восстановление российской семьи, ее многодетность, а также возврат к лучшим национальным традициям, сформированным *усадебной культурой* прошлых веков (см.: [Крупнов, 2023]).

Отказ же от *города-сада* в советское время, считают А. С. Кривов и Ю. В. Крупнов, уже в 1990-е гг. привел страну одновременно к четырем «тупикам»: «железобетонному», «коммунальному», «дачному», «цивилизационному» (см.: [Кривов, Крупнов: 51, 59, 68, 75]). Остановимся на двух последних. Дача воспринимается авторами книги в целом отрицательно — как суррогат усадьбы и по сути компенсаторно-дополняющий элемент городской застройки, как бесперспективное наследие индустриально-советского способа расселения. Однако при этом безоговорочно признается стихийная сила дачного движения как народно-го стремления к возрождению усадебного жизнеустройства.

Что касается «цивилизационного тупика», то авторы «Дома в России» призывают уйти от скученно-городской цивилизации западного типа к другой, основанной на тысячелетних российских традициях: ведь «усадебная — основа оригинального исторического расселения русского народа. И не только <...> русского». Раскрывая «архетипический смысл усадебно-поместья для русской культуры», А. С. Кривов и Ю. В. Крупнов указывают на особый характер древнерусских, допетровских городов как скопленных усадеб и на вытекающее из этого факта типологическое сходство сельских и городских усадеб в России [Кривов, Крупнов: 122, 123]. Так, Москва вплоть до середины XIX в. оставалась «образцом российской поместной урбанизации»: во времена первых Романовых, в XVII в., «стольный град был необычайно широко раскинувшейся рыхлой агломерацией слобод, разделенных полями, вспольями и лугами. <...> Да, он не подходит под западную, европейскую схему, но совершенно очевидно отражает само отличие цивилизаций — русской и западноевропейской» [Кривов, Крупнов: 180–181]. Получается, что для оздоровления и возрождения России в XXI в. необходимо приглядеться к основам допетровской Руси XVI–XVII вв., в том числе к существовавшему в ней славяно-тюркскому симбиозу (подробнее см.: [Гумилев]). Именно там — наши усадебные корни, пусть и давшие наиболее значительные побегии на европеизированной имперской почве XVIII–XIX вв. Как уже отмечалось, эти идеи буквально витают в воздухе, стимулируя развитие в современной художественной литературе *усадебного текста* не столько в историко-ностальгическом, сколько в прогностическом ключе, — это и «Кысь» Т. Н. Толстой, и «Авиатор» Е. Г. Водолазкина, и «Дети мои» Г. Ш. Яхиной, и «Сад» М. Л. Степновой, и мн. др. Таким образом, открывается простор для эволюции литературной усадебности в футурологической перспективе.

Усадебная и дачная — нерв русской литературы, отзывающийся то болью утрат, то радостью гармоничного человеческого жизнеустройства на родной земле. Поэтому ранее отмеченный процесс деконтекстуализации литературной усадебности в XX в., вычленения ее ценностного ядра из ушедшего историко-культурного контекста имперского периода русской истории (XVIII — начала XX в.), требует переноса архетипических усадебных смыслов в иной, нарождающийся, сквозящий будущим историко-культурный

контекст. О. А. Гриневич (Нагель) частично исследовала в русле феноменологического метода отношения между *усадебным текстом* XVIII–XX вв. и «контекстами, которые формируются в сменяющих друг друга тенденциях деконтекстуализации и реконтекстуализации и механизме культурной метарефлексии» [Гриневич: 82]. Добавим, что указанные процессы продуктивно осмыслить и в рамках ориентированного на «большое время» *цивилизационного подхода*, чему, однако, должно быть посвящено отдельное, самостоятельное исследование.

Итак, будущее у русской литературной усадьбы, безусловно, имеется. На основе рассмотренных произведений современной литературы оно представляется не только богатым и разнообразным, но и облеченным в новые художественные формы, у истоков которых — категории *гетеротопии усадьбы, усадебного габитуса, криптоусадебной мифологии, дачного мифа и усадебности*. Благодаря способности *усадебного топоса* к новым культурным модификациям, в литературе XXI в. мы вправе ожидать произведений, связанных с обновленной русской (российской) усадьбой как *городом-садом, окном в трансцендентные смыслы и евро-азиатским феноменом*. Однако необходимо учитывать, что все упомянутые нами произведения конца XX — начала XXI в. написаны в контексте постмодернистской культурной ситуации с ее онтологической и антропологической неопределенностью, деконструкцией привычных бытийных смыслов, иерархий и нарративов (подробнее см.: [Богданова, 2013: 9–10]). Все они в той или иной степени манифестируют художественные направления метамодернизма («Кысь» Т. Н. Толстой, «Человек отменяется» А. П. Потёмкина, «Сад» М. Л. Степновой и др.), метафизического реализма («Блуждающее время» и «Империя духа» Ю. В. Мамлеева), собственно постмодернизма («День опричника» В. Г. Сорокина, “Transhumanism Inc.” В. О. Пелевина) и т. д. Современная проза показывает, что футурология русской усадьбы связана с «большим временем», что история русской усадьбы выходит за рамки имперского периода XVIII — начала XX в., которым раньше ограничивали ее существование.

Список литературы

1. Агратин А. Е. Проблема идентичности героя в постусадобном мире: «Заповедник» С. Д. Довлатова // Усадьба и дача в литературе советской эпохи: потери и обретения: коллективная монография / сост. О. А. Богданова; отв. ред. В. Г. Андреева, О. А. Богданова. М.: ИМЛИ РАН, 2024. С. 204–216. (Сер.: Русская усадьба в мировом контексте; вып. 8.)
2. Богданова О. А. Русская проза конца XX — начала XXI века. Основные тенденции. СПб.: Петрополис, 2013. 204 с.
3. Богданова О. А. Усадьба и дача в русской литературе XIX–XXI вв.: топика, динамика, мифология: монография / отв. ред. Е. Е. Дмитриева. М.: ИМЛИ РАН, 2019. 288 с. (Сер.: Русская усадьба в мировом контексте; вып. 1.)
4. Богданова О. А. Невидимые звенья «усадобного сверхтекста» // Вестник славянских культур. 2023. Т. 69. С. 224–236 [Электронный ресурс]. URL: <http://vestnik-sk.ru/russian/archive/2023/tom-69/bogdanova1> (07.06.2024). DOI: 10.37816/2073-9567-2023-69-224-236
5. Ворон (Скляднева) П. А. «Усадобный топос» и «город будущего» в творчестве Велимира Хлебникова // Артикульт. 2018. № 31 (3). С. 69–78 [Электронный ресурс]. URL: <https://articult.rsuh.ru/article/ult-31-3-2018/articult-31-3-2018-voron-sklyadneva.php> (07.06.2024). DOI: 10.28995/2227-6165-2018-3-69-78
6. Гранин Ю. Д. «Цивилизационный подход». Становление и эволюция // Проблемы цивилизационного развития. 2020. Т. 2. № 2. С. 65–85 [Электронный ресурс]. URL: <https://civstudies.ru/article/view/5192> (07.06.2024). DOI: 10.21146/2713-1483-2020-2-2-65-85
7. Гриневиц О. А. Поэтика усадобного текста: миф, реальность, литература: монография. Гродно: ГрГУ, 2022. 143 с.
8. Гумилев Л. Н. Древняя Русь и Великая степь. М.: Мысль, 1989. 766 с.
9. Дворянская и купеческая сельская усадьба в России XVI–XX вв.: исторические очерки / отв. ред. Л. В. Иванова. М.: Эдиториал УРСС, 2001. 782 с.
10. Кривов А. С., Крупнов Ю. В. Дом в России. Национальная идея. М.: Олма-Пресс, 2004. 416 с.
11. Крупнов Ю. В. Пространство для русского миллиарда: доклад. 15 августа 2023 // Авторский блог Юрия Крупнова [Электронный ресурс]. URL: https://zavtra.ru/blogs/prostranstvo_dlya_russkogo_milliarda (14.06.2024).
12. Летагин Л. Н. Русская усадьба: мир, миф, судьба // Русская усадьба: сб. Общества изучения русской усадьбы. М.: Жираф, 1998. Вып. 4 (20). С. 253–259.
13. Летагин Л. Н. Усадобный металандшафт России // Русская усадьба: сб. Общества изучения русской усадьбы. М.: Жираф, 2004. Вып. 10 (26). С. 9–18.
14. Летагин Л. Н. *Supremum vale*: постусадобная Россия и литературная классика // Усадьба и дача в литературе советской эпохи: потери и обретения: коллективная монография / сост. О. А. Богданова; отв. ред.

- В. Г. Андреева, О. А. Богданова. М.: ИМЛИ РАН, 2024. С. 348–369. (Сер.: Русская усадьба в мировом контексте; вып. 8.)
15. Марков А. В. Иконография русской усадьбы в поэзии Виктора Кривулина, Елены Шварц и Ольги Седаковой // Вестник Владимирского государственного университета имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых. Серия: Социальные и гуманитарные науки. 2018. № 3 (19). С. 81–91 [Электронный ресурс]. URL: https://sci.vlsu.ru/main/izdanie/doc/Pravka_Vestnik_19.pdf (07.06.2024).
 16. Марков А. В. Медиальность и интермедиальность усадьбы в постсоветской русской поэзии // Культура и образование. 2019. № 2 (33). С. 58–68 [Электронный ресурс]. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=40085187> (07.06.2024). DOI: 10.244411/2310-1679-2019-10206
 17. Меерович М. Г. От городов-садов к соцгородам: основные архитектурно-градостроительные концепции в СССР (1917 — первая половина 1930-х гг.): автореф. дис. ... д-ра архитектуры. М., 2015. 47 с.
 18. Михаленко Н. В. Усадебность как ключ к усадебной топике в литературе и культуре рубежа XX–XXI вв. Текстовый отчет: аннотация доклада [Электронный ресурс]. URL: <http://litasadba.imli.ru/event/otchet-o-pervom-pyatom-zasedanii-nauchnogo-seminara-problemy-metodologii-i-tezaurusa-usadebnyh> (18.06.2024).
 19. Паперный В. З. Культура Два. 4-е изд. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 416 с.
 20. Разумовская А. Г. «Шелонь течет онегинской строкою»: усадьба Холмки в пространстве памяти // Усадьба и дача в литературе советской эпохи: потери и обретения: коллективная монография / сост. О. А. Богданова; отв. ред. В. Г. Андреева, О. А. Богданова. М.: ИМЛИ РАН, 2024. С. 436–451. (Сер.: Русская усадьба в мировом контексте; вып. 8.)
 21. Фуко М. Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью / пер. с франц. Б. М. Скуратова. М.: Праксис, 2006. Ч. 3. 320 с. (Сер.: Новая наука политики.)
 22. Цивьян Т. О мифологических коннотациях дачи // The Dacha Kingdom: Summer Dwellers and Dwellings in the Baltic Area / ed. N. Bashmakoff and M. Ristolainen. Helsinki: Aleksanteri Institute, 2009. С. 11–24.
 23. Шукин В. Г. Российский гений просвещения. Исследования в области мифопоэтики и истории идей. М.: РОССПЭН, 2007. 608 с.
 24. Шукин В. Г. Дача как поток поэтического сознания. Стихотворение Бориса Пастернака «Вторая баллада» // Усадьба и дача в литературе советской эпохи: потери и обретения: коллективная монография / сост. О. А. Богданова; отв. ред. В. Г. Андреева, О. А. Богданова. М.: ИМЛИ РАН, 2024. С. 514–524. (Сер.: Русская усадьба в мировом контексте; вып. 8.)

References

1. Agratin A. E. The Problem of the Hero's Identity in the Post-Estate World: "The Reserve" by S. D. Dovlatov. In: *Usad'ba i dacha v literature sovetskoy epokhi: poteri i obreteniya* [Estate and Dacha in the Literature of the Soviet Era: Losses and Gains]. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2024, pp. 204–216. (Ser.: Russian Estate in the World Context; issue 8.) (In Russ.)
2. Bogdanova O. A. *Russkaya proza kontsa XX — nachala XXI veka. Osnovnye tendentsii* [Russian Prose of the Late 20th — Early 21st Century. Main Trends]. St. Petersburg, Petropolis Publ., 2013. 204 p. (In Russ.)
3. Bogdanova O. A. *Usad'ba i dacha v russkoy literature XIX–XXI vv.: topika, dinamika, mifologiya* [Estate and Dacha in Russian Literature of the 19th–21st Centuries: Topic, Dynamics, Mythology]. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2019. 288 p. (Ser.: Russian Estate in the World Context; issue 1.) (In Russ.)
4. Bogdanova O. A. Invisible Links of the "Estate Overtext". In: *Vestnik slavyanskikh kul'tur* [Bulletin of Slavic Cultures], 2023, vol. 69, pp. 224–236. Available at: <http://vestnik-sk.ru/russian/archive/2023/tom-69/bogdanova1> (accessed on June 7, 2024). DOI: 10.37816/2073-9567-2023-69-224-236 (In Russ.)
5. Voron (Skliadneva) P. A. "The Estate Topos" and "City of the Future" in the Creative Work of Velimir Hlebnikov. In: *Artikul't* [Articult], 2018, no. 31 (3), pp. 69–78. Available at: <https://articult.rsuh.ru/articult-31-3-2018/articult-31-3-2018-voron-sklyadneva.php> (accessed on June 7, 2024). DOI: 10.28995/2227-6165-2018-3-69-78 (In Russ.)
6. Granin Yu. D. "Civilizational Approach". Formation and Evolution. In: *Problemy tsivilizatsionnogo razvitiya* [Civilization Studies Review], 2020, vol. 2, no. 2, pp. 65–85. Available at: <https://civstudies.ru/article/view/5192> (accessed on June 7, 2024). DOI: 10.21146/2713-1483-2020-2-2-65-85. (In Russ.)
7. Grinevich O. A. *Poetika usadebnogo teksta: mif, real'nost', literatura* [The Poetics of the Estate Text: Myth, Reality, Literature]. Grodno, Yanka Kupala State University of Grodno Publ., 2022. 143 p. (In Russ.)
8. Gumilev L. N. *Drevnyaya Rus' i Velikaya step'* [Ancient Rus' and the Great Steppe]. Moscow, Mysl' Publ., 1989. 766 p. (In Russ.)
9. *Dvoryanskaya i kupecheskaya sel'skaya usad'ba v Rossii XVI–XX vv.: istoricheskie ocherki* [Noble and Merchant Rural Estate in Russia of the 16th–20th Centuries: Historical Essays]. Moscow, Editorial URSS Publ., 2001. 782 p. (In Russ.)
10. Krivov A. S., Krupnov Yu. V. *Dom v Rossii. Natsional'naya ideya* [A House in Russia. The National Idea]. Moscow, Olma-Press Publ., 2004. 416 p. (In Russ.)
11. Krupnov Yu. V. *Prostranstvo dlya russkogo milliarda: doklad (15 avgusta 2023)* [Space for Russian Milliard: Report (August 15, 2023)]. Available at: <https://rus-lad.ru/news/you-krupnov-prostranstvo-dlya-russkogo-milliarda/> (accessed on June 14, 2024). (In Russ.)

12. Letyagin L. N. Russian Estate: World, Myth, Fate. In: *Russkaya usad'ba: sbornik Obshchestva izucheniya russkoy usad'by* [Russian Estate: Collection of the Society for the Study of the Russian Estate]. Moscow, Zhiraf Publ., 1998, issue 4 (20), pp. 253–259. (In Russ.)
13. Letyagin L. N. Estate Metalandscape of Russia. In: *Russkaya usad'ba: sbornik Obshchestva izucheniya russkoy usad'by* [Russian Estate: Collection of the Society for the Study of the Russian Estate]. Moscow, Zhiraf Publ., 2004, issue 10 (26), pp. 9–18. (In Russ.)
14. Letyagin L. N. Supremum vale: Post-Estate Russia and Literary Classics. In: *Usad'ba i dacha v literature sovetskoy epokhi: poteri i obreteniya* [Estate and Dacha in the Literature of the Soviet Era: Losses and Gains]. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2024, pp. 204–216. (Ser.: Russian Estate in the World Context; issue 8.) (In Russ.)
15. Markov A. V. Iconography of the Russian Manor in the Poetry of Victor Krivulin, Elena Schwartz and Olga Sedakova. In: *Vestnik Vladimirskego gosudarstvennogo universiteta imeni Aleksandra Grigor'evicha i Nikolaya Grigor'evicha Stoletovykh. Seriya: Sotsial'nye i gumanitarnye nauki* [Bulletin of Vladimir State University Named After A. G. and N. G. Stoletovs. Series: Social Sciences and Humanities], 2018, no. 3 (19), pp. 81–91. Available at: https://sci.vlsu.ru/main/izdanie/doc/Pravka_Vestnik_19.pdf (accessed on June 7, 2024). (In Russ.)
16. Markov A. V. Manorial Mediality and Intermediary in the Post-Soviet Russian Poetry. In: *Kul'tura i obrazovanie* [Culture and Education], 2019, no. 2 (33), pp. 58–68. Available at: <https://elibrary.ru/item.asp?id=40085187> (accessed on June 7, 2024). DOI: 10.244411/2310-1679-2019-10206 (In Russ.)
17. Meerovich M. K. *Ot gorodov-sadov k sotsgorodam: osnovnye arkhitekturno-gradostroitel'nye kontseptsii v SSSR (1917 — pervaya polovina 1930-kh gg.)* [From Garden-Cities to Social Cities: the Main Architectural and Urban Planning Concepts in the USSR (1917 — the First Half of the 1930s)]. PhD. arch. sci. diss. abstract]. Moscow, 2015. 47 p. (In Russ.)
18. Mikhailenko N. V. *Usadebnost' kak klyuch k usadebnoy topike v literature i kul'ture rubezha XX–XXI vv. Tekstovyy otchet: annotatsiya doklada* [Estateness as the Key to the Estate Topic in Literature and Culture of the Turn of the 20th–21st Centuries. Text Report]. Available at: <http://litasadba.imli.ru/event/otchet-o-pervom-pyatom-zasedanii-nauchnogo-seminara-problemy-metodologii-i-tezaurususa-usadebnyh> (accessed on June 18, 2024). (In Russ.)
19. Papernyy V. Z. *Kul'tura Dva* [Culture Two]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2016. 416 p. (In Russ.)
20. Razumovskaya A. G. The Shelon River Flows Like the Onegin Line: the Kholomki Estate in the Space of Memory. In: *Usad'ba i dacha v literature sovetskoy epokhi: poteri i obreteniya* [Estate and Dacha in the Literature of the Soviet Era: Losses and Gains]. Moscow, A. M. Gorky Institute of World

- Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2024, pp. 436–451. (Ser.: Russian Estate in the World Context; issue 8.) (In Russ.)
21. Fuko M. *Intellektualy i vlast': izbrannye politicheskie stat'i, vystupleniya i interv'yu* [*Intellectuals and Power: Selected Political Articles, Speeches and Interviews*]. Moscow, Praksis Publ., 2006, part 3. 320 p. (Ser.: The New Science of Politics.) (In Russ.)
 22. Tsvi'yan T. About the Mythological Connotations of Dacha. In: *The Dacha Kingdom: Summer Dwellers and Dwellings in the Baltic Area*. Helsinki, Aleksanteri Institute Publ., 2009, pp. 11–24. (In Russ.)
 23. Shchukin V. G. *Rossiyskiy geniy prosveshcheniya. Issledovaniya v oblasti mifopoetiki i istorii idey* [*The Russian Genius of Enlightenment. Research in the Field of Mythopoetics and the History of Ideas*]. Moscow, Political Encyclopedia Publ., 2007. 608 p. (In Russ.)
 24. Shchukin V. G. Dacha as a Stream of Poetic Consciousness. Boris Pasternak's Poem "The Second Ballad". In: *Usad'ba i dacha v literature sovetskoy epokhi: poteri i obretneniya* [*Estate and Dacha in the Literature of the Soviet Era: Losses and Gains*]. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2024, pp. 514–524. (Ser.: Russian Estate in the World Context; issue 8.) (In Russ.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Богданова Ольга Алимовна, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Отдела русской литературы конца XIX — начала XX в., Институт мировой литературы им. А. М. Горького, Российская академия наук (ИМЛИ РАН) (ул. Поварская, 25а, стр. 1, г. Москва, Российская Федерация, 121069); ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7004-498X>; e-mail: olgabogda@yandex.ru.

Olga A. Bogdanova, PhD (Philology), Leading Researcher at the Department of Russian Literature of the Late 19th — Early 20th Centuries, A. M. Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences (ul. Povarskaya 25a/1, Moscow, 121069, Russian Federation); ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7004-498X>; e-mail: olgabogda@yandex.ru.

Поступила в редакцию / Received 15.06.2024

Поступила после рецензирования и доработки / Revised 16.07.2024

Принята к публикации / Accepted 16.07.2024

Дата публикации / Date of publication 12.09.2024

Научный журнал

ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

2024

Том 22

№ 3

Свидетельство о регистрации СМИ
ЭЛ № ФС 77–61851 от 18.05.2015

Редакторы: *И. С. Андрианова, М. В. Заваркина, Л. В. Алексеева,
Т. В. Панюкова, Д. Д. Бучнева, Е. Н. Вяль*

Компьютерная верстка: *М. В. Заваркина, В. С. Зинкова, Е. Н. Вяль*
Перевод: *Я. И. Соломинская*
Зав. редакцией: *И. С. Андрианова*

Подписано к изданию 10.09.2024. Уч.-изд. л. 17.

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>