

ТЕРРИТОРИЯ СЛОВЕСНОСТИ

СБОРНИК
В ЧЕСТЬ 70-ЛЕТИЯ
ПРОФЕССОРА
И. Н. СУХИХ



Нестор-История
Санкт-Петербург
2022

УДК 882
ББК 83.3
Т35

Рецензенты:

член-корр. РАН, доктор филол. наук *М. Н. Виrolайнен*
(Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН)

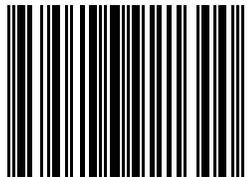
кандидат филол. наук *Е. Н. Григорьева*
(Санкт-Петербургский государственный университет)

Т35 Территория словесности : Сборник в честь 70-летия профессора И. Н. Сухих / Под ред. А. Д. Степанова, А. С. Степановой. — СПб. : Нестор-История, 2022. — 448 с.

ISBN 978-5-4469-2130-0

Историко-филологический сборник «Территория словесности» приурочен к 70-летию выдающегося филолога, профессора Санкт-Петербургского университета Игоря Николаевича Сухих. В книгу вошли статьи о русской литературе отечественных и зарубежных ученых — коллег, друзей и учеников юбиляра. Эти материалы связаны с различными аспектами анализа художественного произведения и охватывают широкий спектр литературоведческих проблем (поэтика, интерпретация, биография, интертекстуальные и интермедиальные связи и др.), литературных направлений и писательских имен — от Пушкина до авторов XX века: Горького, Булгакова, Зощенко, Набокова, Довлатова и др. Рассматриваемые вопросы отражают научные интересы И. Н. Сухих: так, целый ряд статей посвящен Чехову, чье творчество неизменно находится в центре внимания ученого. В сборник включена библиография трудов И. Н. Сухих. Издание адресовано филологам, а также всем знатокам и любителям русской литературы.

ISBN 978-5-4469-2130-0



9 785446 921300 >

УДК 882
ББК 83.3

© Авторы статей, 2022

© Издательство «Нестор-История», 2022

**«Случай на мосту через Совиный ручей» Амброза Бирса
и «Совершенство» Владимира Набокова**

Ключевые слова: Бирс, Набоков, романтизм, мистика, потустороннее, интертекст, воображение, свобода воли.

В настоящей статье сделана попытка сопоставить два рассказа: «Случай на мосту через Совиный ручей» А. Бирса и «Совершенство» В. Набокова — текст, написанный под влиянием Амброза Бирса. Это влияние сказалось в заимствовании Набоковым нарративной стратегии Бирса, ряда мотивов и образов. Кроме того, наследуя традиции европейского романтизма, оба писателя визуализировали опыт, не вполне связанный с эмпирической реальностью, то есть мистическое озарение. Эту задачу оба решали схожим образом, однако в ее решении мы находим существенные различия, связанные с разными представлениями писателей о человеке, о свободе воле и о воображении.

Влияние американского писателя Амброза Бирса, ветерана Гражданской войны в США, прославившегося в 1890-е годы своими военными рассказами, на Владимира Набокова, неоднократно отмечалось исследователями (Телетова 1997, 782–785; Долинин 2004, 37). Однако эта тема, как нам представляется, на сегодняшний день не получила должной, обстоятельной разработки. Историки литературы обратили внимание главным образом на то, что в рассказах «Катастрофа» (1924), «Пильграм» (1930), «Совершенство» (1932) Набоков использует прием ложного развития сюжета, заимствованный из программного рассказа Амброза Бирса «Случай на мосту через Совиный ручей» (1890). Н. Телетова обнаружила в этих текстах ряд любопытных параллелей, и прежде всего переход персонажей, наделенных воображением, из мира земного в мир потусторонний (Телетова 1997, 782–786). Вместе с тем пристальное чтение рассказов Бирса и Набокова позволяет нам увидеть, что Набоков активно использует целый арсенал бирсовских приемов, образов и мотивов. Более того, он не просто ведет с Бирсом диалог и создает три оригинальные версии «Случая на мосту через Совиный ручей», а вольно или невольно вступает с Бирсом в определенного рода полемику.

В настоящей статье, в силу ограниченности ее объема, мы оставим за скобками тексты Набокова «Катастрофа» и «Пильграм» и сосредоточимся на сопоставлении рассказов «Случай на мосту

через Совиный ручей» и «Совершенство». Прежде всего попытаемся кратко напомнить содержание обоих произведений.

В первой части рассказа Амброза Бирса «Случай на мосту через Совиный ручей» рассказчик бесстрастно описывает подготовку казни плантатора Пейтона Факуэра. Плантатор стоит на мосту, который становится для него эшафотом, с петлей на шее и связанными за спиной руками. Видимо, он осужден за какое-то серьезное военное преступление. Глаза Пейтона Факуэра не завязаны. Он закрывает их, пытается перед смертью сосредоточиться на мыслях о жене и детях, и думает о спасении, но слышит лишь стук секундной стрелки на своих часах, который с каждым ударом становится все сильнее и оглушительнее. Во второй части рассказа мы узнаем, что Пейтон Факуэр был патриотом Юга, но не смог вступить в армию конфедератов и, томясь в праздности, тешил себя надеждой когда-нибудь совершить ради своей родины героический жертвенный подвиг. Как ответ желаниям Пейтона Факуэра, возле его дома появляется всадник, объясняющий стратегическую важность моста через Совиный ручей и возможную печальную участь, уготованную тому, кто решится поджечь этот мост. Всадник оказывается шпионом северян. Сама диверсия, предпринятая Пейтоном Факуэром, в рассказе опущена, как и его арест, и в третьей части читатель вновь возвращается к месту казни. В тот момент, когда приговор приводится в исполнение и палачи из-под ног Пейтона Факуэра убирают доску, веревка обрывается и несостоявшийся диверсант падает в воду. Начинается ожесточенная, героическая борьба за жизнь. Оказавшись в воде, Пейтон Факуэр ценой огромных усилий освобождает от веревки руки, сначала одну, потом другую. Затем избавляется от петли на шее и с большой ловкостью уклоняется от выстрелов своих палачей. Он ныряет, потом всплывает, попадает в водоворот и вскоре оказывается на спасительном берегу среди сверкающего песка и огромных деревьев, между которыми струится волшебный райский свет. Отдохнув, он направляется через лес домой. Наступает ночь, и лесной мир, через который он идет, выглядит необитаемым. Наконец, видимо уже утром, он оказывается у ворот своего дома. Ему навстречу выходит жена, о которой Пейтон Факуэр все это время думал. И тут на него обрушивается яростный удар, все погружается во мрак, и мы видим тело Пейтона Факуэра покачивающимся под стропилами моста через Совиный ручей. Героическая борьба за жизнь, бегство были всего лишь игрой его воображения перед смертью.

В этом рассказе, как неоднократно подчеркивают исследователи (Linkin 1988, 138–141), писатель ловко манипулирует восприятием читателя, заставляя поверить в фантазии Пейтона Факуэра. Бирс открывает рассказ, имитируя бесстрастный нарратив записного картографа и разведчика, который ведет разговор со «знанием фронтовых обычаев» (Cheatem 1985, 222), «имитируя стиль военного донесения» (Davidson 1974, 268) и настраивая читателя на то, что

повествование полностью свободно от фантазии и абсолютно объективно. При этом повествование понемногу инъецируется мыслями Пейтона Факуэра о спасении, которые в таком «объективном» контексте выглядят крайне достоверными. И потому, когда Пейтон Факуэр, болтаясь в петле и умирая от удушья, сочиняет свой рассказ, читатель продолжает доверять нарратору, который теперь этого уже совершенно не заслуживает. Однако финал — картина покачивающегося на веревке под стропилами моста Пейтона Факуэра — не является неожиданным. Он постепенно готовится Бирсом, который деликатно, тонкими намеками, включенными в разворачивающееся обманное повествование, созданное воображением героя, дает понять читателю, что Пейтон Факуэр умирает. Эти намеки открывают физиологический (натуралистический) и символический планы текста. В данном контексте ограничимся лишь упоминанием крупных звезд, которые Пейтон Факуэр видит, пробираясь через мертвое пространство леса: «Взглянув вверх из этой расщелины в лесной чаще, он увидел над головой крупные золотые звезды — они соединялись в странные созвездия и показались ему чужими. Он чувствовал, что их расположение имеет тайный и зловещий смысл» (Бирс 1999, 19). Воображению Пейтона Факуэра, открывается *terra incognita* (Ames 1987, 64), потустороннее. Этому потустороннему миру и принадлежат звезды, являющиеся визуальными знаками Замысла (судьбы), который явно враждебен герою. Открывающаяся картина звездного неба, наблюдаемого им, для него непривычна. Это не те созвездия, не то сочетание звезд и планет, которое видно с земли. Звезды необычно крупные и находятся ближе к наблюдателю, чем всегда. Это означает, что душа Пейтона Факуэра уже покинула земной мир и созерцает звездное небо с какого-то иного ракурса. Путеводные звезды, которые видит Пейтон Факуэр, не дарят никакой надежды. Напротив, их расположение имеет зловещий смысл, и они предрекают герою окончательную гибель. Впрочем, сам он еще не до конца это понимает.

В рассказе «Совершенство» также возникает ложный сюжетный ход, который, впрочем, не развернут и сведен к нескольким предложениям.

Русский эмигрант Иванов, географ по специальности, дает уроки подростку Давиду. Повествование строится на повторяющемся в разных вариациях противопоставлении этих двух персонажей. Иванов от природы наделен наблюдательностью и сильным воображением, а Давид

наивен и глуп. У Иванова слабое сердце, а Давид — отличный спортсмен. У Иванова белая кожа, а Давид смуглый и загорелый. Давид спит в белой пижаме, Иванов из экономии ложится в постель голым. Они вдвоем отправляются на поезде на курорт и останавливаются в двухэтажном доме, где ночью Иванов вспоминает свою замужнюю возлюбленную, которая десять лет назад забеременела от него и умерла после выкидыша. От жары у Иванова начинаются приступы сердечной болезни. Иванов и Давид ходят, как положено курортникам, на пляж, где Иванов обгорает. В один из дней они пропускают пляжные развлечения и по настоянию Иванова отправляются в лес. Лес оказывается живописным, и Иванов вдохновенно о нем говорит своему ученику, которому, однако, метафизические рассуждения учителя совершенно неинтересны. Ему хочется на пляж, туда, где вода и солнце. Кульминация наступает, когда Иванов видит, как Давид тонет. Давид на самом деле не тонет, а только разыгрывает своего учителя. Тем не менее Иванов бросается в воду, чтобы спасти Давида, но его слабые усилия оказываются тщетными. Он выходит на пустой берег, полный вины и раскаяния, видит вокруг себя знаки смерти и внезапно понимает, что Давид не умер. А читатель в свою очередь понимает, что это умер Иванов, а не Давид. За порогом жизни воображение Иванова пробуждается, открывая ему красоту потустороннего мира, в то время как в реальном мире, на пляже, отдыхающие суетятся и пытаются найти его тело.

«Совершенство» реализует ряд важных поисков Владимира Набокова, систематизированных в монографии Дж. Коннолли (Connolly 1992, 34). Здесь также возникает очевидная отсылка к библейскому сюжету о Давиде и Голиафе: роль Давида, убившего Голиафа, отводится мальчику Давиду, ставшему невольным убийцей Иванова-Голиафа. Интересна в этом отношении сцена, где Иванов пытается показать Давиду, как следует бросать в море камни, чтобы они подпрыгивали на воде. У Иванова ничего не получается, и Давид показывает ему, как надо правильно бросать. Подобно библейскому Давиду, убившему Голиафа камнем, Давид у Набокова умеет обращаться с камнями. В другом, более раннем, эпизоде Давид бросает мяч и едва не разбивает раковину: «Давид высвободил из сетки пестрый мяч, который, ошалев от радости, чуть не сбил с этажерки рогатую раковину» (Набоков 2019, 406). Раковина — устойчивая эмблема человеческой жизни, единства макро- и микрокосма. В данном случае раковина (человек) подвергается угрозе со стороны бросившего в нее мяч (камень), подобно Голиафу, в которого Давид бросает камень. Важно и то, что раковина связана с морской стихией, в которой погибнет Иванов, а также с рождением и возрождением, которое утонувший Иванов переживет.

В роли Голиафа выступает Иванов. В рассказе подчеркивается его высокий рост, а когда Иванов едет в лифте давать урок Давиду, ему кажется, что он растет. Здесь возникает еще одна аллюзия, отсылающая читателя к знаменитой книге Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес», которую Набоков хорошо знал и, как известно, перевел на русский язык. Алиса у Кэрролла в зависимости от сказочных обстоятельств то непомерно растет, то уменьшается.

Прежде чем перейти к разговору о проблемах пересечения рассказов Бирса и Набокова, отметим, что приемы, мотивы и образы в текстах двух писателей нередко служат разным целям. И здесь необходимо кратко обозначить некоторое различие авторов в их понимании человека, творческого воображения и свободы воли.

Взгляды Амброза Бирса сложились большей частью под влиянием обстоятельств, в которых он казался. Это братоубийственная Гражданская война в США, безудержная экономическая конкуренция второй половины XIX века с ее почти неуправляемой войной корпораций и, наконец, коррупция, которая в 1880-е и 1890-е годы захватила гражданские институты. Идеологические и религиозные доктрины подсказали Бирсу образ человека как существа порочного, лишённого благодати (кальвинизм) (Brazil 1980, 232) и агрессивного, вовлеченного в борьбу всех против всех (социал-дарвинизм) (Baltrum 2009, 227–231). Кальвинизм выдвигал идею предопределения, а социал-дарвинизм ставил человека в полную зависимость от внешних обстоятельств — в зависимость, которую в том числе провозглашали представители европейских натуралистических школ, чьи тексты были Бирсу очень хорошо знакомы. В свою очередь литературная готика, широко распространенная в США, убедила Бирса в иррациональности мира и высшего Замысла, их равнодушии и даже враждебности человеку. Этим и объясняется специфика бирсовского героя, в частности Пейтона Факуэра: он порочен, несмотря на внешнее благообразие, он одержим стремлением выжить, он воин, точнее, «театрально разыгрывает роль воина» (Morgone 2013, 317), и вовлечен в борьбу всех против всех. И наконец, он трагичен в своем столкновении с непостижимым Замыслом, которому нет никакого дела до его представлений о правде и справедливости. Более того, герой лишен свободы воли и является игрушкой судьбы, неизбежно приводящей его к смерти.

Владимир Набоков не столь пессимистичен. Он был убежден в обратном — в свободе человеческой воли (Александров 1999, 56).

В отличие от Бирса, Набоков отрицал детерминизм (Хасин 2001, 36), зависимость человека от внешних обстоятельств, и отстаивал идею случая, непредсказуемости, неожиданного поворота событий. Взаимоотношение человека с трансцендентным, с потусторонним не носит в его текстах трагического характера. Трансцендентное у Набокова не равнодушно и не враждебно человеку (Александров 1999, 71), оно проникнуто любовью и расположено к нему. Персонаж Набокова наделен способностью обретать единство с трансцендентным миром, которое сам автор называет «космической синхронизацией».

Оба писателя, развивая традиции западноевропейского романтизма (Долинин 2004, 34), особую роль уделяют творческому воображению субъекта, которое способно преодолевать пределы эмпирического мира и открывать в субъекте и окружающей его реальности дух, достигая области трансцендентного. Однако их различное представление о человеке определяет разное отношение к воображению.

В рассказе Бирса воображение Пейтона Факуэра не является свободным, как и весь строй его сознания. В момент казни оно подчинено желанию выжить и движется в соответствии с литературными клише. Пейтон Факуэр — плохой рассказчик, сочиняющий откровенно вторичный текст. Кроме того, до конца преодолеть эмпирическую реальность у него не получается. Она вторгается в его фантазии, указывая на то, что он висит в петле и задыхается. По ту сторону жизни у Бирса — небытие и мрак, ничто.

У персонажей Набокова воображение преодолевает земное, «проникает в трансцендентное» (Александров 1999, 40), предъявляя эмпирическое как проявление трансцендентного (Rutledge 2011, 184), как воплощение платоновской идеи. Эмпирический мир вторгается в художественную реальность, созданную воображением, но он не может ее разрушить. Открывшаяся Иванову область трансцендентного не таит в себе ничего зловещего и враждебного и не создает ситуацию трагической разорванности субъекта и Замысла вселенной.

Судьба является важнейшим концептом в рассказе Амброза Бирса. Она — режиссер театрального действия, которое здесь разыгрывается. Пейтон Факуэр ни при каких обстоятельствах, даже силой воображения, не может преодолеть ее притяжение: он обязательно погибнет, несмотря на все свои усилия. Визуальным кор-

релятом этого мотива становится петля на шее Пейтона Факуэра и веревка, стягивающая его руки за спиной. Сам герой, таким образом, неподвижен, он связан судьбой, он ее игрушка.

Набоков использует мотив связанности, скованности, зажатости, заимствуя его у Бирса, но соотносит его не столько с Замыслом или судьбой, сколько с привязанностью к эмпирической реальности. Состояние героя передается метафорой — в эпизоде, где Иванов заходит в воду, чтобы спасти Давида: «Тело было в тесном, мучительно-холодном мешке, нечем было дышать, сердце напрягалось невероятно» (Набоков 2019, 411). Иванов, подобно Пейтону Факуэру, оказывается в воде. Однако он также описывается как повешенный, которому надели на голову мешок. Иванов задыхается, как и герой Бирса. Мотив тесноты, скованности, которую испытывает Иванов в поезде, когда они с Давидом едут на балтийский курорт, сопровождается важной деталью: «В поезде было тесно, и новый мягкий воротничок (легкая вольность, летнее баловство) обратился в тугой компресс» (там же, 406). Воротничок давит на шею Иванова подобно петле, которая затянута на горле Пейтона Факуэра. В «Совершенстве», в тот момент, когда воображение Иванова оказывается скованным, возникает упоминание помутнения в стекловидном теле глаза. Это помутнение названо рассказчиком «узелком», еще раз отсылающим к петле на шее Пейтона Факуэра и веревке, которая связывает его руки: «Но невозможно было сосредоточить мысль на них, — все ускользало куда-то в сторону, полуоборотясь с приветливым и таинственным лукавством, — ускользало неудержимо, как те прозрачные узелки, которые наискось плывут в глазах, если прищуриться» (там же, 409–410). Незадолго до того момента, как Иванов окажется в воде и поплывет, задыхаясь, в его глазах возникнут эти «узелки»: «Башмаки были уже полны песку, он их медленно снял, после чего снова задумался, и снова поплыли неуловимые прозрачные узелки, — и так хотелось вспомнить, так хотелось...» (там же, 411)

Когда Пейтон Факуэр в своем воображении наконец скидывает веревку, то она извивается в воде подобно ужу (в оригинале — *watersnake*): «He watched them with a new interest as first one and then the other pounced upon the noose at his neck. They tore it away and thrust it fiercely aside, its undulations resembling those of a *watersnake*» (Bierce 1909, 13).

Он с растущим вниманием следил за тем, как сначала одна, потом другая [рука] ухватилась за петлю на его шее. Они сорвали ее, со злобой отшвырнули, она извивалась, как уж (Бирс 1999, 14).

В «Совершенстве» Набокова тема змеи возникает дважды. Первый раз — в начале рассказа, где змеиной коже уподобляются карты римлян (Набоков 2019, 402). Второй раз — и это для нас существенней — в самом конце, когда выбравшийся на берег, а на самом деле утонувший, Иванов заворачивается в траурный черный плащ со змеевидной застежкой:

Дрожа и склоняясь к пепельному песку, он кутался в черный плащ со змеевидной застежкой, который видел некогда на приятеле-студенте, в осенний день, давным-давно, — и так жаль было матери Давида, — и что ей сказать: я не виноват, я сделал все, чтобы его спасти, — но я дурно плаваю, у меня слабое сердце, и он утонул... (там же, 411).

Кутаясь в плащ с застежкой в виде змеи Иванов тем самым обнаруживает перед читателем свою связанность, несвободу.

Мотив неотвратимой судьбы также реализуется у Бирса звуками секундной стрелки на наручных часах Пейтона Факуэра. Эти звуки с каждым мгновением усиливаются и воспринимаются плантатором как удары молота, как похоронный звон, который мешало ему сосредоточиться на мысли о спасении (Бирс 1999, 10). Очень скоро приговор приведут в исполнение, и тело Пейтона Факуэра будет покачиваться под стропилами моста через Совиный ручей «словно гигантский маятник» (Бирс 1999, 13). Тем самым Пейтон Факуэр совпадет со временем и со своей судьбой.

В рассказе «Совершенство» также возникают и часы — их носит на руке Давид, и ритмичный механический стук, производимый им:

Белокурый, худой, в желтой вязаной безрукавке, стянутой ремешком, со шрамами на голых коленях и с тюремным оконцем часиков на левой кисти, Давид в неудобнейшем положении сидел за столом и стучал себя по зубам концом самопишущей ручки (Набоков 2019, 401–402).

Эпизод постукивания ручкой по зубам перекликается в тексте со сценой, где Иванов будет вспоминать русских мужиков, со стучащими от холода зубами выбегающих из воды:

Мужики выбегали из воды, — раскорякой, прикрываясь ладонями с грубым целомудрием. Стуча зубами, надевали рубахи прямо на мокрое тело (там же, 405).

Здесь соединяются образы, важные для Бирса: вода, стук и покидание воды. Пейтон Факуэр, Иванов, русские мужики из детского воспоминания Иванова выберутся из воды на берег. Отметим попутно, что вода — территория «общения с иным миром» (Rutledge 2011, 92).

Стук часов Пейтона Факуэра передается в рассказе «Совершенство» хлопаньем флагов, которое Иванов слышит на пляже незадолго до смерти: «Устроившись посредине глубокой воронки, вырытой Давидом, и подложив под локоть газетный лист, он слушал яркое, тугое хлопанье флагов» (Набоков 2019, 407). И далее: «Смуглые флаги возбужденно хлопали и указывали все в одну сторону, но там еще не происходило ничего. Вот песок, вот глухой плеск моря» (там же, 410). Флаги, издающие хлопки, отбивают время и одновременно являются указателями судьбы. Они направлены в сторону моря — туда, где герой примет свою смерть. Кроме того, на протяжении всего рассказа Иванов слышит громкий стук своего большого сердца, который также предвещает скорую смерть:

...он видел себя со стороны, нечистую, раздраженную бритвой кожу, лоск черного пиджака, пятна на обшлагах, слышал свой фальшиво оживленный голос, откашливание и даже то, что Давид слышать не мог, — неуклюжий, но старательный стук давно большого сердца (там же, 404).

Этот мотив стука сердца повторится в рассказе еще раз: «Домой пришлось идти в гору, сердце отлучалось и спешило вернуться, чтоб отбухать свое и вновь удалиться» (там же, 406–407). Наконец, в финале, пережив смерть и воскресение, Иванов слышит «хлопанье ветра» (там же, 414).

Набоков, как мы видим, по-своему реализует мотив связанности, скованности, подбирая веревке и петле, которые возникают у Бирса, вполне обыденные, повседневные эквиваленты: воротничок, помутнение в стекловидном теле глаза и застежку, а похоронному стуку часов Пейтона Факуэра — хлопанье флагов, постукивание ручкой по зубам, стук зубов и стук сердца.

Еще одной явной параллелью в рассказах «Случай на мосту через Совиный ручей» и «Совершенство» становится упоминание

возлюбленных, о которых думают перед смертью Пейтон Факуэр и Иванов. Здесь сказывается, правда, несколько опосредованно, влияние ранней романтической традиции, согласно которой возлюбленная персонажей, испытывающих мистическое томление, то есть стремление к мировому духу, к бесконечному, является земным воплощением трансцендентного. Мистический путь к этой области, путь к возлюбленной определяется как высший вид любви и отречения. Романтические персонажи часто теряют конкретную цель (они узнают, что возлюбленная умирает), но само стремление к поиску бесконечного в земной юдоли в них остается. У Бирса и у Набокова женщины лишены романтического, платонического ореола и имеют отчетливый земной облик: в «Случае на мосту через Совиный ручей» подчеркивается физическая красота и здоровье жены Пейтона Факуэра, в «Совершенстве» упоминаются натуралистические подробности смерти возлюбленной Иванова. Однако обе сохраняют статус романтических возлюбленных. Образ женщины, вызываемый в памяти, и в рассказе Бирса, и в рассказе Набокова предшествует мистическому приключению героев, как это часто случается в произведениях романтиков — например, в «Генрихе фон Офтердингене» Новалиса, где герою перед его мистическим путешествием явилось во сне в голубом цветке лицо Матильды. Пейтон Факуэр, стоя на мосту через Совиный ручей, думает о жене. Потом, уже находясь в пути, он все время продолжает о ней думать: «К вечеру он обессилел от усталости и голода. Но мысль о жене и детях гнала его вперед» (Бирс 1999, 19). В финале, перед самой гибелью, он наконец ее встречает и бросается к ней в объятия. Эта сцена — ходульное «романное клише» (Cheatem 1985, 221). Впрочем, Пейтон Факуэр думает не только о жене, которая прекрасна, но и о своих детях.

У Набокова эта ситуация из рассказа Бирса решена несколько иначе: Иванов незадолго до смерти, то есть до своего мистического путешествия, вспоминает покойную возлюбленную и думает о своем неродившемся ребенке: «Десять лет тому назад, в Сербии единственная женщина, которую он в жизни любил, чужая жена, забеременела от него, выкинула и через ночь, молясь и бредя, скончалась. Был бы сын, мальчишка такого же возраста» (Набоков 2019, 407). Это воспоминание приходит к герою ночью, когда пространство, где он находится, озаряется мистическим лунным светом. «Луна ощупью добралась до умывальника и там облюбовала один из фа-

цетов стакана, а потом поползла по стене» (там же, 407). Луна — распространенный романтический символ, обозначающий женское начало. Таким образом, оба автора, предъявляя женщин своих героев, ориентируются на романтическую традицию.

Само мистическое путешествие в рассказах Амброза Бирса и Владимира Набокова начинается с географической карты. В «Случае на мосту через Совиный ручей» и в «Совершенстве» мы наблюдаем движение от карты к трансцендентной реальности, то есть от обобщающего знания, представления о мире к знанию сверхчувственному. Бирс во время Гражданской войны был профессиональным топографом, разведчиком (Fatout 1954, 391–400). В его задачу входило составлять карты местности, где должна была пройти военная операция. Начало рассказа «Случай на мосту через Совиный ручей» исследователи справедливо характеризуют как своего рода нарративную карту (Conlogue 1999, 263):

Позади одного из часовых никого не было видно; на сотню ярдов рельсы убегали по прямой в лес, затем скрывались за поворотом. По всей вероятности, в той стороне находился сторожевой пост. На другом берегу местность была открытая — пологий откос упирался в частокол из вертикально вколоченных бревен, с бойницами для ружей и амбразурой, из которой торчало жерло навешенной на мост медной пушки (Бирс 1999, 8).

Далее в тексте карта постепенно трансформируется в трехмерную реалистическую картину. Однако ближе к финалу, когда фантазии Пейтона Факуэра разоблачаются, эта картина снова утрачивает объем и превращается в карту: «Черные стволы могучих деревьев стояли отвесной стеной по обе стороны дороги, сходясь в одной точке на горизонте, как линии на перспективном чертеже» (там же, 19). Знание сменяется видением, а затем снова становится знанием.

Владимир Набоков, как и Бирс, в рассказе «Совершенство» пользуется приемами картографа. М. Шраер подробнейшим образом описывает в своей книге эти приемы (Шраер 2000, 46). Иванов, как мы помним, по образованию географ, и рассказ начинается с того, что во время урока он чертит параллельные линии. Карта в рассказе определяется как первоначальное знание, подталкивающее к творческому воображению, которое может открыть земной и даже сверхчувственный мир:

Как прекрасны, например, старинные карты. Дорожные карты римлян, подобные змеиной коже, длинные и узорные, в продольных полосках каналобразных морей; александрийские, где Англия и Ирландия, как две колбаски; карты христианского средневековья, в пунцовых и травяных красках, с райским востоком наверху и с Иерусалимом — золотым пупом мира — посередине (Набоков 2019, 402).

Схема постепенно обретает зримость, трехмерность, а знание сменяется воображением. Набоков в данном случае идет по следам Бирса, однако различие в том, что Бирс возвращает свой нарратив обратно к карте, а Набоков уводит его в иной мир, где нет места рациональному знанию и расчету.

В романтической традиции, которой и Бирс, и Набоков отдают дань, всякое мистическое путешествие обязательно связано с образом дороги. Дорога принадлежит эмпирическому миру и одновременно служит метафорой внутреннего пути, становления персонажа. В ранних романтических текстах она ведет в неведомое, в невидимый потусторонний мир. Бирс и Набоков часто в своих текстах показывают нам дорогу (улицу), уходящую вдаль и теряющуюся из виду. Она становится визуальным образом внутреннего движения персонажа. При этом и Бирс, и Набоков предъявляют ее предельно конкретной и в тоже время наделенной символическим подтекстом.

В «Случае на мосту через Совиный ручей» железная дорога появляется в самом начале повествования — и сразу же исчезает из поля зрения, скрывшись в лесу: «...на сотню ярдов рельсы убежали по прямой в лес, затем скрывались за поворотом» (Бирс 1999, 8). Еще одно изображение дороги возникает в фантазии Пейтона Факуэра ближе к финалу его псевдопутешествия:

Наконец он выбрался на дорогу и почувствовал, что она приведет его к дому. Она была широкая и прямая, как городская улица, но, по-видимому, никто по ней не ездил. Поля не окаймляли ее, не видно было и строений. Ни намек на человеческое жильё, даже ни разу не залаяла собака (Бирс 1999, 19).

Дорога — визуальный образ, созданный фантазией Пейтона Факуэра, которая слабеет, поскольку его мозг умирает. Именно поэтому образ лишен подробностей: дорога пуста, необжита и теряет трехмерность, превращаясь в условный знак, нанесенный на карту. Она ведет не к осуществлению мечты, а к смерти.

В «Совершенстве также упоминаются улицы и дороги. Иванов оказывается в поезде, который едет по железной дороге через лес к балтийскому курорту, месту гибели героя. Он вспоминает русскую лесную дорогу; наконец, по пологой сонной и мертвой улице он спустится к морю, где ему суждено будет умереть.

Таким образом, Бирс и Набоков, используя образ дороги (улицы) объективизируют, визуализируют внутреннее мистическое путешествие, в которое отправляются их персонажи.

Лес — еще один романтический топос, связывающий рассказы Бирса и Набокова. В сентиментальной готике (Анна Радклиф) лес предстает пугающим, тревожным, средоточием зловещих сил, враждебных человеку, пространством, где могут обитать разбойники. Романтики описывают пространство леса как двойственное. Показателен в этом отношении пример Людвига Тика: лес воплощает идею природы и руссоистски противостоит городу, цивилизации, как в романе «Странствия Франца Штернбальда». В лесу, вне городской суеты, в одиночестве, человек обретает самого себя. Здесь возможно мистическое прозрение. Но романтический лес может сохранять и смыслы, вложенные в этот топос сентиментальной готикой, то есть заключать себе угрозу человеческому сознанию, наполнять его ужасом и безумием (повесть «Руненберг»). Таким образом, лес двойственен и заключает в себе светлое и темное, космос и хаос, покой и разрушение.

У Бирса в самом начале рассказа лес представлен без каких-либо оценок и коннотаций — он, как мы помним, просто включен рассказчиком как знак, нанесенный на нарративную карту. Затем следует мистическое озарение Пейтона Факуэра, и лес преобразуется, становясь волшебным и райским. Ближе к финалу лес снова выглядит будто нанесенным на карту, но при этом необитаемым, непознаваемым и равнодушным к персонажу (Ames 1987, 64). Мистик сопричастен всем формам жизни; оказавшись в лесу, он слышит речь растений и понимает ее. Пейтон Факуэр ее слышит, но не понимает: «Лес вокруг него был полон диковинных звуков, среди которых — раз, второй и снова — он ясно слышал шепот на незнакомом языке» (Бирс 1999, 19–20). Дело в том, что лес, нарисованный воображением Пейтона Факуэра, оказывается не областью свободы, а территорией небытия, которую герою нужно пройти, чтобы окончательно исчезнуть.

У Набокова лес появляется в самом начале путешествия, когда поезд едет через буковый лес, а затем накануне гибели Иванова, когда они с Давидом вместо пляжа отправляются в лес на прогулку. Образ леса опять возникает незадолго до смерти персонажа. Этот эпизод и изящную игру Набокова анализирует в своей книге М. Шраер (Шраер 2000, 57). Нас же в данном контексте интересует семантика топоса. Территорией пустоты, небытия, пространством, чуждым человеку, он здесь не является. Напротив, лес вдохновенно описывается Ивановым как место, органичное человеку, как обитель, где зарождается его жизнь:

Лес был густой, со стволов спархивали окрашенные под кору пяденицы. Давид шел молча и нехотя. «Мы должны любить лес, — говорил Иванов, стараясь развлечь воспитанника. — Это первая родина человека. В один прекрасный день человек вышел из чащи дремучих наитий на светлую поляну разума» (Набоков 2019, 409).

Равнодушной территорией небытия, открывшейся воображению, в дальнейшем окажется у Набокова песчаный берег, который у Бирса как раз станет тем местом, где Пейтон Факуэр будет переживать мистическое озарение. Набоков, как мы видим, полемичен в отношении Бирса: он сохраняет топосы из рассказа «Случай на мосту через Совиный ручей», но меняет их семантику на прямо противоположную.

Переход персонажей в рассказах Бирса и Набокова в мир трансцендентный сопровождается болевым шоком, за которым следует физическая смерть. Визуальной эмблемой, передающей боль и предсмертные конвульсии, становится молния. Пейтон Факуэр в тот момент, когда падает с моста, чувствует, что сквозь его тело проходят огненные потоки:

Мучительные, резкие боли словно отталкивались от его шеи и расходились по всему телу. Они мчались по точно намеченным разветвлениям, пульсируя с непостижимой частотой. Они казались огненными потоками, накалявшими его тело до нестерпимого жара (Бирс 1999, 13).

Пейтон Факуэр понимает, что сам становится огнем, заключенным в облаке, то есть электрическим разрядом (там же, 13).

В рассказе «Совершенство» в момент физической гибели героя Набоков также использует этот образ. Когда Иванов бросается в воду, он испытывает странное ощущение, что сквозь него про-

ходит «молниевидный перебор пальцев по клавишам» (Набоков 2019, 411).

Мистическое озарение, которое переживают Пейтон Факуэр и Иванов, связывает Бирса и Набокова с романтической традицией. Переживая мистическое откровение, видение трансцендентного, проникая в область свободы и духа, романтический герой открывает этот дух в себе, обнаруживая сопричастность всем жизненным формам. Он слышит музыку, сокрытую в мире, и даже может различать тайный язык растений и животных.

Пейтон Факуэр переживает озарение, когда выбирается на песчаный берег:

Он зарывал пальцы в песок, пригоршнями сыпал его на себя и вслух благословлял его. Крупные песчинки сияли, как алмазы, как рубины, изумруды: они походили на все, что только есть прекрасного на свете. Деревья на берегу были гигантскими садовыми растениями, он любовался стройным порядком их расположения, вдыхал аромат их цветов. Между стволами струился таинственный розоватый свет, а шум ветра в листве звучал, как пение эоловой арфы. Он не испытывал желания продолжать свой побег, он охотно остался бы в этом волшебном уголке, пока его не наступят (Бирс 1999, 18).

Воображение Пейтона Факуэра достигает области запредельного и создает аллегорическое изображение Рая. Герой в своем мистическом озарении переживает райское блаженство. Однако здесь несложно заметить скрытую иронию Бирса, которая присутствует на протяжении всего рассказа (Cheatem 1985, 221). Создавая картину райской жизни, он дает читателю понять, что герой не спасся физически, а, наоборот, умер и попал на тот свет. Сама же райская картина намеренно строится Бирсом как компиляция литературных штампов из У. Блейка, С. Т. Кольриджа и П. Б. Шелли. Если в своей гражданской жизни Пейтон Факуэр находился во власти пропагандистской, милитаристской риторики политиков Юга (Davidson 1974, 265), то в своем мистическом озарении он оказывается во власти риторики романтической (Linkin 1988, 147). Далее в рассказе Бирса Пейтон Факуэр движется сквозь обитель смерти (лес) к мраку и небытию.

В свою очередь Набоков, описывая мистическое озарение в рассказе «Совершенство», нисколько не пародирует, а, напротив, предельно серьезен. В его случае озарение, проникновение в область

трансцендентного — вожденная цель воображения, которое является главным качеством подлинной, то есть творческой личности. И здесь существенно, что движение воображения не детерминировано, как у Бирса, и не предсказуемо: оно связано с внутренней свободой человека. В «Совершенстве» Набоков меняет последовательность, которая присутствует в тексте Бирса. Иванов сначала проходит сквозь обитель смерти, а затем переживает мистическое озарение. Существенно, что Набоков на этот раз сосредоточен именно на появлении персонажа в обители смерти, а озарение передается лишь двумя фразами. Иванов, подобно герою Бирса, выбирается из воды на песчаный берег, и здесь начинается ложный сюжетный ход:

Он вышел на песок. Песок, море и воздух окрашены были в странный цвет, вялый, матовый, и все было очень тихо. Ему смутно подумалось, что наступили сумерки, — и что теперь Давид давно погиб, и он ощутил знакомый по прошлой жизни острый жар рыданий. Дрожа и склоняясь к пепельному песку, он кутался в черный плащ со змеевидной застежкой, который видел некогда на приятеле-студенте, в осенний день, давным-давно, — и так жаль было матери Давида, — и что ей сказать: я не виноват, я сделал все, чтобы его спасти, — но я дурно плаваю, у меня слабое сердце, и он утонул... (Набоков 2019, 411).

Нечеткость образов говорит о слабости внутреннего зрения и скованности воображения. Иванов пока еще не способен различить свет в окружающих его жизненных формах. Он только встал на путь озарения и пока лишь проходит область небытия. Нечеткость видимых форм, отсутствие света и глухота имеют и бытовое, физиологическое объяснение, выдающее ложность сюжетного хода и заблуждение Иванова: герой находится под водой. Именно поэтому он ничего не слышит, а образы перед его глазами оказываются размытыми. Среди образов смерти и пограничья жизни и смерти оказывается пепельный песок, который видит герой, когда ему кажется, что он вышел из воды. Набоков вновь использует образ из рассказа Бирса, однако у него песок не искрится на солнце, как перед глазами Пейтона Факуэра. Песок окрашен в пепельный цвет, цвет смерти и, что существеннее, раскаяния: Иванов чувствует свою вину за то, что не смог спасти Давида. Далее в «Совершенстве» следует мистическое озарение, и образы смерти сменяются коррелятами пробудившегося зрительного воображения: «Только

тогда были сняты тусклые очки. Ровный, матовый туман сразу прорвался, дивно расцвел, грянули разнообразные звуки — шум волн, хлопанье ветра, человеческие крики...» (там же, 412). Набоков использует зрительную метафору расцветшего тумана, дополняя ее звуками и создавая аудиовизуальный комплекс, передающий проникновение воображения в область трансцендентного.

Визуальная поэтика, в том числе связанная с репрезентацией озарения, в рассказах обоих авторов сопровождается интересной игрой света и темноты. Подобного рода игра обнаруживается во многих произведениях русской литературы начала XX века (Иоффе 2011, 330–353). В рассказе Бирса свет, как правило, связан с солнцем, с дневным временем и жизнью, в то время как темнота, тень, мрак — с наступлением ночи и смертью. Бирс чередует свет и темноту. Когда Пейтон Факуэр падает в воду, свет слабеет, почти пропадает, затем, по мере того как герой всплывает на поверхность, свет усиливается. Бирс визуализирует прохождение персонажем этапов смерти и возрождения. «Факуэр не просто погибает, — замечает М. Б. Ямпольский, — он и возрождается» (Ямпольский 1996, 13). Световой эффект усиливается и достигает кульминации в эпизоде мистического озарения, где свет оказывается не только внешним, усиливающим ощущение зримости материальных жизненных форм, но и внутренним, обнаруживаемым в песчинках. Позже, когда герой идет через лес, день уходит, свет угасает, и наступает ночь. Крупные золотые звезды, которые видит Пейтон Факуэр, обозначают присутствие темноты. Однако уже в следующем эпизоде, где героя встречает жена, снова сверкает солнце: «Он стоит у ворот своего дома. Все осталось как было, когда он покинул его, и все радостно сверкает на утреннем солнце» (Бирс 1999, 20) И наконец, в финале мир окончательно погружается в темноту, и зримые формы навсегда исчезают. Бирс, таким образом, чередует свет и темноту, но общее движение его рассказа направлено из света в тень, из дня в ночь (Frazer 1977, 178).

В «Совершенстве», чередование света и темноты происходит несколько иначе. Иванов приезжает на курорт, и солнечный свет наделяет загорающих на пляже темнотой загара. Кроме того, он травмирует кожу: Иванов сгорает, чувствует боль ожога и объявляет своему ученику Давиду, что избыток солнца вреден. Защищаясь от солнечного света, Иванов надевает солнцезащитные очки, и видимый мир погружается в полумрак, пограничную ситуацию

между светом и темнотой. Переживая в своем воображении переход из жизни в смерть, Иванов видит вещи, окутанные сумерками: «Ему смутно подумалось, что наступили сумерки, — и что теперь Давид давно погиб, и он ощутил знакомый по прошлой жизни острый жар рыданий» (Набоков 2019, 411).

Чередование света и темноты передается в рассказе контрастной игрой черного и белого цветов. Иванов символически отмечен тенью:

Он долговяз, смугл, не очень молод; черная борода, когда-то надолго отращенная и затем (в сербской парикмахерской) сбритая, оставила на его лице вечную тень: малейшая поблажка, и уже тень оживала, щетинилась (там же, 402).

Он носит черный костюм, намекающий на траур и смерть, а накануне гибели покупает черный купальный костюм, словно символически готовя себя к погребению. Черный цвет одежды Иванова контрастирует с белой пижамой Давида, а белое тело Иванова, не тронутое загаром, контрастирует с кофейным загаром Давида и загорелыми телами отдыхающих на пляже. Иванов подмечает контраст белого и темного (смуглого): «Когда по утрам Давид надевал купальные трусики, Иванова умиляло, что его кофейный загар внезапно переходит у поясицы в детскую белизну» (там же, 407).

Область света и область темноты, свет и тень, оказываются для Набокова нерасторжимы, в то время как Бирс их разделяет, противопоставляя.

Мы сделали попытку сравнительного исследования программного рассказа Амброза Бирса и рассказа Владимир Набокова, написанного под непосредственным влиянием Бирса. Это влияние сказалось не только в заимствовании Набоковым нарративной стратегии Бирса, но также в использовании той образной системы, которая возникает в рассказе «Случай на мосту через Совиный ручей».

Для нас было существенно отметить неразрывную связь Бирса и Набокова с западноевропейской романтической традицией и вставшую перед ними задачу передать мистическое озарение, которое переживают их персонажи. Эта задача решалась отчасти схожим образом, однако в решениях обоих авторов мы обнаруживаем различия, обусловленные разными представлениями о человеке, о свободе воли и о воображении.

Литература

- Александров 1999 — *Александров В.Е.* Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. СПб.: Алетейя, 1999. — 321 с.
- Бирс 1999 — *Бирс А.* Страж мертвеца. Рассказы. СПб.: Азбука, 1999. — 448 с.
- Долинин 2004 — *Долинин А.А.* Истинная жизнь писателя Сирина. Работы о Набокове. СПб.: Академический проект, 2004. — 400 с.
- Иоффе 2011 — *Иоффе Д.* К проблеме светоносных лучей солнца и религии в контексте культурных устремлений русского модернизма. Заметки к теме // Художник и его текст: Русский авангард: история, развитие, значение. М.: Наука, 2011. С. 330–353
- Набоков 2019 — *Набоков В.В.* Полное собрание рассказов. СПб.: Азбука, 2019. — 850 с.
- Телетова 1997 — *Телетова Н.* Владимир Набоков и его предшественники // В.В. Набоков: pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология. СПб.: РХГА, 1997. С. 779–790.
- Хасин 2001 — *Хасин Г.* Театр личной тайны. Русские романы В. Набокова. М.; СПб.: Летний сад, 2001. — 188 с.
- Шпраер 2000 — *Шпраер М.Д.* Набоков: темы и вариации. СПб.: Академический проект, 2000. — 384 с.
- Ямпольский 1996 — *Ямпольский М.Б.* Демон и Лабиринт. (Диаграммы, деформации, мимесис). М.: Новое литературное обозрение, 1996. — 336 с.
- Ames 1987 — *Ames C. R.* Do I Wake or Sleep? Technique as Content in Ambrose Bierce's Short Story "An Occurrence at Owl Creek Bridge" // *American Literary Realism, 1870–1910.* 1987. Spring. Vol. 19. № 3. P. 52–53.
- Baltrum 2009 — *Baltrum J.* Bierce aboard the *Beagle*: Darwinian Discourse and *Chickamauga* // *The Explicator.* 2009. Vol. 67. № 3. P. 227–231.
- Bierce 1909 — *Bierce A.* The Collected Works of Ambrose Bierce. Vol 2. Dodo Press, 1909. — 221 p.
- Brazil 1980 — *Brazil J.* Behind the Bitterness: Ambrose Bierce in Text and Context // *American Literary Realism, 1870–1910.* Vol. 13. № 2. Autumn, 1980. P. 225–237.
- Cheatem 1985 — *Cheatem G.* Point of View in Bierce's "Owl Creek Bridge" // *American Literary Realism, 1870–1910.* 1985. Spring–Autumn. Vol. 18. P. 219–225.
- Conlogue 1999 — *Conlogue W.* Beating the Bounds with Ambrose Bierce, or Learning to Read without Getting Shot // *Studies in Short Fiction.* 1999. № 36. P. 263–267.
- Connoly 1992 — *Connoly J. W.* Nabokov's Early Fiction. Patterns of Self and Other. Cambridge University Press, 1992. — 296 p.
- Davidson 1974 — *Davidson C.N.* Literary Semantics and the Fiction of Ambrose Bierce // *A Review of General Semantics.* Vol. 31. № 3. (September 1974). P. 263–271.

- Fatout 1954 — *Fatout P.* Ambrose Bierce, Civil War Topographer // American Literature. Vol. 26, № 3. (Nov., 1954). P. 391–400.
- Frazer 1977 — *Frazer H.M.* Points South: Ambrose Bierce, Jorge Luis Borges and the Fantastic // Studies in 20-th Century Literature. Vol. 1. Issue 2. 1977. P. 173–191.
- Linkin 1988 — *Linkin H.K.* Narrative Technique in “Occurrence at Owl Creek Bridge” // The Journal of Narrative Technique. 1988. Spring. Vol 18. № 2. P. 137–152.
- Morrone 2013 — *Morrone P.J.* Disciplinary Conditioning and Self-Surveillance in Ambrose Bierce s War Fiction // The Midwest Quarterly. 2013. Vol 54. Issue 3. P. 310–325.
- Rutledge 2011 — *Rutledge D.* Nabokov’s Permanent Mystery: the Expression of Metaphysics in His Work. North Carolina; London, 2011. — 213 p.

A. Astvatsaturov

**“An Occurrence at Owl Creek Bridge” by Ambrose Bierce
and “Perfection” by Vladimir Nabokov**

Keywords: Bierce, Nabokov, romanticism, mystics, otherworld, intertextuality, imagination, free will.

The author attempts to make a comparative study of two short stories: “An Occurrence at Owl Creek Bridge” by Ambrose Bierce and Vladimir Nabokov’s “Perfection”, written under the direct influence of Bierce. This influence was reflected in Nabokov’s borrowing of Bierce’s narrative strategy, motifs and individual images. Besides, following the tradition of European Romanticism, both writers visualized an experience that does not fully relate to empirical experience, a mystical vision. This task was solved partly in a similar way, but in the decisions of both authors we find differences due to different ideas about man, free will and imagination.

Содержание

Территория словесности: научное творчество Игоря Николаевича Сухих. <i>А. Д. Степанов</i>	3
--	---

ПОЭТИКА

<i>Александр Жолковский</i> . «Текст в тексте»: авторы и читатели среди персонажей.....	8
<i>Александр Карпов</i> . «...Лучшее, что есть в мире, — это мечта». (О «волшебной сказке» И. В. Киреевского «Опал»)	32
<i>Михаил Отрадин</i> . Тщательно подготовленная неожиданность (О последней главе в романе И. А. Гончарова «Обыкновенная история»)	42
<i>Николай Капустин</i> . О своеобразии идиллических мотивов в рассказе Чехова «Душечка»	52
<i>Анатолий Собенников</i> . Философия времени в драматургии А. П. Чехова: «Чайка»	62
<i>Ольга Спачиль</i> . Повторы в рассказе А. П. Чехова «Страх» в оригинале и переводе.....	72
<i>Николай Карпов</i> . К интерпретации стихотворения В. Набокова «Какое сделал я дурное дело...»	81

БИОГРАФИКА

<i>Ольга Астафьева</i> . К контекстуальной семантике стихотворения А. С. Пушкина «Клеопатра»	93
<i>Виктор Файбисович</i> . Литературный источник одной клеветы: Пушкин и Толстой-Американец.....	108
<i>Владимир Катаев</i> . Чехов и Книппер перед судом «разоблачителей»	119
<i>Андрей Степанов</i> . Чехов и интеллигенция: заметки к теме	128
<i>Алла Головачёва</i> . Загадки книги «с хорошей надписью»: «Дьяволиада» М. А. Булгакова в чеховском доме	137

ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ, ИНТЕРТЕКСТ

<i>Алла Степанова</i> . Станционный смотритель — многоликий герой русской прозы.....	150
<i>Людмила Димитров</i> . Дорога ко дну: Траектории русской драматургии XIX века	166
<i>Евгений Пономарев</i> . Иван Бунин и Лев Шестов: точки пересечения.....	175
<i>Андрей Аствацатуров</i> . «Случай на мосту через Совиный ручей» Амброза Бирса и «Совершенство» Владимира Набокова.....	189
<i>Валерий Тюпа</i> . Нарративный палимпсест	209
<i>Елена Петухова</i> . Чеховский след в деревенской прозе XX века	220

<i>Юрий Доманский</i> . К вопросу о чеховских заглавиях в современном мире: альбом «Одинокому везде пустыня» рок-группы «Звери»	229
---	-----

ПРОБЛЕМЫ И ГИПОТЕЗЫ

<i>Сергей Кибальник</i> . К вопросу о криптопоэтике чеховских «Трех сестер»	241
<i>Радислав Лапушин</i> . Фаталист Чехов	251
<i>Наталья Няголова</i> . Концепт «Юг» в творчестве Ф. М. Достоевского и А. П. Чехова. (Предварительные замечания)	261
<i>Лия Бушканец</i> , А. П. Чехов и В. А. Слепцов: опыт литературоведческого расследования	276
<i>Наталья Иванова</i> . Чехов и Ожешко: к постановке проблемы	289
<i>Марина Ларионова</i> . Традиционная культура в произведениях А. П. Чехова	298
<i>Алексей Семкин</i> . «Ни одного врача не убил»: медицинские работники в творчестве М. Зощенко	310

ТЕАТР И КИНО

<i>Галина Коваленко</i> . Новый театральный текст: демократия или анархия?	319
<i>Лийса Бюклинг</i> . «Театр Антона и Михаила Чеховых» — уникальное явление литературного театра XX века	328
<i>Елена Стрельцова</i> . Камерный театр и акмеизм	339
<i>Анна Ковалова</i> . А. П. Чехов и дореволюционное кино: об экранизации рассказа «В море»	354

ЗАМЕТКИ, РАЗМЫШЛЕНИЯ

<i>Федор Двинятин</i> . «На святой Руси петухи поют...»: к происхождению и ранней эволюции контекста	364
<i>Павел Глушаков</i> . Образ и сюжет: комментарии и этюды	371
<i>Владимир Звиняцковский</i> . Заповедник симулякров, или Реальный комментарий	386
<i>Калле Каспер</i> . Несколько слов о «Жизни Клима Самгина»	396
<i>Александр Мелихов</i> . Мы должны любить ложь	399
Библиография трудов Игоря Николаевича Сухих	406
Сведения об авторах	441



КНИГИ ИЗДАТЕЛЬСТВА «НЕСТОР-ИСТОРИЯ» МОЖНО ПРИОБРЕСТИ БЕЗ НАЦЕНКИ В ОФИСАХ ИЗДАТЕЛЬСТВА

- Санкт-Петербург
Петрозаводская ул., д. 7, оф. 8
(150 м от ст. метро «Чкаловская»)
Телефон +7 960 243-32-82
E-mail: pr@nestorbook.ru
- Москва
Раушская набережная, 4/5, строение 1,
кабинет 204 (ст. м. «Новокузнецкая»)
Телефон +7(499)755-96-25
E-mail: nestor_history_moscow@bk.ru

КУПИТЬ
БУМАЖНЫЙ
ИЛИ
ЭЛЕКТРОННЫЙ
ВАРИАНТ
НАШИХ КНИГ
МОЖНО
НА САЙТЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВА
NESTORBOOK.RU

- На нашем сайте Вы можете оплатить книги и получить их в наших пунктах самовывоза в Москве и Санкт-Петербурге (по будням с 10 до 18)
- В другие города мы доставляем книги «Почтой России» по предоплате и наложенным платежом
- Электронные книги (в формате pdf) можно оплатить на сайте и скачать из личного кабинета или получить по электронной почте
- По всем вопросам, связанным с заказами через сайт, обращайтесь по телефону +7 (965)048-04-28 или пишите на e-mail: booknestor@gmail.com

КАК МОЖНО
ПРИОБРЕСТИ
КНИГИ
ИЗДАТЕЛЬСТВА
«НЕСТОР-
ИСТОРИЯ»
В КНИЖНЫХ
МАГАЗИНАХ

- Заказать на сайте магазина с доставкой на дом
- Заказать на сайте магазина и забрать из пункта самовывоза
- Не хотите ждать доставку? Отложите книгу в любом удобном для Вас магазине: рядом с домом, работой или учебной. Ваш резерв будет ждать Вас!
- Не нашли книгу в любимом магазине? Оставьте заявку, и мы доставим туда книги!

ЗАКАЗАТЬ
И ПРИОБРЕСТИ
КНИГИ
ИЗДАТЕЛЬСТВА
«НЕСТОР-
ИСТОРИЯ»
ВЫ МОЖЕТЕ
НА САЙТАХ
КНИЖНЫХ
МАГАЗИНОВ

МЫ СОТРУДНИЧАЕМ С ВЕДУЩИМИ КНИЖНЫМИ МАГАЗИНАМИ МОСКВЫ И САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

- Интернет-магазин «Лабиринт»
- Интернет-магазин «Озон»
- Интернет-магазин «Москва»
- Интернет-магазин *Books.ru*
- Интернет-магазин *Esterum*
- «Читай-город»
- «Библио-глобус»
- «Буквоед»
- Московский Дом книги
- «Подписные издания на Литейном»
- «Книжная лавка писателя»
- Дом книги в СПб
- «Русское зарубежье»
- «Книжная лавка историка»
- «У Кентавра» (РГГУ)
- «Циолковский»
- «Фаланстер»
- РОСФОТО
- «Свои книги»
- «Дом университетской книги»

Сборник статей

ТЕРРИТОРИЯ СЛОВЕСНОСТИ
Сборник в честь 70-летия профессора И. Н. Сухих

*В оформлении обложки использована фоторабота
А. Д. Степанова.*

Корректор *Т. А. Бородулина*
Оригинал-макет *М. А. Гунькин*
Дизайн обложки *И. А. Тимофеев*

Подписано в печать 01.09.2022. Формат 60×90/16
Бумага офсетная. Печать офсетная
Усл.-печ. л. 28. Тираж 100 экз. Заказ № 2718

Издательство «Нестор-История»
Тел. (812) 235-15-86
e-mail: nestor_historia@list.ru
www.nestorbook.ru

Отпечатано в типографии
издательства «Нестор-История»
Тел. (812) 235-15-86

По вопросам приобретения книг
издательства «Нестор-История»
звоните по тел. +7 960 243 32 82