

КОНЦЕПЦИИ. ПРОГРАММЫ. ГИПОТЕЗЫ



УДК 821.111-312.1(Мердок А.). DOI: 10.26170/2071-2405-2024-29-1-8-18. ББК Ш33(4Вел)63-8,444
ГРНТИ 17.07.29. Код ВАК 5.9.3

ЭПИСТЕМОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ЛИТЕРАТУРНОГО ПОСТМОДЕРНА В ФИЛОСОФСКИХ РОМАНАХ АЙРИС МЕРДОК

Исламова А. К.

Санкт-Петербургский государственный университет (Санкт-Петербург, Россия)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9981-0980>

SPIN-код: 1750-5542

А н н о т а ц и я . В статье изложены результаты исследования, направленного на определение эпистемологических ориентиров художественного творчества А. Мердок в их отношении к эстетическим принципам литературного постмодерна. Конкретными предметами изучения являются поздние романы писательницы, а именно «Книга и Братство» (1987), «Послание планете» (1989) и «Зеленый рыцарь» (1993). Контаминация повествовательного текста и философского метатекста в названных произведениях дает основание для применения к ним междисциплинарного подхода и системных методов исследования. Целевая установка системного приложения литературоведческих приемов интертекстового анализа и инструментов философской герменевтики заключается в выявлении синергических коннотаций двух планов нарратива и эмерджентного итога синергии в рамках заданной в статье проблематики. Дискурсивная аналитика смысловых связей между содержательными и формообразующими элементами изучаемых романов позволяет воссоздать их консолидированную эпическую перспективу и эпистемологический горизонт, определяющий границы художественной интерпретации объектов реальности. Целенаправленное рассмотрение восстановленной перспективы обнаруживает сведение ее проекций к мировоззренческой позиции литературного героя, поскольку он выступает в качестве централизованного субъекта всех образных репрезентаций и когнитивной деятельности. Последующее изучение мировоззренческого поля-горизонта выявляет гносеологические маркеры опытных и ценностных критериев истины, раскрывая таким образом зависимость созидательной деятельности героя от познания объективной действительности. Подчеркнутые линии путей персонажей от априорных представлений к опытному знанию свидетельствуют о намерении автора создать возможность перехода от модернистских приоритетов эгоцентрической субъективности к традиционной концепции эксцентрического объективизма в искусстве. Системное обобщение полученных данных влечет за собой закономерный вывод о том, что авторские разработки в области эпистемологии были направлены на активизацию познавательных и дидактических функций литературы с целью совмещения художественных черт картины мира с требованиями ее целостности и достоверности.

К л ю ч е в ы е с л о в а : постмодернистская ситуация; философский роман; эпическая перспектива; эпистемологический горизонт; открытая структура; эпистемология добродетелей; когнитивные и дидактические функции литературы

Д л я ц и т и р о в а н и я : Исламова, А. К. Эпистемологические проблемы литературного постмодерна в философских романах Айрис Мердок / А. К. Исламова. – Текст : непосредственный // Филологический класс. – 2024. – Т. 29, № 1. – С. 8–18. – DOI: 10.26170/2071-2405-2024-29-1-8-18.

THE EPISTEMOLOGICAL PROBLEMS OF LITERARY POSTMODERNISM IN THE PHILOSOPHICAL NOVELS BY IRIS MURDOCH

Alla K. Islamova

Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russia)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9981-0980>

S u m m a r y . The article presents the findings of a research into the epistemological background of I. Murdoch's picture of reality as related to the aesthetic principles of literary postmodernism. The concrete objects of the study are the later novels of the author, namely "The Book and the Brotherhood" (1987), "The Message to the Planet" (1989) and "The Green Knight" (1993). The contamination of the narrative text and the philosophical metatext in the novels in question gives grounds for the application of the interdisciplinary approach and the systemic methods of research. The purpose of the systemic application of the literary methods of intertextual analysis and the instruments of philosophical hermeneutics consists in identification of the synergic connotations of the two narrative aspects and the emergent synergic effect relevant to the actual problems of the article. The discursive analysis of semantic ties between the content and the formative elements of the novels under consideration makes it possible to reproduce their consolidated epic perspective and the epistemological horizon, which delimitates the boundaries of aesthetic interpretation of objects of reality. Purposeful insight into the reproduced perspective reveals the transfer of its projection to the worldview position of the literary character as long as he or she functions as the common subject of all figurative representations and cognitive activities. The further investigation of the worldview field-horizon singles out the gnosological markers of the empiric and value-based criteria of the truth, thus revealing the dependence of the creative activity of the character on the cognition of the real world. The augmented tra-

jectories from a priori ideas to experienced knowledge demonstrate the author's intention to cast a link of constructive connection between modernistic priorities of egocentric subjectivity and the traditional conception of the eccentric objectivity in art. A systemic generalization of the research results leads to the logical conclusion that the writer's epistemological ideas focus on the revival of cognitive and didactic functions of literature with the purpose of complementing the artistic features of the worldview with the requirements for its holisticity and truthfulness.

Keywords: postmodern situation; philosophical novel; epic perspective; epistemological horizon; open structure; epistemology of virtues; cognitive and didactic functions of literature

For citation: Islamova, A. K. (2024). The Epistemological Problems of Literary Postmodernism in the Philosophical Novels by Iris Murdoch. In *Philological Class*. Vol. 29. No. 1, pp. 8–18. DOI: 10.26170/2071-2405-2023-29-1-8-18.

Айрис Мердок представляет английскую литературу XX столетия и занимает в ней видное место как автор философских романов, отличающихся богатым жизненным содержанием и искусным эстетическим оформлением. Творческий путь писательницы начался на переломе века, когда развитие романа происходило под двойственным влиянием недавних модернистских преобразований и возвращаемых из забвения классических канонов. Оценивая приоритеты художественного мышления той поры, британские исследователи Л. Стоунбридж и М. Маккэй заметили, что они были в равной степени обусловлены открытиями новейших писателей в воспроизведении внутреннего мира личности и достижениями старых мастеров в изображении личной жизни как части общественно-исторического опыта: «Нередко литература середины века заимствует из модернизма проникающую способность глубинных интроспекций, но затем сознательно выводит их на уровень социологических и историографических измерений» [Stonebridge 2007: 8].

В произведениях А. Мердок преемственные связи обновленческих тенденций с классическими традициями выводятся из практической сферы писательского творчества на уровень его когнитивных и дидактических направлений, имеющих стратегическое значение для решения важнейших вопросов об отношении литературы к действительности. Английский писатель и философ Б. Маги отметил, что фразы в романах А. Мердок «насыщены дополнительными коннотациями, аллюзиями, иносказаниями», тогда как в философских работах писательницы они «предельно просты, каждая фраза выражает только одну мысль» [Маги 2019: 251]. Сходное суждение о многозначности литературных текстов А. Мердок высказала и Н. С. Зелезинская, допустив, что в данном случае «можно говорить о мультипликации художественных приемов и мотивов, взаимоотражке романов, метатекстовой основе, интерпъесах» [Зелезинская 2013: 265]. Сближение литературы с философией по способу познания действительности позволяет А. Мердок сообщить художественному пространству романа эпистемологическую перспективу, достаточно широкую для того, чтобы запечатлеть целостную и достоверную картину бытия человека в мире.

Экстенсивные разработки в эпистемологическом поле-горизонте романа были вызваны чрезвычайным сокращением его границ в новейший период литературной истории, когда круг проводимых авторами исследований замкнулся на специфически личностных проблемах человеческого

существования. Наиболее значимый результат модернистских экспериментов в этой области заключался в радикальном сдвиге эстетического центра произведения из эпической области реальных объектов в лирический план представлений о них в субъективном сознании персонажей. М. М. Бахтин усматривал в углублении субъективно-личностного начала в романе залог становления литературного характера как образа свободного, самодостаточного индивида и творца собственного художественного мира, где он «является сам своим автором, описывает свою обособленную жизнь эстетически» и при этом «самодоволен и уверенно завершён» [Бахтин 2000: 47]. Американский литературовед Дж. Гальперин полагал, однако, что если герой наделяется авторскими полномочиями в отсутствие опытных знаний о действительности, то он творит мир «независимый или, по крайней мере, не совсем зависимый от мира реального» [Halperin 1974: 18]. Российский историк литературы В. Д. Днепров также выразил мнение о неизбежном расхождении априорных представлений героя с объективным порядком вещей: «Объективные ситуации скрепляются не собственными, им самим принадлежащими связями, они возникают, следуют и исчезают по чуждым им законам субъективной впечатлительности. Мир вращается на вертеле личного Я» [Днепров 1980: 391].

А. Мердок выразила собственные суждения о модернистской системе субъектно-объектных связей, рассмотрев их абстрагированную философскую теорию в эссе «Сартр: романтический рационалист» (1953) и испытал соответствующие ей эстетические образцы в романах «Под сетью» (1954), «Бегство от волшебника» (1956), «Колокол» (1958) и других своих произведениях раннего периода. Предпринятые изыскания завершились выводом о том, что централизованное положение героя в романе учреждалось за счет предельного свертывания его жизненного пространства вокруг мыслимого мира феноменов, где самодовлеющее «я» было мерой всех вещей: «В суммарном выражении: его правда – это искренность, а его воображение – это фантазия <...> Ни то, ни другое не согласуется с реальностью» [Murdoch 1961: 19]. Тем не менее А. Мердок воздержалась от радикальной критики феноменологических методов модернизма, поскольку они позволяли раскрыть неявные стороны отношения сознания к миру, непроницаемые для традиционных, миметических приемов литературного письма. По справедливому замечанию немецкого философа К. Ясперса, восприятие действительности есть всегда нечто большее, чем чистый

объект: «Оно пронизано оценками и предрассудками, обычными ожиданиями и распространенными, не подвергаемыми сомнению очевидностями. Оно в большей степени экзистенциально наполнено, нежели эмпирическая действительность» [Jaspers 1956: 325]. Аналогичные доводы, как свидетельствует английский исследователь П. Конради, побудили А. Мердок отказаться от деструктивного подхода к модернистской жанровой архитектонике, допустив возможность самостоятельной «децентрализации» персонажей и «изменения их восприятия и поведения» вследствие объективной необходимости [Conradi 1986: 13]. Принятое писательницей решение заключалось в имманентном преобразовании эгоцентрической модели романа посредством продвижения героев из замкнутого круга субъективных умозрений на путь познания действительности: «Нам надлежит совершить переход от эгоцентрической концепции искренности к ацентрическому пониманию истины» [Murdoch 1961: 20].

Проблемы перехода познающего разума через внутренние пределы солипсизма присутствуют во всех романах А. Мердок зрелого периода, включая такие яркие произведения той поры, как «Довольно почетное поражение» (1970), «Черный принц» (1973), «Море, море» (1978). С наибольшей последовательностью имманентный принцип в решении поставленных задач проводится в книгах «Ученик философа» (1983) и «Школа добродетели» (1985), потому что здесь разрушение эгоцентрических преград в мировоззрении героев и в бытийном пространстве романов происходит на дорогах испытаний, когда мир подает себя идущим как несомненная, пережитая реальность. Собственная стезя писательского опыта приводит автора к формированию ключевых эпистемологических концептов литературного творчества в цикле романов позднего периода – «Книга и Братство» (1987), «Послание планете» (1989) и «Зеленый рыцарь» (1993). С этой точки зрения названные произведения составляют книгу итогов, которая выводит результаты длительных изысканий на уровень высоких идейных обобщений.

Творчество А. Мердок остается предметом устойчивого интереса исследователей в течение многих лет. Поздние произведения писательницы обсуждались, в частности, в трудах А. А. Аслановой [Асланова 2015], В. М. Ивановой [Иванова 2018], а также в работах М. Брэдбери [Bradbury 2004], Дж. Мейерса [Meyers 2013: 1–27] и других отечественных и зарубежных ученых. Тем не менее когнитивные проблемы литературной теории и художественного опыта писательницы не входили в круг специально изучаемых тем до настоящего времени. В данной статье романы А. Мердок последних лет рассматриваются как логическое продолжение предшествующих изысканий писательницы, а порядок эпистемологического дискурса в них определяется с учетом сложившейся прежде системы онтологических, гносеологических, морально-дидактических и эстетических характеристик.

В онтологическом основании системы за-

креплено положение об исчерпанности экзистенциальных представлений, в рамках которых решение вопроса о судьбе человека в мире завершалось падением в неразрешимость за стенами социального и духовного отчуждения личности. По собственному признанию Ж.-П. Сартра, одного из ведущих теоретиков экзистенциализма, обособленное пространство личного существования – это «антимир» без последствий, «где ничего не случается» [Сартр 2001: 63]. А. Мердок полагала, однако, что неизбежным последствием существования в таком пространстве является потеря «видения действительности, существующей вне нас самих» [Murdoch 2003a: 46]. Скептическое отстранение от онтологии ирреального «антимира» влечет за собой переход к теоретико-познавательной установке на реактивацию когнитивных методов искусства с тем, чтобы выявить внутренние способности индивида к открытию реальности за полосой его экзистенциального отчуждения: «Искусство преодолевает эгоистические и труднопроходимые границы индивидуальности», когда «пронизывает ограждающую завесу и наполняет смыслом понятие о реальности, скрытой за наличной видимостью» [Murdoch 2003c: 88]. Заданная гносеологическая линия совмещается с дидактическим направлением писательского труда за счет укрепления этических ориентиров мышления на устранение преград эгоцентризма между сознанием и миром: «Наше Я, которым поглощена наша жизнь, – это пространство всевластия иллюзий. Моральность сопряжена со стремлением увидеть нечто за его пределами, увидеть и постичь реальный мир в свете нравственного сознания» [Murdoch 2003c: 93]. Эстетический план авторской концепции познания отражает постмодернистское состояние литературы, но включает в себя глубокую ретроспективу, которая открывает доступ к решению когнитивных задач в согласии с принципом исторической преемственности по отношению и к модернистскому, и к классическому наследию. В определенной системе эпистемологических координат отправной точкой отсчета является автономная позиция героя как субъекта всех репрезентаций, а конечной целью – создание объективной картины действительности в процессе его познавательной и творческой деятельности.

В поздних романах А. Мердок пути героев от субъективных представлений к достоверным знаниям разворачиваются в упроченных структурах повествовательного текста, способных принять многообразное бытийное содержание и высокую идейную нагрузку. Строгая упорядоченность этих жанровых структур обусловлена константами проблемной экспозиционной ситуации, исходящей линии драматического конфликта и сети мотивирующих, причинно-следственных и семантических связей, стягивающих все его событийные эпизоды и сюжетные ответвления к центральной плоскости драматического действия. Британский критик Дж. Фрейзер полагает, что экспозиции чрезвычайных обстоятельств в романах А. Мердок составляют ключевые сегменты адекватных форм

для изучения «сущностной природы» человека «в критических ситуациях, задуманных изобретательно и артистично» [Fraser 1964: 185]. А. Мердок придает более широкую эпистемологическую перспективу ситуативным компонентам нарратива, объясняя их присутствие в своих произведениях следующим образом: «Одним из самых значимых и фундаментальных аспектов культуры является литературное исследование, поскольку оно представляет собой науку о воплощении и понимании ситуаций человеческой реальности» [Murdoch 2003a: 63]. Исходящие линейные элементы и несущие плоскости жанровой архитектуры также выполняют активные функции в намеченной перспективе, поддерживая сюжетно-событийные и логико-семантические коннотации между ее локальными участками по мере прохождения персонажей через очередные этапы поиска истины. Поскольку все персонажи в романах А. Мердок выступают в качестве независимых героев действия и субъектов повествования, то консолидация отдельных формообразующих элементов выполняется по модернистским образцам, отвечающим суверенному статусу действующих лиц. Тем не менее писательница исключает из приемлемых стандартов суверенности крайнюю степень персонализма, когда протагонисту принадлежит весь художественный мир, как это происходит, в частности, в произведениях М. Пруста («В поисках утраченного времени»), Ф. Кафки («Процесс», «Замок»), Ж.-П. Сартра («Тошнота»), А. Камю («Посторонний»). В итоге аутентичная жанровая модель реконструируется по парадигмам нескольких субъектных автономий, разработанными английскими писателями-модернистами Дж. Джойсом («Улисс», 1918–1920) и В. Вулф («К маяку», 1927, «Волны», 1931). Диверсификация субъектных повествовательных планов сообщает романам А. Мердок многомерное эпистемологическое пространство, вовлекая всех и каждого из героев в литературное исследование жизненной действительности.

В романе «Книга и Братство» отправной инстанцией для поисков истины является проблемная ситуация в добровольческом союзе старых друзей, учрежденном ими еще в далекие студенческие годы как ассоциация непримиримых противников либерализма и леворадикальных сторонников государственного переустройства. Суть проблемы заключалась в том, что неконформистская программа «прямого действия» оказалась практически неосуществимой, а ее критический пересмотр потребовал перехода участников Братства от идей революционных преобразований к пониманию эволюционных закономерностей исторического прогресса в условиях современной общественной жизни и «краха прежних ценностей» [Мердок 2012: 91–92]. После утраты былых надежд новый горизонт ожиданий открылся для коллектива Братства с согласием их ведущего идеолога предпринять надлежащие исследования и изложить полученные результаты в книге при всемерной поддержке единомышленников.

Отмежевание фундаментальной концепции

проекта от реформаторских теорий общества выдвигает на передний план изысканий вопрос о частных человеческих судьбах в существующих социальных обстоятельствах: «Главное – отдельные люди и их истории» [Мердок 2012: 153]. Поскольку целевая установка проекта предполагала прояснение экзистенциальных проблем индивидуального характера, то все персонажи романа вовлекаются в решение сопутствующих задач в рамках собственных жизненных историй. Однако определение объективных подходов к достижению общей цели осложнялось тем, что во всех случаях отправные пункты поиска были обусловлены личными намерениями и субъективными понятиями героев о смысле и назначении их существования: «Все мы погрязли в эгоистических иллюзиях» [Мердок 2012: 146].

В феноменологической теории познания Э. Гуссерля первичная эгоцентрическая позиция «чистой субъективности» принимается за точку схождения мировоззренческой перспективы, в пределах которой «вещь с необходимостью дается лишь “способами явления” и окружается “горизонтом не собственно данной “соприданности”», ибо схватывается субъективным «я» как «вещь моего окружающего мира» [Гуссерль 2009: 138]. Допуская фрагментарность и односторонность феноменальных образов вещей, философ полагает, что непременным условием их эквивалентности является увеличение мировоззренческого фона сознания в процессе существования человека в реальном мире: «Где нет пространственного бытия, там не имеет смысла говорить о видении с различных точек зрения, со сменой ориентации, различных сторон, какие тут предоставлялись бы, в различной перспективе» [Гуссерль 2009: 128]. В романе А. Мердок справедливость приведенного суждения удостоверяется доводами, подтверждающими изменения воззрений и ориентаций героев с разворачиванием их дорог в пространстве-времени жизненного мира. Товарищи по Братству признают, что изначально их отступления от позиций крайнего персонализма были вызваны желаниями самоутверждения в профессии, в творчестве, в науке, в отношениях с другими людьми. Однако, по мере отдаления героев от эгоцентрических точек схождения их субъективных устремлений и феноменальных представлений, в силу вступает закон расширения видимой перспективы, так как претворение желаемого в душе в сущее в действительности требует приближения явлений мысли к предметам реальности на путях эмпирического знания: «В конце концов, то, чего жаждет лучшее, что есть в тебе, истинная твоя душа должно быть реальным» [Мердок 2012: 531].

Сюжетно-событийные связи личных историй скрепляют линии межличностных контактов персонажей, обеспечивая условия для взаимного согласования фактов приобретенного опыта и идейного замысла книги о новом обществе, «которое еще не существует» [Мердок 2012: 327]. Социальная сеть коммуникаций способствует, в свою очередь, формированию интерсубъективного пространства, где индивидуальные понятия об истине соизмеря-

ются с общезначимыми критериями ценности в процессе рефлексивного осмысления и коллективного обсуждения результатов, полученных эмпирическим путем. Аксиологическая верификация позитивных знаний вполне оправдывает свое назначение в романе в качестве регулятивного принципа когнитивных практик, поскольку он задает такой порядок идеологического дискурса, который приводит союзников по Братству и их лидера к последовательному переходу от политической доктрины «экстремистского воинствующего социализма» к гуманистическому обоснованию «глубоко морального общественного устройства» [Мердок 2012: 108, 273]. В данном отношении единодушное одобрение законченной и вышедшей в свет книги приобретает значение художественно-философской демонстрации, указывающей на достижение искомого итога познания: «Это воплощение того, на что мы все надеялись» [Мердок 2012: 606].

В романе «Послание планете» необходимость эмпирических и аксиологических доказательств истины утверждается методом от противного. В подобных случаях, замечает российский философ А. А. Ивин, «устанавливают справедливость тезиса тем, что вскрывают ошибочность противоположного ему допущения, антитезиса» [Ивин 2004: 162]. В романе А. Мердок ошибочность противоположного допущения вскрывается в процессе прояснения причин и следствий той безысходной ситуации, в которой оказался искатель абсолютной истины, пытаясь извлечь ее универсальную формулу из логических абстракций.

Экспозиционная расстановка прочих персонажей обусловлена характером их связей с протагонистом, сложившихся в былые времена. Разметка выделенных линий связи относительно ситуации настоящего времени указывает на причастность представленных лиц к ее драматическому развитию по мотивам близкого родства, давней дружбы или коллегиальной солидарности ученых. В ретроспективном плане композиции развертывается картина стремительного восхождения, медленного заката и бесследного исчезновения новоявленной звезды с небосвода высокой науки. Отправной точкой поднебесной траектории стало удивительное открытие юного интеллектуала, которое «потрясло математический мир и заинтересовало астрофизиков» [Murdoch 1989b: 7]. Конец звездного пути наступил с превращением первооткрывателя в недееспособную личность с совершенно расстроенным умом: «Он воображает, что думает, когда просто сидит в своей комнате, дремлет и бормочет что-то невнятное» [Murdoch 1989b: 196]. Блистательное возвышение и бесславное падение неудавшегося гения обозначают пределы того эпистемологического пространства, где отвлеченная мысль совершает идеальный параболический полет, а друзья и коллеги расследуют обстоятельства катастрофы в плоскости объективной действительности.

Фактические данные расследования свидетельствуют о том, что грандиозный замысел многообещающего ученого был обречен на провал с

тех пор, как квазинаучное понятие об абсолютной сущности вещей было заложено в его основу и утверждалось далее за счет смешения научного порядка дискурса в процессе доказательств. Автор неудавшегося проекта допустил подобные нарушения, когда попытался перенести известные ему законы математической логики на тотальную область знаний, пренебрегая принципами, целями, задачами других дисциплин. Подмена междисциплинарного синтеза математическим панлогизмом влекла за собой неизбежное расхождение явлений мысли с предметами реальности, поскольку исключала проверку отвлеченных теоретических построений при помощи когнитивных методов опытных наук. Заявляя о неприемлемости созданной таким образом гносеологической схемы, снисходительные друзья и непримиримые оппоненты упрекали ее создателя в прегрешениях против истины из-за отступления от корневой эмпирико-сенсуалистской традиции в британской философии науки: «Именно эмпиризм, достойнейший западный эмпиризм, и есть тот обыкновенный язык честной правды, который мы должны сохранить» [Murdoch 1989b: 47].

Разочарованные отклики читателей заставили недавнего властителя их умов покинуть неподатливую твердыню строгой науки, чтобы продолжить свои начинания в заповедном крае свободных искусств. Этот резкий и непоследовательный переход позволил герою избежать открытого признания неудач, но еще более отдалил его от «честной правды», вызвав сбой аксиологических координаций разума, вопрошающего об истине. Если прежде путеводной звездой подвижника была мечта о разгадке вселенской тайны бытия, то теперь он видит единственную ценность своего «послания планете» в увековечении личной харизмы великого человека: «Он хочет запечатлеть весь мир в себе и отождествить его с собственной волей» [Murdoch 1989b: 20]. Однако волюнтаристское понимание свободы творчества столкнулось с эстетическим императивом ее ограничений в той мере, что необходима для создания картины мира, тождественной миру сущему в действительности. В теории искусств немецкого философа Э. Кассирера положение о соответствии запечатленных образов реальным предметам утверждается в качестве законодательного принципа эстетики, а его осуществление ставится в зависимость от выявления природных свойств и смысловых значений изображаемых объектов методами художественного исследования: «Истина и красота, разум и природа – только различные выражения одного и того же – нерушимого *порядка* бытия, который с различных сторон открывается нам в познании природы, как и в художественном произведении» [Кассирер 2004: 309–310]. В романе А. Мердок традиционное гносеологическое направление в эстетике закрепляется на эмпирически упроченном бытийном основании, поскольку здесь когнитивные факторы искусства соотносятся с онтологическими параметрами их действия в творческой практике. В данном отношении отрицательный опыт

несостоявшегося художника подтверждает невозможность надлежащего исследования природы вещей в пределах обособленного мира «в себе», отединенного от всемирного «порядка бытия» и замкнутого на личном существовании субъекта.

С наибольшей очевидностью безысходность движения мысли в замкнутом круге экзистенциальной изоляции проявилась в деятельности героя на поприще гуманитарных наук, когда он вознамерился «изобрести» новейшую концепцию человеческой реальности, но потерпел поражение вопреки всем своим попыткам «быть гением во чтобы то ни стало» [Murdoch 1989b: 8]. Сопоставляя величину вложенных усилий с ничтожеством результатов, герои-исследователи полагают причину неудач протагониста в его неспособности осознать, что нечто, помимо собственного «я», является реальностью: он был «страшным эгоистом, самым большим эгоистом из всех, кого они когда-либо встречали» [Murdoch 1989b: 9]. По мнению одного из персонажей, безмерный индивидуализм и созданные им иллюзии тщеславного самообмана не оставляли угасшему научному светилу иных путей, помимо тех, что привели его к блужданиям во тьме в поисках мистического Абсолюта: «Мы знаем, что “Абсолют” как некая абсолютная величина – это мистика» [Murdoch 1989b: 47].

В эпистемологическом плане романа «Послание планете» сюжетные рассказы и оценочные суждения действующих лиц о судьбе центрального героя составляют историю потери истинного горизонта, необходимого для всестороннего видения явлений и адекватного истолкования их сущностных смыслов. Разделяя феноменологическое понятие Э. Гуссерля о *видимом горизонте сознания* и гносеологическую категорию *истинного горизонта познания*, немецкий философ и герменевтик Х.-Т. Гадамер писал, что последний обеспечивает достаточно поле зрения для того, чтобы наблюдатель был «способен правильно оценить значение всех вещей, лежащих внутри этого горизонта» [Гадамер 1988: 358]. В романе А. Мердок идентичный тезис доказывается методом обратной аналогии. Недостаточность феноменологического горизонта для обретения достоверного знания объясняется здесь отсутствием гуманистических и этических явлений ценности в поле зрения человека, если он занимает эгоцентрическую позицию: «У него не было сознания моральности, не сложилось у него и понятия о ней» [Murdoch 1989b: 20]. Установление прямой связи когнитивных практик с мировоззренческой позицией субъекта вызвало вопрос о возможности увеличения видимого горизонта до масштабов истинного за счет освобождения разума от ограничений предвзятого субъективизма. Поскольку открытие объективной реальности вне таких границ предполагало включение нравственных ориентаций интеллектуальной деятельности, то приоритетные задачи дальнейшего философско-художественного исследования автора смещаются в сторону эпистемологии морали. В одном из уточняющих комментариев по данному поводу Б. Маги, коллега А. Мердок по перу, подчеркивает,

что этические аспекты ее философских романов направлены на прояснение ценностных смыслов результатов познания: «Таким образом, оценочные суждения просто не могут не лежать в основе произведения. И любой их анализ относится – по крайней мере, отчасти – к философии так же, как и любое серьезное критическое исследование. Если вы пишете серьезное произведение о людях и их взаимоотношениях, вам придется раскрыть свои глубинные комплексные представления о морали» [Маги 2019: 267].

Рассматривая этику в качестве самостоятельной гуманитарной дисциплины, А. Мердок замечает, что ее ключевые категории и конституирующие нормы находятся в процессе непрерывного развития, так как они определяются не только устойчивыми парадигмами научной рациональности, но и меняющимися понятиями о нравственных истинах, достигнутыми на различных ступенях социально-культурного и индивидуального опыта: «Концепция “объективной реальности”, к примеру, претерпевает значительные изменения, когда она должна быть истолкована не относительно “описанного наукой мира”, а применительно к продолжающейся жизни индивида. Активная “переоценка” и “пересмотр”, являющиеся главными характеристиками живущего индивида, предполагают и требуют процедуры испытания, обязательной в любой личной истории» [Murdoch 2003b: 25]. Литературное описание движений мысли и продолжающейся жизни требовало взаимного упорядочивания двух дискурсивных структур на почве представленного эмпирического материала. В таком случае этический принцип эволюционного процесса мог быть приведен в соответствие с эстетическим законом о неразрывности идейного и бытийного содержания в художественном произведении. В романе А. Мердок «Зеленый рыцарь» это требование выполняется при содействии героев, призванных испытать авторскую идею неограниченного расширения горизонта познания за счет морального преодоления границ эгоцентризма. Излагая свои истории и суждения о ходе бытий и стечении обстоятельств, они создают эпический мир, где все значения ценности и моральности извлекаются из уроков жизни и предъявляются не в качестве конечных истин, а выводов, справедливых для пройденной стадии познания. В междисциплинарном исследовании Н. С. Автономовой, посвященном смежным проблемам филологической и философской эпистемологии, такая форма нарратива называется «открытой структурой» на том основании, что она доподлинно отражает способность разума «мыслить последовательно и вместе с тем – порождать новое знание в меняющихся контекстах социальной и познавательной практики». С точки зрения семантического содержания, продолжает исследователь, «открытая структура» представляет собой гносеологический термин-метафору, «некий гиперконцепт, обобщенное и интенсифицированное качество, не содержащееся в полном своем виде в той или иной конкретной концепции, но раскрывающее их по-

тенциал и направленность» [Автономова 2014: 13].

В романе А. Мердок «Зеленый рыцарь» содержательный компонент «открытой структуры» заключается в «гиперконцепте» непрерывности процесса познания, а ее формообразующим аналогом является, соответственно, динамическая модель жанровой архитектоники, адекватная «меняющимся контекстам» повествовательного и когнитивного дискурсов. Конструктивное обрамление модели составляют, как и в предшествующих романах, экспозиционная ситуация основной коллизии, исходящая линия конфликтных событий и сюжетные ответвления рассказов персонажей, причастных к этим событиям. Эпистемологическая направленность сюжетно-событийного движения раскрывается по преимуществу в плане личной истории заглавного героя, поскольку он выступает в качестве ведущего субъекта драматического действия и познавательной деятельности. Снискав свое почетное титульное звание за приверженность высоким нравственным идеалам, протагонист принял на себя ответственность за их неуклонное проведение в жизнь. Однако попытка выполнить принятое обязательство обнаружила глубокое расхождение мыслимого идеала с жизненной действительностью, а стремление преодолеть разрыв между ними увлекло Зеленого рыцаря на трудный путь перехода от предвзятого концепта абсолютной моральности к постижению гиперконцепта ее относительных проявлений в реальных обстоятельствах повседневного существования.

Общий вопрос об отношении этических принципов к экзистенциальной действительности предстал перед героем в условиях конкретной ситуации, когда он оказался случайным очевидцем происшествия с участием двух незнакомцев, один из которых совершил покушение на убийство другого под покровом ночи. Тогда Зеленый рыцарь дал достойный ответ на вызов, предупредив убийственный удар злоумышленника ценой смертельного риска и физического вреда для себя самого. Однако дальнейшие поступки героя с целью привлечь к виновного к ответу выявили несовместимость этики и прагматики того индивидуального кодекса чести, что был принят им в качестве всеобщего свода правил практического поведения. Резкие расхождения этических понятий о добре с прагматическими представлениями о добродетели сказались с наибольшей очевидностью в намерении протагониста восстановить справедливость, учинив жестокий самосуд над правонарушителем: «С тех пор, как я пришел в сознание, я думал и мечтал лишь о том, чтобы убить вас. <...> Я ваш судья» [Murdoch 1993: 252–253].

Парадоксальная раздвоенность нравственного сознания раскрывается в романе как глубинный исток внешнего конфликта героя в отношениях с другими людьми. Предпринятое им частное расследование показало, что преступник совершил нападение на собственного брата по мотивам семейной вражды, а затем, оставшись неузнанным в темноте, представил дело так, что именно он спас родственника от посягательств неизвестного зло-

дея. Завязка конфликта отмечена в романе публичным выступлением настоящего спасителя среди знакомых и друзей обоих братьев, когда он уличил преступника в злом умысле и циничной лжи, но встретил недоуменные отклики со стороны всех слушателей, включая спасенного им человека: «Неужели я сошел с ума, неужели я не сознаю, что он хотел убить меня?» [Murdoch 1993: 188] Тем не менее фактическое обвинение, предъявленное одному из самых уважаемых участников содружества, побудило остальных к осмыслению случившегося с собственных точек зрения, а затем и к изменению ранее занятых позиций по ходу развития событий. Экстенсивное развертывание конфликта на различных направлениях драматического действия сообщило жанровой архитектонике романа многомерное эпистемологическое пространство, пронизанное перемежающимися линиями путей героев к опытному познанию жизненных и моральных истин.

В философском исследовании А. Р. Каримова эпистемология морали определяется как гносеологическая дисциплина, целью которой является изучение потенциальных способностей познающего субъекта, а средством ее достижения – аналитика аксиологических факторов когнитивных практик: «Эпистемология добродетелей как теория познания должна концептуально прояснить превосходящие качества познающего, или интеллектуальные добродетели», выполняя «концептуальный анализ и концептуальное прояснение ценностных (регулятивных) понятий» [Каримов 2019: 205–206]. Релевантность данного определения применительно к роману А. Мердок становится очевидной при рассмотрении стези опыта протагониста на фоне общей картины жизненных дорог других персонажей с их находками и упущениями. Главное упущение Зеленого рыцаря заключалось в том, что он не отдавал себе отчета в несовместимости любого морального кодекса с имморальной системой логики антагониста, для которого единственной мерой ценностей было его самолюбивое «я». Фатальные последствия этой ошибки сказались на исходе кульминационных событий драматического конфликта, когда поборник чести вызвал противника на правосудную дуэль, но получил от него бесчестный и смертельно опасный удар еще до начала поединка. Поражение неискушенной добродетели перед лицом изощренного злодейства не надломило моральный дух подвижника, но стало причиной сомнений разума в подлинности догматически детерминированной этики и праведности авторитарного суда, учиненного на ее основе. Освобождение нравственного сознания от канонов авторитарной морали потребовало от Зеленого рыцаря рефлексивного пересмотра собственных убеждений с позиций его подлинного «я», или непредубежденной субъективности: «Я нашел свое истинное “я”, вернулся на Стезю и, что еще более важно, обнаружил, что уже продвинулся на ней немного дальше» [Murdoch 1993: 314]. На найденной «Стезе» воля к истине мотивируется нравственными устремлениями героя и раскрывается

как превосходная степень «интеллектуальной добродетели» благодаря достигнутым результатам. Обращая вопросы к себе на последнем повороте своего пути от бытия к смерти, Зеленый рыцарь достигает таких глубин самосознания, где истина познается на арене моральной борьбы гуманистического и индивидуалистического начал человеческого существа: «Теперь я в состоянии преодолеть эти себялюбивые и чисто феноменальные представления», ибо они были продиктованы «побуждением темного эгоизма, подчинением детерминизму, искушением фантазии, от которой я ныне отрекаюсь и предаю забвению» [Murdoch 1993: 306–307].

Предсмертное откровение и печальная кончина центрального героя завершают путь его познания, но за ними следует подведение итогов опыта иных вовлеченных лиц на периферийных линиях развязки конфликта. Аналогический код доступа к общему результату дает формульная схема Ю. М. Лотмана, которая фиксирует зависимость репрезентаций когнитивной деятельности героев от смыслообразующих функций сюжетно-событийной структуры нарратива: «Событием в тексте является перемещение персонажа через границу семантического поля», так как событие, в свою очередь, представляет собой «описание некоторого факта или действия в их отношении к реальному денотату или семантической системе естественного языка» [Лотман 1998: 224]. Сравнение относительных позиций героев в финале романа А. Мердок не оставляет сомнений в том, что после трагической гибели отважного воителя его друзья и недруги действительно изменили свои понятия об истине, ценности и моральности в их значении для человеческой судьбы. Однако столь же несомненным является и переход каждого из персонажей в новое семантическое поле в рамках повествовательного плана его истории, обусловленного собственным экзистенциальным опытом и готовностью воспринимать реальность в перспективе продуманных намерений и мотивированных предпочтений.

Так, поспешный отъезд антигероя в другую страну свидетельствует одновременно и о признании вины в смерти героя, и о стремлении избежать ответственности перед законом и общественным мнением. Для одной из его давних единомышленниц и сторонниц этического нонконформизма безнаказанность скрытого злодеяния служит доказательством абсолютной справедливости субъективного выбора и отсутствия объективно значимых нравственных норм. Имморальная философия свободы привлекает на сторону ее адептов и новую союзницу, которая увидела в нарушителе общественных нравов истинного борца за идею самоценности личности и разделила с ним не только взгляды, но и участь изгоя на чужбине. Мать своевольной беглянки мысленно укоряет в случившемся Зеленого рыцаря, полагая, что именно его ревностное правдоискательство рассеяло умиротворяющие иллюзии благопристойности в ее доме и побудило дочь к открытому проявлению застенной страсти к недостойному человеку: «Ее миру

нанесли смертельную рану» [Murdoch 1993: 427].

Существенные изменения позиций подтверждаются и теми, кто выразил искреннее сожаление о погибшем герое. Спасенный им брат злоумышленника испытывает смешанные чувства боли из-за разрыва семейных связей и одновременно глубокой благодарности своему заступнику, изблещившему гнездившуюся в них смертельную ненависть: «Он отдал свою жизнь за меня» [Murdoch 1993: 430]. По мнению другой признательной почитательницы, Зеленый рыцарь открыл не только правду, но и пути к ее познанию, освободив введенные в заблуждение умы от уз самообмана и чужой лжи: «Он словно снял все заклятия и всех нас освободил!» [Murdoch 1993: 448]. Признательные отзывы о верном слугителе добра и правды переключаются с рассуждениями о том, что он обладал особым даром воспринимать действительность в свете идеалов, доступных лишь его умственному взору: «Я вижу в нем знамение, то есть некое божественное воплощение чистоты и безгрешности, ниспосланное с благой вестью в наш ужасный мир» [Murdoch 1993: 449].

Многообразие мнений сводится к единому знаменателю в резонном замечании одного из героев о неизбежном расхождении понятий о вещах реальности, если они рассматриваются в различных плоскостях, в том числе и в плане умозрений Зеленого рыцаря: «Они были реальностью в его представлении» [Murdoch 1993: 368]. Высказывание героя-резонера отвечает логике смысла всего предшествующего дискурса, подчеркивая правомерность гносеологического правила об исключении абсолютной истины из локальных эпистемологических перспектив. Поскольку дискурсивная аналитика в романе опирается на обширную эмпирическую базу, то предъявленные факты вместе с итоговым заключением о недостижимости исчерпывающих знаний составляют весомые доводы в поддержку теорий их относительной достоверности в современной науке. Немецкий ученый Г. Фоллмер полагает причину широкого распространения таких теорий в том, что релятивизм имманентен гипотетической сущности самого знания и потому был и остается естественным фактором эволюционного процесса на всех направлениях рационального освоения действительности: «Все познание гипотетично. Это релятивизирующее утверждение действительно не только по отношению к научному познанию, но также по отношению к донаучному опыту и восприятию» [Фоллмер 1998: 62]. Российский эпистемолог Л. А. Микешина особо выделяет конструктивные функции релятивизма в области гуманитарных наук, объясняя относительность определений истины в этой сфере их зависимостью не только от «идеалов классической рациональности», но также от меняющегося культурного контекста и ценностных норм: «Конструктивное понимание и принятие релятивизма как “гносеологической реальности” получает свое основание в объективном расхождении опыта, наличной информации, в изменчивости системы ценностей, верований, оценок» [Микешина 2016:

272]. В продолжение темы уместно заметить, что в эстетической системе А. Мердок гносеологическая оппозиция «релятивизма» и «абсолютизма» реализуется как теоретическая возможность альтернативного выбора, но затем встречается с онтологической парадигмой фактической аргументации на уровне принятия когнитивных решений: «В философии наличествует двустороннее движение, ведущее к построению сложных теорий и обратно – к осмыслению простых и очевидных фактов» [Murdock 2003b: 1].

Прослеживая магистральные движения писательской мысли в постмодернистском культурном пространстве, французский философ Ж. Бувресс соотносит их с возвращением литературы к высотам «познавательного жанра», равного науке и философии по статусу и свойственному ей самой по определению: «Литература не просто представляет повествовательные тексты и еще менее буквальное письмо; она ведет речь об истине, о жизни, о морали» [Bouveresse 2008: 12]. Фундаментальные разработки этих тем в произведениях А. Мердок составили существенный этап в постмодернистском повороте литературы к традиционным для нее позициям в сфере гуманитарного знания. Направляя эпистемологические аспекты своих романов на увеличение полей исследований, писательница создает адекватную модель художественного мира по классическим и новейшим парадигмам жанровой архитектоники с тем, чтобы совместить достоверное изображение объективной действительности

с интроспективным воспроизведением ее явлений в субъективном мышлении и восприятии. Сближение феноменальных представлений о реальности с реальностью как таковой происходит при посредстве персонажей, поскольку каждый из них выступает в своем романе в качестве субъекта образных репрезентаций и осмысления сущности запечатленных в них вещей. Продвигаясь по стезе опыта и знания на всем протяжении своей жизненной истории, герой сообщает эпической перспективе романа непрерывно расширяющийся эпистемологический горизонт.

Когнитивные искажения картины мира, возможные в границах видения единичного субъекта, устраняются за счет контаминации субъектных планов, действующих в одном романе. В сформированном таким образом интерсубъективном пространстве представления, понятия и идеи отдельных персонажей проходят ценз на объективную значимость по мерам взаимосогласованной системы ценностей, вокруг которой складывается человеческая жизнь. Поскольку онтологический трансцензус запрещает перевод предвзятых идей в категорию общезначимых концептов без опытной и ценностной верификации, то его внедрение в практику эстетического освоения действительности позволило А. Мердок создать доказательную базу для утверждения закономерной связи между познавательными и дидактическими функциями литературы и необходимости их развития.

Литература

- Автономова, Н. С. Открытая структура: Якобсон – Бахтин – Лотман – Гаспаров / Н. С. Автономова. – 2-е изд., испр. и доп. – М. ; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2014. – 509 с.
- Асланова, А. А. Коммуникативные стратегии в постмодернистском художественном дискурсе (на материале произведений Айрис Мердок) : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Асланова А. А. – Майкоп, 2015.
- Бахтин, М. М. Автор и герой в эстетической деятельности / М. М. Бахтин // Автор и герои: К философским основам гуманитарных наук. – СПб. : Азбука, 2000. – С. 9–226.
- Гадамер, Х.-Т. Истина и метод. Основы философской герменевтики : пер. с нем. / Х.-Т. Гадамер ; общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. – М. : Прогресс, 1988. – 704 с.
- Гуссерль, Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая / Э. Гуссерль ; пер. с нем. А. В. Михайлов. – М. : Академический Проект, 2009.
- Днепров, В. Д. Идеи времени и формы времени / В. Д. Днепров. – Л. : Сов. писатель, 1980. – 598 с.
- Зелезинская, Н. С. Романы Айрис Мердок. Уроки шекспировского жанра / Е. А. Зелезинская // Вопросы литературы. – 2013. – № 6. – С. 264–273.
- Иванова, В. М. Сказка и миф как часть интертекстуального пространства романа А. Мердок «Зеленый рыцарь» / В. М. Иванова // Языковая личность и эффективная коммуникация в современном поликультурном мире : III Международная научно-практическая конференция. – Минск, 2018. – С. 54–61.
- Ивин, А. А. Логика / А. А. Ивин. – М. : Высшая школа, 2004. – 304 с.
- Каримов, А. Р. Эпистемология добродетелей / А. Р. Каримов. – СПб. : Алетейя, 2019. – 428 с.
- Кассирер, Э. Философия Просвещения / Э. Кассирер ; пер. с нем. В. Л. Махлина. – М. : Российская политическая энциклопедия, 2004. – 400 с.
- Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Лотман М. Ю. Об искусстве. – СПб. : Искусство, 1998. – С. 14–285.
- Маги, Б. Литература и философия. Разговор Айрис Мердок с Брайаном Маги / Б. Маги ; перевод и вступление Д. Берёзко // Иностранная литература. – 2019. – № 5. – С. 250–274.
- Мердок, А. Книга и братство [роман] / А. Мердок ; пер. с англ. В. Минушина. – СПб. : Домино ; М. : Эксмо, 2012. – 656 с.
- Микешина, Л. А. Современная эпистемология гуманитарного знания: междисциплинарные синтезы / Л. А. Микешина. – М. : Политическая энциклопедия, 2016. – 463 с.
- Сартр, Ж.-П. Воображаемое. Феноменологическая психология восприятия / Ж.-П. Сартр ; пер. с фр. А. Бекетовой. – СПб. : Наука, 2001. – 319 с.

- Фоллмер, Г. Эволюционная теория познания: врожденные структуры познания в контексте биологии, психологии, лингвистики, философии и теории науки / Г. Фоллмер ; пер. с нем. А. В. Кезин. – М. : Рус. Двор, 1998. – 254 с.
- Bouveresse, J. *La connaissance de l'écrivain. Sur littérature, la vérité et la vie* / J. Bouveresse. – Marceille : Agoir, 2008. – 237 p.
- Bradbury, M. *The Modern British Novel: 1878–2001* / M. Bradbury. – Harmondsworth : Penguin Books, 2004. – 612 p.
- Conradi, P. J. *Iris Murdoch: The Saint and the Artist* / P. J. Conradi. – New York : St. Martin's Press, 1986. – 304 p.
- Fraser, G. S. *The Modern Writer and His World. Continuity and Innovation in the Twentieth-Century English Literature* / G. S. Fraser. – New York, Washington : Penguin Books, 1964. – 427 p.
- Gadamer, H. G. *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* / H. G. Gadamer. – Tübingen : J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1960. – 486 s.
- Halperin, J. *The Theory of the Novel: A Critical Introduction* / J. Halperin // *The Theory of the Novel: New Essays* / ed. by J. Halperin. – New York : Oxford Univ. Press, 1974. – P. 9–24.
- Husserl, E. *Ideen zu reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie: Erstes Buch. Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie* / E. Husserl. – Haag : Martinus Nijhoff, 1950. – 483 s.
- Jaspers, K. *Philosophie* : in 3 bd. Bd. 2: *Existenzerhellung* / K. Jaspers. – Berlin ; Göttingen ; Heidelberg : Springer – Verl, 1956. – 440 s.
- Meyers, J. *Remembering Iris. J. Meyers Remembering Iris Murdoch: Letters and Interviews* / J. Meyers. – New York : Palgrave Macmillan, 2013. – 124 p.
- Murdoch, I. *Against Dryness* / I. Murdoch // *Encounter*. – Jan., 1961. – P. 16–20.
- Murdoch, I. *On "God" and "Good"* / I. Murdoch // *The Sovereignty of Good*. – London ; New York : Routledge, 2003a. – P. 45–75.
- Murdoch, I. *The Book and the Brotherhood [A novel]* / I. Murdoch. – Harmondsworth : Penguin Books, 1989a. – 607 p.
- Murdoch, I. *The Green Knight: A Novel* / I. Murdoch. – New York : Viking – Penguin Group, 1993. – 472 p.
- Murdoch, I. *The Idea of Perfection* / I. Murdoch // *The Sovereignty of Good*. – London ; New York : Routledge, 2003b. – P. 1–44.
- Murdoch, I. *The Message to the Planet [A Novel]* / I. Murdoch. – London : Random House, 1989b. – 563 p.
- Murdoch, I. *The Sovereignty of Good over Other Concepts* / I. Murdoch // *The Sovereignty of Good*. – London; New York : Routledge, 2003c. – P. 76–104.
- Sartre, J.-P. *L'imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination* / J.-P. Sartre. – Paris : Gallimard, 1940. – 248 p.
- Spear, H. D. *Iris Murdoch* / H. D. Spear. – Houndmills ; Basingstoke ; Hampshire ; London : Macmillan Press, 1995. – 160 p.
- Stonebridge, L. *Introduction: British Fiction after Modernism* / L. Stonebridge, M. Mackay // *British Fiction after Modernism. The Novel at Mid-Century* / ed. by M. Mackay, L. Stonebridge. – Houndmills ; Basingstoke ; Hampshire : Palgrave Macmillan, 2007. – P. 1–16.
- Vollmer, G. *Evolutionäre Erkenntnistheorie: angerborene Erkenntnistheorie in Kontext von Biologie, Psychologie, Linguistik, Philosophie und Wissenschaftstheorie* / G. Vollmer. – Stuttgart : Hirzel, 1983. – 222 s.

References

- Aslanova, A. A. (2015). *Kommunikativnye strategii v postmodernistskom khudozhestvennom diskurse (na materiale proizvedenii Airis Merdok)* [The Communicative Strategies in Postmodern Literary Discourse (Based on the Works of Iris Murdoch)]. Avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. Maikop.
- Avtonomova, N. S. (2014). *Otkrytaya struktura: Yakobson – Bakhtin – Lotman – Gasparov* [Open Structure: Yakobson – Bakhtin – Lotman – Gasparov]. 2nd edition. Moscow, Saint Petersburg, Tsentri gumanitarnykh initsiativ. 509 p.
- Bakhtin, M. M. (2000). *Avtor i geroi v esteticheskoi deyatelnosti* [The Author and the Hero in Aesthetic Activity]. In Bakhtin, M. M. *Avtor i geroi: K filosofskim osnovam gumanitarnykh nauk*. Saint Petersburg, Azbuka, pp. 9–26.
- Bouveresse, J. (2008). *La connaissance de l'écrivain. Sur littérature, la vérité et la vie*. Marceille, Agoir. 237 p.
- Bradbury, M. (2004). *The Modern British Novel: 1878–2001*. Harmondsworth, Penguin Books. 612 p.
- Conradi, P. J. (1986). *Iris Murdoch: The Saint and the Artist*. New York, St. Martin's Press. 304 p.
- Dneprov, V. D. (1980). *Idei vremeni i formy vremeni* [Ideas and Forms of the Time]. Leningrad, Sovetskii pisatel'. 598 p.
- Fraser, G. S. (1964). *The Modern Writer and His World. Continuity and Innovation in the Twentieth-Century English Literature*. New York, Washington, Penguin Books. 427 p.
- Gadamer, H. G. (1960). *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck). 486 s.
- Gadamer, H.-T. (1988). *Istina i metod. Osnovy filisofskoi germenevtiki* [Truth and Method. Fundamentals of philosophical Hermeneutics]. Moscow, Progress. 704 p.
- Halperin, J. (1974). *The Theory of the Novel: A Critical Introduction*. In Halperin, J. (Ed.). *The Theory of the Novel: New Essays*. New York, Oxford Univ. Press, pp. 9–24.

Husserl, E. (1950). *Ideen zu reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie: Erstes Buch. Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*. Haag, Martinus Nijhoff. 483 s.

Husserl, E. (2009). *Idey k chistoi fenomenologii i fenomenologicheskoi filosofii. Kniga pervaya* [Ideas for Pure Phenomenology and Phenomenological Philosophy. Book One]. Moscow, Akademicheskii Proekt. 489 p.

Ivanova, V. M. (2018). Skazka i mif kak chast' intertekstual'nogo prostranstva romana A. Merdok «Zelenyi rytsar'» [A Fairy-tale and Mythos as Part of the Intertextual Space in the Novel "The Green Knight" by I. Murdoch]. In *Yazykovaya lichnost' i effektivnaya kommunikatsiya v sovremennom polikul'turnom mire: III Mezhdunarodnaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya*. Minsk, pp. 54–61.

Ivin, I. I. (2004). *Logika* [Logics]. Moscow, Vysshaya shkola. 304 p.

Jaspers, K. (1956). *Philosophie: in 3 Bd. 2: Existenzerhellung*. Berlin, Göttingen, Heidelberg, Springer - Verl. 440 s.

Karimov, A. R. (2019). *Epistemologiya dobrodeteli* [Epistemology of Virtues]. Saint Petersburg, Aletya. 428 p.

Kassirer, E. (2004). *Filosofiya Prosveshcheniya* [Philosophy of Enlightenment]. Moscow, Rossiiskaya politicheskaya entsiklopediya. 400 p.

Lotman, Yu. M. (1998). Struktura khudozhestvennogo teksta [The Structure of the Literary Text]. In Lotman, Yu. M. *Ob iskusstve*. Saint Petersburg, Iskustvo, pp. 14–285.

Magee, B. (2019). Literatura i filosofiya. Razgovor Airis Merdok s Braianom Magi [Literature and Philosophy. Talk of Iris Murdoch with Bryan Magee]. In *Inostrannaya literatura*. No. 5, pp. 250–274.

Meyers, J. (2013). *Remembering Iris. J. Meyers. Remembering Iris Murdoch: Letters and Interviews*. New York, Palgrave Macmillan. 124 p.

Mikeshina, L. A. (2016). *Sovremennaya epistemologiya gumanitarnogo znaniya: mezhdistsiplinarnye sintezy* [The Contemporary Epistemology of Humanitarian Knowledge: Interdisciplinary Synthesis]. Moscow, Poloticheskaya entsiklopediya. 463 p.

Murdoch, I. (1961). Against Dryness. In *Encounter*. Jan., pp. 16–20.

Murdoch, I. (1989a). *The Book and the Brotherhood* [A novel]. Harmondsworth, Penguin Books. 607 p.

Murdoch, I. (1989b). *The Message to the Planet* [A Novel]. London, Random House. 563 p.

Murdoch, I. (1993). *The Green Knight* [A Novel]. New York, Viking – Penguin Group. 472 p.

Murdoch, I. (2003a). On "God" and "Good". In *The Sovereignty of Good*. London, New York, Routledge, pp. 45–75.

Murdoch, I. (2003b). The Idea of Perfection. In *The Sovereignty of Good*. London, New York, Routledge, pp. 1–44.

Murdoch, I. (2003c). The Sovereignty of Good over Other Concepts. In *The Sovereignty of Good*. London, New York, Routledge, pp. 76–104.

Murdoch, I. (2012). *Kniga i Bratstvo* [roman] [The Book and the Brotherhood: A Novel]. Saint Petersburg, Domino, Moscow, Eksmo. 656 p.

Sartre J.-P. (2001). *Voobrazhaemoe. Fenomenologicheskaya psikhologiya vospriyatiya* [The Imagery. The Phenomenological Psychology of Perception]. Saint Petersburg, Nauka. 319 p.

Sartre, J.-P. (1940). *L'imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris, Gallimard. 248 p.

Spear, H. D. (1995). *Iris Murdoch*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, London, Macmillan Press. 160 p.

Stonebridge, L., Mackay M. (2007). Introduction: British Fiction after Modernism. In Stonebridge, L., Mackay, M. (Eds.). *British Fiction after Modernism. The Novel at Mid-Century*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, Palgrave Macmillan, pp. 1–16.

Vollmer G. (1983). *Evolutionäre Erkenntnistheorie: angerborene Erkenntnistheorie in Kontext von Biologie, Psychologie, Linguistik, Philosophie und Wissenschaftstheorie*. Stuttgart, Hirzel. 222 s.

Vollmer G. (1998). *Evolutsionnaya teoriya poznaniya: vrozhdennyye struktury poznaniya v kontekste biologii, psikhologii, lingvistiki, filosofii i teorii nauki* [The Evolutionary Theory of Knowledge in the Context of Biology, Psychology, Linguistics, Philosophy and the Theory of Science]. Moscow, Russkii dvor. 254 p.

Zelezinskaya, N. S. (2013). Romany Airis Merdok. Uroki shekspirovskogo zhanra [The Novels by Iris Murdoch. The Lessons of Shakespeare' Genre]. In *Voprosy literatury*. No. 6, pp. 264–273.

Данные об авторе

Исламова Алла Каримовна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры иностранных языков в сфере экономики и права Факультета иностранных языков, Санкт-Петербургский государственный университет (Санкт-Петербург, Россия).

Адрес: 199034, Россия, г. Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9.

E-mail: alla.islamova.52@mail.ru.

Author's information

Islamova Alla Karimovna – Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor of Department of Modern Languages in the Areas of Law and Economics of Faculty of Modern Languages, Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russia).

УДК 821.161.1-31(Лермонтов М. Ю.). DOI: 10.26170/2071-2405-2024-29-1-19-29. ББК Ш33(2Рос=Рус)5-8,444.
ГРНТИ 17.07.29. Код ВАК 5.9.1

ВЕРНЕР-ЗИГЕНДОРФ – ДОКТОР ВЕРНЕР: О НЕЗАМЕЧЕННОЙ БАЙРОНОВСКОЙ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В «ГЕРОЕ НАШЕГО ВРЕМЕНИ» М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

Ложкова А. В.

Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург, Россия)
ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0006-6763-4683>
SPIN-код: 4114-0038

Ложкова Т. А.

Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург, Россия)
ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0000-1658-1389>
SPIN-код: 4765-4922

А н н о т а ц и я . В статье рассматриваются художественные функции байроновских реминисценций в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Доказывается, что реминисценции – специфический прием, позволяющий автору романа раскрыть внутренние переживания персонажей, лишенных возможности, подобно главному герою, прямо говорить о своих эмоциях через самопризнания в дневниках, письмах, исповедях и т. п. В качестве примера анализируется байроновская реминисценция: имя одного из персонажей интерпретируется как прямая отсылка к трагедии английского автора «Вернер или наследство». Оспаривается утвердившаяся в российском литературоведении традиция рассматривать трагедию Байрона как еще один вариант сюжета о «благородном разбойнике» в духе Шиллера. По мнению авторов статьи, конфликт в байроновской пьесе носит психологический характер. Драматург стремится исследовать самые глубинные уровни личности Вернера-Зигендорфа, вплоть до душевного «подполья», в значительной мере закрытого для самого героя, не желающего вполне осознавать катастрофические последствия собственных действий.

Отсылка к трагедии Байрона помогает Лермонтову раскрыть внутренние метания доктора Вернера, обусловленные его вмешательством во взаимоотношения между Печориным и Грушницким в качестве одного из актеров, повлиявших своими действиями на развитие завязавшейся интриги и неожиданно столкнувшихся с их трагическими последствиями. Подобно герою Байрона, доктор Вернер не может перевести свои смутные, безотчетные переживания на вербальный уровень, поскольку это неминуемо приведет к прямой постановке вопроса: в какой степени его собственные действия могли спровоцировать обострение агрессии Печорина по отношению к Грушницкому, а значит, виноват ли он в кровавом исходе роковой дуэли?

Внутренняя драма доктора Вернера помогает глубже понять те мысли и эмоции Печорина, которые сам он не может доверить даже своему дневнику: какова степень его личной вины в гибели Грушницкого? Многочисленные нарушения дуэльных правил, допущенные обеими сторонами, позволяют предположить, что изначально поединок задумывался всеми его участниками как спектакль, подлинный смысл которого заключался в моральном уничтожении противника. Однако предполагалось ли его физическое уничтожение – вопрос, на который ни одна из сторон не дает ясного ответа. Поведение и Печорина, и Вернера после дуэли обнаруживает внутреннее смятение обоих, обусловленное как нежеланием заглянуть в самые темные уголки собственной души, так и тайной надеждой на то, что вина будет с них снята тем, кто был свидетелем всех их поступков с самого начала: оба ждут друг от друга слова утешения, но не получают его, как не получил этого слова байроновский Вернер.

К л ю ч е в ы е с л о в а : реминисценция; психологизм; внутренний конфликт; трагедия; роман; Лермонтов; Байрон

Д л я ц и т и р о в а н и я : Ложкова, А. В. Вернер-Зигендорф – доктор Вернер: о незамеченной байроновской реминисценции в «Герое нашего времени» М. Ю. Лермонтова / А. В. Ложкова, Т. А. Ложкова. – Текст : непосредственный // Филологический класс. – 2024. – Т. 29, № 1. – С. 19–29. – DOI: 10.26170/2071-2405-2024-29-1-19-29.

WERNER-SIEGEDORF – DOCTOR WERNER: ABOUT AN UNNOTICED BYRONIC REMINISCENCE IN “A HERO OF OUR TIME” BY M. Yu. LERMONTOV

Anastasiya V. Lozhkova

Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg, Russia)
ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0006-6763-4683>

Tatyana A. Lozhkova

Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg, Russia)
ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0000-1658-1389>

Abstract. The article examines the artistic functions of Byron's reminiscences in the novel "A Hero of Our Time" by M. Yu. Lermontov. The authors argue that reminiscences are a specific technique that allows the author of the novel to reveal the inner experiences of the characters, who have no chance, like the protagonist, to talk directly about their emotions via self-confession in diaries, letters, confessions, etc. As an example, the study analyzes a Byronic reminiscence: the name of one of the characters is interpreted as a direct allusion to the tragedy of the English author of "Werner, or The Inheritance". The tradition established to consider Byron's tragedy as another version of the plot about the "noble robber" in the spirit of Schiller in the Russian literary studies is disputed. According to the authors of the article, the conflict in Byron's play is psychological in nature. The playwright seeks to explore the

deepest levels of Werner-Siegedorf's personality, right down to the spiritual "underground", largely closed to the character himself, who does not want to fully realize the catastrophic consequences of his own actions.

The reference to Byron's tragedy helps Lermontov reveal the emotional turmoil of Dr. Werner, brought about by his intervention in the relationships between Pechorin and Grushnitsky as one of the actors who, through their actions, influenced the development of the ensuing intrigue and unexpectedly came across their tragic consequences. Like Byron's main character, Dr. Werner cannot transfer his vague, unaccountable experiences to the verbal level, since this would inevitably lead to a direct formulation of the question: what extent his own actions could have provoked an intensification of Pechorin's aggression towards Grushnitsky to, and therefore, is he to blame for the bloody outcome of the fatal duel?

The inner drama of Dr. Werner helps the reader to better understand those thoughts and emotions of Pechorin, which he himself cannot trust even to his diary: what is the degree of his personal guilt in the death of Grushnitsky? Numerous violations of dueling rules committed by both sides suggest that initially the duel was conceived by all its participants as a performance, the real meaning of which was the moral destruction of the enemy. However, whether his physical destruction was intended is a question to which neither side gives a clear answer. The behavior of both Pechorin and Werner after the duel reveals the inner turmoil of both, caused both by the reluctance to look into the darkest corners of their own souls, and by the secret hope that the guilt will be removed from them by another one who witnessed all their actions from the very beginning: both expect words of consolation from each other, but do not receive them, just as Byron's Werner had not received such words.

Keywords: reminiscence; psychologism; inner conflict; tragedy; novel; Lermontov; Byron

For citation: Lozhkova, A. V., Lozhkova, T. A. (2024). Werner-Siegedorf – Doctor Werner: About an Unnoticed Byronic Reminiscence in "A Hero of Our Time" by M. Yu. Lermontov. In *Philological Class*. Vol. 29. No. 1, pp. 19–29. DOI: 10.26170/2071-2405-2024-29-1-19-29.

Вопрос о рецепции творческого наследия Байрона традиционно занимает одно из центральных мест в лермонтоведении. Роман «Герой нашего времени» особенно активно рассматривается в свете интересующей нас проблемы [см. подробно: Кондратенкова 2013]. Как правило, исследовательский интерес концентрируется вокруг образа Печорина, что представляется вполне оправданным благодаря прочно утвердившемуся мнению о том, что именно его внутренний мир является главным объектом художественного исследования в лермонтовском романе. Мнение это сформировалось сразу после выхода в свет первого издания произведения, и с тех пор, кажется, никем не оспаривалось. Исследователи практически единодушно в понимании той задачи, которую стремился решить писатель: «В сущности все в этом романе, – обстановка, ситуации, события, человеческие фигуры и т. д., – привлекаются прежде всего для основной задачи: наиболее выпукло, многосторонне и углубленно показать фигуру Печорина» [Михайлова 1957: 210]. Отсюда следует, что все остальные персонажи призваны в той или иной мере способствовать ее решению: «Основная функция всех персонажей романа состоит в том, чтобы раскрыть центрального героя» [Фохт 1975: 175]. Можно встретить и более категоричные высказывания: «Истолкование образов других действующих лиц романа безотносительно к Печорину приведет только к недоразумениям и путанице. Они, собственно, и даны только для того, чтобы разъяснить Печорина» [Григорьян 1975: 237].

Однако довольно рано обнаружился интерес и к другим героям романа, образы которых психологически разработаны также весьма глубоко. Даже С. О. Бурачек в своей нашумевшей и в целом резко негативной рецензии на первое издание романа не смог не заметить мимоходом: «Максим Максимыч – герой прошлых времен, простой, добросердечный, чуть-чуть грамотный, слуга царю и людям на жизнь и смерть <...> Здесь Максим Максимыч весь целиком! – живой; и был бы единственным лицом во всей книге, если бы живописец для большего успеха своего "героя" не вздумал отте-

нить добряка штабс-капитана отливом d'un bon homme – смешного чудака» [Бурачек 1840 : 211]. Заметно более доброжелательный С. П. Шевырев откровенно восхищался и характером персонажа, и мастерством его психологической разработки: «Какой цельный характер коренного русского добряка, в которого не проникла тонкая зараза западного образования; который, при мнимой наружной холодности воина, наглядявшегося на опасности, сохранил весь пыл, всю жизнь души; который любит природу внутренно, ею не восхищаясь, любит музыку пули, потому что сердце его бьется при этом сильнее... Как он ходит за больною Бэлою! Как утешает ее! С каким нетерпением ждет старого знакомого – Печорина, услышав о его возврате! Как грустно ему, что Бэла при смерти не вспомнила об нем! Как тяжело его сердцу, когда Печорин равнодушно протянул ему холодную руку! Как он верит еще в чувства любви и дружбы! Свежая, непочатая природа! Чистая, детская душа в старом воине!» [Шевырев 1840: 523–524].

С той давней поры неоднократно предпринимались попытки проникнуть во внутренний мир Максима Максимыча, Грушницкого, женских персонажей, горцев.

Однако есть в романе герой, который не столь часто становится объектом исследовательского интереса – доктор Вернер. В. Г. Белинский в свое время дал ему довольно скептическую оценку: «В беллетристическом смысле это лицо превосходно, но в художественном довольно бледно. Мы больше видим, что хотел сделать из него поэт, нежели что он сделал из него в самом деле» [Белинский 1954: 229].

Чаще всего исследователи кратко упоминают его в общем ряду «двойников» Печорина. Принцип «двойничества» давно рассматривается в качестве одного из определяющих в системе образов романа: «Вообще, второстепенные, эпизодические персонажи романа – дублиеры, двойники его главных героев. В ряде случаев это видно "невооруженным глазом" и очень легко доказуемо» [Журавлева 1967: 42]. При этом группа «двойников» не сливается в некую недифференцированную общность. Каждый

из них выполняет особую, только ему свойственную функцию. Так, по мнению Е. Н. Михайловой, введение в роман образа Вернера помогает Лермонтову в раскрытии «критической разрушительной силы мысли»: «Скептик и материалист», прозванный молодежью Мефистофелем, Вернер усиливает своим присутствием мотивы «нигилистического» отрицания в образе Печорина» [Михайлова 1957: 298]. Исследовательница замечает, что приверженность скептицизму не означает единства мировоззренческой и жизненной позиции: «Оба они, оставаясь скептиками во всем, что входит в сферу практики окружающей среды, оставляют, в противоречии с собственными взглядами, недостижимым для скептицизма нечто, возвышающееся над понятиями и жизнью среды. Это “нечто” для Вернера заключено в области этической, в непосредственных проявлениях гуманности, в “добрых” движениях души; для Печорина – в сфере осмысленного действия и великих целей человеческой деятельности» [Михайлова 1957: 302]. Сопоставление оказывается не в пользу Вернера: «Между убеждениями Вернера и его поведением – разрыв. Он обрисован Лермонтовым как человек, недостаточно последовательный и сильный, чтобы остаться верным своему безотрадному мировоззрению и в поступках. Его скептицизм остается только теоретическим убеждением, не выдерживая прикосновения практики» [Михайлова 1957: 303]. Печорин более последователен: «Он смеет в отличие от Вернера взять на себя ответственность за “дурные стороны поступка”, если видит невозможность другого исхода <...> Бездейственность вернеровского скептицизма подчеркивает собою активность Печорина и отсутствие у него разлада между взглядами и делом» [Михайлова 1957: 303].

У. Р. Фохт также полагает, что «двойничество» не сводится к простому дублированию: «...каждый из персонажей романа непосредственно соотносится с главным, не только помогая раскрыть его внутреннее содержание, но и оказываясь чем-то близким и одновременно в чем-то прямо ему противостоящим. Общее между Печориным и другими персонажами позволяет с особенной четкостью показать отличие Печорина от них, его ущербность по сравнению с ними и одновременно бесспорное его превосходство» [Фохт 1975: 165].

Суть взаимоотношений между персонажами исследователь характеризует следующим образом: «Печорин и Вернер – во многом родственные натуры. Но дружба и между ними не состоялась. Причины лежат как в самом Печорине, так и в Вернере. Печорин признается: “Мы друг друга скоро поняли и сделались приятелями, потому что я к дружбе не способен; из двух друзей один раб другого, хотя часто ни один из них в этом себе не признается, – рабом я быть не могу, а повелевать в этом случае – труд утомительный, потому что надо вместе с этим и обманывать; да притом у меня есть лакеи и деньги!” В свою очередь Вернер при своей незаурядности все же человек, зараженный мелко-травчатостью окружающих, что сказалось, например, в том, что он боялся разглашения обстоятель-

ств дуэли» [Фохт 1975: 169–170]. Как видим, и здесь характер Вернера интерпретируется как менее крупный и значительный, на фоне которого более ясен масштаб личности Печорина.

Для Б. Т. Удодова в образе Вернера важен социально-типический аспект, исследователь видит в нем одного из «странных людей», «тип русского интеллигента, скорее всего разночинца, материалиста и демократа по своим убеждениям, человека богатой и сложной душевной жизни, сотканного, как и Печорин, из противоречий – в облике, внешних проявлениях и внутренних качествах. Вынужденный жить и служить в привилегированной среде, он внутренне близок к простым людям» [Удодов 1989: 102]. В то же время персонаж «работает» на раскрытие характера Печорина не сам по себе, а в связке с образом Грушницкого: «Грушницкий и Вернер – это две порознь существующие в жизни ипостаси характера Печорина. Первый – утрированное отражение чисто внешних печоринских черт, второй воспроизводит немало из его внутренних качеств. В этом смысле Грушницкий и Вернер представляют полную противоположность друг другу <...> Между тем простая арифметическая сумма качеств одного и другого не может дать характера, подобного Печорину. Он намного сложнее и значительнее их, вместе взятых, хотя порою и “падает в Грушницкого” и действительно близок к Вернеру» [Удодов 1989: 103]. Б. Т. Удодов солидаризируется с Е. Н. Михайловой и У. Р. Фохтом в том, что сопоставление с пассивным созерцателем Вернером призвано продемонстрировать «большую твердость Печорина в практическом следовании за своими “идеями”, не утрущаясь никакими последствиями, беря полную ответственность за них на себя» [Удодов 1989: 120].

Казалось бы, Вернер понятен, как понятна и его роль в качестве персонажа, призванного глубже «раскрыть характер главного героя». Но есть в этом образе какая-то неясность, двойственность, которая, с одной стороны, позволяет увидеть в нем человека «глубокой и чистой души», чуть ли не «разжалованного декабриста» [Герштейн 1976: 39–40], а с другой – «эгоиста, сознательного, принципиального», «склонного к спекулятивному логическому философствованию» [Коровин 1973: 261]. «Мефистофель» (прозвище персонажа в кругу армейской молодежи), боящийся личной ответственности, и доктор, который по самому роду своей профессии обязан ежедневно брать на себя ответственность за принятые решения и действия, от которых зависит жизнь доверившихся ему людей. Заметим, эти «странности» отмечены Печориным и потому изначально субъективны. Например, вряд ли можно интерпретировать как «странность» следующую особенность поведения доктора: «Обыкновенно Вернер исподтишка насмехался над своими больными, но я раз видел, как он плакал над умирающим солдатом» (268)¹. Далекий от

¹ Чит. по: Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени // Лермонтов М. Ю. Сочинения: в 6 т. Т. 6. Проза, письма. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1957. С. 202–347 с указанием страницы.

профессиональных забот Вернера, Печорин не видит особой разницы между *действительно* умирающим солдатом (очевидно, получившим ранение в бою) и другими пациентами Вернера, значительную часть которых составляют члены «водяного общества», лечащиеся, подобно княжне Мери, «бог знает отчего» (272). Заметим попутно, что Вера явно вызывает у доктора сочувствие: «...родственница княгини по муже, очень хорошенькая, но очень, кажется, больная... Не встретили ль вы ее у колодца? – она среднего роста, блондинка, с правильными чертами, цвет лица чахоточный, а на правой щеке черная родинка: ее лицо меня поразило своей выразительностью» (273). Вернер сочувствует по-настоящему больным и исподтишка посмеивается над теми, кто на модном курорте таковых лишь изображает?

Судить о характере отношений между Вернером и Печориным мы также можем только опираясь на суждения одной из двух сторон. Печорин называет доктора приятелем, что, с его точки зрения, уже выделяет того из общей массы знакомых. Кажется, он чувствует неполное соответствие такого определения реальному значению Вернера в его жизни, потому и спешит разъяснить самому себе сложившееся положение дел (зачем разъяснять то, что вполне ясно?): «Мы друг друга скоро поняли и сделались приятелями, потому что я к дружбе неспособен. Из двух друзей всегда один раб другого, хотя часто ни один из них в этом себе не признается; – рабом я быть не могу, а повелевать в этом случае – труд утомительный, потому что надо вместе с этим и обманывать; да притом у меня есть лакеи и деньги!» (269).

Всего лишь приятели? Вернер явно вызывает у Печорина глубокий и неподдельный интерес как человек «замечательный по многим причинам» (268). Они быстро нашли общий язык, что говорит о глубоком родстве душ. Вернер допущен в святая святых Печорина – его уединенное жилище «на краю города, на самом высоком месте, у подошвы Машука», где во время грозы облака спускаются до самой кровли, а по утрам комната наполняется запахом цветов из палисадника: «Ветки цветущих черешен смотрят мне в окна, и ветер иногда усыпает мой письменный стол их белыми лепестками» (260–261). Исключительность ситуации становится вполне ясной после замечания, мельком сделанного Печориным по поводу постоянных вечеринок, которые он начал устраивать, стремясь отвлечь от Мери внимание потенциальных соперников: «Я всегда ненавидел гостей у себя, – теперь у меня каждый день полон дом, обедают, ужинают, играют – и, увы, мое шампанское торжествует над силой магнетических ее глазок» (274).

А вот и еще один намек на более чем просто приятельские отношения между Печориным и Вернером: «У него был злой язык: под вывескою его эпиграммы не один добряк прослыл пошлым дураком; его соперники, завистливые водяные медуны, распустили слух, будто он рисует карикатуры на своих больных, – больные взбеленились! – почти все ему отказали. Его приятели, то есть все истинно-порядочные люди, служившие на Кавка-

зе, напрасно старались восстановить его упавший кредит» (268). Но на протяжении всего повествования мы практически ни разу не увидим Вернера в кругу тех, кого действительно можно включить в число его «приятелей». Невольно закрадывается мысль: да уж не сам ли Печорин и есть тот единственный «истинно-порядочный» человек, который пытался помочь доктору в трудной ситуации?

Вернер играет очень важную роль в истории с дуэлью, что обычно и становится главным основанием для упомянутых выше упреков в его адрес. Но упреки эти, на наш взгляд, во многом спровоцированы Печориным, давшим собственное объяснение поведению доктора во время последнего визита: «Он на пороге остановился, ему хотелось пожать мне руку ... и если б я показал ему малейшее на это желание, то он бросился бы мне на шею; но я остался холоден, как камень – и он вышел. Вот люди! все они таковы: знают заранее все дурные стороны поступка, помогают, советуют, даже одобряют его, видя невозможность другого средства, – а потом умывают руки и отворачиваются с негодованием от того, кто имел смелость взять на себя всю тягость ответственности. Все они таковы, даже самые добрые, самые умные!...» (335). Это объяснение вызывает у читателя ряд вопросов. В самом начале визита Вернер «против обыкновения» руки Печорину не подал. Так он хотел ее подать или не хотел? Почему доктор снова произносит слово «прощайте», которое уже один раз написал в своей записке, полученной Печориным после дуэли? Он прощался в записке навсегда? Или не вполне прощался? Почему завершая свой странный визит, остановился на пороге? Чего он ждал от Печорина? И чего не дождался?

Сцена расставания персонажей оставляет после себя ощущение какой-то непроясненности, одинаково мучительной для обоих персонажей. Между тем она очень важна для понимания сути той психологической драмы, которую переживает Печорин в финале повести. Мы думаем, что ключом к ее разгадке является имя доктора – Вернер.

Как правило, это необычное для русского уха имя персонажа комментаторы связывают с Н. В. Майером, кавказским знакомым Лермонтова и, по утверждению ссыльного декабриста Н. И. Лорера, прототипом образа Вернера [Лорер 1984: 192]. М. О. Гершензон отмечает, что Лермонтов до мелочей скрупулезно воссоздал внешний и внутренний облик Майера в своем персонаже: «Если сравнить Вернера с Майером, то нетрудно убедиться, что с внешней стороны портрет поразительно верен. Лермонтов сохранил и немецкую фамилию, и врачебную профессию, и малый рост, и хромоту, и худощавость, и уродливую форму головы, и волосы, стриженные под гребенку, и светские манеры. Сохранил он в докторе Вернере и некоторые духовные черты доктора Майера: острый ум, скептицизм и вместе поэтический склад души, сарказм и любовь к парадоксам, наконец, влечение к женщинам и способность увлекать женщин» [Гершензон 1912: 319]. Но помогает ли нам сопоставление прототипа и персонажа понять загадку отношений

между Печориным и Вернером?

Думается, что имя доктора выводит нас совсем к другим источникам. На один из них указала Е. Демиденко: Вернер – фамилия одного из основных героев дилогии В. Гете о Вильгельме Мейстере [Демиденко]. Вопрос о гетевских реминисценциях в «Герое нашего времени» давно вызывает интерес у исследователей, однако решается он преимущественно в русле фаустовской темы, на которую выводит прозвище доктора – Мефистофель. Однако мнение Е. Демиденко представляется нам заслуживающим серьезного внимания, хотя и нуждается в уточнении. Между Лермонтовым и Гете есть посредник, на которого прямо указывает автор романа: «Вернер был мал ростом и худ и слаб, как ребенок; одна нога была у него короче другой, как у Байрона...» (269). Два имени – Вернер и Байрон – сведены вместе в одной фразе, а случайных сближений у Лермонтова не бывает.

Подсказка вполне ясна: в 1823 году увидела свет трагедия Дж. Г. Байрона «Вернер или наследство» – последнее завершённое произведение английского автора в драматическом роде¹. Пьеса была напечатана с посвящением: «To the illustrious Goethe, by one of his humblest admirers, this tragedy is dedicated» [Byron 1823: V]². О том, насколько важным для Байрона было имя заглавного персонажа, мы можем судить по предисловию к трагедии, в котором читаем: «The following drama is taken entirely from the “German’s Tale, Kruitzner,” published many years ago in “Lee’s Canterbury Tales;” written (I believe) by two sisters, of whom one furnished only this story and another, both of which are considered superior to the remainder of the collection. I have adopted the characters, plan, and even the language, of many parts of this story. Some of the characters are modified or altered, a few of the names changed, and one character (Ida of Stralenheim) added by myself: but in the rest the original is chiefly followed» [Byron 1823: VII]³. Как видим, Байрон говорит не только об источнике сюжета своей пьесы – «Повести немца: Крюцнер» Харриет Ли, но и о том, что он поменял имена персонажей. Имя Вернер вкуче с посвящением – прямая отсылка к дилогии Гете. Таким образом, выстраивается гораздо более сложная цепочка литературных аллюзий, чем можно было бы предположить изначально: на память приходит и

друг Гете Захария Вернер, который, как известно, ввел в немецкую драматургию особый жанр – трагедию рока. В рамках данной публикации мы ограничимся лишь связкой Лермонтов – Байрон.

Могли ли заметить отсылку к трагедии английского автора читатели романа? Оказывается, вполне. Об ее существовании русская театральная публика узнала довольно быстро благодаря Р. М. Зотову, известному литератору, который занимался обеспечением репертуара для российских театров путем переделывания, порой значительного, пьес европейских драматургов. Его перу принадлежит и переделка байроновского «Вернера», отрывок из которой был включен в «Театральный альманах на 1830 г.» за подписью Р. З. (в альманах вошли отрывки из пьес, сыгранных на петербургской сцене в течение 1829 г.) [Р. З. 1830]. Полный текст пьесы без обозначения авторства Зотова, но с указанием имен актеров, игравших в спектакле, был опубликован чуть раньше, в 1829 году, под названием «Разбойник богемских лесов: Трагедия в 5 д., в стихах, взятая из творений Байрона (Verner)». В пьесе Р. М. Зотова довольно трудно узнать байроновский оригинал, сюжет полностью переделан «в духе Шиллера», даже Ульрих, сын Вернера, переименован в Карла, но имя заглавного героя сохранено. Таким образом, связка имен «Вернер – Байрон» была в России в 1829–1830 гг., что называется, на слуху, и легко считывалась современниками.

Лермонтов так же мог узнать о существовании трагедии благодаря зотовской переделке, но саму пьесу Байрона он, скорее всего, прочел в оригинальном издании Мюррея. Уместно напомнить, что именно 1830 год называют первым «действительно байроновским» в творческой биографии Лермонтова: в это время он активно переводит английского поэта, осваивая новые для себя стиховые формы и т. д. С этого времени в лермонтовских произведениях появляется и большое количество реминисценций из произведений западноевропейских писателей, среди которых особое место явно занимает Байрон [Федоров 1941: 189–190].

Упоминание о переделке Р. М. Зотова представляется нам важным еще и потому, что, по нашему предположению, именно под ее влиянием в России сложилась традиция воспринимать пьесу Байрона как еще один вариант сюжета о «благородном разбойнике» в шиллеровском духе. В частности, так интерпретирует замысел «Вернера» Е. В. Аничков в своем предисловии к изданию текста трагедии в переводе Н. Холодковского: «Воображение поэта привлекается самым обликом благородного разбойника, самой его трагической судьбой» [Байрон 1905]. По мнению Е. В. Аничкова, Байрон стремится за внешней романтической позой увидеть и показать подлинную натуру Ульриха: «... убить и ограбить ему кажется делом чуть ли не благородным. И особенно закослелым оказывается Ульрих, когда так хладнокровно убивает Штраленгейма по чисто практическим, утилитарным соображениям и еще более, когда по таким же соображениям он хочет предательски умертвить и Габора (невинно обвиненного в убийстве – А. Л.)» [Байрон 1905].

¹ Byron Lord (George Gordon). Werner, a Tragedy. London: John Murray, Albermarle-street, 1823. 188 p.

² Прославленному Гете – один из его смиренных поклонников эту трагедию посвящает [Байрон 1959: 363].

³ Нижеследующая драма заимствована целиком из книги «Крюцнер, повесть немца», опубликованной много лет тому назад в «Кентерберийских повестях» Ли. Как кажется, эти повести написаны двумя сестрами, из которых одной принадлежит «Крюцнер» и еще один рассказ, при чем обе эти вещи считаются лучшими из всего этого сборника. Я заимствовал отсюда действующих лиц, общий план, а местами даже самый текст. Характеры некоторых лиц более или менее изменены, вместо некоторых имен поставлены другие, а одно действующее лицо (Ида Штраленгейм) добавлено мною; в остальном же я следовал главным образом оригиналу. Перевод Н. Холодковского [Байрон 1905].

Аналогичные интерпретации находим и в более поздних отзывах о трагедии. Ее пафос видят в «обличении собственнической “цивилизации”» [Елистратова 1945: 300]. Исследователи замечают наличие в пьесе всех привычных клише романтической драмы: тайны, загадки, романтическая любовь и т. п. Однако в конечном итоге оказывается, что всеми действиями героев движут обычные меркантильные интересы: «Мы ощущаем, что суть сводится к ценностям материальным, вокруг которых и идет борьба» [Аникст 1959: 19].

Такая трактовка байроновского замысла фактически делает главным героем пьесы Ульриха и отодвигает на второй план заглавного персонажа, «трусливого и спившегося» отца молодого разбойника, скомпрометировавшего себя самым пошлым образом: он обокрал Штраленгейма непосредственно перед тем, как произошло убийство, признался в этом сыну и тем самым, как ему кажется, подтолкнул Ульриха к преступлению, а потому испытывает муки совести.

Однако такая интерпретация, на наш взгляд, значительно упрощает замысел Байрона. Драматург недвусмысленно указывает самим названием пьесы, что главным ее героем является именно Вернер-Зигендорф (герой вынужден какое-то время скрываться под вымышленным именем). Он постоянно находится на сцене и все основные этапы сюжета связаны с его поступками и переживаниями. На протяжении всей пьесы Вернер-Зигендорф страдает от мучительного чувства вины. В чем она заключается? Кража денег у Штраленгейма? Возможно, он сам часто говорит об этом. Но как эта кража может быть связана в его сознании с убийством? Ведь имя подлинного убийцы выясняется только в финале, когда несправедливо обвиненный Габор прямо обличает Ульриха. До этого момента сам Вернер неоднократно и публично называет убийцей Габора. А значит, практически до финального эпизода с разоблачением он никак не мог считать, что его личное преступление подтолкнуло сына к еще более страшному деянию? Или мог?

Мы полагаем, что в своей последней трагедии Байрон сосредоточил усилия не на внешних перипетиях довольно банальной истории с романтическими загадками и таинственными убийствами. Он поставил перед собой другую, гораздо более сложную задачу: художественно исследовать глубокие, порой скрытые от самого человека, внутренние процессы. Именно психологическое состояние Вернера и является главным предметом внимания английского художника. Изначально, с момента, когда герой узнает от своего сына о том, что Штраленгейм убит, он начинает подозревать Ульриха, но не хочет этого не только признавать, но даже осознавать. Поэтому он так упорно и отчаянно повторяет имя Габора всякий раз, когда речь заходит об убийстве. Кульминацией сюжета мы считаем сцену исповеди Вернера-Зигендорфа в финале 4 действия. Формально обозначенный предмет разговора со священником – все та же история с кражей: Вернер жертвует украденные деньги церкви. Однако не кража мучает героя.

Приведем текст оригинала:

SIEGENDORF.

Father! I have spoken

The truth, and nought but truth, if *not* the *whole*;

Yet say I am *not* guilty! for the blood

Of this man weighs on me, as if I shed it...

(курсив авт. – А. Л.) [Byron 1823: 154]¹.

Как видим, Вернер-Зигендорф здесь прямо говорит о своих переживаниях, хотя несколькими строками выше он, как и обычно, сообщает священнику, что убийца – Габор. Обратим внимание на изощренную казуистику героя: все, сказанное им священнику, действительно правда. Он не солгал. Он просто сказал не все, умолчав о самом главном. О том, что он *знает*, кто настоящий убийца, но *не хочет* этого знать и изо всех сил надеется, что знание его ошибочно. Вернер-Зигендорф мучительно нуждается в том, чтобы кто-то (а священник – это безусловный авторитет) прямо сказал ему: «Ты ни в чем не виноват. Даже если твои подозрения верны, на тебе нет крови Штраленгейма». Обратим внимание на интонационный рисунок байроновского текста, определяемый восклицаниями и выделенными курсивом акцентами на отрицании героем того, что так разрывает его сердце. Он не может высказать священнику *всю* правду не потому, что, например, боится выдать сына, а потому, что страшится вполне ясно сформулировать то, что прячет в глубине своей истрадавшейся души, прячет не только от мира, но и от самого себя, а потому и самооправдание для Вернера оказывается невозможным. Но поскольку даже священнику он не смог поведать о своих подозрениях, то и надежда обрести оправдание извне также остается недостижимой.

По нашему мнению, именно этот эпизод байроновской трагедии привлек внимание Лермонтова. Он позволяет приблизиться к пониманию

¹ Отец! Я сказал

правду (хотя) не всю (не сказал ничего, кроме правды);

(Но) скажите мне что я *не виновен!* Ибо (потому что)

Кровь этого человека давит на меня, как будто это я ее пролил...

(подстрочный перевод наш – А. Л.).

Тот же текст в переводе О.Г.

Отец мой, я сказал одну лишь правду,

Хотя не всю. Но повторите мне,

Что я невинен. Бременем тяжелым

Та кровь лежит на мне, как будто я

Пролил её [Вернер 1877].

В переводе Н. Холодковского:

Отец мой, я сказал одну лишь правду,

Хотя не всю. Но повторите мне,

Что я невинен. Бременем тяжелым

Та кровь лежит на мне, как будто я

Пролил её [Байрон 1905].

В переводе Г. Шенгели:

Отец мой!

Сказал я правду. Правду! Хотя, быть может,

Не всю. Скажите, что я чист! Ведь эта

Кровь тяготит меня, как будто сам я

Убил! [Байрон 1959: 464].

внутренней драмы, которую переживают и Печорин, и Вернер, пытаясь справиться с осознанием той роли, которую каждый из них сыграл в роковой истории с дуэлью.

Для начала вспомним, что оба героя, независимо друг от друга, решили вмешаться в романтический сюжет, который на их глазах пытаются разыграть Грушницкий и в определенной степени Мери. Вспомним эпизод с поднятым очаровательной княжной стаканом: именно в этот момент Печорин решает выдвинуть себя на роль главного героя-любовника, оставив Грушницкому жалкое амплуа неудачливого соперника. Но ведь и доктор, моментально схватив суть завязавшейся интриги и внутренне ею забавляясь, аккуратно направляет мысли и действия ее персонажей: «...Княжна сказала, что она уверена, что этот молодой человек в солдатской шинели разжалован в солдаты за дуэль...

– Надеюсь, вы ее оставили в этом приятном заблуждении...

– Разумеется.

– Завязка есть! – закричал я в восхищении: – об развязке этой комедии мы похлопочем. Явно судьба заботится об том, чтоб мне не было скучно.

– Я предчувствую, – сказал доктор, – что бедный Грушницкий будет вашей жертвой...

– Дальше, доктор...

– Княгиня сказала, что ваше лицо ей знакомо... Я ей заметил, что верно она вас встречала в Петербурге, где-нибудь в свете... я сказал ваше имя... Оно было ей известно. Кажется, ваша история там наделала много шума! Княгиня стала рассказывать о ваших похождениях, прибавляя, вероятно, к светским сплетням свои замечания... Дочка слушала с любопытством. В ее воображении вы сделали героем романа в новом вкусе... Я не противуречил княгине, хотя знал, что она говорит вздор.

– Достойный друг! – сказал я, протянув ему руку» (271–272).

Заметим, Вернер в момент диалога понятия не имеет ни о сцене с поднятым стаканом, ни о планах Печорина. Но действуют они оба в унисон, и оба испытывают странное наслаждение от того, что играют чувствами и судьбами других людей. И какое удивительное пророчество произносит Вернер! Оно прямо перекликается с ранее сказанным самим Печориным: «...я чувствую, что мы когда-нибудь с ним столкнемся на узкой дороге, и одному из нас не сдобровать» (263). Приятели не предполагают, что очень скоро Печорин, спасая княжну от пьяного кавалера, спровоцирует вмешательство в завязавшуюся комедию еще одного актера, движимого собственными мотивами, – драгунского капитана, а развязка сюжета окажется отнюдь не забавной. В сущности, все втянутые в историю с дуэлью персонажи в какой-то момент окажутся игрушками в чужих руках. В этом смысле в высшей степени справедливым представляется нам замечание Е. Демиденко: «Соприкоснувшись с ситуацией дуэли, каждый из героев становится заложником дуэльного “сценария”, предполагающего отсутствие собственной воли» [Демиденко 2012: 186].

Особый интерес в этом отношении представ-

ляют взаимоотношения Печорина и Вернера. Доктор довольно быстро начинает понимать, что события принимают нешуточный оборот. Он постоянно предостерегает Печорина, сообщает ему все подробности разворачивающейся интриги, как только они становятся ему известны. Его поведение свидетельствует о том, что до определенного момента он склонен считать себя одним из тех, кто контролирует ситуацию и даже направляет ее развитие, давая Печорину разумные советы. Но так ли это на самом деле?

Известно, что во времена Лермонтова в России еще не существовало сколько-нибудь ясно оформленного дуэльного кодекса. По мнению В. А. Злобина, главным источником сведений о дуэльных правилах для наших соотечественников, как и для большинства европейцев, вплоть до последней четверти XIX века был изданный в 1836 году в Париже кодекс графа де Шатовильера¹, в котором были собраны и систематизированы все накопившиеся к тому времени сведения о дуэльных правилах [Злобин 2014: 8]. Кодексы, изданные позже в России, в том числе и авторитетный, неоднократно переиздававшийся кодекс В. А. Дурасова, опирались на французский источник, следовательно, на их основе мы можем довольно ясно судить об основных правилах проведения дуэли в лермонтовскую эпоху. Разумеется, дворянин, офицер Печорин, а также Грушницкий и драгунский капитан были о них осведомлены. А потому не могут остаться незамеченными многочисленные нарушения дуэльных правил, допущенные драгунским капитаном с ведома и полного согласия Грушницкого. Нарушает их и Печорин. Первое нарушение, допущенное им, – выбор Вернера в качестве секунданта. Пункт 142 кодекса В. А. Дурасова ясно указывает: «Секунданты являются в течение дуэли судьями противников и, как таковые, должны быть равного с ними происхождения. Секундант-разночинец может быть не признан противной стороной» [Дурасов 1912]. Второе нарушение: число секунданта с обеих сторон должно быть равным, как правило, их должно быть двое (Дурасов, п. 170). Именно двое секунданта представляют сторону Грушницкого: драгунский капитан и некий Иван Игнатьич. Вернер – единственное лицо со стороны Печорина. Почему же герой так явно нарушает дуэльный кодекс? Очевидно, потому что изначально дуэль задумывалась обеими сторонами как спектакль, который каждый намеревался срежиссировать по своему сценарию. Драгунский капитан выбрал вторым секундantom бессловесного Ивана Игнатьича. Печорин предпочел обойтись одним Вернером. Будучи официальным секундantom, доктор мог вообще не допустить дуэли, поскольку был отлично осведомлен о подлому замысле противников. Но он этого не сделал, чем и воспользовался драгунский капитан, полностью перехватив инициативу и открыто нарушая едва ли не все правила проведения поединка. Продолжает их

¹ Chatauvillard Louis Alfred Le Blanc, comte de. Essai sur le duel. Paris: Chez Bohaire, 1836. 488 p.

нарушать и Печорин, несколько раз напрямую обращаясь к Грушницкому (согласно п. 215–217, любые разговоры между дуэлянтами строго запрещены) [Дурасов 1912]. Особенно важным представляется нам момент зарядки пистолетов: «Капитан между тем зарядил свои пистолеты, подал один» (328). В кодексе В. А. Дурасова читаем: «410. Секунданты заряжают пистолеты друг перед другом, употребляя при этом одну и ту же меру и взаимно проверяя точность зарядов. 411. Секунданты, с общего согласия, имеют право предоставить одному из секундантов, избранному единогласно или по жребию, право заряжать пистолеты» [Дурасов 1912]. Очевидно, что Вернер не удосужился потребовать, чтобы пистолеты были заряжены при нем, не настоял на проверке правильности зарядки. Вопрос о выборе заряжающего по взаимному согласию или по жребию не поднимался ни одной из сторон. Почему Вернер допустил такое вопиющее нарушение? Он был мало или совсем не осведомлен о дуэльных правилах и своих правах? Мы приняли бы это объяснение (доктор-разночинец далек от всех этих дворянских «штучек»), если бы не помнили: Вернер знает о том, что капитан не зарядит пистолет Печорина. Знает и позволяет противникам осуществить их адскую затею.

Важно заметить, что, в отличие от Ивана Игнатьича, Вернер во время поединка отнюдь не пассивен. По-видимому, до какого-то момента доктор считает, что правильно понял замысел Печорина и охотно содействует его реализации. Однако изначально в его поведении проявляется какая-то нервная двойственность. С одной стороны, он вроде бы продолжает разыгрывать комедию. Его нелепый наряд отдает нарочитой театральщиной: «На нем были серые рейтузы, архалук и черкесская шапка. Я расхохотался, увидав эту маленькую фигурку под огромной косматой шапкой; у него лицо вовсе не воинственное, а в этот раз оно было еще длиннее обыкновенного» (323). Его развлекают шутки Печорина и приводит в отчаяние лошадь, которой он плохо управляет. Но смутные опасения беспокоят его и внезапно обнаруживают себя в не самом своевременном разговоре: «...Написали ли вы свое завещание? – вдруг спросил Вернер.

– Нет.

– А если будете убиты?..

– Наследники отыщутся сами.

– Неужели у вас нет друзей, которым бы вы хотели послать свое последнее прощенье?..

Я покачал головой» (323).

Мы понимаем: доктор боится, что что-то пойдет не так, как задумано (кем? им? Печориным?) и закончится плохо. Вернер внимательно следит за ходом поединка, но волнует его вовсе не соблюдение дуэльных правил. Он постоянно намекает Печорину о том, что необходимо вовремя разоблачить противников и, одержав над ними моральную победу, с триумфом закончить этот фарс. Скорее всего, первое подозрение, что на самом деле Печорин ведет совсем другую игру, возникло у доктора, когда его роль усложнили неожиданным для него дополнением: «Каждый из нас станет на самом

краю площадки; таким образом даже легкая рана будет смертельна; это должно быть согласно с вашим желанием, потому что вы сами назначили шесть шагов. Тот, кто будет ранен, полетит непременно вниз и разобьется вдребезги; пулю доктор вынет. И тогда можно будет очень легко объяснить эту скоропостижную смерть неудачным прыжком» (326). Осознал ли Вернер окончательно возможность смертельного исхода поединка, сокрытие которого будет возложено на него? Что сам он – отнюдь не режиссер, а исполнитель роли, предназначенной ему Печориным? Или оттолкнул от себя эту мысль, считая, что до обмена выстрелами дело все-таки не дойдет, потому что он еще сможет направить действие в менее жестокое русло? Ведь не случайно он решился вмешаться в происходящее в самый последний момент: «Пора, – шепнул мне доктор, дергая за рукав: – если вы теперь не скажете, что мы знаем их намерения, то всё пропало... Посмотрите, он уж заряжает... если вы ничего не скажете, то я сам...

– Ни за что на свете, доктор! – отвечал я, удерживая его за руку: – вы всё испортите; вы мне дали слово не мешать... Какое вам дело? Может быть, я хочу быть убит...

Он посмотрел на меня с удивлением.

– О! это другое!.. только на меня на том свете не жалуйтесь» (328). В каком напряжении находился все это время бедный доктор, можно судить по почти истеричному возгласу «все пропало». Речь, постоянно прерываемая паузами, оборванные на полуслове фразы – Лермонтов мастерски передает волнение персонажа, внезапно осознавшего, что вот-вот забавная комедия обернется кровавой трагедией. Ответ Печорина ставит все на свои места: в этом сюжете главную интригу ведет он. Вернер не без труда, но, наконец, принимает возможность смертельного исхода для Печорина, который взял ответственность за это на себя и тем самым снял ее с Вернера.

Звезда Печорина не изменила ему: как помним, Грушницкий в последний момент не смог выстрелить противнику в лоб. Казалось бы, он выбрал возможность легкого ранения, целясь в колено, но Печорин стоит на краю утеса и малейшее неловкое движение может стать причиной его падения в пропасть.

Наступает очередь Печорина диктовать условия игры. Он последний раз дает Грушницкому возможность признать свое поражение: «Откажись от своей клеветы, и я тебе прошу всё; тебе не удалось меня подурочить, и мое самолюбие удовлетворено, – вспомни, мы были когда-то друзьями» (331). Но дело зашло слишком далеко, и кровавой развязки избежать невозможно.

Намеревался ли сам Печорин довести драму до смерти Грушницкого? Читатель хорошо помнит то предчувствие, которое герой записал в своем дневнике: «...мы когда-нибудь с ним столкнемся на узкой дороге, и одному из нас не сдобровать». А с другой стороны, вот его запись ночью накануне дуэли: «Два часа ночи. Не спится. А надо бы заснуть, чтоб завтра рука не дрожала. Впрочем на 6 шагах промахнуться трудно. А! господин Груш-

ницкий! ваша мистификация вам не удастся... мы поменяемся ролями: теперь мне придется отыскать на вашем бледном лице признаки тайного страха. Зачем вы сами назначили эти роковые шесть шагов? Вы думаете, что я вам без спора поставлю свой лоб... но мы бросим жеребий!.. и тогда... тогда...» (321). Что же тогда? Герой не договаривает. Он словно боится додумать свою мысль до логического конца и сворачивает на размышления о роли судьбы в своей жизни. Мы не знаем, готов ли был Печорин к убийству Грушницкого психологически. Он и сам этого не знает. Или не хочет знать.

А что же наш доктор? Он угрюмо молчит. Его роль в дуэли отыграна, и действие стремительно развивается без его участия. Гибель Грушницкого – то, чего Вернер мог ожидать меньше всего. Если Печорин отправился на дуэль, зная, что может с нее не вернуться, то Грушницкий такой возможности никак не предполагал, будучи абсолютно уверенным в благополучном для себя исходе. В финале, находясь в истерическом состоянии, испытывая сильное моральное давление Печорина, он вряд ли мог полностью отвечать за свои слова и решения. От начала и до конца он был игрушкой в чужих руках: Печорина, драгунского капитана. И ... Вернера?

Лермонтов не посвящает читателя в подробности, связанные с завершением дуэльной истории: Печорин сразу покинул место поединка, не перекинувшись с доктором ни единым словом. В свой записке Вернер скупно упоминает о тех манипуляциях, которые ему пришлось произвести над телом убитого: «Всё устроено как можно лучше: тело привезено обезображенное, пуля из груди вынута» (331). Кто еще присутствовал при этом? Кто помог доставить тело? Драгунский капитан? Иван Игнатьич? Печорин не озаботился такими деталями. Что пережил в эти минуты доктор, о чем он думал – мы никогда не узнаем, но можем догадываться по короткой фразе, брошенной в той же записке: «... вы можете спать спокойно, если можете» (курсив авт. – А. Л.) (332). По-видимому, доктор спокойно спать не может. Какие мучительные дни ему предстоит пережить, нам помогает понять байроновский герой, имя которого он носит. Есть ли на Вернере вина за гибель человека, в общем-то лично ему не сделавшего ничего плохого? Является ли безнравственность этого человека оправданием его убийства? (Штраленгейм в пьесе Байрона – также отнюдь не образец добродетели). Не подтолкнул ли он Печорина к действиям, приведшим

к кровавой развязке? Ведь, скорее всего, Вернер именно себя считает инициатором веселого розыгрыша с солдатской шинелью самолюбивого юнкера, который стал завязкой жестокого сюжета.

В лермонтоведении принято считать, что Печорин – единственный герой романа, которому дана возможность непосредственно раскрыть свои внутренние переживания благодаря откровенным запискам в журнале: «В отличие от главного, все другие персонажи изображены не изнутри, не в самопризнаниях, а преимущественно извне – в их поступках, в их взаимоотношениях с Печориным, в их репликах» [Фохт 1975: 165].

Мы полагаем, что это не вполне справедливо. Внутренний мир других героев может раскрываться с помощью иных, довольно специфических приемов, один из которых мы попытались обозначить в данной публикации. Байроновская реминисценция помогает нам проникнуть глубоко в душу одного из персонажей романа, наполненную драматическими переживаниями. Вернер – герой, наделенный сложным характером, представляющим для Лермонтова-психолога самостоятельный интерес. В то же время рядом с ним и Печорин раскрывается гораздо глубже: нам становится более понятной та драматическая сцена, когда оба они молча ждут друг от друга каких-то слов, оставшихся не сказанными. Вернер надеется услышать от Печорина, что на нем нет вины в смерти Грушницкого? А Печорин? Да уж не ждет ли он от Вернера таких же слов? Но, как помним, байроновский Вернер не может перевести свои смутные, безотчетные переживания на вербальный уровень, поскольку это неминуемо приведет к осознанию того, чего он боится и не хочет понимать. Оба лермонтовских героя также избегают вербализации своих переживаний. Полагаем, что наши выводы служат дополнительным аргументом в пользу мнения Е. Демиденко, согласно которому персонажи являются не столько «двойниками», сколько зеркально отражаются друг в друге [Демиденко].

Мы сосредоточились лишь на одном из уровней проникновения во внутренний мир героев, открывшемся благодаря байроновской реминисценции. Как помним, цепочка литературных отсылок, связанных с именем доктора Вернера, весьма протяженна и прихотлива. Возможно, на пути ее осмысления нас ждут и другие открытия в лермонтовском романе.

Литература

- Аникст, А. А. Байрон-драматург / А. А. Аникст // Байрон Дж. Г. Пьесы. – М. : Искусство, 1959. – С. 5–21.
- Байрон, Дж. Н. Г. Вернер или наследство / Дж. Н. Г. Байрон ; новый перевод Н. Холодковского ; предисловие Евг. Аничкова. – Текст : электронный // Байрон Джордж Ноэл Гордон (1788–1824). Сочинения : в 3 т. Т. 3. – СПб. : Издание Брокгауза-Ефрон, 1905. – С. 38–110. – URL: <http://ino-lit.ru/lit/text/Byron-334/verner-ili-nasledstvo-5923.htm> (дата обращения: 27.10.2023).
- Байрон, Дж. Г. Пьесы / Дж. Г. Байрон. – М. : Искусство, 1959. – 495 с. – (Б-ка драматурга).
- Белинский, В. Г. Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова / В. Г. Белинский // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений : в 13 т. Т. 4. Статьи и рецензии. 1840–1841. – М. : Изд-во АН СССР, 1954. – С. 193–270.
- Вернер или наследство. Трагедия в пяти действиях. – Текст : электронный // Сочинения лорда Байрона в переводах русских поэтов : в 4 т. Т. 4 / под ред. Н. В. Гербея. – СПб. : Тип. Ф. С. Сущинского ; тип. М. М. Стасюлевича, 1877. – URL: <http://ino-lit.ru/lit/text/334/6140/Byron/verner-ili-nasledstvo.htm> (дата обращения: 27.10.2023).

Воробьев, В. П. Байронизм Лермонтова: Лирика и поэмы : дис. ... канд. филол. наук / В.П. Воробьев ; Смол. гос. пед. ун-т. – Смоленск : [б. и.], 2004. – 204 с. – URL: <https://www.dissercat.com/content/baironizm-lermontova-lirika-i-roemu> (дата обращения: 27.10.2023). – Текст : электронный.

Гершензон, М. О. Образы прошлого: А. С. Пушкин, И. С. Тургенев, П. В. Киреевский, А. И. Герцен, Н. П. Огарев / М. О. Гершензон. – М. : Изд-во «ОКТО», 1912. – 545, VIII с.

Герштейн, Э. Г. «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова / Э. Герштейн. – М. : Худож. лит., 1976. – 125 с.

Григорьян, К. Н. Лермонтов и его роман «Герой нашего времени» / К. Н. Григорьян. – Л. : Наука, 1975. – 347 с.

Демиденко, Е. Печорин и его двойники / Е. Демиденко // Вопросы литературы. – 2012. – № 5. – С. 175–197.

Демиденко, Е. Система зеркал (двойники героя) / Е. Демиденко. – URL: <http://sobolev.franklang.ru/index.php/pushkin-i-ego-vremya/220-e-l-demidenko-sistema-zerkal-dvojniki-geroya> (дата обращения: 27.10.2023). – Текст : электронный.

Дурасов, В. А. Дуэльный кодекс / В. А. Дурасов. – 4-е изд. – СПб. : тип. «Сириус», 1912. – 132 с. – URL: https://ru.wikisource.org/wiki/Дуэльный_кодекс_В._Дурасова (дата обращения: 27.10.2023). – Текст : электронный.

Елистратова, А. А. Байрон / А. А. Елистратова // История английской литературы : в 5 т. Т. 2. Вып. 1. – М. : Изд-во АН СССР, 1945. – С. 199–306.

Журавлева, А. И. Творчество М. Ю. Лермонтова: Семинарий для студентов-заочников филол. фак. гос. ун-тов / А. И. Журавлева, В. Н. Турбин. – М. : Изд-во Моск. гос. ун-та, 1967. – 44 с.

Злобин, В. А. Дуэли Лермонтова. Дуэльный кодекс де Шатовильера / В. А. Злобин. – М. : ТД «Белый город», 2014. – 256 с.

Кондратенкова, Е. А. Байронический след в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» : дис. ... канд. филол. наук / Е. А. Кондратенкова ; Смол. гос. пед. ун-т. – Смоленск, 2013. – 155 с. – URL: <https://www.dissercat.com/content/baironicheskii-sled-v-romane-myu-lermontova-geroi-nashego-vremeni> (дата обращения: 27.10.2023). – Текст : электронный.

Коровин, В. И. Творческий путь М. Ю. Лермонтова / В. И. Коровин. – М. : Просвещение, 1973. – 286 с.

Лермонтов, М. Ю. Герой нашего времени / М. Ю. Лермонтов // Лермонтов М. Ю. Сочинения : в 6 т. Т. 6. Проза, письма. – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1957. – С. 202–347.

Лорер, Н. И. Записки декабриста / Н. И. Лорер. – 2-е изд. – Иркутск : Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1984. – 416 с.

Михайлова, Е. Н. Проза Лермонтова / Е. Н. Михайлова. – М. : Гос. изд-во худож. лит-ры, 1957. – 383 с.

Р. З. Отрывок из трагедии «Разбойник Богемских лесов» / Р. М. Зотов // Театральный альманах на 1830 г. – СПб. : тип. Плюшара, 1830. – С. 263–277.

Разбойник богемских лесов : трагедия в 5 д., в стихах, взятая из творений Байрона (Verner) : в 2 ч. – СПб. : тип. Плюшара, 1829. – 95 с.

Розанов, М. Н. Байронические мотивы в творчестве Лермонтова / М. Н. Розанов // Венюк М. Ю. Лермонтову : юбилейный сборник. – М. ; Пг. : Изд-во «В. В. Думнов, наследники бр. Салаевых», 1914. – С. 343–384.

С. Б. (Бурачек, С. О.) «Герой нашего времени». М. Лермонтов. Две части. СПб., 1840 (Разговор в гостиной) / С. О. Бурачек // Маяк. – 1840. – Ч. 4. – С. 210–219.

Удодов, Б. Т. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» : кн. для учителя / Б. Т. Удодов. – М. : Просвещение, 1989. – 192 с.

Федоров, А. В. Творчество Лермонтова и западные литературы / А. В. Федоров // М. Ю. Лермонтов. Кн. I. – М. : Изд-во АН СССР, 1941. – С. 129–226. – (Лит. наследство; Т. 43/44).

Фохт, У. Р. Лермонтов: Логика творчества / У. Р. Фохт. – М. : Наука, 1975. – 189 с.

Шевырев, С. П. Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова. Две части. СПб. 1840 / С. П. Шевырев // Москвитянин. – 1841. – № 2. – С. 515–538.

Byron, Lord (George Gordon). *Werner, a Tragedy* / Lord Byron. – London : John Murray, Albermarle-street, 1823. – VIII, 188 p.

References

Anikst, A. A. (1959). *Bairon-dramaturg* [Byron the Playwright]. In Byron, J. G. *P'esy*. Moscow, Iskusstvo, pp. 5–21.

Byron, J. G. (1959). *P'esy* [Plays]. Moscow, Iskusstvo. 495 p.

Byron, J. N. G. (1905). *Verner ili nasledstvo* [Werner or Inheritance]. In *Bairon Dzhordzh Noel Gordon (1788–1824). Sochineniya: v 3 t. Vol. 3*. Saint Petersburg, Izdanie Brokgauza-Efron, pp. 38–110. URL: <http://ino-lit.ru/lit/text/Byron-334/verner-ili-nasledstvo-5923.htm> (mode of access: 27.10.2023).

Belinsky, V. G. (1954). *Geroi nashego vremeni. Sochinenie M. Lermontova* [Hero of Our Time. Essay by M. Lermontov]. In Belinsky, V. G. *Polnoe sobranie sochinenii: v 13 t. Vol. 4. Stat'i i retsenzii. 1840–1841*. Moscow, Izdatel'stvo AN SSSR, pp. 193–270.

Byron, Lord (George Gordon). (1823). *Werner, a Tragedy*. London, John Murray, Albermarle-street, VIII, 188 p.

Demidenko, E. (2012). *Pechorin i ego dvojniki* [Pechorin and His Doubles]. In *Voprosy literatury*. No. 5, pp. 175–197.

Demidenko, E. *Sistema zerkal (dvojniki geroya)* [Mirror System (Hero Doubles)]. URL: <http://sobolev.franklang.ru/index.php/pushkin-i-ego-vremya/220-e-l-demidenko-sistema-zerkal-dvojniki-geroya> (mode of access: 27.10.2023).

Durasov, V. A. (1912). *Duel'nyi kodeks* [Duel Code]. 4th edition Saint Petersburg, tip. «Sirius». 132 p. URL: https://ru.wikisource.org/wiki/Duel'nyi_kodeks_V._Durasova (mode of access: 27.10.2023).

Elistratova, A. A. (1945). *Bairon* [Byron]. In *Istoriya angliiskoi literatury: v 5 t. Vol. 2. Issue 1*. Moscow, Izdatel'stvo AN SSSR, pp. 199–306.

- Fedorov, A. V. (1941). *Tvorchestvo Lermontova i zapadnye literatury* [Lermontov's Work and Western Literature]. In M. Yu. Lermontov. Book I. Moscow, Izdatel'stvo AN SSSR, pp. 129–226.
- Focht, W.R. (1975). *Lermontov: Logika tvorchestva* [Lermontov: The Logic of Creativity]. Moscow, Nauka. 189 p.
- Gershenzon, M. O. (1912). *Obrazy proshlogo: A. S. Pushkin, I. S. Turgenev, P. V. Kireevskii, A. I. Gertsen, N. P. Ogarev* [Images of the Past: A. S. Pushkin, I. S. Turgenev, P. V. Kireevsky, A. I. Herzen, N. P. Ogarev]. Moscow, Izdatel'stvo «OKTO». 545, VIII p.
- Gershteyn, E. G. (1976). «*Geroi nashego vremeni*» M. Yu. Lermontova [“Hero of Our Time” by M. Yu. Lermontov]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura. 125 p.
- Grigoryan, K. N. (1975). *Lermontov i ego roman «Geroi nashego vremeni»* [Lermontov and His Novel “Hero of Our Time”]. Leningrad, Nauka. 347 p.
- Kondratenkova, E. A. (2013). *Baironicheskii sled v romane M. Yu. Lermontova «Geroi nashego vremeni»* [Byronic Trace in M. Yu. Lermontov's Novel “A Hero of Our Time”]. Dis. ... kand. filol. nauk. Smolensk. 155 p. URL: <https://www.dissercat.com/content/baironicheskii-sled-v-romane-myu-lermontova-geroi-nashego-vremeni> (mode of access: 27.10.2023).
- Korovin, V. I. (1973). *Tvorcheskii put' M. Yu. Lermontova* [The Creative Path of M. Yu. Lermontov]. Moscow, Prosveshchenie. 286 p.
- Lermontov, M. Yu. (1957). *Geroi nashego vremeni* [A Hero of Our Time]. In Lermontov, M. Yu. *Sochineniya: v 6 t.* Vol. 6. Proza, pis'ma. Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo AN SSSR, pp. 202–347.
- Lorer, N. I. (1984). *Zapiski dekabrista* [Notes of the Decembrist]. 2nd edition. Irkutsk, Vostochno-Sibirskoe knizhnoe izdatel'stvo. 416 p.
- Mikhailova, E. N. (1957). *Proza Lermontova* [Lermontov's Prose]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury. 383 p.
- R. Z. (1830). Otryvok iz tragedii «*Razboinik Bogemskikh lesov*» [An Excerpt from the Tragedy “The Robber of the Bohemian Woods”]. In *Teatral'nyi al'manakh na 1830 g.* Saint Petersburg, tip. Plyushara, pp. 263–277.
- Razboinik bogemskikh lesov: tragediya v 5 d., v stikhakh, vzyataya iz tvoreniy Bairona (Verner): v 2 ch.* [The Robber of the Bohemian Forests: A Tragedy in 5 acts, in Verse, Taken from the Works of Byron (Werner), in 2 parts]. (1829). Saint Petersburg, tip. Plyushara. 95 p.
- Rozanov, M. N. (1914). *Baironicheskie motivy v tvorchestve Lermontova* [Byronic Motifs in Lermontov's Works]. In *Venok M. Yu. Lermontovu: yubileinyi sbornik*. Moscow, Petrograd, Izdatel'stvo «V. V. Dumnov, nasledniki br. Salaevykh», pp. 343–384.
- S. B. (Burachek, S. O.). (1840). «*Geroi nashego vremeni*». M. Lermontov. Dve chasti. SPb., 1840 (Razgovor v gostinoi) [“A Hero of Our Time”. M. Lermontov. Two parts. St. Petersburg, 1840 (Conversation in the Living Room)]. In *Mayak*. Part 4, pp. 210–219.
- Shevyrev, S. P. (1841). *Geroi nashego vremeni*. Sochinenie M. Lermontova. Dve chasti. SPb. 1840 [Hero of Our Time. Essay by M. Lermontov. Two parts. St. Petersburg 1840]. In *Moskvityanin*. No. 2, pp. 515–538.
- Udodov, B. T. (1989). *Roman M. Yu. Lermontova «Geroi nashego vremeni»* [Novel by M. Yu. Lermontov “A Hero of Our Time”]. Moscow, Prosveshchenie. 192 p.
- Verner ili nasledstvo. *Tragediya v pyati deistviyakh* [Werner or Inheritance. Tragedy in Five Acts]. (1877). In Gerbel, N. V. (Ed.). *Sochineniya lorda Bairona v perevodakh russkikh poetov: v 4 t.* Vol. 4. Saint Petersburg, Tip. F. S. Sushchinskogo, tip. M. M. Stasyulevicha. URL: <http://ino-lit.ru/lit/text/334/6140/Byron/verner-ili-nasledstvo.htm> (mode of access: 27.10.2023).
- Vorobyev, V. P. (2004). *Baironizm Lermontova: Lirika i poemy* [Lermontov's Byronism: Lyrics and Poems]. Dis. ... kand. filol. nauk. Smolensk. 204 p. URL: <https://www.dissercat.com/content/baironizm-lermontova-lirika-i-poemy> (mode of access: 27.10.2023).
- Zhuravleva, A. I., Turbin, V. N. (1967). *Tvorchestvo M. Yu. Lermontova* [Creativity of M. Yu. Lermontov]. Moscow, Izdatel'stvo Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta. 44 p.
- Zlobin, V. A. (2014). *Dueli Lermontova. Duel'nyi kodeks de Shatovil'yara* [Lermontov's Duels. Duel Code de Chateauvillard]. Moscow, TD «Belyi gorod». 256 p.

Данные об авторах

Ложкова Анастасия Валерьевна – кандидат филологических наук, Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург, Россия).
Адрес: 620091, Россия, г. Екатеринбург, пр-т Космонавтов, 26.

Ложкова Татьяна Анатольевна – доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания, Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург, Россия).
Адрес: 620091, Россия, г. Екатеринбург, пр-т Космонавтов, 26.
E-mail: lozhkova@eka-net.ru.

Authors' information

Lozhkova Anastasia Valerievna – Candidate of Philology, Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg, Russia).

Lozhkova Tatyana Anatolyevna – Doctor of Philology, Professor of Department of Literature and Methods of Its Teaching, Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg, Russia).

“FROM IDEA INTO THE BODY”: CHARACTER PORTRAYING IN CHEVENGUR BY A. PLATONOV¹

Nina P. Khriashcheva

Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg, Russia)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8434-7498>

Philip I. Khriashchev

Independent Researcher (Ekaterinburg, Russia)

Translated from Russian by S. Polyakov

Abstract. The article is devoted to the study of Platonov's poetic language as, first of all, a metaphysical language, because the revolution of 1917 depicted in “Chevengur” outgrows the framework of a socio-political event, striving to unfold by the existential “re-equipment” of the world. In the study of artistic language, we relied on the “energetic principle” of the writer's poetics, justified in the works of K. A. Barsht; the concept of a “metaphysical” picture of the universe, proposed by M. A. Dmitrovskaya; the nature of Platonov's violation of “prosaic canons”, shown by Yu. I. Levin; the specificity of the writer's tropism, manifested by N. A. Kozhevnikova. The purpose of our work is to show the idea of “rebirth” as the organizing principle of the image of the character series. This idea is embodied in the consciousness system of the Chevengur “knights” who dream of “completed communism”. Analytical attention is focused on the worldview of Chepurny. The peculiarity of the relationship between him and Chevengur is manifested through anthropomorphic tropes: the city is modeled like a human character. The meaning of this kind of modeling is determined by the direction of man-made Transformation of the world, i.e. communism, through the creation of harmonious connections between man and the world. As a result of observations, it was found that Platonov, in the language of mythological representations of his heroes, pronounces ideas dear to him, exposing both the possibility of desired Changes and the helplessness of a person trying to encroach on the mysterious depths of existence.

Keywords: A. Platonov; “Chevengur”; ontological revolution; mythological consciousness; artistic language

Citation: Khriashcheva, N. P., Khriashchev, Ph. I. (2024). “From Idea into the Body”: Character Portraying in *Chevengur* by A. Platonov. In *Philological Class*. Vol. 29. No. 1, pp. 30–38. DOI: 10.26170/2071-2405-2024-29-1-30-38.

«ИЗ ИДЕИ В ТЕЛО»: О ХАРАКТЕРЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ ПЕРСОНАЖЕЙ В «ЧЕВЕНГУРЕ» А. ПЛАТОНОВА

Хрящева Н. П.

Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург, Россия)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8434-7498>

SPIN-код: 2914-8705

Хрящев Ф. И.

Независимый исследователь (Екатеринбург, Россия)

Аннотация. Статья посвящена исследованию поэтического языка Платонова как прежде всего языка метафизического, ибо изображаемая в «Чевенгуре» революция 1917 года перерастает рамки социально-политического события, стремясь развернуться бытийственным «переоборудованием» мира. В исследовании художественного языка мы опирались на «энергетический принцип» поэтики писателя, обоснованный в трудах К. А. Баршта; концепцию «метафизической» картины мироздания, предложенную М. А. Дмитриевской; характер нарушения Платоновым «прозаических канонов», показанный Ю. И. Левиным; специфику тропированности писателя, проявленную Н. А. Кожевниковой. Цель нашей работы – показать идею «повторного рождения» как организующий принцип изображения персонажного ряда. Эта идея воплощается в системе сознания чевенгурских «рыцарей», мечтающих о «доделанном коммунизме». Аналитическое внимание сосредоточено на миропонимании Чепурного. Своеобразие отношений между ним и Чевенгуром проявляется посредством антропоморфных тропов: город моделируется подобно характеру человека. Смысл такого рода моделирования определяется направленностью рукотворного Преображения мира, т. е. коммунизма, посредством сотворения гармоничных связей между человеком и миром. В результате наблюдений обнаружилось, что Платонов языком мифологических представлений своих героев проговаривает дорогие ему идеи, обнажая как возможность чаемых Перемен, так и беспомощность человека, пытающегося посягнуть на таинственные глубины бытия.

Ключевые слова: А. Платонов; «Чевенгур»; онтологическая революция; мифологическое сознание; художественный язык

Для цитирования: Хрящева, Н. П. «Из идеи в тело»: о характере изображения персонажей в «Чевенгуре» А. Платонова / Н. П. Хрящева, Ф. И. Хрящев. – Текст : непосредственный // Филологический класс. – 2024. – Т. 29, № 1. – С. 30–38. – DOI: 10.26170/2071-2405-2024-29-1-30-38.

¹ The paper was originally published in Russian under the title “*Iz idei v telo*”: O kharaktere izobrazheniya personazhey v Chevengure A. Platonova in the collection of articles: In *Memoriam: Iosif Vasil'evich Trofimov. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds “Saulē”*, 2009. P. 127–138.

The deeply original worldview presented in the prose by A. Platonov has not once been in the focus of attention of literary studies. The research papers that attempt at studying the concept of Platonov's universe contain a thought about the impossibility to adequately understand the *"artistic value and the poetic language"* of the writer's works without clarifying *"the basic parameters"* of the *"worldview"* he creates [Barsht 2000: 7]. Thus M. A. Dmitrovskaya in her study dealing with the poetic language of Platonov, works out an idea about a solid authored position creating a unique *"metaphysical"* picture of the Universe [Dmitrovskaya 1999: 4]. According to K. A. Barsht,

"Platonov saw and modeled the reality in his fiction texts in the way no one had seen or described it before: as the immanently live substance of the Universe, flowing and transforming along the axel of energy-substance and placed in the Einstein's four-dimensional Continuum" [Barsht 2000: 9–10; Hereinafter quotes are translated by S. Polyakov].

Drawing on the works by S. G. Bocharov, the researcher pays attention to the special role of the *"substance of existence"* in the authored worldview:

"... According to the logic of Platonov's poetic language, any phenomenon of the "substance of existence" is a phenomenon of the universal body of the cosmos... The spiritual does not 'sort of regain' the material body, it has never lost it and cannot lose it; according to Platonov's logic, it has nowhere to go from there, from the body of the cosmos" [Barsht 2000: 4].

The correlation between the problems of being, solved by the writer, and the search for feasible forms of their expression in the novel *Chevengur* are especially acute and intense. According to the fair remark of E. A. Yablokov, the revolution, depicted in *Chevengur*, breaks away from

"... the political context and expands its scope of meanings maximally: it deals with the prospects of not a metaphorical but a literal 'end of the world' – with the tragic futility of the communist revolution, understood as a 'cosmic' or ontological one" [Yablokov 2001: 12].

One of the forms of representation of the 1917 revolution as an ontological one is based on the principles of the system of character portraying in the novel organized around the idea of *"rebirth"*. It should be noted that, to one degree or another, all the main characters of *Chevengur* strive for *"rebirth"* as an opportunity of a breakthrough to a different being, more worthy of a Person as a cosmic phenomenon [Khriashcheva 1998: 37–42]. The figure of the fisherman is *"invariant"* in this regard:

"Secretly he simply didn't believe in death ... He saw death as another province, situated beneath the sky, as if at the bottom of the cool water, and it had an attractive pull" [Platonov 1991: 28]¹.

The *"detachment"* (concept used by A. F. Losev) from the meaning of death and its comparison with *"another province"* are motivated in the fisherman by the impatient hope to get into another life which is beyond the current experience. The character *"unable to bear his own life"* and so had transformed it into death, in order to *"ahead of time to see the future morning"* [Platonov 1991: 314].

The same force of impatience lies at the sources of the *"rebirth"* of the Chevengurian *"knights of the revolution"*. Having believed in the revolution as the end of the world, they are trying *"to create"* a new, post-apocalyptic world. This process means for them an attempt to perform man-made Transfiguration of the being consisting in stopping the Time *"full communism"*.

We are going to focus our attention on Chepurny as one of the central characters of the novel *Chevengur*. The idea of *"rebirth"* has received its most vivid embodiment in the image of this character.

To clarify the authors' logic in portraying this character, we are going to start with the general principle of correlation between man and the surrounding space in the novel. In terms of its composition, the novel creates the impression of disconnected and reassembled spaces, organized in paradigmatic series and demonstrating a startling depth of their completion and intensity of interpenetration of the human and the cosmic in them. In relation to man, who is placed in the center of such a space, they are regarded as digression from the small human body to the boundaries of the mind – to the sky or the horizon. This process is dual: man is kind of interwoven in such spaces by the distance of their inner vision, making up one of the links of the life of the world by themselves, and, on the contrary, such spaces are absorbed by them and become part of their body, their own *"substance"*. They resemble dreams. The substance that makes them up is kind of frozen in pursuit intertwining its dreams with those of man, constituting the phantom meaning of the imagined, and showing its quivering, illusory outer shell.

Here is a good example: during a communist party meeting at the provincial committee *"The gas of exhalations had already formed a kind of hazy local sky beneath the hall ceiling"* [Platonov 1991: 182]. The narrator makes the readers almost physically feel the thickness of this *"small cosmos"* formed of the breathing of the *"self-made"* party people who have merged with the space of the room. The hazy thoughts of those present are designated metaphorically: those present are characterized and united by *"hazy local sky"*. Even the operation of the local *"sun"* – the dynamo generating electricity directly depends on the mastery of the mechanics and machinists: *"The electric light faded till it was only a red glow – evidently, the power station dynamo was now rotating only from its own momentum ... The light came back on ... the power-station workers were used to sorting out problems on the go ..."* [Platonov 1991: 183], i.e. the work is directly associated with the functioning of their (mechanics and machinists') human *"substance"*. Life and its manifestations like *"local sky"* и *"sun"* have their origin only in man. Everything

¹ Here and further quotes from the English-language edition of the novel *Chevengur* translated by Robert and Elizabeth Chandler: Platonov A. P. *Chevengur* by Andrey Platonov / translated from the

Russian by R. Chandler, E. Chandler. New York: NYRB Classics, 2024. 592 p.

is performed and supported only by virtue of human activity.

Another “man-made” space is represented by Chevengur after the expulsion of the “rest of the scum”. It is depicted via a chain of anthropomorphic metaphors:

1. “A sad summer darkness lay over Chevengur, now quiet, empty and terrible” [Platonov 1991: 253].

The space is humanized here: the “darkness” is “sad” (sad), and Chevengur is “quiet, empty, and terrible”. The space seems to be sleeping, tired with what has happened – an almost complete extinction of Life – and has joined its dreams with the thought of Chepurny.

2. “A defenceless sorrow lay over the whole of Chevengur – as in the yard of a father’s house, when the mother has been carried out in a coffin and, along with the orphaned son, the fences and burdocks and the abandoned entrance room are all yearning for her. And the boy leans his head against the fence, strokes the rough boards with his hand and weeps in the darkness of an extinguished world...” [Platonov 1991: 254].

The inanimate space is endowed with the properties of the animate one – the yard and the house which have lost the housewife, and the boy who has lost his mother. The state of orphanage is universalized spreading on all other objects of this world “fences, burdocks, neglected hallway”. Just like the boy who has lost his mother, Chevengur is “defenseless” in its all-penetrating sadness. The space of the town is humanized maximally: the state it survives is likened to the feelings of the child who feels his mother’s death as “darkness of an extinguished world” [Platonov 1991: 254].

3. The boy who serves as an image of comparison in the previous case becomes a real person [Kozhevnikova 2000].

“Chepurny could remember empty nights that had come to a stop like this when he was a child ... he had sensed a kind of dry, narrow stream, constantly stirring his heart and carrying the sorrow of life into his child’s mind ... made little Chepurny ... weeping and raging, as if a worm were tickling him right through the middle of his body. And this same dry, stifling anxiety was troubling Chepurny again, on a Chevengur night that might have extinguished the world for ever” [Platonov 1991: 255].

“Anguish of life” of little Chepurny born by the “empty halted night”, which he perceived now as a “dry narrow stream” and now as a “worm” (worm), seems to return into the heart of the adult character, growing more tense and turning into “alarm” in relation to the possible end of the world. Such a dreamlike fluctuation of the child’s feelings into the alarm of an adult man, and its subsequent consolidation in the very substance of the night is effected by a “transfer” of epithets: the attributes “narrow” and “dry” of the noun “alarm” also qualify the “Chevengurian night”. The poetic expression of such spaces is somehow or other similar to Tarkovsky’s “long shot”, in which “what the person sees in their own self” [Turovskaya 2021] permeates the whole plot. It is not the semantic structure or cause and effect relationships, but the “secondary things” that play the leading role here. Such secondary elements usually function as a background – they kind of hover in the narration and produce a certain impact

upon the reader (viewer) due to their salience and duration of time. Things removed to the periphery of consciousness play a special role for a person, forming an “unconscious” component of their psyche, which possesses enormous significance for them and exercises power over them – the power that emerges out of the blue and mesmerizes the person with their inability to understand the forces making them do exceptional things. In order to achieve artistic precision Platonov, the same as Tarkovsky after him, uncovered the “inner essence” of the phenomenon and initiated a dialogue with the “secret” of the person’s memory taking certain things from the periphery of the human consciousness and putting back there things that are consciously considered as “main” or “essential” instead.

It can be easily seen that the specificity of relationships between man and the town is characterized by a bilateral trope: Chevengur – boy, boy (adult) – Chevengur [Kozhevnikova 2000].

The theme of the child is not a random one. The recurrent comparison of the space of the first Chevengurian night with the state of the child’s soul testifies to its (space) rebirth. In the character’s perception, it resembles a baby, capable of feeling surprise and looking forward to a miracle:

Chepurny went still and began to feel afraid: Would the sun rise in the morning, would morning ever come – now that the old world was no longer? (205); whether there would be winter under communism or whether there would always be the warmth of summer (242) [Platonov 1991: 296], etc.

Thus the space of the town is maximally anthropomorphized: its nature is modeled just like the nature of a person. It loses its objectness and turns into a personified phenomenon. It is this inherently poetic (or, to be more exact, mythopoetic) principle of portraying that allows Platonov to depict the direction of the world Transfiguration. It consists in the person’s getting / restoration of new / lost relationships with the Universe, and, in the first place, of man with another man as a particular instance of such relationships. Working out the foundations of the “energetic principle” of the composition of the Platonian Universe, K. Barsht argues that

“According to Platonov, reality is not just man in the world ... but the obligatory substantive dialogic relationship between man and the world, mutually interested in one another. Being a specifically structured part of the “substance of existence”, man cannot be opposed to the rest of the substance” [Barsht 2000: 15].

The description of the mould and its perception by Chepurny finds explanation in the perspective of the authored search for new ties between man and the world and their expression.

He watched the sun eat through the misty dark over the earth and cast its light on the windblown, rainswept mound with its dreary, naked soil – and as he watched, he remembered a forgotten spectacle similar to this poor mound that had been gnawed away at by nature because it jutted out over the plain ... A nation warming its bones in the first sun – and these people were themselves like decrepit black bones from

the crumbling skeleton of someone's vast, perished life ... A thin old man wearing only trousers was standing there, scratching his ribs, while a boy sat by his feet and observed Chevengur ... (224) [Platonov 1991: 276].

The reader faces an ambivalent image: the “bare mound” with its dead and no longer fertile soil is depicted “gnawed”, i.e. ready to be absorbed by the plain, sinking into it with their “bones”, judging from the semantic “chain” of the verb “gnaw”, given by V. I. Dal [see: Dal 2000: 877]. The others are kind of “isomorphic” to the mound. They are seen in the inexorability of the metamorphose common to all living creatures. But at the same time, the weakness of their living energy is deceptive, “their being on the bare mound – Golgotha – personifies the ability to regenerate, which is emphasized by the relationship between old age and youth: “lean old man” and a boy sitting “at his feet” (I. I. Plekhanova). The being stretches the doom of death to an endless sequence of deaths-revivals, which is corroborated by the semantics of the bones. Platonov’s feeling of time is multidimensional – the processes of history reborn and lethal but continuing ontology go on side by side [Khryashcheva 2019: 77].

In its turn, the mound – Golgotha – leads Chepurny’s consciousness to the understanding of his strange double life.

“... He could not remember whether this was ... Chepurny had seen this same burial mound, the same unexpected appearance of the class poor... ‘But if it weren’t for the Revolution, you’d never glimpse a burial mound like this, let alone with proletariat on foot,’ Chepurny said to himself. ‘Though it’s true that I also buried my mother twice. I walked behind her coffin, wept, and remembered that I’d already walked behind this same coffin, kissed these same deadened lips – and lived through the day whole and hale. And that meant I’d be able to live through this second day too’” [Platonov 1991: 278].

Platonov justifies “rebirth” by constructing two systems of time count and stating absolute differences between them: before communism in Chevengur and after it, when “the end of history” (the end of history) comes and the time is transferred into the ontological space divided into two contrasting periods.

With the new Chevengur the life for Chepurny begins anew. Just like the town, he radically renews his inner self: they both (the town and Chepurny) belong to the same process and are synchronically in one and the same state. In this regard, Chepurny is a human double of the town. He is a certain kind of a “primal being” of Chevengur, ready to take any form, having nothing of his own, and charged with the highest creative will – the will of proletariat. Chepurny’s revelations pretend to be ultimate truth – they only need Prokofiy’s “emollient” commentary. The character’s “Pythian” qualities compensate for his utter intellectual awkwardness. Chevengur is very much like him – it is a flexible, changeable space, in which nothing prevents from carrying out reforms monstrous from the point of view of the moral norms of mankind. These reforms “consolidate” the inner state of Chepurny and the work of his spirit. Chepurny’s fate is inseparably connected with the fate of Chevengur – it is its kind of

diminutive model that develops parallel to the growth of the town and shares all its achievements foreseeing them in advance: everything that happens in the town first happens in the mind of Chepurny.

What is the character’s consciousness like? The writer qualifies Chepurny’s mind as “clear”. What does this mysterious epithet mean? The quality of the mind of Chepurny is determined by the ambivalence of the man’s origin. Before the revolution, he was one of those persons who wandered around Russia “aimlessly”. Chepurny “learned to think after the revolution”. With its advent, he patiently began organizing the chaos within himself: turning “the hum of the inner tension” into the elements of conscious articulation, and thus groping for his place in the world.

“He could not think blindly – first he had to put his mental agitation into words. Only then, on hearing these words, could he feel anything clearly” [Platonov 1991: 185].

If we look at the meliorative analogy profusely presented in the novel, we will see that the revolution gives birth to Chepurny in the same way as a “damn” raises water “to high places”, making new fertile lands out of the rich but noncultivated material. This “non-cultivation” is manifested by the author on the mythological level of the character’s consciousness. Emphasizing the fact that “the poetic” is a “constructive principle”, V. Shmid outlines the main methods of poetization of prose, one of which is associated with the introduction of the phenomena of “mythical” or “linguistic” thinking into the text:

“As if reviving mythical worldview, the poetic thinking of the new time brings to life its main feature – unfolding of the motifs...” [Shmid 1998].

Initially, Chepurny is incapable of abstract thinking, and that is why he feels the world sharply and adequately in its corporeality: while thinking, he deals with things but does not operate their concepts, which is typical of mythical thinking. Thus he understood Kopenkin, who was speaking about “organizing sorrow in Chevengur”, only when he “felt a taste of fresh salt in his mouth” [Platonov 1991: 221]. The real world lives in Chepurny’s consciousness corporeally and “at retail”:

“Fragments of the world he had seen and events he had encountered floated about inside his head as in a quiet lake, but these fragments, lacking any connections or living sense, never stuck together to form a single whole. He remembered wattle fences from Tambov province, the faces and family names of beggars, and an artillery emplacement at the front. He knew Lenin’s teachings to the letter. But these clear memories all floated about his mind elementally and did not amount to any useful understanding” [Platonov 1991: 206].

The absence of a conceptual level in the character’s consciousness leads to the inability to unite the surrounding world into a holistic picture: the world rushes by in “fragments” / “clouds”. It is not by chance that the character feels better in the steppe, not yet overcrowded with the fruits of human equipment, and plans to organize communism in that particular place. The “bare place”, producing the effect of inner freedom, lets Chepurny obtain a specifically precise vision:

“... he made his way into the future with a dark, expectant heart, sensing at least the edges of the Revolution and so managing to keep to the right course” [Platonov 1991: 254]. Being heterogeneous in their essence, the plot events and the existential substance are organically united in this fragment by the “clear”, i.e. mythopoetic vision of the character. In other words, the literal action as part of the plot “to keep to the right course” turns into an existential state by way of using a non-traditional combination of tropes: paraphrasis: “with a dark expectant heart” instead of “with hope”; and objectification: revolution, being an abstract notion, is endowed with object-like length in space – it has “edges”.

What does Platonov consider productive in such kind of thinking? Why does he associate the hopes for Transfiguration of the world particularly with it? The ability of abstract pure thinking is secondary with reference to the work of the deeper / “ancient” layers of consciousness. This “secondary” activity is capable to simply organize “fragments” of the past world forms into “unnecessary” constructions devoid of the living sense – “unnecessary” because Chepurny, in company with the author, did not see in the temporal pre-apocalyptic forms any sense, developing and strengthening the life of man. Pure thinking only determines the possibility to occupy a narrow proprietary position in the world for them.

The essential meaning of the main and secondary work of consciousness is demonstrated by Platonov in the personal relationships between Chepurny and Prokofiy “His narrow mind weakens my grand feelings” [Platonov 1991: 217]. “Grand feelings” of Chepurny are targeted at “immediate achievement of communism” as “the end of history”. Stopping the Time, actually referring to metaphysical events, is treated by Chepurny, destroying the bourgeois, as a man-made fact. As a “he knows words” Prokofiy is designated by Platonov to transform the Eternal into the Temporary, the apocalypse into a weather forecast. The attitude of Chepurny to science, capable of “salting organisms with some powder”, finds itself in the same row: being a first-aid man himself, he treats doctors as “intellectual exploiters” [Platonov 1991: 216].

The specificity of Chepurny’s consciousness also determines his attitude to man, their development and the place they occupy in the structure of being and society. Chepurny was sure that “every living person gets to know his own fate while still inside his mother’s belly and has no need of supervision” [Platonov 1991: 190]. His belief “the personal mind of each citizen”, which was reinforced during his visit of the district town to take part in the meeting, led Chepurny to the idea to cancel “abolished all administrative help to the population” [Platonov 1991: 190]. In the eyes of Chepurny, people are a plastic “substance” of the communist reformation of society, and not against their will but in accord with it. He considered communism as the only possible and reasonable human pursuit, which is, nevertheless, “hidden under the heap of wit and personal belongings”, and as a result incapable of realization. Thus communism effected by him consists in personal reformation, which can happen to anyone who takes pains to achieve it.

What does such a refocusing of the consciousness in the context of the artistic world created by Pla-

tonov mean? Platonov discovers the most valuable constituent of man – a certain kind of “primal matter” – “an empty place” of the human consciousness, a latent force, which drives all phenomena of human life and makes up this very life via a shell of conscious activity. This deep subconscious entity is hoisted into the “throne” of actual “reign”, and the author carefully watches its fruit: whether there can really grow things previously unknown and actually valuable.

Thus Chepurny refuses to build communism through “Pondering the overgrown steppe, Chepurny had always said that it too was an International of cereals and flowers, guaranteeing plentiful nourishment to all the poor without the interference of labour and exploitation” [Platonov 1991: 227]: “...Keeping close together, protecting one another” [Platonov 1991: 186]. “No, you shouldn’t”, answers Dvanov, instinctively feeling the significance of the “apocalyptic...” attempts of the character for the cause of communism. It is quite clear that politics plays the role of superficial playing activity, inappropriate in the situation of the substantive “turmoil” of Chevengur.

Platonov lets the reader perceive communism as “an active force of Nature” watching Chepurny during bathing. “...When I’m in the water, I think I know the truth with utmost precision. But when I’m at the RevCom, it’s all just thoughts and imaginings” [Platonov 1991: 222], he says to Kopenkin. Moving water – one of the four elements (the remaining three are fire, air, and earth) of the free “quality” of life – is relative to the state in which Chepurny is: the element of chaotic hovering. Possessing no form, it is quite material and mighty. Plunging in the water, Chepurny kind of connects its state with the state of his free search, as a result of which the character becomes sure of its (of the search) positive result: “I know the truth with utmost precision...”. Still bathing “procedures” do not logicize the subconscious structure of Chepurny’s thinking, but, on the contrary, simply refine and reinforce it. The difference of water from the three other primal life foundations consists in the fact that it is capable and designated to keep all information existing in the Universe. The ancient knowledge about the effect of casting a spell on water is connected with this fact. In view of this, one cannot fail to pay attention to the special role of fish and the fish motif in *Chevengur* on the whole.

As different from the associates ready to take communism into themselves and to become its bodily constituent, the people “of wit and personal belongings” turn out to be not so much a social as an ontological barrier in its building. Thus Piyusya seriously says to “The remnants of capitalism”: “No and no again!” replied Piusia. “You’re no longer people, and all Nature has changed” [Platonov 1991: 252]. Chepurny’s love of Chevengur, the same as Kopenkin’s love for Roza, goes far beyond the boundaries of the usual joy of possessing, almost becoming their ontological constituent. But the love of “tiny house owners” for property is exactly the same. It is even stronger than the self-preservation instinct: they did not try to escape punishment; even to the place of execution did they come with their “bundles and little chests”.

Without interfering with the “crazy actions” of Chepurny, the house owners stubbornly continued the life similar to “*a dream beneath a padded quilt*” [Platonov 1991: 225]. With their mere existence, they spoiled the purity of his idea and tormented him as long as communism burdened with them was obviously incomplete for the character. In Chepurny’s mind and, consequently, in Chevengur – the character’s double – there was not, and could not be any place for them. The house owners were to be done away with to achieve the ontological transparency of existence. This is the main paradox of man-made Transfiguration: attempting at physical interference in the metaphysical processes which include the mystery and the miracle of every human life, the characters simply demonstrate the “impossibility” of a possible Transfiguration.

The question is, whether the character feels the pangs of consciousness. What are the moral foundations of the man-made “*end of the world*”? Let us compare the attitudes of Prokofiy and Chepurny to the need to destroy “*the rest of the scum*” (the rest of the scum). Prokofiy proceeds from the “objective circumstances”, which he identifies with the feelings of Chepurny. He invents reasons for the banishment of “*the rest of the scum*” from Chevengur, explaining it as an alternative to their execution:

... the death penalty will be announced for the entire middle reserve remnant of the bourgeoisie – which will then be granted an immediate reprieve ... Their sentence will be commuted to eternal exile from Chevengur and from other bases of communism [Platonov 1991: 244].

Adjusting Chepurny’s feeling to life, the character eases his conscience by the fact of “mercy”. For Chepurny it is all same how to express his feeling. He lives by the deep tension of his conscience, which has merged with his self and has become his spirit. Such a conscience solves a different problem: it relieves the newly discovered truth for Chepurny from the non-truth of existence. Chepurny “*although it should have been correct, since he had done everything not only according to his own mind but also in agreement with the collective sense of all the Chevengurians*” [Platonov 1991: 253].

Prokofiy’s conscience is a property of his soul. It preserves the existence of “animality” in him as a life guarantee. This conscience originates from the self-preservation instinct. It adapts the person to life in society, thus turning into a human instinct determining the existence of morality. Prokofiy’s conscience performs the function of a speculative-playing attitude to life. It guards his timid soul from the apocalyptic “inventions” of Chepurny and transforms them into forms more or less compatible with the commonly accepted ethical equivalence. This “outer” conscience of Prokofiy distorts the substantive burning of Chepurny and simultaneously feeds on its fire, because the idea of the End of history / communism, the same as any other idea, needs putting on the “garments” of life, otherwise it only scares people. Thus Prokofiy cannot simply let the exile of “*the rest of the scum*” take place. And the matter here is not in the inner rejection of this act – it is actually absent – the

character cannot accept the non-playing / seriously-existential variant of the course of events. The exile of “*the rest of the scum*” – Chepurny’s idea in its pure form – is an act of despotism for Prokofiy, because it is characterized by the absence of the feeling of kinship with the Universe and by a different quality of connection with it. And that is why it is simply an anti-social act for him.

Let us have a closer look at the psychological outline of the characters’ acts. For Prokofiy, the destruction of the former inhabitants of Chevengur is not actually an evil deed, as long as he is not interested in another person’s life, unless it is related to his own one. For Chepurny, the destruction of “*the rest of the scum*” is not an evil deed either, but for radically different reasons: they are an existential barrier for a new worldbuilding. It is in this connection that a new quality of his conscience – conscience-spirit – grows up. “*It’s the kindest way*”, he assures Piyusya. The conscience-spirit does not care a straw about its own life. It is a conscience-for-another. In the case of Chepurny, the conscience-for-oneself is not removed, but grows into the conscience-for-another. It is vulnerability of this ethical model as a basis for the world Transfiguration that the author depicts. The understanding of one’s evil-for-others deed as equally evil-for-oneself is primarily important for such growing into. The dialectical nature of such an understanding is the main condition and the main form of the spiritual development of a person. Prokofiy “grows up” to the understanding of the world beyond the boundaries of his own self only at the very end of the novel.

“*Full communism*” is built via a transition “... *Let communism be translated from idea into body – by means of an armed hand*” [Platonov 1991: 215]. Gopner characterizes this form of transition from his personal every-day life point of view: he

“... *had been working for twenty-five years without a break, and this had brought him no personal benefit in life ... Neither food, nor clothing, nor happiness of heart – nothing increased and multiplied. It was clear, therefore, that what people needed was not labour but communism*” [Platonov 1991: 243].

The character understands communism as organic development of the “*substance of existence*”: “*food*”, “*clothing*”, and especially “*spiritual happiness*”. But what it is like and how one should live for it – neither Gopner, nor the other characters know. For instance, Kopenkin who had lived one day in Chevengur

“... *did not detect any new feelings in them; from a distance they appeared as if on leave from imperialism, but there were no facts with regard to what lay inside and among them. Kopionkin considered good humour to be no more than a warm exhalation – not signifying communism – from the blood in a human body*” [Platonov 1991: 226].

Thus communism does not mean “*quiet*” and “*good mood*”, but a special state, previously unknown to the people, still about which each person has their own inborn memory. This state is a multiplying substance of childhood time living inside the grown up characters and possessing specific personal traits revealed, in

the first place, in their dreams as most clear and bright childhood memories: it is the *"childhood day"* of Sasha Dvanov hidden *"not in the depth of overgrown years but in the depth of his stilled, difficult, self-tormenting body"* [Platonov 1991: 240] – in his dream before leaving for Chevengur; and *"childish, forgotten places"*, which Kopenkin found *"had encountered other earlier, childish, forgotten places in the districts where he had lived, wandered, and fought"* [Platonov 1991: 247]. According to their beliefs, all this is to happen again, but on the general, global scale – in *"final communism"*, because life outside communism has turned out to be a tormenting state of universal sorrow and despair, closed upon itself and unfathomably far from the ideal once seen. The characters' search for communism is to some extent similar to the search for children's paradise. It is the childhood thirst for security, closeness and tightness of the mother, when *"the summer air smells of the hem of her skirts"* [Platonov 1991: 211], that finds satisfaction in Chevengur via *"comradery"* towards another person and obtains the almost forgotten state of warmth and empathy.

Communism as a pure idea did not ensure this personal orientation. That is why Kopenkin demands *"Let communism be translated from idea into body"*, and thus provide its bodily-spiritual tangible outer shell. Chepurny says, *"... even though no one was able to formulate the firm and eternal meaning of life, nevertheless you forget about this meaning when you live in friendship and the inseparable presence of comrades ..."* [Platonov 1991: 247]. What he needs is not an idea but comradeship as the realization of his childhood happiness, where *"dreams of the gullies and ravines near his birthplace; people he knew, who had all died in the poverty of labour"* [Platonov 1991: 254].

The image of the transfer of *"idea into the body"*, in other words, the total spiritualization of all phenomena of being, demanded utterly anthropomorphic forms of expression from the author. *"But communism's about to set in!"* Chepurny quietly puzzled in the darkness of his agitation. *"Why am I finding everything so hard?"* [Platonov 1991: 245]. The advent of communism is depicted by the author as post-creation, as an act of rebirth, the essence of which lies in the fact that *"each body in Chevengur to live steadfastly, because it was only in such a body that communism was alive as a substantial feeling"* [Platonov 1991: 342]. One more picturesque image seen through a dialogue of the characters saliently shows the transition from *"idea into the body"*:

"What kind of wives do you call these, Prosha?" Chepurny questioned in doubt. *"They're runts without substance. They can only have had eight months in the womb."*

"What's that to you?" retorted Prokofy. *"Let communism be their ninth month."*

"Well said!" Chepurny exclaimed happily. *"Chevengur will be a warm belly for them. In it they'll ripen quickly – and be born to completion"* [Platonov 1991: 379].

Communism / Chevengur in the characters' consciousness are like a *"warm stomach"* – an analogue of mother's womb, where the reformation of the people can be completed.

The anthropomorphic perspective also determines Chepurny's right to write *"across the title"* of the book by K. Marx: *"Executed in Chevengur ..."* [Platonov

1991: 244]. All written books for him are nothing but the burden of futile wisdom, as long as they do not lead to the creation of warm relationships between people, and therefore should go back to the past when such relationships have been achieved.

But how can we preserve and support the childhood warmth of relationships? *"Only one thing was unclear: was labour still necessary under socialism – or would nature, left to follow its own course, provide enough nourishment anyway?"* [Platonov 1991: 280] asks Chepurny in torment. He will find the answer in the natural *"brotherhood"* of the steppe grasses *"growing"* not as the *"bourgeois seedlings"* of front gardens and flowerbeds, but as a free, independently living, friendly community. The *"organization"* of such a *"community"* is described in a different tone – in the voice of the author-narrator, where irony is mingled with understanding and sympathy:

"The Chevengur bourgeoisie had not sown or planted anything for three years, counting on the imminent end of the world, but the plants had gone on multiplying from their parents, observing a particular equation: three nettle roots to a single ear of wheat" [Platonov 1991: 275].

The clear consciousness of Chepurny, which treats the instances of cause and effect logic selectively, straightens the picture: Chevengurian vegetable gardens and the steppe are seen by him as a heavenly idyllic union of the plants, as a prototype of the possible life of proletariat. *"... Let plain grass be free to grow on the streets of Chevengur – like the proletariat, grass endured both the heat of life and the death of snows"* [Platonov 1991: 246], thinks Chepurny. Like the proletariat, the grass is *"set free"* (set free) and is endowed with a human function – *"lives through"*. The character's attitude to the steppe is vibrant and loving. The empty, useless grass is endowed with independence and best human personal traits; the wild plain grasses of the steppe are compared by him with the huge and equally submissive and amorphous proletarian masses:

"The hum filling his ears in night shelters out in the steppe – was the sound of the oppressed labour of the world's working class" [Platonov 1991: 279].

Taken separately, the plants are plain and useless; together they perform a most important function – they protect Chevengur:

"The weeds lay all around Chevengur as a thick shield against the hidden expanses, where the Jap sensed a crouching humanity. If not for the weeds, if not for the brotherly, patient grasses which so resembled unhappy people, the steppe would have been unacceptable. Instead however the wind carries the seeds of their own reproduction through the weeds and a man walks through the grass with a pounding heart, heading for communism" [Platonov 1991: 246].

In the life of the plants of the steppe, Chepurny saw a prototype of the model of the new worldbuilding. It is the steppe, the observation of the *"druzhiby zhivushchikh rasteniy"* (friendship of the living plants) that convinces Chepurny of the possibility of communism:

"Pondering the overgrown steppe, Chepurny had always said that it too was an International of cereals and flowers,

guaranteeing plentiful nourishment to all the poor without the interference of labour and exploitation" [Platonov 1991: 275].

In the steppe, plants live a free, independent and equal life; no one sows them, no one looks after them, but they live in brotherly fashion *"keeping close together, protecting one another"* [Platonov 1991: 274]. Chepurny believes that the life of the people in the communist Chevengur should be just like this. The monument to conquered nature planned to be erected by the Chevengurians corroborates this idea. The "monument" would be built *"In the shape of a tree growing out of wild soil and, with two gnarled arms, embracing a man beneath the sun they shared"* [Platonov 1991: 275].

Thus the idea of man-made world Transfiguration called by the writer "communism" found its artistic implementation in the novel *Chevengur*. Nevertheless, researchers have noted that the meaning of the word found in dictionaries is radically different from the one used by Platonov. Via the language of mythological consciousness of his characters, the author formulates thoughts dear to him in this respect: he experiments, discovers and manifests both the hope for a chance of ontological transfiguration of the world and the helplessness of human claims.

The world created by the Chevengurians after *"the end of history"* turns out to be their own "continuation", a "consolidation" of their bodily-spiritual state, which is expressed through a cascade of anthropomorphic likenings of man with the surrounding space. The paradigm of such instances of likening, on the one hand, gives an opportunity to harmonize the relationships between Man and the World, and, on the other hand, "slows down its development" in view of inad-

missibility of interfering with the mysterious depth of existence, of which human life is a part. Writing about the violation of the "prosaic canons" by Platonov, Yu. I. Levin notes:

"...In the prosaic norm, deviations from the empirical reality of plot events are strictly limited ... (they) are possible either in speculations or conversations of the characters, or in salient author's digressions that do not mix up with the main narration ... In lyrical works, 'anything is allowed': the plot events, the psychological, and the metaphysical can be united to the degree of indistinguishability" [Levin 1999: 411].

The artistic description of *"full communism"* demanded from the author of the dialogue work at different levels, where digressions from the concrete-historical event-driven reality into the realms of the moral-ethical, the psychological, and the spiritual-metaphysical are inevitable. The analysis of correlation of such different aspects provides new ideas about the book. Attention to the concrete-historical facts of reality re-interpreted in the novel [see: Aleynikov 2013] allow finding for them *"an explanation which is broader, more universal, and which reveals the ontological nature of the text"* – M. M. Golubkov agrees with the idea that *"such a combination of aspects explains the strange type of thinking of the characters"* [Golubkov 2014: 99]. Modeling and understanding of the opportunities of the "old" and "new" ontologies in the impatient pursuit of the desired result by the *"knights of the revolution"* is a most significant achievement of Platonov's novel. The effort to unite the multilevel aspects into a holistic entity has become one of the factors that determine the ontological principles of character portraying in the novel.

Литература

- Алейников, О. Ю. Андрей Платонов и его роман «Чевенгур» / О. Ю. Алейников. – Воронеж : НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2013. – 222 с.
- Баршт, К. А. Поэтика прозы Андрея Платонова / К. А. Баршт. – СПб. : СПбГУ, 2000. – 480 с.
- Голубков, М. М. Андрей Платонов и его роман «Чевенгур». Рецензия на монографию О. Ю. Алейникова / М. М. Голубков // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. – 2014. – № 6. – С. 97–100.
- Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1 / В. И. Даль. – М. : ТЕРРА, 2000.
- Дмитровская, М. А. Язык и мирозерцание А. Платонова : дис. ... д-ра филол. наук / М. А. Дмитровская. – М., 1999.
- Кожевникова, Н. А. Тропы в прозе А. Платонова / Н. А. Кожевникова // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 4. – М. : ИМЛИ РАН ; Наследие, 2000. – С. 369–377.
- Левин, Ю. И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика / Ю. И. Левин. – М. : Языки русской культуры, 1998. – С. 392–419.
- Платонов, А. П. Чевенгур / А. П. Платонов ; сост., вступ. ст., коммент. Е. А. Яблокова. – М. : Высшая школа, 1991. – 654 с.
- Туровская, М. И. 7 1/2, или Фильмы Андрея Тарковского / М. И. Туровская. – СПб. : Сеанс, 2021 – С. 417–418.
- Хрящева, Н. П. «Кипящая вселенная» А. Платонова: динамика образотворчества и миропостижения в сочинениях 20-х годов / Н. П. Хрящева. – Екатеринбург : УрГПУ ; Стерлитамак : СГПИ, 1998. – 323 с.
- Шмид, В. Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, Авангард / В. Шмид. – СПб. : Инапресс, 1998. – С. 25–26.
- Яблоков, Е. А. На берегу неба. Роман Андрея Платонова «Чевенгур» / Е. А. Яблоков. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2001. – 375 с.
- Platonov, A. P. *Chevengur* by Andrey Platonov / A. P. Platonov ; translated from the Russian by R. Chandler, E. Chandler. – New York : NYRB Classics, 2024. – 592 p.

References

- Aleynikov, O. Yu. (2013). *Andrei Platonov i ego roman «Chevengur»* [Andrey Platonov and His Novel *Chevengur*]. Voronezh, Nauka-Yunipress. 222 p.
- Barsht, K. A. (2000). *Poetika prozy Andrey Platonova* [Poetics of Andrey Platonov's Prose]. Saint Petersburg, SPbGU. 480 p.
- Dal, V. I. (2000). *Tolkovyi slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka* [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language]. Vol. 1. Moscow, TERRA.
- Dmitrovskaya, M. A. (1999). *Yazyk i mirosozertsanie A. Platonova* [The Language and Worldview of A. Platonov]. Dis. ... d-ra filol. nauk. Moscow. 292 p.
- Golubkov, M. M. (2014). *Andrei Platonov i ego roman «Chevengur»*. Retsenziya na monografiyu O. Yu. Aleinikova [Andrey Platonov and His Novel *Chevengur*. A Review of the Monograph by O. Aleynikov]. In *Filologicheskie nauki. Nauchnye doklady vysshei shkoly*. No. 6, pp. 97–100.
- Khriashcheva, N. P. (1998). «*Kipyashchaya vseennaya*» A. Platonova: *dinamika obrazotvorchestva i miropostizheniya v sochineniyakh 20-kh godov* [“The Seething Universe” of Andrey Platonov: Dynamics of Character Creation and World Cognition in the Works of the 1920s]. Ekaterinburg, UrGPU, Sterlitamak, SGPI. 323 p.
- Kozhevnikova, N. A. (2000). *Tropy v proze A. Platonova* [Tropes in the Prose of A. Platonov]. In «*Strana filosofov*» *Andrey Platonova: problemy tvorchestva. Issue 4*. Moscow, IMLI RAN, Nasledie, pp. 369–377.
- Levin, Yu. I. (1998). *Izbrannye trudy. Poetika. Semiotika* [Selected Works: Poetics. Semiotics]. Moscow, Yazyki russkoi kultury, pp. 392–419.
- Platonov, A. P. (1991). *Chevengur* [Chevengur]. Moscow, Vysshaya shkola. 654 p.
- Platonov, A. P. (2024). *Chevengur by Andrey Platonov* / translated from the Russian by R. Chandler, E. Chandler. New York, NYRB Classics. 592 p.
- Shmid, V. (1998). *Proza kak poeziya. Pushkin, Dostoevskii, Chekhov, Avangard* [Prose as Poetry. Pushkin, Dostoevsky, Chekhov, Avant-garde]. Saint Petersburg, Inapress, pp. 25–26.
- Turovskaya, M. I. (2021). *7 1/2, ili Fil'my Andrey Tarkovskogo* [7 1/2, or Films by Andrey Tarkovsky]. Saint Petersburg, Seans, pp. 417-418.
- Yablokov, E. A. (2001). *Na beregu neba. Roman Andrey Platonova «Chevengur»* [On the Shore of the Sky. Andrey Platonov's Novel *Chevengur*]. Saint Petersburg, Dmitrii Bulanin. 375 p.

Данные об авторах

Хрящева Нина Петровна – доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания, Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург, Россия).
Адрес: 620091, Россия, г. Екатеринбург, пр-т Космонавтов, 26.
E-mail: ninaus.fk@yandex.ru.

Хрящев Филипп Иосифович – независимый исследователь (Екатеринбург, Россия).
E-mail: riba-11@yandex.ru.

Authors' information

Khriashcheva Nina Petrovna – Doctor of Philology, Professor of Department of Literature and Methods of Its Teaching, Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg, Russia).

Khriashchev Philip Iosifovich – Independent Researcher (Ekaterinburg, Russia).

Дата поступления: 27.02.2024; дата публикации: 31.03.2024

Date of receipt: 24.02.2024; date of publication: 31.03.2024

ПЕРЕЧИТЫВАЯ РУССКУЮ КЛАССИКУ XIX–XX ВВ.



УДК 821.161.1-32(Чехов А. П.). DOI: 10.26170/2071-2405-2024-29-1-39-50. ББК Ш33(2Рос=Рус)5-8,444.
ГРНТИ 17.07.29. Код ВАК 5.9.3

И. И. ЛЕВИТАН И ЕГО ОБРАЗНОЕ ОТРАЖЕНИЕ В РАССКАЗЕ А. П. ЧЕХОВА «НЕСЧАСТЬЕ»

Кубасов А. В.

Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург, Россия)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9074-1133>

SPIN-код: 4393-0560

А н н о т а ц и я . Статья посвящена анализу литературно-биографического контекста рассказа Чехова «Несчастье» (1886). Выдвигается гипотеза, что прототипами главных героев рассказа послужили художник И. И. Левитан и С. П. Кувшинникова, позже сыгравшие такую же роль в рассказе «Попрыгунья» (1892). Проверка гипотезы основывается на сопоставлении содержания рассказа с биографическим материалом, взятым из мемуарной литературы, а также из эпистолярного наследия Чехова и Левитана. Отмечается, что в рассказе просматриваются два сюжета: один очевидный и другой латентный. Второй сюжет представлен как условный суд над героями, который проецируется на реальный трагестийный суд над Левитаном, проведенный во время летнего пребывания художника вместе с семьей Чеховых в Бабкине. Другим аргументом возможности проекции Левитана на главного героя рассказа является левитановский экфрасис. Это словесно переданная картина Исаака Ильича «Осенний день. Сокольники». Дополнительными деталями, отсылающими к прототипам, являются особенности их номинации. Имя героини рассказа и ее прообраза тождественны – Софья Петровна. От Левитана Чехов взял отчество и образовал от него фамилию: Ильич – Ильин. Гораздо более значимую роль в рассказе, чем биографический контекст, играет контекст литературный. Он традиционно связан прежде всего с «Анной Карениной» Л. Н. Толстого. В статье раскрывается функция ряда других произведений, остающихся на периферии внимания исследователей, важных для понимания проблематики рассказа. К ним отнесены произведения самого Чехова: «В рождественскую ночь» (1883), «Володя большой и Володя маленький» (1893). Есть частичное сходство у героини «Несчастья» и с Раневской из «Вишневого сада». Всех их объединяет сходное понимание любви как неподвластной человеку стихии, которая может обернуться в конечном итоге для человека бедой или несчастьем. Уже первые читатели рассказа замечали, что в рассказе ошутимо влияние профессии доктора. Второй круг источников связан с научно-популярными работами по физиологии и гигиене брака, которые были переведены с французского языка и пользовались популярностью у современников Чехова. Проведенное исследование позволило сделать вывод о том, что в «Несчастье» Чехов предпринял первую серьезную попытку в беллетристической форме осмыслить личность своего друга. Художественный дискурс давал возможность свободной творческой интерпретации психологических особенностей талантливого современника. Чехов предстает в рассказе в двух своих главных социально-профессиональных ролях: как писатель и как доктор. Они отразились в опоре на три вида источников – биографические, литературные и медицинские.

К л ю ч е в ы е с л о в а : литературно-биографический контекст; И. И. Левитан; экфрасис; интертекст; ассоциативный сюжет

Д л я ц и т и р о в а н и я : Кубасов, А. В. И. И. Левитан и его образное отражение в рассказе А. П. Чехова «Несчастье» / А. В. Кубасов. – Текст : непосредственный // Филологический класс. – 2024. – Т. 29, № 1. – С. 39–50. – DOI: 10.26170/2071-2405-2024-29-1-39-50.

I. I. LEVITAN AND HIS LITERARY REFLECTION IN A. P. CHEKHOV'S SHORT STORY "MISFORTUNE"

Alexandr V. Kubasov

Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg, Russia)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9074-1133>

A b s t r a c t . The article examines the literary and biographical context of Chekhov's story "Misfortune" (1886). The author poses a hypothesis that the painter I. I. Levitan and S.P. Kuvshinnikova served as prototypes for these characters, and later reprised similar roles in Chekhov's story "The Grasshopper" (1892). To test this hypothesis, a comparison is made between the content of the story and the biographical information drawn from memoir literature, as well as Chekhov and Levitan's correspondence. The story contains two plots: an explicit plot and an implicit one. The implicit plot takes the form of a fabricated trial of the characters superimposed onto the actual travesty trial of Levitan that took place while the artist was staying with the Chekhov family in Babkino during the summer. Moreover, Levitan's ekphrasis serves as an additional evidence to support the supposition that his personality is projected onto the protagonist of the story. It is a verbal description of the painting by Isaac Ilyich "An Autumn Day. Sokolniki". The additional details that refer to the prototypes are the specific features of their nomination. The name of the female character of the story and her prototype are identical – Sofya Petrovna. Chekhov took Levitan's patronymic and formed a surname from it: Ilyich –

Ilyin. A much more significant role in the story than the biographical context is played by the literary context. It is traditionally associated, first of all, with “Anna Karenina” by L. N. Tolstoy. The article reveals the function of a number of other works that remain on the periphery of the attention of researchers, important for understanding the problems of the story. These include the works of Chekhov himself: “On Christmas Night” (1883) and “Big Volodya and Little Volodya” (1893). The female character of “Misfortune” is partially similar to Ranevskaya from “The Cherry Orchard.” All of them are united by a similar understanding of love as an element beyond the control of humans, which can ultimately result in trouble or misfortune for a person. Already the first readers of the story noticed that the influence of the doctor’s medical profession was noticeable in the story. The second circle of sources is associated with popular-scientific works on the physiology and hygiene of marriage, which were translated from French and were popular among Chekhov’s contemporaries. The conducted research allowed the author to conclude that in “Misfortune” Chekhov made the first serious attempt to reveal the personality of his friend in a fictional form. Artistic discourse provided the opportunity for a free creative interpretation of the psychological characteristics of the talented contemporary. Chekhov appears in the story in his two main socio-professional roles: as a writer and as a doctor. As a result, they were based on three types of sources – biographical, literary and medical.

Key words: literary and biographical context; I. I. Levitan; ekphrasis; intertext; associative plot

For citation: Kubasov, A. V. (2024). I. I. Levitan and His Literary Reflection in A. P. Chekhov’s Short Story “Misfortune”. In *Philological Class*. Vol. 29. No.14, pp. 39–50. DOI: 10.26170/2071-2405-2024-29-1-39-50.

Дружба Чехова и Левитана сыграла важную роль в жизни этих великих художников. Об обоих можно сказать как о проникновенных лириках, глубоко прочувствовавших красоту русской природы. Взаимоотношения Чехова и Левитана нельзя признать исключительно идиллическими: в них были и подъемы, и кризисы. Полная картина их дружбы, видимо, была и остается недостижимой задачей вследствие утраты писем, хранившихся в архиве Левитана и уничтоженных по его завещанию. Восполнить картину отношения Чехова к Левитану помогает его творчество. Один из эпизодов жизни Исаака Ильича получил художественную разработку в чеховской «Попрыгунье» (1892). Однако этот рассказ не был первым, где в образной форме отразилась личность живописца. Почти за шесть лет до него Чехов предпринял более раннюю попытку запечатлеть образ друга и дать свою художественную интерпретацию особенностей его личности. Сделано это было, на наш взгляд, в рассказе «Несчастье».

В качестве преамбулы к его анализу перечислим события, предшествовавшие публикации и косвенно отразившиеся в нем. 2 января 1886 года А. Д. Курепин передает Чехову предложение сотрудничать с газетой А. С. Суворина «Новое время» и получает от него согласие. 12 января Чехов был шафером на свадьбе коллеги П. Г. Розанова. Вечером того же дня в Салоне де варьете смотрит одноактный водевиль «Несчастье особого рода» [Чехов 1974–1983, Письма, т. 1: 181, 406]¹. В рассказе «Первый дебют», опубликованном 13 января, выведен главный герой в профессиональном статусе помощника присяжного поверенного, который каким-то образом отражает «теорию любви», обсуждавшуюся ранее Чеховым с В. В. Билибиным. 17 января, в день своих именин, Чехов делает предложение Е. И. Эфрон: «Хочу из огня да в полымя» (П. I, 183). Примерно в это же время пишет рассказ «К сведению мужей», в котором автор, по словам цензора, «излагает в шуточном роде несколько способов покорения чужих жен» (IV, 509) и который в итоге был запрещен. 15 февраля выходит

первая чеховская публикация в «Новом времени» – рассказ «Панихида». С мая 1886 года Чеховы живут в Бабкине, куда из Максимовки к ним приезжает Левитан². Чехов приглашает на дачу и Ф. О. Шехтеля, соблазняя его проектом шуточного «суда», на котором будут «судить по всем правилам юриспруденции» «купца Левитана» (П. I, 248–249). Наконец, в сентябре 1886 года выходит 3758 номер «Нового времени» с рассказом «Несчастье» (V, 642).

Перечисленные события отражают бытовой контекст, ставший субстратом для рассказа и отчасти проясняющий его смысл.

В «Несчастье» можно выделить два сюжета: очевидный и латентный. Очевидный связан с любовным треугольником и описанием зарождающегося адюльтера. Латентный разыгрывается на уровне деталей, которые складываются в *добавочный ассоциативный сюжет* (курсив здесь и далее мой – А. К.), намеченный лишь с помощью аллюзий и рассчитанный на то, что читатель «субъективные элементы подбавит сам» (П. IV, 54). Ассоциативный латентный сюжет проясняется при обращении к профессиям героев рассказа.

Общественное положение женщины позапрошлого века во многом определялось статусом ее мужа. «Софья Петровна, жена нотариуса Лубянцева, красивая молодая женщина, лет двадцати пяти, тихо шла по лесной просеке со своим соседом по даче, *присяжным поверенным Ильиным*» (V, 247). Социальные роли мужчин изначально определены, оба героя связаны с миром юриспруденции. Одним из главных профессиональных занятий нотариусов является регистрация прав собственности. Деятельность присяжных поверенных тождественна работе адвокатов, поэтому Ильин в рассказе дважды назван «адвокатом» (V, 250, 252).

Дополнительный сюжет рассказа можно представить как некое подобие «судебного процесса» по делу о женской измене. Если сформулировать суть тяжбы в виде проблемного вопроса, то его можно представить так: является ли жена «собственностью» мужа, или же она, будучи свободной

¹ Далее ссылки на это издание даются в круглых скобках с указанием тома и страницы, серия писем обозначена П.

² Попытка представить во всей полноте отношения Чехова и Левитана предпринята в книге Сержа Грегори «Antosha & Levitashsa» [Gregory 2015].

личностью, может поступать так, как диктует ей чувство и природа женщины? Защитником второго подхода, «присяжным поверенным» Софьи Петровны, будет выступать Иван Михайлович Ильин, который в конечном итоге выиграет свое дело. Самая сложная и противоречивая позиция у героини, которая поставлена в ситуацию выбора между ординарным мужем и ярким потенциальным любовником. Пл. Н. Краснов в 1895 году писал: «Женщины г-на Чехова отдаются своим любовникам не с легкомыслием обезьян, но после борьбы и тяжелых душевных волнений. Историю одного такого падения г-н Чехов даже озаглавил “Несчастье”, тогда как на взгляд французского романиста тут было бы только веселое приключение» [Краснов 2002: 250].

Если в рассказе с латентным сюжетом суда есть адвокат, то, по логике вещей, должен быть и прокурор, обвинитель. Кажется, что на эту роль больше других подходит автор. Если бы он действительно стал играть роль прокурора или судьи, то чеховский рассказ получил бы характер дидактического. Однако мораль, суть которой сводится к прописной истине, что изменять мужьям плохо, принципиально чужда Чехову. Еще ярче она отразится затем в «Дяде Ване» и в «Даме с собачкой». Завершающее произведение нравоучение – примета массовой беллетристики, а не еретика Чехова. Его приятель Иван Щеглов, да и не один он, ставил в укор Чехову именно отказ автора от «нравственных выводов», например, в повести «Огни»¹. В условном «судебном процессе», разыгрываемом в «Несчастье», автора можно уподобить «секретарю», который только фиксирует все показания *за* и *против*. Сказанное подтверждает фраза из письма Чехова А. С. Суворину: «Художник должен быть не судьей своих персонажей и того, о чем говорят они, а только беспристрастным свидетелем» (П. II, 280). Роль «судьи» в рассказе фактически отдана читателю, который волен вынести героям оправдательный или обвинительный вердикт, в зависимости от своих взглядов и убеждений.

Модель суда, лежащая в подтексте рассказа, соотносится с шуточным судебным процессом над «купцом Левитаном», который был разыгран летом 1886 года в Бабкине. Роли, по свидетельству М. П. Чехова, распределялись следующим образом: «Киселев был председателем суда, брат Антон – прокурором, специально для чего гримировался. Оба одевались в шитые золотом мундиры, уцелевшие у самого Киселева и у Бегичева. А Антон говорил обвинительную речь, которая заставляла всех помирать от хохота» [Чехов 1981: 99]. В разыгранном представлении Чехов взял себе ту роль, от которой отказался в рассказе. Играя прокурора, он, вероятно, использовал в речи клише, которые присущи этой профессии, что и заставило зрителей

смеяться. При этом у Чехова-актера была возможность прибегнуть к невербальным средствам – интонации, позам, жестам, а также к костюму и гриму, которые упоминает мемуарист. Допустимо предположить, что домашняя дачная постановка содержала элементы пародирования массовой литературы.

Корреляция имплицитной модели суда в рассказе со спектаклем в Бабкине дает импульс для выдвижения гипотезы о том, что в качестве прототипов в «Несчастье» Чехову послужили И. И. Левитан и С. П. Кувшинникова. Есть, однако, и другие взгляды на то, кто стал прототипом для Лубянцевой. Елена Толстая полагает, что она связана с Е. И. Эфрос, за которой в это время ухаживал Чехов [Толстая 2002: 39–40]. Американский филолог Боб Блейсделл в книге о Чехове проецирует чеховскую героиню на М. В. Киселеву, владелицу Бабкина, [Blaisdell 2022: 134]. Очевидно, что Е. И. Эфрос и М. В. Киселева тесно связаны с Чеховым, а С. П. Кувшинникова – с Левитаном. Следовательно, если в Ильине будет найдено больше черточек, сближающих его с другом Чехова, то и вектор поиска должен быть направлен в сторону Софьи Петровны.

Обратимся к поиску аргументов, подтверждающих или опровергающих нашу гипотезу.

Исследователи часто цитируют фрагмент из письма Чехова, адресованного Ф. Д. Батюшкову: «Я умею писать только по воспоминаниям и никогда не писал с натуры. Мне нужно, чтобы моя память процедила сюжет и чтобы на ней, как на фильтре, осталось только то, что важно или типично» (П. VII, 123). Но относится ли сказанное ко всему творчеству писателя, или же оно обусловлено ближним бытовым контекстом, в частности тем, что во время написания этого письма Чехов находился в Ницце после случившегося у него сильного кровотечения и пребывания в клинике А. А. Остроумова? На наш взгляд, достаточно длительное время записи «с натуры» активно практиковались Чеховым (особенно в «Осколках московской жизни»), значимость же воспоминаний усиливалась с возрастом писателя по мере отдаления его от места и времени описываемых событий, а уж тем более за границей. Важно и другое: вспоминать можно не только относительно давнее время, но и прошедший ближайший день. События «Несчастья» писались, видимо, тоже по воспоминаниям, но отстоящим от непосредственных событий не годами, а гораздо более коротким сроком: рассказ был опубликован у Суворина 16 сентября 1886 года. К этому времени знакомство Чехова с Левитаном было достаточно прочным. Младший брат Чехова писал в мемуарах: «Этот художник был с нами знаком еще с того далекого времени, когда учился вместе с моим братом Николаем в Московском училище на Мясницкой» [Чехов 1981: 233].

В. Л. Кинг (Дедлов) пенял Чехову, что писатель недостаточно изменяет фамилии своих персонажей, оставляя тем самым повод для читателей проецировать героев на известных им реальных людей: «Не можем не сделать замечание о фамилиях г-на Чехова. Они чересчур существующие. Присяжные поверенные Ильины (“Несчастье”) дей-

¹ А. Н. Плещеев в письме Чехова от 10 мая 1888 года приводит оценку Ивана Леонтьевича: «“Огни”, по-моему, прекрасная вещица. Но Щеглов ею не удовлетворен, говорит, нет “нравственного вывода никакого”. Почему, говорит, автор заключает словами “ничего в жизни не разберешь”. Должен, говорит, разобрать. На то он психолог» [Чехов и Плещеев. Письма Плещеева к Чехову 1960: 321].

ствительно существуют и в Петербурге, и в Москве; Шабельский (“Пустой случай”) – фамилия, известная в литературе» [Кинг 2002: 102]. В некоторых случаях Чехов, действительно, недостаточно изменял имена героев, которые сохраняли неочевидную для широкой публики прозрачную связь с прототипами. Такой случай представлен и в «Несчастье». Номинация главных героев на редкость прозрачна. У Лубянцевой и у Кувшинниковой имя и отчество полностью совпадают: та и другая *Софьи Петровны*. Сложнее моделирование антропонима у Ивана Михайловича *Ильина*. Скорее всего, фамилия образована от отчества прототипа – Исаака *Ильича* Левитана. Роман художника с замужней женщиной развивался на глазах у многих. Прототипическая ситуация транспонирована Чеховым в рассказ с ближайших событий. Достаточно рискованная открытость прототипов, видимо, питалась надеждой автора на то, что реальные лица, послужившие отправной точкой для создания образов героев, вряд ли будут читать газету, издававшуюся в Петербурге и востребованную в первую очередь тамошними жителями. Показательно, что рассказ, прошедший благополучную апробацию в газете, претерпел лишь небольшую правку при подготовке его для сборника «В сумерках». Совсем другая читательская реакция будет ожидать «Попрыгунью».

Важным «левитановским» элементом в «Несчастье» является *экфрасис*. Это словесно переданная творческая копия картины Левитана «Осенний день. Сокольники» (1879). А. А. Журавлева пишет о связи текста рассказа с этим живописным полотном: «В первом абзаце перед нами та же пространственная композиция пейзажа, что и на картине Левитана, – длинная просека с движущимися по ней фигурами, те же характерные детали – сгустившиеся и неподвижно стоящие облака, высокие старые сосны, за верхушки которых они как будто зацепились, “погода” пейзажа, вскоре появится и скамейка, на которой будет происходить объяснение между героями, и песок, который будет сердито ковырять тростью Ильин, и который после объяснения останется на его коленях и станет характерной деталью в воспоминаниях героини» [Журавлева 2023: 44]. Чехова в этом фрагменте можно уподобить художнику-пейзажисту, занятому на пленэре созданием этюда для будущей картины. Этюдность как качество текста рассказа отметил в своем разборе А. Ф. Бычков, относя «Несчастье» «к числу удачных *психологических этюдов*» (V, 643).

А. Д. Степанов в статье, посвященной поиску аналогий между техниками двух художников, пишет о том, что для Левитана было важно не абсолютное значение цвета, а только отношения цветов. С этим постулатом он соотносит нарративную технику Чехова: «Главным средством чеховской поэтики – в каком-то смысле аналогичным “отношению тонов” – было сложное построение несобственно-прямой речи, окрашивающее мир настроениями воспринимающего сознания» [Степанов 2020: 68]. Такого рода техника сопряжения разных субъектов сознания в рамках одного субъекта речи отражена в анализируемом рассказе.

Портрет Ильина дан в субъективном восприятии Софьи Петровны, но передается в речевой зоне безличного повествователя: «Ей нравилось, как этот сильный, громадный мужчина, с мужественным, злым лицом и с большой черной бородой, умный, образованный и, как говорят, талантливый, послушно сел рядом с ней и понурил голову» (V, 248). Из данной характеристики к Левитану можно приложить только личностные особенности героя. Внешний облик Ильина не совпадает с прототипом¹. В «Попрыгунье» Рябовский будет назван вообще «белокурый» (VIII, 7). Чехов не был простым копиистом жизни, а активно творчески преображал ее в художественном мире произведения. Отметим ссылку на общее мнение, которое разделяет героиня – «как говорят, талантливый». Вскоре она присоединится к этой оценке: «Ей прежде всего нравилось, что с нею, с обыкновенной женщиной, *талантливый человек* говорит “об умном”» (V, 250). Чехов ценил Левитана именно за его талант художника². Талантливый Ильин проявляет себя в сфере адвокатуры, в умении защищать неочевидные вещи.

М. П. Чехов писал о Левитане: «Его увлечения протекали бурно, у всех на виду, с разными глупостями, до выстрелов включительно. С первого же взгляда на заинтересовавшую его женщину он бросал все и мчался за ней в погоню, хотя она вовсе уезжала из Москвы. Ему ничего не стоило встать перед дамой на колени, где бы он ее ни встретил, будь то в аллее парка или в доме при людях» [Чехов 1981: 234]. Брату вторит сестра. Мария Павловна вспоминает случай из своей молодости: «Иду я однажды по дороге из Бабкина к лесу и неожиданно встречаю Левитана. Мы остановились, начали говорить о том о сем, как вдруг Левитан бух передо мной на колени и... объяснение в любви» [Чехова 1960: 43]. Поведение Ильина соотносится с тем, что пишут мемуаристы: «“Уйду!” – решила она, но не успела она сделать движения, чтобы подняться, как *Ильин стоял уже на коленях у ее ног...* Он обнимал ее колени, глядел ей в лицо и говорил страстно, горячо, красиво» (V, 251).

В газетном варианте рассказа дважды встречается образное сравнение главных героев с собаками. Ильин говорит про себя: «Как собака злостью! – проворчал он, сжимая кулаки» (V, 249). О Софье Петровне: «Полчаса сидела она, не шевелясь и не мешая себе думать об Ильине, потом лениво поднялась и, как собака с отдавленными задними ногами, поплелась в спальню» (V, 257, 548). Первое сравне-

¹ Т. Л. Щепкина-Куперник противопоставляет внешности Чехова и Левитана по признаку типажности: «Вот насколько Ант. Павл. внешностью не походил на писателя, каким его себе представляют читатели романов, настолько Левитан был типичен для художника: если бы вывести художника на сцене, то лучшего грима нельзя бы было придумать, чем изобразив его» [Щепкина-Куперник 1925: 244].

² Позже Чехов будет ценить Горького тоже прежде всего за талант: «Горький, по-моему, настоящий талант, кисти и краски у него настоящие, но какой-то невыдержанный, залихватский талант» (II. VIII, 107). В другом отзыве: «Горький очень талантлив и очень симпатичен как человек» (II. IX, 55).

ние будет оставлено при последующих публикациях рассказа как вполне обиходное, а второе снято. Впоследствии «собака»-Левитан отзовется в одной из такс, которые будут у Чехова в Мелихове. Он даст ей кличку Бром *Исаич* и будет уверять, что у пса «глаза Левитана: и действительно у него были скорбные, томные, темные глаза, как у Левитана» [Щепкина-Куперник 1925: 243]. Отметим общий для житейской и для художественной практики метонимический принцип номинации: *Исаак – Исаич, Ильич – Ильин*. Была знакома Чехову и собака Левитана. В письме 23 июня 1885 года художник обращался к другу: «Просьба моя к Вам: если можно, возьмите Весту к себе (она собака смиренная) и держите ее у себя...» [Левитан 1956: 24].

Еще одной «левитановской» деталью в рассказе является упоминание суицидального варианта разрешения возникавших проблем. Ильин говорит о случае поражения в своей борьбе по преодолению «женской добродетели»: «Или пулю *тыщу себе в лоб*, или же... запью самым дурацким образом. Не одобровать мне!» (V, 250). Конечно, реплика героя про «пулю в лоб» является в первую очередь обычной речевой гиперболой, имеющей целью показать Софье Петровне серьезность его переживаний. Вместе с тем в случае проекции Ильина на Левитана эта деталь получает житейское подкрепление, так как Исааку Ильичу время от времени тоже было свойственно суицидальное настроение, что зафиксировано и мемуаристами, и в его письмах. Так, весной 1887 года он писал Чехову: «Рад едва выносимой душевной тяжести, потому что чем хуже, тем лучше, и тем скорее приду к одному знаменателю» [Левитан 1956: 30]¹.

Сохранилось письмо В. В. Билибина, в котором он передает отзыв жены о «Несчастье», а также свое мнение о нем. Он считает, что в рассказе «муж карикатурен <...> и вообще герои *“вовсе не возбуждают” “симпатии”*, как Вы меня предупредили <...> Говоря серьезно, такое одностороннее направление не нравится. Но, быть может, тут – действительная “правда” и “последнее слово”. К черту всю “поэтическую сторону любви”!» [Летопись жизни и творчества А. П. Чехова 2000: 261] Самое важное для нас в этом письме – вкрапление слов из утраченного письма Чехова с характеристикой героев рассказа². Если абстрагироваться от того, кто послужил прототипами для героев рассказа, то трудно объяснить авторскую «симпатию» к ним. «Симпатичным» следует признать, конечно, Ильина, а не Андрея Ильича, супруга Софьи Петровны, который является второстепенным персонажем и находится на периферии сюжета рассказа. В рамках ассоциативного сюжета рассказ «Несчастье» в целом можно трактовать как художественную по-

лемику Чехова с жизненной практикой Левитана, хорошего человека и талантливого художника.

А. П. Чудаков, скрупулезно перечислив элементы совпадения героев «Попрыгуньи» с прототипическими ситуациями, заключает: «Но многое – и самое существенное – коренным образом отличается» [Чудаков 1974: 188]. Эту фразу с полным основанием можно отнести и к «Несчастью». В первую очередь надо сказать о разнице в возрасте у героини и ее прототипа. В первой фразе «Несчастья» Софья Петровна характеризуется как «красивая молодая женщина, лет *двадцати пяти*». С. П. Кувшинникова (1847–1907) не отличалась особой красотой, и в 1886 году ей исполнилось 39 лет. В год публикации рассказа двадцать пять лет было не ей, а Левитану. Напомним, что расхождение возрастов у героини и прототипа было для Чехова одним из важных аргументов в процессе защиты себя от реакции читателей более поздней «Попрыгуньи». Лидии Авиловой в апреле 1892 года он писал: «Можете себе представить, одна знакомая моя, 42-летняя дама, *узнала себя* в двадцатилетней героине моей “Попрыгуньи” (“Север” № 1 и 2), и меня вся Москва обвиняет в пасквиле» (II. V, 58). Петербурженка Авилова, видимо, тоже могла узнать себя в каком-то произведении писателя и на манер москвичей обвинить его в «пасквиле» уже на себя. Фразу Чехова из письма можно расценить как косвенное признание в том, что в каком-то рассказе он воспользовался биографическим материалом, связанным с Лидией Алексеевной.

Помимо биографического субстрата, в рассказе есть и литературный. Он связан как с зарубежными произведениями, так и с собственными текстами Чехова.

Критик С. Ф. Флеров в рецензии на сборник «В сумерках», опубликованной в 1887 году в «Московских ведомостях», писал: «В описании женщины у г. Чехова проглядывает бессознательный золаизм. Мы употребляем выражение “бессознательный”, чтоб отметить им, с одной стороны, отсутствие принципиальной схемы, чтоб обозначить, с другой стороны, элемент неуловимых воспоминаний, налагающих на свободное, по-видимому, творчество печать воздействия известных образцов. Женщины г. Чехова влекутся смутной физиологической силой, победоносною и беспощадною» [Флеров 1986: 262]. Отмечали влияние французской литературы на произведения Чехова и другие критики. Они гораздо острее, чем сейчас, ощущали «печать известных образцов» в его произведениях «тлетворной Франции» (XVI, 130), если прибегнуть к выражению из чеховского фельетона.

То, что история Ильина, Софьи Петровны и ее мужа «романоподобна» и требует романной развертки, почувствовал К. К. Арсеньев. В рецензии на сборник «В сумерках» он рассуждал о допустимых пределах редукции романного сюжета и о принципе концентрации материала: «Короткий рассказ не должен быть ни простым снимком со случайного факта, ни экскурсией в сферу душевных движений, не поддающихся, если можно так выразиться, усиленной конденсации. Эластич-

¹ В «Доме с мезонином» герой-рассказчик, в отдельных чертах совпадающий с Левитаном, тоже говорит о суицидальном настроении: «...меня томило недовольство собой, было жаль своей жизни, которая протекала так быстро и неинтересно, и я все думал о том, как хорошо было бы *вырвать из своей груди сердце, которое стало у меня таким тяжелым*» (IX, 178).

² У Чехова сохранилось 96 писем В. В. Билибина, а у Виктора Викторовича – лишь 13 от Чехова (II. I, 308).

ность сюжета имеет свои пределы; есть задачи, которые невозможно исполнить на пространстве нескольких страниц, невозможно сжать даже с помощью самого могучего художественного прессы» [Арсеньев 2002: 50]. Мысль критика об «эластичности сюжета» представляется перспективной и глубокой. В ней намечается один из коренных пунктов расхождения Чехова с «артелью» его современников. Там, где большинство писателей видело романские темы, сюжеты и проблемы, Чехов создавал рассказы, подвергая не только «сферу душевных движений» героев, но и сам сюжет «усиленной конденсации», доводя его до новеллистической демонстративности.

В современных работах, специально посвященных анализу рассказа, утверждается нечто сходное с тем, о чем столетием раньше писал К. К. Арсенев: «Рассказ Чехова “Несчастье”, написанный в 1886 году, представляет собой одну из вариаций на тему “Анны Карениной”. В этом рассказе Чехов уделяет особое внимание взаимодействию общественных норм и запретов, сексуально-го инстинкта и роли риторики в выражении любовных чувств. <...> Не представляет никаких сомнений, что сюжет рассказа и само обращение к теме адюльтера навеяны толстовским романом» [Евдокимова 1999]. Думается, однако, что Чехов гораздо более изобретателен и изощрен тонок, чем порой представляется. Сравнение почти любого его нового произведения с известными классическими образцами было одной из постоянных особенностей современной Чехову критики. Рефлексия писателя по этому поводу отразится в его письмах и в образе Тригорина в «Чайке». Упреждая подобные подходы, Чехов дает «затравку» в рассказе своим рецензентам. В определенной мере он поступает по модели Пушкина, который вводит в текст «Евгения Онегина» иронически-игровое упреждение читательской реакции: «Читатель ждет уж рифмы “розы”... / На, вот, возьми ее скорей». Ожидаемой жанрово-тематической «рифмой» к «Несчастью», как догадывался Чехов, для критиков станет роман «Анна Каренина». Подобно тому, как в детективе автор старательно разрабатывает и обосновывает ложный след, уводя читателя от догадки в отношении настоящего преступника, так и Чехов в «Несчастье» дает прозрачные отсылки в сторону «Анны Карениной», маскируя тем самым другие, не менее важные претексты, являющиеся субстратом для его рассказа.

Отмечалось в рассказе и «медицинское начало». В. В. Билибин в письме Чехову передает впечатление своей жены, представляющей голос массового читателя: «Жена просила спросить Вас, не себя ли Вы самого изобразили под видом Ильина в рассказе “Несчастье”? И еще она говорит, что нельзя писать беллетристику с “медицинской точки зрения”. Почему, однако, нельзя? Можно» (V, 526). Иначе говоря, жена Билибина уловила в рассказе отражение мировидения и практики врача, а не только художника.

Физиологическое начало в рассказе отметил В. Альбов. Он писал о том, «как сильны в человеке

требования его животной природы и как бессильны перед ними разные высокие слова, как, напр., семейные основы, честь, разумные доводы, сила воли и проч.» [Альбов 1903: 101]. Современный исследователь пишет о рассказе: «Психологический анализ Чехова по-медицински точен, он лишен морализаторства. Читатель видит, как в женщине борются два инстинкта, один – биологический, половой, второй – социальный, этический» [Собенников 2021: 128].

Приведенные отклики дают основание для попытки определения «золаизма» в художественной генеалогии рассказа «Несчастье», а также воплощенной в нем «медицинской точки зрения». Во-первых, можно предположить, что одним из литературных источников для «Несчастья» послужил виденный Чеховым незадолго до работы над рассказом уже упомянутый водевиль «Несчастье особого рода». К. С. Станиславский вспоминает о своем участии в давней его постановке и в двух фразах излагает содержание: «Сюжет пьесы самый банальный: чтоб проучить жену и вызвать в ней любовный порыв, муж разыгрывает трагедию: он делает вид, что принял яд, который будто уже оказывает на него смертельное действие. В результате все кончается поцелуями» [Станиславский 2007: 99–100]. Событийная основа рассказа Чехова инвертивна по отношению к пьесе: не мужчина, а женщина хочет вызвать «любовный порыв» у мужа, но безуспешно. Заканчивается эта попытка не водевильными поцелуями, а уходом к любовнику, то есть подлинным «несчастьем особого рода».

В начале 1880-х годов бестселлером зарубежной литературы, в прямом значении этого неупотребительного для позапрошлого века слова, стал роман Золя «Нана». Он публиковался в разных переводах в нескольких изданиях. Откликов на роман было множество. Отметим лишь работу Л. И. Мечникова, писавшего под псевдонимом Басардин. В ироническом заглавии своего отзыва он метко соединил новое литературное направление с модным романом – «Новейший “Натурализм”» [Мечников 1880]. Помимо критических работ, были отклики на роман и в художественной форме, в том числе и у Чехова. Он прямо обращался к героине романа Золя в рассказе «Моя Нана» (II, 121–123). Есть отсылки к нашумевшей книге и в других его произведениях.

Критик Никитин связывал только что опубликованную в 1878 году «Анну Каренину» Толстого с декларациями Золя: «“Анна Каренина” представляет в высшей степени драгоценный материал для характеристики и оценки той эмпирической школы искусства, эстетическую теорию которой с таким откровенным цинизмом формулировал недавно Эмиль Золя. Золя, по всей вероятности, пришел бы от этого романа в неопределенный восторг. Все существенные требования его теории выполнены в нем с такою поразительной точностью, что можно подумывать, будто автор писал его по рецепту французского критика» [Никитин 1878: 358]. Итак, для современников Чехова романы Золя и шедевр Толстого, несмотря на все очевидные

различия между ними, имели существенный элемент сходства, обусловленный актуальными проблемами времени. Одна из них – кризис института семьи и эмансипация женщины, предоставление ей больших прав и свобод по сравнению с прежним временем.

В миниатюре «Дополнительные вопросы к личным картам статистической переписи, предлагаемые Антошей Чехонте» (1882) среди прочих есть два вопроса: «Иосиф Вы или Калигула? Сусанна или Нана?» (I, 116). Образ Софьи Петровны Лубянцева располагается в пространстве между двумя полюсами – целомудренной Сусанной и распутной Наной.

Сусанна является архетипическим библейским образом, запечатленным во множестве литературных историй и на живописных полотнах. Травестия библейской Сусанны отразилась в рассказе Чехова «Тина» (1886), построенном на интертекстуальном диалоге с романом Жана Ришпена «Клейкая» [Смирнов 1984]. Сусанна Моисеевна, героиня чеховского рассказа, вопреки своему библейскому имени, проявляет себя как женщина-вамп. «Тина» была опубликована 29 октября 1886 года в «Новом времени», то есть вскоре после «Несчастья», напечатанного в той же газете месяцем ранее. Эти два рассказа можно рассматривать как связанные между собой вариации развернутого ответа в художественной форме на когда-то заданный «дополнительный вопрос»: вы – Сусанна или Нана? Сусанна в варианте «Тины» показана тогда, когда в ней уже победила Нана. Вариант же Софьи Петровны демонстрирует сам процесс борьбы двух начал и победу Нана над Сусанной.

Чехов мог проецировать на французскую героиню не только своих героинь, но и себя самого. 13 декабря все того же 1886 года он пишет М. В. Киселевой: «В Питере я становлюсь модным, как Нана» (II, 1, 278). Очевидно, что в Москве, более патриархальном городе, чем Питер, стать популярным автором возможно было за счет иных по содержанию текстов и других «модных» образов. Поэтому проекция на роман Золя задавалась Чеховым прежде всего в тех произведениях, которые писались в расчете на петербургские издания и тамошнюю читательскую аудиторию.

Стоит отметить переключку заглавия рассказа Чехова с названием известнейшего романа Виктора Гюго «Les Misérables». Закрепившийся в русской традиции его перевод «Отверженные» допускает, однако, и синонимический вариант – «Несчастье». Еще одним произведением, находящимся на орбите «Несчастья», следует признать стихотворение А. К. Толстого «Грешница» (1857). Оно было чрезвычайно популярно в среде чтецов XIX века. Если у Толстого «грешница» в финале осознает свою греховность и падает ниц «перед святынею Христа», то чеховская грешница, осуждая себя, все-таки не может преодолеть соблазнительный искуса греха: «Она задыхалась, сгорала со стыда, не ощущала под собой ног, но то, что толкало ее вперед, было сильнее и стыда ее, и разума, и страха...» (V, 259).

Что же все-таки «толкало вперед» чеховскую героиню? Недосказанность в последней фразе рас-

сказа, подкрепленная многоточием, позволяет представить целый набор возможных вариантов ответа на вопрос.

Попытаемся ответить на него, отталкиваясь от заглавия рассказа. Слово *беда* играет роль лейтмотива в рассказе и непосредственно связано с синонимическим по значению заголовком: «Только в беде люди могут понять, как нелегко быть хозяином своих чувств и мыслей» (V, 253). Лубянцева, как и все неопытные в борьбе с неприятными мыслями, из всех сил старалась не думать о своей беде, и чем усерднее она старалась, тем рельефнее выступал в ее воображении Ильин, песок на его коленях, пушистые облака, поезд...» (V, 253–254). «Вечернее оживление за окнами, звуки музыки, но, главное – мысль, что она умница, справилась с бедой, окончательно развеселили ее» (V, 255). «Много на этом свете взглядов, и добрая половина их принадлежит людям, не бывавшим в беде!» (V, 259). Фабульным исходом *беды* становится измена мужу, трактуемая как несчастье: «Скорей я позволю убить себя, чем быть причиной несчастья Андрея и его дочери...» (V, 248). В этой фразе героиня отгораживается от своего ребенка, который, как и у Анны Карениной, тоже является препятствием на пути к адюльтеру. Показательно, что себя Софья Петровна пытается вывести за рамки несчастья.

Беду в контексте рассказа можно интерпретировать как неподвластность чувств человеку: не человек управляет чувствами, а они управляют человеком. Чехов фактически утверждает доминирование биологической природы человека над природой социальной, в чем и проявляется мировидение доктора.

Чеховский гипертекст позволяет выстроить ряд произведений, в которых трактуется сходное понимание *беды*. Рассказ «В рождественскую ночь» (1883) первоначально имел название «Беда за бедою» (II, 534). Любовь в этом рассказе показана как стихия, захватывающая человека, подобно стихии природной. Вынесенное в первоначальный заголовок удвоенное слово *беда* отражает эти две стихийные силы. Рассказ «В рождественскую ночь» был посвящен сестре писателя и являл собою своеобразный литературный подарок ей [Кубасов 2022].

Через десять лет после рассказа «В рождественскую ночь» в газете «Русские ведомости» был опубликован «Володя большой и Володя маленький». Супруга Володи большого, Софья Львовна (тезка героини «Несчастья»), осознает свой брак с пожилым мужчиной как несчастье и беду: «Если бы она могла предположить, когда выходила, что это так тяжело, жутко и безобразно, то она ни за какие блага в свете не согласилась бы венчаться. Но теперь беды не поправишь. Надо мириться» (VIII, 220–221). Как и в «Несчастье», использование несобственно-прямой речи создает эффект сближения повествователя с героиней, подключения его к ее сознанию.

Общность рассказов «В рождественскую ночь», «Несчастье» и «Володя большой и Володя маленький» проявляется в том, что во всех случаях современники улавливали отчетливый привкус

влияния французской литературы или, если использовать слово Чехова, «французистости». Последней героиней, связанной с Францией, которая говорит о победе в ней чувств и чувственности над рациональными доводами, является Раневская. Выйдя замуж «за присяжного поверенного, не дворянина», она вела себя, по словам брата, «нельзя сказать чтобы очень добродетельно» (XIII, 212). В профессиональном отношении супруг Раневской повторяет Ильина, тоже присяжного поверенного, а по положению в браке – мужа Софьи Петровны. Любовь Андреевна вспоминает: «Муж мой умер от шампанского, – он страшно пил, – и на несчастье я полюбила другого, сошлась, и как раз в это время, – это было первое наказание, удар прямо в голову, – вот тут на реке... утонул мой мальчик...» (XIII, 220). Если Софья Петровна Лубянцева только боялась стать «причиной несчастья Андрея и его дочери», то с Раневской случилось то, что другой осознавалось лишь как вероятность. Обратим внимание в речи Любови Андреевны на оборот *удар прямо в голову*. Кажется, она могла бы сказать и по-другому – *удар прямо в сердце*. Выбранное Чеховым слово характеризует Раневскую как женщину, у которой рассудок и чувства не в ладах друг с другом. Это подтверждается целым рядом ее поступков и тоже сближает с героиней «Несчастья».

Беду или несчастье в упомянутых произведениях можно трактовать как непреодолимость биологической природы человека, подчиняющей себе его сознание. В конце века появился ряд работ медицинского или, скорее, парамедицинского характера, в которых доказывалось это же положение. Отметим прежде всего работы по физиологии брака.

В рассказе «Темпераменты» (1881) одной из особенностей меланхолика признается то, что тот «втихомолку читает Дебе и Жозана» (I, 83). М. П. Громов в примечаниях к рассказу отмечает: «Труды О. Дебе и Э. Жозана по физиологии и гигиене брака были популярны в России в 70-х – 80-х годах XIX века» (I, 568). Книга Огюста Дебэ «Гигиена и физиология брака» обрела беспрецедентную популярность на родине французского автора. Обложка с названием переведенной на русский язык книги являла собой одновременно ее рекламу и кратко отражала содержание – «Гигиена и физиология брака. Естественная и медицинская история мужчины и женщины в ее любопытнейших подробностях. Новая теория человеческого происхождения. Бесплодность, бессилие, несовершенства физические, средства к их устранению. Специальная гигиена беременной женщины и новорожденного младенца. В трех частях. Перевод с двадцать седьмого парижского издания д-ра П. А. Ландсберга» [Дебэ 1863].

Книгу Дебэ читали многие, не только меланхолики. В предисловии к четырнадцатому изданию книги автор утверждает свое право «гордиться обширностью аудитории читателей» книги и выражает уверенность в пользе для них медицинских знаний в интимной сфере. Не исключено, что и доктор Чехов держал эту книгу в руках. Труд французского физиолога вполне могли признать в по-

запрошлом веке откровенным до неприличия, потому и читали его «втихомолку». Напомним тут же о названии произведения Бальзака – «Физиология брака», опубликованного на родине писателя в 1829 году. В отличие от французского романа, книга Дебэ была научно-популярным трудом. Вторая глава книги имеет заглавие, которое соотносится с проблематикой «Несчастья» – «Влияние брака на физическую и нравственную сторону супругов». Начинается глава с прямой декларации закона брачной жизни: «Соединение полов составляет один из великих законов живущей природы; мужчина и женщина подчинены ему так же, как и все другие существа, и не могут, особенно в период возмужалости, освободиться от него, без того, чтобы их организм не пострадал до некоторой степени. С этой точки зрения брак имеет огромное влияние на общее здоровье, на нравы и характер обоих полов» [Дебэ 1863: 13].

Непреодолимость «великого закона» взаимного тяготения мужчины и женщины отражают многие реплики героев рассказа Чехова, как будто бы недавно прочитавших книгу французского автора и излагающих его идеи на своем языке. Ильин признается Софье Петровне: «Я борюсь, страшно борюсь, но куда к черту я годен, если во мне нет закала, если я слаб, малодушен! *Не могу я с природой бороться!* Понимаете? Не могу! Я бегу отсюда, а она меня за фалды держит. Пошлое, гнусное бессилие!» (V, 249). В отличие от Ильина, Софья Петровна не может столь же откровенно и прямо сказать о себе, хотя по-своему тоже «страшно борется» со своей женской природой. Используя фрейдистский термин, можно сказать, что супруга нотариуса Лубянцева создает проекцию, то есть приписывает свои чувства и эмоции Ильину: «Ради нее он губит лучшие дни своей карьеры и молодости, тратит последние деньги на дачу, бросил на произвол судьбы мать и сестер, но главное – *изнемогает в мученической борьбе с самим собою*» (V, 255).

Если первое значимое слово в заголовке второй главы книги Дебэ – *физическое*, то второе – *нравственное*. В разных контекстах дериваты слова *нравственность* неоднократно встречаются в рассказе. О своем преследовании замужней женщины Ильин говорит: «Искренно и честно говорю вам, что это мое поведение я считаю преступным и *безнравственным*» (V, 249). Когнитивные процессы в сознании героини после признания Ильина фиксируются повествователем: «Софья Петровна резко повернулась и, не глядя на Ильина, быстро пошла назад по просеке. Она уже владела собой. Красная от стыда, оскорбленная не Ильиным, нет, а своим собственным малодушием, своим бесстыдством, с каким она, *нравственная и чистоплотная*, позволила чужому обнимать ее колена, она теперь об одном только и думала, как бы скорее дойти до своей дачи, до семьи» (V, 252). Это, конечно, самообольщение героини, которое уже вскоре развеется: «*Безнравственная! Мерзкая!* – грызла она себя за свое бессилие. – Так вот ты какая?» (V, 258). Эта же самооценка будет завершать рассказ: «*Безнравственная! – бормотала она машинально. – Мерз-*

кая!» (V, 259). Нравственность по своей природе социальна, вторична по отношению к физиологии. По сути, героиня действует так, как ей предписывает природа, а не общественная мораль. Фактически эту позицию отстаивает адвокат Ильин.

Если для героини актуально смысловое пространство между Сусанной и Наной, и в итоге победа второй над первой, то для мужчин в «Дополнительных вопросах к личным картам статистической переписи» указаны полюса, обозначенные именами Иосифа и Калигулы. В «Несчастье» к библейскому Иосифу ближе супруг Софьи Петровны, Андрей Ильич. Хотя он если и «Иосиф», то достаточно сниженный, окрашенный изрядной долей иронии. Герой являет собой один из вариантов образа «дачного мужа», которому «положено» быть рогатым [Кубасов 2021]. Ильина же уместнее сравнивать не с Калигулой, а с Дон-Жуаном. Архетипический образ Дон-Жуана проецируется на множество героев Чехова, начиная с Платонова и заканчивая Гуровым [Собенников 2021: 31–52].

Алексей Веселовский в давней статье, посвященной фигуре этого вечного образа, отмечает феномен «дон-жуанизма», понимая под ним «совокупность физиологических особенностей, свойственных обширной группе однородных характеров, не вымирающей никогда» [Веселовский 1887: 84]. В другом месте им отмечена такая черта всех Дон-Жуанов, как их «непокорность аскетическим воззрениям» [Веселовский 1887: 89]. Ильина в «Несчастье» можно интерпретировать как одну из современных русифицированных реинкарнаций Дон-Жуана. В этом случае на Софью Петровну падает отсвет от образа донны Анны, а ее супруг становится неким травестийным подобием Командора.

В образе Дон-Жуана в разных произведениях Чехов акцентировал разные стороны его личности. В рассказе «Отставной раб» (1883) главный герой на вопрос простушки Тани, «что значит Дон-Жуан», отвечает: «Это обозначает, что он до женского пола большой Дон-Жуан был. Любил вашего брата» (II, 228). В «Драме на охоте» (1884) имя «севильского обольстителя» соседствует с другим словом, синонимичным ему, – «известный всей губернии *бонвиван и Дон-Жуан*» (III, 317–318). В «Безотцовщине» Анна Петровна отмечает в Платонове противоречивость: «Дон-Жуан и жалкий трус в одном теле» (XI, 131). Таким образом, для Чехова в образе Дон-Жуана были важны не только его «непокорность аскетическим воззрениям» и торжествующий гедонизм, но и смелость, а также внутренняя свобода. Все это вполне подходит для образа Ильина, безоглядно идущего к достижению поставленной цели. Кроме того, чеховский герой весьма напоминает своего прототипа. Левитан тоже должен был пойти против общего мнения, открыто заводя роман с замужней женщиной, которая была старше его на добрый десяток лет¹. В 1891 году, то есть

спустя пять лет после «Несчастья», но до появления в печати «Попрыгуньи», обернувшейся скандалом, Левитан писал Чехову: «Прости мне, мой гениальный Чехов, мое молчание. Написать мне письмо, хотя бы и очень дорогому человеку, ну просто целый подвиг, а на подвиги я мало способен, разве только на любовные, на которые и ты также не дурак. Так ли говорю, мой друг?» [Левитан 1956: 38]. Феномен «дон-жуанизма», о котором писал Веселовский, явно просвечивает в этом письме и связывает воедино двух друзей.

Через шесть лет после «Несчастья» его фабульная основа в переработанном и существенно преобразованном виде будет воплощена в «Попрыгунье». Один из первых биографов Чехова писал об этом рассказе: «Для современной Чехову Москвы было секретом полишинеля, что в “Попрыгунье” речь идет о жене одного московского врача, ныне покойного, Софье Петровне К-вой, теперь тоже покойной. Года через два-три после ссоры Левитана с Чеховым последовало их примирение, и Левитан стал снова наезжать в Мелихово» [Измайлов 1916: 385]. Примирение друзей произошло в 1895 году. Левитан писал о своем пребывании в чеховском имении: «Я рад несказанно, что вновь здесь, у Чеховых. Вернулся опять к тому, что было дорого и что на самом деле и не переставало быть дорогим... Жму дружески руку. Твой Лев[итан]» [Левитан 1956: 50]. Ответное признание Чехова, вполне возможно, было в эпистолярной форме, но не сохранилось. Зато остался его шедевр – «Дом с мезонином», в котором автор в художественной форме дал свой ответ на дружеское признание Левитана [Кубасов 2023].

Таким образом, три рассказа Чехова – «Несчастье» (1886), «Попрыгунья» (1892) и «Дом с мезонином» (1896) – образуют своеобразный «левитановский триптих», в котором нашла художественное отражение непростая история взаимоотношений двух великих русских художников. В «Несчастье» Чехов предпринял первую серьезную попытку в беллетристической форме осмыслить личность своего друга. Художественный дискурс давал возможность свободной творческой интерпретации психологических особенностей талантливого современника. Чехов предстает в рассказе в двух своих главных социально-профессиональных ролях: как писатель и как доктор. Они отразились в опоре на три вида источников – биографические, литературные и медицинские. Эволюция отношения Чехова к Левитану может быть прослежена в опоре не только на его письма или мемуарные источники, но еще и на его произведения.

выйти за него замуж, но имей в виду, что ему нужны женщины бальзаковского возраста, а не такие, как ты» [Чехова 1960: 43]. В рассказе Ильин увлечен молодой женщиной, что также следует признать одной из форм маскировки сходства героев с прототипами.

¹ Мария Павловна передает в мемуарах реакцию брата на сватовство к ней Левитана: «Ты, конечно, если хочешь, можешь

Литература

- Альбов, В. Два момента в развитии творчества Антона Павловича Чехова / В. Альбов // Мир божий. – 1903. – № 1, Отд. 1. – С. 84–115.
- Арсеньев, К. К. Беллетристы последнего времени / К. К. Арсеньев // Чехов: pro et contra. Т. 1. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в. (1887–1914). Антология. – СПб. : Изд-во РХГИ, 2002. – С. 45–54.
- Басардин, В. (Мечников, Л. И.). Новейший «Нана-турализм» / В. Басардин (Л. И. Мечников) // Дело. – 1880. – № 3. – С. 36–65.
- Веселовский, А. Н. Легенда о Дон-Жуане / А. Н. Веселовский // Северный вестник. – 1887. – № 1. – С. 83–108.
- Дебэ, А. Гигиена и физиология брака. Естественная и медицинская история мужчины и женщины в ее любопытнейших подробностях. Новая теория человеческого происхождения. Бесплодность, бессилие, несовершенства физические, средства к их устранению. Специальная гигиена беременной женщины и новорожденного младенца. В трех частях. Перевод с двадцать седьмого парижского издания д-ра П. А. Ландсберга / А. Дебэ. – СПб. : Изд. книгопродавца Д. Ф. Федорова, 1863. – 150 с.
- Евдокимова, С. Риторика и искренность (проблема дискурса в рассказе А. П. Чехова «Несчастье») / С. Евдокимова // Чеховский сборник. – М. : Изд-во Лит. ин-та им. А. М. Горького, 1999. – С. 131–132.
- Журавлева, А. А. Пейзажи Левитана в рассказах Чехова / А. А. Журавлева // Чехов в меняющемся мире: биография, комментирование, поэтика : сборник статей по материалам Междунар. науч. конф. – Великий Новгород : НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2023. – С. 30–53.
- Измайлов, А. А. Чехов А. П. 1860–1904. Биографический набросок / А. А. Измайлов. – М. : Тип. т-ва И. Д. Сытина, 1916. – 592 с.
- Кинг, В. Л. (Дедлов). Беседы о литературе. Чехов / В. Л. Кинг (Дедлов) // Чехов: pro et contra. Т. 1. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в. (1887–1914). Антология. – СПб. : Изд-во РХГИ, 2002. – С. 93–111.
- Краснов, Пл. Н. Осенние беллетристы. II. Ан. П. Чехов / Пл. Н. Краснов // Чехов: pro et contra. Т. 1. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в. (1887–1914). Антология. – СПб. : РХГИ, 2002. – С. 246–255.
- Кубасов, А. В. Литературно-биографический контекст рассказа А. П. Чехова «Дом с мезонином» / А. В. Кубасов // Культура и текст. – 2023. – № 3(54). – С. 6–32.
- Кубасов, А. В. Рассказы «В рождественскую ночь» А. П. Чехова и «Ночной трезвон» его брата Александра: проблема творческой полемики / А. В. Кубасов // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2022. – № 77. – С. 210–221.
- Кубасов, А. В. Смех «по-французски»: «Трагик поневоле» Антона Чехова и «Дачный муж» Ивана Щеглова / А. В. Кубасов // Ранняя драматургия А. П. Чехова : сборник статей. – М. : ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2021. – С. 205–232.
- Левитан, И. И. Письма. Документы. Воспоминания / И. И. Левитан. – М. : Искусство, 1956. – 360 с.
- Летопись жизни и творчества А. П. Чехова : в 5 т. Т. 1. 1860–1888 / сост. Л. Д. Громова-Опульская, Н. И. Гитович. – М. : Наследие, 2000. – 509 с.
- Никитин, П. Салонное художество / П. Никитин // Дело. – 1878. – № 2. – С. 346–368.
- Смирнов, М. М. Рассказ А. П. Чехова «Тина» и роман Жана Ришпена «Клейкая» / М. М. Смирнов // Филологические науки. – 1984. – № 1. – С. 73–76.
- Собенников, А. С. Творчество А. П. Чехова: пол, гендер, экзистенция / А. С. Собенников. – М. : Издательский дом ЯСК, 2021. – 288 с.
- Станиславский, К. С. Моя жизнь в искусстве / К. С. Станиславский. – М. : Вагриус, 2007. – 448 с.
- Степанов, А. Д. Чехов и Левитан: вопросы техники / А. Д. Степанов // Мир русского слова. – 2020. – № 1. – С. 67–70.
- Толстая, Е. Поэтика раздражения: Чехов в конце 1880 – начале 1890-х годов / Е. Толстая. – М. : РГГУ, 2002. – 366 с.
- Флеров, С. Ф. В сумерках. Очерки и рассказы Ан. П. Чехова / С. Ф. Флеров // Чехов А. П. В сумерках. – М. : Наука, 1986. – С. 258–263.
- Чехов и Плещеев. Письма Плещеева к Чехову / сост. Л. С. Пустильник // Литературное наследство. Чехов. Т. 68. – М. : Изд-во АН СССР, 1960. – С. 293–362.
- Чехов, А. П. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. / А. П. Чехов. – М. : Наука, 1974–1983.
- Чехов, М. П. Вокруг Чехова / М. П. Чехов. – М. : Художественная литература, 1981. – 335 с.
- Чехова, М. П. Из далекого прошлого / М. П. Чехова. – М. : Гослитгиздат, 1960. – 272 с.
- Чудаков, А. П. Поэтика и прототипы / А. П. Чудаков // В творческой лаборатории Чехова. – М. : Наука, 1974. – С. 182–193.
- Щепкина-Куперник, Т. Л. В юные годы (Мои встречи с Чеховым и его современниками) / Т. Л. Щепкина-Куперник // А. П. Чехов. Затерянные произведения. Неизданные письма. Воспоминания. Библиография. – Л. : Атений, 1925. – С. 217–251.
- Blaisdell, V. Chekhov Becomes Chekhov / V. Blaisdell. – New York : Pegasus Books, 2022. – 444 p.

Gregory, S. Antosha & Levitashsa. *The Shared Lives and Art of Anton Chekhov and Isaac Levitan* / S. Gregory. – DeKalb : Northern Illinois University Press, 2015. – 248 p.

References

- Albov, V. (1903). Dva momenta v razvitii tvorchestva Antona Pavlovicha Chekhova [Two Moments in the Development of the Work of Anton Pavlovich Chekhov]. In *Mir bozhii*. No. 1, otd. 1, pp. 84–115.
- Arsenyev, K. K. (2002). Belletristy poslednego vremeni [Recent Fiction Writers]. In *Chekhov: pro et contra. Vol. 1. Tvorchestvo A. P. Chekhova v russkoi mysli kontsa XIX – nachala XX v. (1887–1914). Antologiya*. Saint Petersburg, Izdatel'stvo RKhGI, pp. 45–54.
- Basardin, V. (Mechnikov, L. I.). (1880). Noveishii «Nana-turalizm» [The Newest “Nana-turalism”]. In *Delo*. No. 3, pp. 36–65.
- Blaisdell, B. (2022). *Chekhov Becomes Chekhov*. New York, Pegasus Books. 444 p.
- Chekhov, A. P. (1974–1983). *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: v 30 t.* [Complete Works and Letters, in 30 vols.]. Moscow, Nauka.
- Chekhov, M. P. (1981). *Vokrug Chekhova* [Around Chekhov]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura. 335 p.
- Chekhova, M. P. (1960). *Iz dalekogo proshlogo* [From the Distant Past]. Moscow, Goslitizdat. 272 p.
- Chudakov, A. P. (1974). Poetika i prototipy [Poetics and Prototypes]. In *V tvorcheskoi laboratorii Chekhova*. Moscow, Nauka, pp. 182–193.
- Debe, A. (1863). *Gigiena i fiziologiya braka. Estestvennaya i meditsinskaya istoriya muzhchiny i zhenshchiny v ee lyubopytneishikh podrobnostyakh. Novaya teoriya chelovecheskogo proiskhozhdeniya. Besplodnost', bessilie, nesovershenstva fizicheskie, sredstva k ikh ustraneniyu. Spetsial'naya gigiena beremnoi zhenshchiny i novorozhdennogo mladentsa* [Hygiene and Physiology of Marriage. The Natural and Medical History of Man and Woman in Its Most Curious Details. A New Theory of Human Origin. Infertility, Impotence, Physical Imperfections, Means to Eliminate Them. Special Hygiene for a Pregnant Woman and a newborn Baby]. Saint Petersburg, Izdatel'stvo knigoprodavtsa D. F. Fedorova. 150 p.
- Evdokimova, S. (1999). Ritorika i iskrennost' (problema diskursa v rasskaze A. P. Chekhova «Neschast'e») [Rhetoric and Sincerity (the Problem of Discourse in A. P. Chekhov's Story “Disaster”)]. In *Chekhovskii sbornik*. Moscow, Izdatel'stvo Literaturnogo instituta im. A. M. Gor'kogo, pp. 131–132.
- Flerov, S. F. (1986). V sumerkakh. Ocherki i rasskazy An. P. Chekhova [At the Twilight. Essays and Stories by An. P. Chekhov]. In *Chekhov A. P. V sumerkakh*. Moscow, Nauka, pp. 258–263.
- Gregory, S. (2015). *Antosha & Levitashsa. The Shared Lives and Art of Anton Chekhov and Isaac Levitan*. DeKalb, Northern Illinois University Press. 248 p.
- Gromova-Opul'skaya, L. D., Gitovich, N. I. (Eds.). (2000). *Letopis' zhizni i tvorchestva A. P. Chekhova: v 5 t.* [Chronicle of the Life and Work of A. P. Chekhov, in 5 vols.]. Vol. 1. 1860–1888. Moscow, Nasledie. 509 p.
- Izmaylov, A. A. (1916). *Chekhov A. P. 1860–1904. Biograficheskii nabrosok* [Chekhov A. P. 1860–1904. Biographical Outline]. Moscow, Tipografiya tovarishchestva I. D. Sytina. 592 p.
- King, V. L. (Dedlov). (2002). Besedy o literature. Chekhov [Conversations about Literature. Chekhov]. In *Chekhov: pro et contra. Vol. 1. Tvorchestvo A. P. Chekhova v russkoi mysli kontsa XIX – nachala XX v. (1887–1914). Antologiya*. Saint Petersburg, Izdatel'stvo RKhGI, pp. 93–111.
- Krasnov, Pl. N. (2002). Osennie belletristy. II. An. P. Chekhov [Autumn Fiction Writers. II. An. P. Chekhov]. In *Chekhov: pro et contra. Vol. 1. Tvorchestvo A. P. Chekhova v russkoi mysli kontsa XIX – nachala XX v. (1887–1914). Antologiya*. Saint Petersburg, Izdatel'stvo RKhGI, pp. 246–255.
- Kubasov, A. V. (2021). Smekh «po-frantsuzski»: «Tragik ponevole» Antona Chekhova i «Dachnyi muzh» Ivana Shcheglova [Laughter “in French”: “The Reluctant Tragic” by Anton Chekhov and “The Country Husband” by Ivan Shcheglov]. In *Rannaya dramaturgiya A. P. Chekhova: sbornik statei*. Moscow, GTsTM im. A. A. Bakhrushina, pp. 205–232.
- Kubasov, A. V. (2022). Rasskazy «V rozhdestvenskuyu noch» A. P. Chekhova i «Nochnoi trezvon» ego brata Aleksandra: problema tvorcheskoi polemiki [Stories “On Christmas Night” by A. P. Chekhov and His Brother Alexander's “Night Chime”: The Problem of Creative Polemics]. In *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya*. No. 77, pp. 210–221.
- Kubasov, A. V. (2023). Literaturno-biograficheskii kontekst rasskaza A. P. Chekhova «Dom s mezoninom» [Literary and Biographical Context of A. P. Chekhov's Story “The House with the Mezzanine”]. In *Kul'tura i tekst*. No. 3(54), pp. 6–32.
- Levitan, I. I. (1956). *Pis'ma. Dokumenty. Vospominaniya* [Letters. Documentation. Memories]. Moscow, Iskusstvo. 360 p.
- Nikitin, P. (1878). Salonnoe khudozhestvo [Salon Art]. In *Delo*. No. 2, pp. 346–368.
- Pustilnik, L. S. (Eds.). (1960). Chekhov i Pleshcheev. Pis'ma Pleshcheeva k Chekhovu [Chekhov and Pleshcheev. Letters from Pleshcheev to Chekhov]. In *Literaturnoe nasledstvo. Chekhov. Vol. 68*. Moscow, Izdatel'stvo AN SSSR, pp. 293–362.
- Shchepkina-Kupernik, T. L. (1925). V yunye gody (Moi vstrechi s Chekhovym i ego sovremennikami) [In My Youth (My Meetings with Chekhov and His Contemporaries)]. In *A. P. Chekhov. Zateriyannye proizvedeniya. Neizdannye pis'ma. Vospominaniya. Bibliografiya*. Leningrad, Atenei, pp. 217–251.
- Smirnov, M. M. (1984). Rasskaz A. P. Chekhova «Tina» i roman Zhana Rishpena «Kleikaya» [A. P. Chekhov's Story “Tina” and Jean Richepin's Novel “The Sticky”]. In *Filologicheskie nauki*. No. 1, pp. 73–76.

Sobennikov, A. S. (2021). *Tvorchestvo A. P. Chekhova: pol, gender, ekzistentsiya* [Works of A. P. Chekhov: Sex, Gender, Existence]. Moscow, Izdatel'skii dom YaSK. 288 p.

Stanislavsky, K. S. (2007). *Moya zhizn' v iskusstve* [My Life in Art]. Moscow, Vagrius. 448 p.

Stepanov, A. D. (2020). Chekhov i Levitan: voprosy tekhniki [Chekhov and Levitan: Technical Issues]. In *Mir russkogo slova*. No. 1, pp. 67–70.

Tolstaya, E. (2002). *Poetika razdrazheniya: Chekhov v kontse 1880 – nachale 1890-kh godov* [The Poetics of Irritation. Chekhov in the Late 1880s – Early 1890s]. Moscow, RGGU. 366 p.

Veselovsky, A. N. (1887). Legenda o Don-Zhuane [The Legend of Don Juan]. In *Severnyi vestnik*. No. 1, pp. 83–108.

Zhuravleva, A. A. (2023). Peizazhi Levitana v rasskazakh Chekhova [Levitan's Landscapes in Chekhov's Stories]. In *Chekhov v menyayushchemsya mire: biografiya, kommentirovanie, poetika : sbornik statei po materialam Mezhdunar. nauch. konf. Veliky Novgorod, NovGU im. Yaroslava Mudrogo*, pp. 30–53.

Данные об авторе

Кубасов Александр Васильевич – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой теории и методики обучения лиц с ОВЗ, Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург, Россия).

Адрес: 620091, Россия, г. Екатеринбург, пр-т Космонавтов, 26.

E-mail: kbas2002@mail.ru.

Author's information

Kubasov Alexandr Vasilyevich – Doctor of Philology, Professor, Head of Department of Methods of Teaching School Subjects in a Special (Correction) School, Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg, Russia).

Дата поступления: 17.02.2024; дата публикации: 31.03.2024

Date of receipt: 17.02.2024; date of publication: 31.03.2024

УДК 821.161.1-32(Чехов А. П.)+811.124'37. DOI: 10.26170/2071-2405-2024-29-1-51-58. ББК Ш33(2Рос=Рус)5-8,44+Ш146.1-3. ГРНТИ 17.07.29. Код ВАК 5.9.1

ЛАТЫНЬ А. П. ЧЕХОВА КАК ИНСТРУМЕНТ ЯЗЫКОВОЙ ИГРЫ

Скоропадская А. А.

Петрозаводский государственный университет (Петрозаводск, Россия)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6593-5526>

SPIN-код: 4891-7396

А н н о т а ц и я. Статья посвящена анализу авторской латыни в ранних рассказах А. П. Чехова «Контора объявлений Антоши Ч...», «Два романа» и «О женщинах»: латинские вставки, содержащие намеренное изменение в грамматике или лексическом наполнении, а также фразы, сочиненные самим Чеховым. Знание латинского языка, обусловленное гимназическим и профессиональным медицинским образованием писателя, становится одним из инструментов авторской поэтики. Предметом рассмотрения стали латинские выражения, подвергшиеся переработке или самостоятельно придуманные Чеховым. Метод текстологического анализа показал, что измененная латынь активно используется писателем в конструировании речевого портрета персонажей, от лица которых ведется повествование: на фоне минимума или отсутствия персональной информации о герое иноязычные вставки становятся внешним маркером образованности. Однако исследованные выражения имеют грамматические или смысловые искажения, которые открываются при внимательном прочтении текста. Таким образом Чехов инициирует языковую игру: через латинский язык писатель вовлекает читателя в осмысление текста, обнаружение в нем дополнительных (зачастую противоположных) смыслов. Латинские выражения создают внешний эффект научности, однако герои, использующие эти изречения, демонстрируют свою интеллектуальную и эмоциональную неразвитость. Авторская латынь становится инструментом пародии и тонкой иронии, которые являются непременными составляющими идиостиля Чехова, в краткости и лаконичности которого скрывается многослойность аллюзий и смыслов. Современник Чехова относительно легко проникал в языковую игру, предлагаемую писателем, так как латынь была обязательным гимназическим предметом. Читателю XXI в. необходима помощь в виде научного комментария. Результаты, представленные в статье, можно использовать для дальнейшего, более детального изучения функций иноязычных вкраплений в корпусе текстов русской литературы вообще и авторского метода Чехова в частности. Кроме того, примеры латинских выражений и их стилистическая роль в рассказах Чехова помогут проиллюстрировать прием языковой игры на учебных занятиях в вузе и школе.

К л ю ч е в ы е с л о в а: иноязычные вкрапления; латинский язык; речевой портрет; языковая игра; идиостиль; поэтика

Д л я ц и т и р о в а н и я: Скоропадская, А. А. Латынь А. П. Чехова как инструмент языковой игры / А. А. Скоропадская. – Текст : непосредственный // Филологический класс. – 2024. – Т. 29, № 1. – С. 51–58. – DOI: 10.26170/2071-2405-2024-29-1-51-58.

A. P. CHEKHOV'S LATIN AS AN INSTRUMENT OF LANGUAGE GAME

Anna A. Skoropadskaya

Petrozavodsk State University (Petrozavodsk, Russia)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6593-5526>

A b s t r a c t. The article analyzes Latin words and phrases in A. P. Chekhov's stories "The Office of the Announcements of Antosha Ch...", "Two Novels" and "About Women": inserted Latin quotations containing an intentional change of grammar and/or lexical content, as well as phrases composed by Chekhov himself. Knowledge of the Latin language, due to the gymnasium and professional medical education of the writer, becomes one of the tools of the author's poetics. The object of research includes Latin expressions rewritten or independently invented by Chekhov. The method of textual analysis showed that the modified Latin is actively used by the writer to construct speech characteristics of the characters on whose behalf the narrative is conducted: against the background of a minimum or absence of personal information about the character, foreign-language insertions become an external marker of education. However, the expressions under study have grammatical or semantic deviations, which are discovered by a careful reader. Thus Chekhov initiates a language game: through the Latin language, the writer engages the reader in the process of text comprehension, discovering additional (often opposite) meanings in it. Latin expressions create a flavor of scientific style, but the characters who use these catch phrases demonstrate their intellectual and emotional underdevelopment. The author's Latin becomes an instrument of parody and subtle irony, which are indispensable components of Chekhov's individual style, the brevity and conciseness of which implicitly express multilayered allusions and meanings. Chekhov's contemporaries penetrated relatively easily into the language game suggested by the writer, since Latin was a compulsory gymnasium subject. The 21st century reader needs help in the form of a scholarly commentary. The results presented in the article can be used for further, more detailed study of the functions of foreign language inclusions in the corpus of texts of Russian literature in general and the author's method of Chekhov in particular. In addition, the examples of Latin expressions and their stylistic role in Chekhov's stories can help illustrate the reception of language games in the classroom on the university and secondary school levels.

Key words: foreign language inclusions; Latin language; speech characteristic; language game; individual style; poetics

For citation: Skoropadskaya, A. A. (2024). A. P. Chekhov's Latin as an Instrument of Language Game. In *Philological Class*. Vol. 29. No. 1, pp. 51–58. DOI: 10.26170/2071-2405-2024-29-1-51-58.

Введение

Латинский язык в текстах русских писателей – тема, привлекавшая и привлекающая к себе исследователей: обзорные (чаще) и аналитические (реже) работы обращены как к отдельным авторам (например, М. В. Ломоносову [Солопов 2013], А. С. Пушкину [Шаталова 2017], И. С. Тургеневу [Скоропадская 2015], Ф. М. Достоевскому [Васильева 2013] и т. д.), так и в целом к теме латиноязычных вкраплений в русской литературе [Древние языки 2015; Ильченко 2020]. Значимость присутствия латыни в художественных произведениях подтверждается появлением методологических работ, предлагающих использовать тексты русской литературы при изучении латинского языка [Ваганов 2014], а также популярностью справочных ресурсов в сети Интернет, предлагающих обширные подборки латинских цитат в творчестве многих русских авторов XVIII–XX вв.¹

В этом контексте А. П. Чехов не обойден вниманием. Напротив, именно к творчеству Чехова чаще всего обращаются исследователи латиноязычных вкраплений. Во многом тематику исследований задают медицинское образование и врачебная практика писателя: латинский язык – профессиональный язык врачей, что не единожды обыгрывается русской литературой, породившей достаточное количество образов докторов, непременным атрибутом речевого портрета которых становится латынь². В связи с этим многие работы обращаются к медицинской латыни Чехова, например [Жидкова 2007; Шевченко 2013].

Вопрос о латинских цитатах и вставках возникает прежде всего в связи с определением идиостиля писателя, своеобразия его художественного языка. Так, по данным составителей «Частотного грамматико-семантического словаря языка художественных произведений А. П. Чехова» [Частотный словарь 2012], латинские слова и выражения в прозе Чехова являются самыми частотными из всех иноязычных вкраплений [Суровцева 2011: 61]. Объяснение этому исследователи видят прежде всего в том, что латынь в XIX в. являлась одним из основных предметов гимназического цикла, вследствие чего была знакома всем образованным людям. Е. В. Суровцева справедливо отмечает художественно-стилевые функции латинских вставок: маска, за которой скрывается персонаж, ссылка на авторитет, ирония, идея невозможности диалога [Суровцева 2011: 61]. Однако все эти функции обозначены концептивно, подкреплены единичными примерами и занимают в объеме статьи около одной страницы.

В более широком ракурсе латинская афористика Чехова рассмотрена в статье О. С. Ильченко: анализируя наиболее показательные примеры ла-

тинских вкраплений в художественной прозе писателя, автор особо отмечает роль латыни в языковой игре, свойственной идиостилю Чехова [Ильченко 2020: 141]. Рассмотрев около 15 латинских вставок в разных произведениях писателя, О. С. Ильченко дает грамматико-стилистический анализ некоторых из них, обращая внимание на случаи перефразирования латинских афоризмов, за счет чего создается юмористический эффект [Ильченко 2020: 141].

Обстоятельная работа Л. В. Доровских, известного в кругах российских филологов-классиков специалиста по классическим языкам, посвящена анализу латинских вкраплений в переписке Чехова. Людмила Васильевна провела типизацию латинских вкраплений (половицы, крылатые выражения (в том числе в переводе на русский язык), отдельные лексемы, аббревиатуры) и проанализировала случаи их использования в композиции писем, приведя более 50 примеров. Л. В. Доровских констатирует: «активно используемый латинский компонент, отражающий как общеязыковые лексические и фразеологические единицы, так и индивидуальное языковое творчество писателя, является органичной частью русского текста или его переводом, как бы уточняющим значение сказанного по-русски»³.

Приведенные выше примеры исследований латинского языка в творчестве Чехова не исчерпывают тему, а, напротив, подготавливают почву для появления новых ракурсов обращения к ней. Так, наше внимание привлекла «авторская латынь» в ранних произведениях Чехова – латинские вставки, содержащие намеренное изменение в переводе, грамматике или лексическом наполнении, а также фразы, сочиненные писателем.

«Неправильный» перевод

В прозе раннего Чехова латинские вкрапления встречаются с определенной периодичностью: в произведениях, написанных до 1887 г., нами было обнаружено более 80 латинских вставок, разнообразных по форме и содержанию (афоризмы, термины, цитаты из латинских авторов). Как правило, латиноязычные вкрапления являются общеизвестными и приводятся без перевода. Однако в некоторых случаях Чехов переводит или объясняет используемые им цитаты. Так, в юмореске «Темпераменты» (1881) характеристика флегматика содержит следующее замечание: «Фраза “Vanitas vanitatum et omnie vanitas” (Чепуха чепух и всяческая чепуха) выдумана флегматиком» [Чехов 1974, т. 1: 81–82]. Приводимый в скобках авторский «перевод» сохраняет синтаксическую конструкцию и стилистику латинского афоризма, но переводом не является. Используемая игра слов нарушает законы русской грамматики (*чепух*). Содержательная замена латинского *'vanitas' (суета)* на *'чепуха'* – дополнительный юмористический штрих к психологическому портрету инертного и безынициативного флегматика.

Шуточный перевод Чехов использует и в рас-

¹ Так, примечательна рубрика одного из сайтов – «Латинские фразы русских писателей», где приведены цитаты, содержащие латинские вкрапления, из произведений более 30 авторов: <https://skio.ru/latin/rus-lat.php>.

² В частности, этот аспект затрагивается в статье С. А. Кибальника «Поэтика медицины» в творчестве А. П. Чехова [Кибальник 2022].

³ Доровских Л. В. Латинские вкрапления в переписке А. П. Чехова // Филологический класс. 2010. № 24. С. 65.

сказе «Отвергнутая любовь» (1883). Подзаголовок «Перевод с испанского» вводит в околотекстовое пространство фигуру переводчика, который открыто проявляет себя лишь в одном месте – примечании-переводе к песне «прекрасного идадьго»:

«На лбу прекрасного лица выступает пот и начинает капать на горячую землю, а... он все поет.

– *Plenus venter non studet libenter!* – поет он наконец. – *Imperfectum conjunctivi passivi!**

* В переводе сие значит: «О, лучше убей меня, но выйди! Коли не выйдешь, кровь моя брызнет в твоё окно! умираю!» *Примеч. переводчика* [Чехов 1975, т. 2: 15].

Приводимый текст песни – латинские цитаты: крылатое выражение «Сытое брюхо к ученью глухо» и обозначение грамматической глагольной формы прошедшего времени (имперфекта) сослагательного наклонения страдательного залога. Это вполне узнаваемая элементарная гимназическая латынь. Ее поэтический «перевод», эмоциональный, косноязычный и пошлый – чеховская игра с читателем. В. Н. Гвоздей трактует эту игру, выявляя подтекст «все не то, чем кажется»: «Испанский “идадьго” никак не ожидал, что его “чудная, знойная” донна обругает певца за то, что он нарушает ее сон <...> И читатель не ожидал от рассказа с подзаголовком “Перевод с испанского”, что знойная донна заговорит языком современной ему дамочки, а своим грозным предостережением вернет его в Россию. И что последним будет слово “Протокол» [Гвоздей 1999: 53]. Однако, на наш взгляд, латинская вставка и ее «перевод» снижают эффект неожиданности, так как наглядно показывают читателю (оговоримся, читателю – современнику Чехова) уже в процессе чтения (до того, как донна неожиданно заговорит сниженным языком и до финального слова ‘протокол’) уровень профессионализма переводчика, а значит, и всего его текста. «Перевод с испанского» оказывается литературной имитацией, пародией на популярную патетикоромантическую литературу, безвкусию и нелепицу которой наиболее зримо высмеиваются через обыгрывание латинских вставок.

Помимо шуточного перевода в ранних чеховских рассказах встречается шуточная этимология. В заметке «3000 иностранных слов, вошедших в употребление русского языка» (1883) слово ‘*куроцан*’ объясняется через латинский язык: «(от латинских слов: “*суро*” – забочусь и “*сарог*” – лакомый кусок). Блюститель, заботящийся о куске обывателя» [Чехов 1975, т. 2: 182]. В обыгрывании русского слова Чехов не ограничивается только звуковым сходством (русский корень *кур-* и латинское *суро*): соответствие второму корню писатель просто придумывает – в латинском языке нет слова ‘*сарог*’. Сконструированное таким образом объяснение меняет семантику слова с отрицательной (похититель *кур* или мелкий чиновник-взяточник) на положительную.

Измененные крылатые выражения

Для начала обратимся к юношеской пьесе «Безотцовщина», опубликованные черновые мате-

риалы которой позволяют судить о формирующейся манере начинающего писателя. Так, многими исследователями отмечено большое количество интертекстуальных связей, пронизывающих пьесу. По наблюдениям И. В. Алехиной, «цитаты, реминисценции, уподобления существуют в “Безотцовщине” и как факт сознания персонажей, и как составляющая авторского кругозора, необходимый автору конструктивный материал, и как способ пробуждения читательских, зрительских ассоциаций» [Алехина 2013: 227].

Наше внимание обратила на себя латинская цитата в речи главного героя пьесы – сельского учителя Михаила Платонова. В разговоре с Глагольевым 1 Платонов резко и нелицеприятно отзываясь о своем умершем отце («Я не люблю этого человека! Не люблю за то, что он умер спокойно. Умер так, как умирают честные люди» [Чехов 1976, т. 11: 21]), на что Глагольев 1 реагирует: «*De mortuis aut bene, aut nihil*, Михаил Васильич!». В свою очередь, Платонов парирует: «Нет... Это латинская ересь. По-моему: *de omnibus aut nihil, aut veritas*. Но лучше *veritas*, чем *nihil*, поучительнее, по крайней мере... Полагаю, что мертвые не нуждаются в уступке...».

Одна и та же латинская пословица¹ преподносится в двух вариантах: Глагольев 1 произносит ее закрепившийся, но неполный (а потому и не передающий полноценно смысл) вариант; Платонов же изменяет начало произнесенного афоризма, заменив *de mortuis* (о мертвых) на *de omnibus* (обо всех), и, сохраняя сокращенную форму, производит лексическую замену, которая более соответствует изначальному смыслу выражения.

Стилистическая и смысловая трансформация афоризма может служить подтверждением того, что начинающий писатель уже нащупал ту основу, на которой будет формироваться уникальный поэтический язык Чехова – создавать многоплановость и глубину текста через детали, штрихи, ассоциативные переключки. Латинская вставка является чертой речевого портрета, свидетельствующей об образованности Платонова. Образованности, выходящей за рамки зазубренного гимназического минимума (в отличие от Глаголева 1 он не просто цитирует латинскую пословицу, но обыгрывает ее содержание). Однако это вполне традиционный литературный прием. Чехов действует тоньше, переделанным латинским афоризмом иллюстрируя внутреннюю парадоксальность героя: Платонов, отрицая авторитет древних («латинская ересь»), моделирует свое собственное оригинальное суждение, но... на латинском языке и семантически близкое к исходному значению той фразы, которой он оппонирует.

Сохранившиеся черновые материалы «Безотцовщины» содержат следы авторской правки текста: Чехов прежде всего удалял длинноты, придавая динамизм действию пьесы. В анализируемой сцене латинскому афоризму предшествовал и за ним следовал достаточно объемный текст (рассуждения Платонова о характере отца и описание по-

¹ *De mortuis aut bene, aut nihil nisi verum*. О мертвых либо хорошо, либо ничего, кроме правды.

следних часов жизни непутевого родителя)¹. По мнению М. Громова, тем самым Чехов «ослабил монолог Платонова» [Громов 1993: 77], однако, на наш взгляд, именно это сокращение и последовавшая за ним актуализация латинской вставки свидетельствуют о проявлении уже сформированной писательской позиции – идейное содержание доносить через минимум лексических, стилистических и художественных средств. Убрав это обрамление, Чехов не просто сделал сцену динамичнее: упразднение подробностей выкристаллизовало философское наполнение древней сентенции и оттенило идейную позицию самого Платонова – его слова «Полагаю, мертвые не нуждаются в уступке» [Чехов 1976, т. 11: 21] завершают явление и, в свою очередь, походя на афоризм, звучат оригинально, но оформлены вполне традиционно, в духе и стилистике законсервированной мудрости.

Сразу четыре латинских выражения в юмореске «Контора объявлений Антоши Ч...» (1881 г.) буквально нанизаны друг на друга в блоке «В музее Винклера». Первым встречается переделанное восклицание Яна Гуса «O sancta simplicitas!»: описание двух старых лошадей, являющихся экспонатами музея, содержит следующее замечание: «говорят, что это лучшие из театральных лошадей. Для скачек едва ли годны... Театральное дело любят и (o, equina simplicitas! (o, лошадиная простота – А. С.)) считают себя непременимыми членами артистической корпорации» [Чехов 1974, т. 1: 102]. Латинская ремарка, с одной стороны, дополнительно подчеркивает старость и даже дряхлость рекламируемых лошадей, одной из которых 67 лет, а другой – 84, а с другой – становится характеризующей чертой театральной сущности лошадей-артистов.

К появляющемуся в следующем пункте описания экспонатов музея персонажу, «иезуиту» Цитовичу, относятся сразу два латинских высказывания: «Портрет иезуита Цитовича в монашеской одежде. Уста раскрыты, и правая рука внушительно поднята вверх. Под ним подпись: “Veni, vidi, non vici, взял и ... разумеется, ушел. *Noto maximissimus*”» [Чехов 1974, т. 1: 102]. Цитович упоминается в юмореске ранее как соавтор («социус») книжной новинки в магазине «Нового времени» Суворина – оды «Туда ему и дорога!» [Чехов 1974, т. 1: 100]. Прототип персонажа – действующий статский советник Петр Петрович Цитович, который стал известен благодаря своим публикациям, направленным против Н. Чернышевского и журнала «Отечественные записки». Согласно исследованию, проведенному Г. Шалюгиным, полемика с Цитовичем, вынесенная на страницы «Отечественных записок», была знаком Чехову и, более того, подтолкнула его к созданию «Письма ученому соседу», в котором «проявилась собственно-чеховская творческая ментальность», когда начинающий писатель сосредоточился «на приемах иронического саморазоблачения персонажа, то есть на собственно художественных задачах» [Шалюгин 2004: 14]. От себя дополним, что одним из инструментов такого саморазоблачения яв-

ляется латынь: перефразированное изречение Цезаря, знаменующее быструю и сокрушительную победу, ставшее образцом емкости и краткости, передается лексически (к *vici* ('победил') добавляется отрицательная частица *non* – получается «не победил») и стилистически: по-русски добавленное продолжение фразы, растянутое многооточием и вводным словом, разрушает стилистику афоризма. Таким образом, уподобление Цезарю приводит к обратному эффекту – значимость персонажа нивелируется. Высмеивание Цитовича (не конкретного человека, а скорее – определенного человеческого типа) продолжается далее латинской формулировкой «*Noto maximissimus*». Языковая игра реализуется здесь на грамматическом уровне: форма *maximissimus* является неправильно образованной превосходной степенью прилагательного *magis* ('большой, великий'). Если попробовать перевести это на русский язык, получится что-то вроде 'величайнейший'. Латинская подпись знаменует собой пафос, лишенный смыслового наполнения.

Еще одна из редкостей музея Винклера – белая крыса огромного размера (1/4 фута – чуть меньше 40 сантиметров) с латинским определением, данным в скобках, *stultum animal* [Чехов 1974, т. 1: 102], что в переводе означает «глупое животное». Латинской вставкой Чехов дополняет абсурдность рекламируемой музейной коллекции: при внешнем соблюдении научного правила дублировать русское (бытовое) название животного его латинским (научным) названием, латинская часть не наполнена терминологическим смыслом (белая крыса не имеет такого латинского определения) и дается с нарушением порядка слов (в терминологической номенклатуре сначала ставится существительное, потом – прилагательное). С учетом этого контекста получается, что латинское название, приводимое Чеховым, является не термином, а характеристикой «редкости», но характеристикой, которую сможет идентифицировать образованный читатель. Именно в этом состоит создаваемый писателем комический эффект.

Таким образом, уже в ранней публикации «Контора объявлений Антоши Ч...» обнаруживается особенность латинских вкраплений: они создают внешний эффект значимости или научности, но их содержание (доступное не каждому читателю) в силу лексического наполнения и грамматического оформления указывает на противоположное. Значимость оборачивается чванливостью, научность – наукообразием.

Авторские латинские выражения

Примечательна роль латинских вкраплений в рассказе «Два романа» (1883 г.). В первой части рассказа повествование ведется от лица врача, и профессиональная принадлежность рассказчика усердно подкрепляется латинскими вставками (всего их в рассказе, занимающем полторы страницы, восемь).

Начало рассказа выстраивается по законам составления рецепта – жизненный совет превращается в точную рекомендацию, оформленную как

¹ См. [Чехов 1976, т. 11: 336–337].

латинская часть рецепта: «Если ты достиг возмужалости и кончил науки, то *recipe: feminam unam* («возьми: женщину одну») и приданого *quantum satis* («сколько достаточно»)» [Чехов 1974, т. 1: 481]. Дальнейшее описание приданого, супруги и образа жизни после женитьбы конкретное и четкое, как в рецепте или в анамнезе больного. Однако, начиная с пятого абзаца, ритм повествования замедляется. Судьба добавляет в рецепт счастливой супружеской жизни свой ингредиент: жена рассказчика обладает всего одним, но существенным недостатком – болтливостью, которая сильно досаждала доктору, вызывая у него «гиперэстезию правого слухового нерва» и «сердцебиение». Герой резюмирует сложившееся положение: «Прав был тот философ, который сказал: “*Lingua est hostis hominum amicusque diaboli et feminarum*” (Язык есть враг людей и друг дьявола и женщин)» [Чехов 1974, т. 1: 481]. Используемое Чеховым латинское выражение оформлено как цитата некоего философа (в сохранившемся черновике имеется деталь: «один древний (выделено мной – А. С.) философ сказал» [Чехов 1974, т. 1: 543]).

Примечательно, что эта же латинская фраза встречается в другом «медицинском» рассказе этого периода – в «Краткой анатомии человека» (1883 г.), где язык как один из органов человеческого тела определяется следующим образом: «Язык. По Цицерону: *hostis hominum et amicus diaboli feminarumque*¹. С тех пор, как доносы стали писаться на бумаге, остался за штатом. У женщин и змей служит органом приятного времяпрепровождения. Самый лучший язык – вареный» [Чехов 1974, т. 2: 200]. Однако Цицерон подобным образом никогда не высказывался, более того – выражение не принадлежит ни одному из древних философов. По замечанию авторов «Словаря латинских крылатых слов» под ред. Я. Боровского, фраза является авторским текстом Чехова [Бабичев 1999: 336]. Писательский ход, ярко характеризующий чеховскую манеру, – выводить языковую игру на уровень фальсификации², вовлекая в эту фальсификацию читателя: образованный или думающий³ разгадает и посмеется, не обладающий нужными знаниями и критическим мышлением примет за чистую монету⁴.

¹ Обращает на себя внимание вариативность использования соединительных союзов *et* и *-que* (*amicusque / et amicus*, *et feminarum / feminarumque*), что также свидетельствует о том, что фраза не является устойчивым выражением.

² Ср.: в этом же году вышел рассказ «Философские определения жизни», состоящий из набора афоризмов, приписываемых знаменитым мыслителям, набор которых сам по себе красноречив (И. Кант, Г. Т. Бокль, Конфуций, Жорж Санд, Сара Бернар, А. Араби-паша, Ж. Шарко). Но все приводимые в юмореске афоризмы являются пародийными.

³ Даже не зная латыни, можно логически рассудить, что Цицерон о дьяволе говорить не мог.

⁴ В этом смысле символична судьба чеховского афоризма, который во многих современных источниках указан как античный. Так, например, интернет-портал *dslov.ru* утверждает: «Язык – враг людей и друг дьявола и женщин – старинная пословица Древнего Рима, осуждающая излишнюю болтливость» (https://dslov.ru/pos/38/p38_403.htm). В «Большой книге афоризмов» М. В. Адамчика говорится о том, что автор фразы не

По мнению О. С. Ильченко, придуманный афоризм обнаруживает «страсть Чехова к языковым играм, в которые он вовлекает своих хорошо образованных персонажей» [Ильченко 2020: 141]. Однако нам кажется, что остроумный латинский афоризм – плод языкового творчества Чехова, а не его героя. Доктор-повествователь застрял в житейском и профессиональном тупике: его речь наполнена штампами и чужими мыслями, усвоенными как истина в последней инстанции, истина, которую не нужно проверять. Текст, идущий от лица героя, наукообразен, так как использованные чужие мысли подкреплены ссылками на источники и медицинскими терминами. Так, первую отсылку герой делает на... Ихтиозавра (в черновике указан Фалес, один из семи древнегреческих мудрецов; но его фигура, видимо, оказалась слишком конкретной и не такой уж «древней»), упоминание которого оформлено по научным правилам с использованием сочетания римских и арабских цифр: «Еще древние порицали тех, которые, женясь, не берут приданого (Ихтиозавр, XII, 3)» [Чехов 1974, т. 1: 481]. Среди упомянутых доктором авторитетов – французский невропатолог Ж. Шарко и немецкий хирург Т. Бильрот. Но их имена используются для подтверждения сомнительной с медицинской и этической точки зрения операции – ампутации языка. Однако рассказчик вполне уверен не только в реальности подобного способа «лечения», но и в его эффективности; кроме того, у него возникают предположения, как эту эффективность можно повысить («я предлагаю ампутацию языка соединить с ношением рукавиц» [Чехов 1974, т. 1: 482]).

С помощью речевого портрета Чехов создает образ внешне образованного, но интеллектуально и эмоционально неразвитого человека. Наши наблюдения вполне коррелируют со ставшим классическим исследованием А. П. Чудакова, который с помощью статистических методов определил векторы эволюции чеховского повествования: в ранних рассказах Чехов явно экспериментирует с позицией повествователя, и, по наблюдениям Чудакова, именно с 1883 г. проявляется тенденция, когда «речевое обличье» рассказчика перестает совпадать с авторской позицией. Во многих рассказах 1883–1886 гг. «субъективная оценка и высказывания повествователя выдержаны в каком-либо одном лексическом ключе, создают определенную маску рассказчика» [Чудаков 1971: 26–27]. Используемая для создания маски языковая игра становится основным инструментом тонкой иронии: в «Двух романах» имитация научности символизирует самодовольную заурядность. В полной мере оценить чеховскую иронию может внимательный и образованный читатель. Как заметил И. Н. Сухих, исследовавший особенности поэтики ранних рассказов Чехова, «кругозор читателя учитывается постоянно», повествователь и читатель общаются на равных, и в этой позиции можно увидеть «доверие к читателю, расчет на его активность и нрав-

установлен: «Язык враг людей и друг дьявола и женщин. Неизвестный автор» [Большая книга 2011: 1043].

ственную чуткость, на его своеобразное “сотворчество”» [Сухих 1987].

Знаменательно, что «женская» тема становится поводом еще для одного латинского выражения, встречающегося в ранней прозе Чехова. В юмореске «О женщинах» (1886 г.) герой-рассказчик всячески обличает женщин. Несмотря на то, что личность человека, от лица которого идет повествование, не конкретизирована (мы не знаем его имени, возраста и, в отличие от героя «Двух рассказов», профессии), его характер ярко проявляется в речевом портрете: соединение просторечной и книжной лексики («Затарантила таранта! Ну, да и логика же, господи, прости ты меня грешного!» [Чехов 1974, т. 5: 114]), научных формулировок и лексической несочетаемости («анатомическое строение ее стоит ниже всякой критики» [Чехов 1974, т. 5: 113]) свидетельствует о недообразованности и поверхностной начитанности. В примечаниях к рассказу составители полного собрания сочинений отмечают, что юмореска – пародийно-сатирический отклик Чехова на вышедшую в 1886 г. книгу «О женщинах. Мысли старые и новые» [Чехов 1974, т. 5: 627], которая состояла из высказываний, направленных против женской эмансипации. Герой Чехова также ссылается на авторитетные мнения, в числе которых – изречение из «одной старинной книги»: «В одной старинной книге сказано: *Mulier est malleus, per quem diabolus mollit et malleat universon mundum*” (Женщина есть молот, которым дьявол размягчает и молотит весь мир)» [Чехов 1974, т. 5: 114]. Слово *malleus* да и смысл фразы в целом отсылает к трактату XV в. «*Malleus maleficarum*» (принятый перевод «Молот ведьм»), написанному на латинском языке и имевшему широкое распространение в Европе – именно с этой книги начинается расцвет охоты на ведьм, унесшей десятки тысяч жизней. В «Молоте ведьм» последовательно доказывается, что к колдовству склонны именно женщины, так как «*mala ergo mulier ex natura*» («ведь женщина плохая по (своей) природе») [Institoris 1494: XX]. В контексте затронутой выше темы болтливости характерно и следующее утверждение: «*Dicunt enim tria esse in rerum natura. lingua. ecclesiasticus et femina. que medium in bonitate aut malicia tenere nesciunt*» («Говорят, ведь, что есть в природе вещей три – язык, священник и женщина, – которые середину в добре и зле удерживать не умеют») [Institoris 1494: XIX]. Трактат изобилует цитатами из античных (Сократ, Сенека, Цицерон, Теренций), христианских авторов и Священного Писания, что должно производить эффект доказательного рассуждения. Однако используемая аргументация зачастую однобока (например, приводятся сюжеты из священной и мировой истории о «плохих» женщинах, но не приводятся о «хороших») и не научна даже с точки зрения уровня науки XV в.¹ По оценке проф. С. Ло-

зинского, «Молот ведьм» – «прежде всего большой исторический памятник человеческого невежества и суеверия» [Лозинский 1932: 57].

Выражения, которое Чехов приводит в рассказе, в «Молоте ведьм» нет. Но его лексическое наполнение (*mulier, malleus, diabolus*) однозначно у образованного читателя вызывает ассоциацию с инквизиторским трактатом. Кроме того, характер рассуждения и качество приводимых примеров («один отставной поручик, обокравший тещу и щеголявший в жениных полусапожках, уверял, что если человек произошел от обезьяны, то сначала от этого животного произошла женщина, а потом уж мужчина», «Изучать науки женщина неспособна. Это явствует уже из одного того, что для нее не заводят учебных заведений» [Чехов 1974, т. 5: 113–114]) укрепляют эту ассоциацию. Не вдаваясь в историографические рассуждения, где и когда Чехов мог познакомиться с «Молотом ведьм» (этот вопрос требует отдельного рассмотрения), отметим стилистические, структурные и смысловые параллели с юмореской «О женщинах»: обличительный пафос, апелляция к авторитетным мнениям, утверждение физиологической и психологической неразвитости женщин. Чехов создал двойную пародию – высмеивая современное издание, он иронизирует над его псевдонаучностью, ярчайшим образцом которой является «Молот ведьм»: рассуждения героя рассказа, живущего в конце XIX века, так же дремучи, как женоненавистнические постулаты теоретиков инквизиции.

Выводы

Приведенные нами примеры авторской латыни Чехова не просто подтверждают, что писатель знал латинский язык: рассмотренные вкрапления являются сознательно измененными или придуманными выражениями, которые выполняют целый ряд стилистических и смысловых функций. Являясь элементом речевого портрета персонажа, от лица которого ведется повествование, латинские вставки создают внешний эффект литературности, образованности и научности. Однако вдумчивое их прочтение и критическое осмысление выявляют новые, зачастую противоположные смыслы: литературность оказывается безвкусицей, научность – наукообразностью, образованность – набором поверхностных знаний, зачастую граничащих с глупостью. Социокультурная ситуация второй половины XIX в., когда латинский язык был одним из основных элементов кругозора в силу обязательного изучения в гимназии, помогала современному Чехову читателю быстрее проникать в языковую игру, предлагаемую автором. Читателю XXI века эта игра дается значительно труднее.

Считаем нужным отметить, что Чехов не развенчивает культурную значимость латыни – измененные и созданные им выражения обладают языковой точностью и стилистической стройностью, соответствуя классическим образцам афористики.

на – это *fe* и *minus* (меньше): поэтому всегда меньше имеет и хранит веры и это от природы ведет к легковерию).

¹ Очень показательный пример – объяснение этимологии слова *femina* «женщина»: «*Dicitur enim femina fe. & minus. quia semper minorem habet et seruat fidem et hoc ex natura quo ad fidelitatem*» [Institoris 1494: XIX] (Считается, ведь, что (слово) женщи-

Приемы пародии и тонкой иронии, основанные на материале латинского языка, являются яркими примерами идиостиля Чехова, за краткостью и

лаконичностью скрывающего многослойность аллюзий и смыслов.

Источники

Чехов, А. П. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 18 т. / А. П. Чехов ; АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М. : Наука, 1974–1982.

Institoris, H. *Malleus Maleficarum* / H. Institoris. – Nürnberg : Anton Koberger, 1494. – 294 p. – URL: <https://vivaldi.nlr.ru/bx000019368/view/#page=> (дата обращения: 21.03.2024). – Текст : электронный.

Литература

Алехина, И. В. Человек и действительность в пьесе А. П. Чехова «Безотцовщина» / И. В. Алехина // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2013. – № 1. – С. 226–234.

Бабичев, Н. Т. Словарь латинских крылатых слов: 25000 единиц / Н. Т. Бабичев, Я. М. Боровский ; под ред. Я. М. Боровского. – 4-е изд., испр. и доп. – М. : Русский язык, 1999. – 784 с.

Большая книга афоризмов / авт.-сост. М. В. Адамчик. – Минск : Харвест, 2011. – 1056 с.

Ваганов, А. В. Использование русских поэтических текстов на занятиях по латинскому языку / А. В. Ваганов // Вестник Таганрогского института имени А. П. Чехова. – 2014. – № 2. – С. 7–11.

Васильева, С. А. Латинские слова и выражения в художественных произведениях Ф. М. Достоевского / С. А. Васильева // Вестник Тверского государственного университета. Сер.: «Филология». – 2013. – Вып. 6. – С. 20–26.

Гвоздей, В. Н. Секреты чеховского художественного текста : монография. / В. Н. Гвоздей. – Астрахань : Изд-во Астраханского гос. пед. ун-та, 1999. – 128 с.

Громов, М. П. Чехов / М. П. Громов. – М. : Молодая гвардия, 1993. – 448 с.

Древние языки в русской литературе XIX века / Ю. Н. Варзонин, С. А. Васильева, Е. П. Максимова, А. Ю. Сорочан. – Тверь : Издательство Марины Батасовой, 2015. – 196 с.

Жидкова, Ю. Б. Функционирование медицинской терминологии в рассказах А. П. Чехова / Ю. Б. Жидкова // Вестник ВГУ. Серия Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2007. – № 2, ч. II. – С. 84–89.

Ильченко, О. С. Латинские вкрапления в русской литературе второй половины XIX в. / О. С. Ильченко // *Russian Linguistic Bulletin*. – 2020. – № 3(23). – С. 140–144. – DOI: <https://doi.org/10.18454/RULB.2020.23.3.7>.

Кибальник, С. А. «Поэтика медицины» в творчестве А. П. Чехова / С. А. Кибальник // *Русская литература*. – 2022. – № 3. – С. 35–41. – DOI: [10.31860/0131-6095-2022-3-35-41](https://doi.org/10.31860/0131-6095-2022-3-35-41).

Лозинский, С. Роковая книга средневековья / С. Лозинский // *Молот ведьм* / Я. Шпренгер и Г. Инститорис ; пер. с лат. Н. Цветкова ; предисл. проф. С. Г. Лозинского и проф. М. П. Баскина. – 1-е изд. – Борисов : ОГИЗ ГАИЗ Атеист, 1932. – С. 3–57.

Скоропадская, А. А. Горацианские цитаты в переписке И. С. Тургенева / А. А. Скоропадская // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. – 2015. – № 7(152). – С. 98–101.

Солопов, А. И. Латинский язык в жизни и творчестве М. В. Ломоносова / А. И. Солопов // Научные доклады филологического факультета МГУ. Т. 7. – М. : Издательство Московского университета, 2013. – С. 16–24.

Суровцева, Е. В. Иноязычные вкрапления в художественной прозе и драматургии А. П. Чехова: предварительные результаты / Е. В. Суровцева // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. – 2011. – № 1. – С. 60–64.

Сухих, И. Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова / И. Н. Сухих. – Л. : Изд-во Ленингр. гос. ун-та, 1987. – 180 с. – URL: <http://arckekhov.ru/books/item/fo0/soo/zo000039/index.shtml> (дата обращения: 01.07.2023). – Текст : электронный.

Частотный грамматико-семантический словарь языка художественных произведений А. П. Чехова с электронным приложением / под общ. ред. А. А. Поликарпова. – М. : МАКС Пресс, 2012. – 571 с.

Чудаков, А. П. Поэтика Чехова / А. П. Чудаков. – М. : Наука, 1971. – 291 с.

Шалюгин, Г. А. История первой публикации А. П. Чехова / Г. Шалюгин // Шалюгин Г. А. Чехов: «жизнь, которой мы не знаем...». – Симферополь : Таврия, 2004. – С. 14–23.

Шаталова, О. В. Классическая фразеология и грамматика как компонент языковой личности А. С. Пушкина / О. В. Шаталова // Вестник Костромского государственного университета имени Н. А. Некрасова. – 2017. – Т. 23, № 3. – С. 116–119.

Шевченко, Л. И. Античная рецепция и медицина в творчестве А. П. Чехова / Л. И. Шевченко // Язык медицины : материалы всероссийской научно-методической конференции «Методические и лингвистические аспекты международной медицинской терминологии». Вып. 4. – Самара, 2013. – С. 196–201.

References

Adamchik, M. V. (2011). *Bol'shaya kniga aforizmov* [The Big Book of Aphorisms]. Minsk, Harvest. 1056 p.

- Alekhina, I. V. (2013). Chelovek i deistvitel'nost' v p'ese A. P. Chekhova «Bezottsovshchina» [Man and Reality in A. P. Chekhov's Play "Fatherlessness"]. In *Uchenye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye i sotsial'nye nauki*. No. 1, pp. 226–234.
- Babichev, N. V., Borovsky, Ya. M. (1999). *Slovar' latinskikh krylatykh slov: 25000 edinits* [Dictionary of Latin Catchwords: 25000 Units]. 4th edition. Moscow, Russkii yazyk. 784 p.
- Chekhov, A. P. (1974–1982). *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: v 30 t. Sochineniya: v 18 t.* [Complete Collection of Works and Letters, in 30 vols. Works, in 18 vols.]. Moscow, Nauka.
- Chudakov, A. P. (1971). *Poetika Chekhova* [Chekhov's Poetics]. Moscow, Nauka. 291 p.
- Gromov, M. P. (1993). *Chekhov* [Chekhov]. Moscow, Molodaya gvardiya. 448 p.
- Gvozdey, V. N. (1999). *Sekrety chekhovskogo khudozhestvennogo teksta* [Secrets of Chekhov's Literary Text]. Astrakhan, Izdatel'stvo Astrakhanskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. 128 p.
- Ilchenko, O. S. (2020). *Latinskie vkrapleniya v russkoi literature vtoroi poloviny XIX v.* [Latin Inclusions in Russian Literature of the Second Half of the 19th Century]. In *Russian Linguistic Bulletin*. No. 3(23), pp. 140–144. DOI: <https://doi.org/10.18454/RULB.2020.23.3.7>.
- Institoris, H. (1494). *Malleus Maleficarum*. Nürnberg, Anton Koberger. 294 p. URL: [https://vivaldi.nlr.ru/bx000019368/view/#page=\(mode of access: 21.03.2024\)](https://vivaldi.nlr.ru/bx000019368/view/#page=(mode%20of%20access%3A21.03.2024)).
- Kibalnik, S. A. (2022). «Poetika meditsiny» v tvorchestve A. P. Chekhova [“Poetics of Medicine” in the Work of A. P. Chekhov]. In *Russkaya literatura*. No. 3, pp. 35–41. DOI: 10.31860/0131-6095-2022-3-35-41.
- Lozinsky, S. (1932). Rokovaya kniga srednevekov'ya [Fatal Book of the Middle Ages]. In Shprenger, Ya., Institoris, G. *Molot ved'm*. 1st edition. Borisov : OGIZ GAIZ Ateist, pp. 3–57.
- Polikarpov, A. A. (Ed.). (2012). *Chastotnyi grammatiko-semanticheskii slovar' yazyka khudozhestvennykh proizvedenii A. P. Chekhova s elektronnyim prilozheniem* [Frequency Grammatical-Semantic Dictionary of the Language of Works of Art by A. P. Chekhov with an Electronic Application]. Moscow, MAKS Press. 571 p.
- Shalyugin, G. A. (2004). Istoriya pervoi publikatsii A. P. Chekhova [History of the First Publication of A. P. Chekhov]. In Shalyugin, G. A. *Chekhov: «zhizn', kotoroi my ne znaem...»*. Simferopol, Tavriya, pp. 14–23.
- Shatalova, O. V. (2017). Klassicheskaya frazeologiya i grammatika kak komponent yazykovoii lichnosti A. S. Pushkina [Classical Phraseology and Grammar as a Component of the Language Personality of A. S. Pushkin]. In *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta imeni N. A. Nekrasova*. Vol. 23. No. 3, pp. 116–119.
- Shevchenko, L. I. (2013). Antichnaya retseptsiya i meditsina v tvorchestve A. P. Chekhova [Antique Reception and Medicine in the Work of A. P. Chekhov]. In *Yazyk meditsiny: materialy vserossiiskoi nauchno-metodicheskoi konferentsii «Metodicheskie i lingvisticheskie aspekty mezhdunarodnoi meditsinskoi terminologii»*. Issue 4. Samara, pp. 196–201.
- Skoropadskaya, A. A. (2015). Goratsianskie tsitaty v perepiske I. S. Turgeneva [Goratian Quotes in the Correspondence of I. S. Turgenev]. In *Uchenye zapiski Petrozavodskogo gosudarstvennogo universiteta*. No. 7(152), pp. 98–101.
- Solopov, A. I. (2013). Latinskii yazyk v zhizni i tvorchestve M. V. Lomonosova [Latin Language in the Life and Work of M. V. Lomonosov]. In *Nauchnye doklady filologicheskogo fakul'teta MGU*. Vol. 7. Moscow, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta, pp. 16–24.
- Sukhikh, I. N. (1987). *Problemy poetiki A. P. Chekhova* [Problems of Poetics of A. P. Chekhov]. Leningrad, Izdatel'stvo Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta. 180 p. URL: <http://apchekhov.ru/books/item/fof/soo/zoo00039/index.shtml> (mode of access: 01.07.2023).
- Surovtseva, E. V. (2011). Inoyazychnye vkrapleniya v khudozhestvennoi proze i dramaturgii A. P. Chekhova: predvaritel'nye rezul'taty [Foreign Inclusions in the Fiction and Dramaturgy of A. P. Chekhov: Preliminary Results]. In *Izvestiya Yuzhnogo federal'nogo universiteta. Filologicheskie nauki*. No. 1, pp. 60–64.
- Vaganov, A. V. (2014). Ispolzovanie russkikh poeticheskikh tekstov na zanyatiyakh po latinskomu yazyku [The Use of Russian Poetic Texts in Latin Classes]. In *Vestnik Taganrogskogo instituta imeni A. P. Chekhova*. No. 2, pp. 7–11.
- Varzonin, Yu. N., Vasilieva, S. A., Maksimova, E. P., Sorochan, A. Yu. (2015). *Drevnie yazyki v russkoi literature XIX veka* [Ancient Languages in Russian Literature of the 19th Century]. Tver, Izdatel'stvo Mariny Batasovoi. 196 p.
- Vasilieva, S. A. (2013). Latinskie slova i vyrazheniya v khudozhestvennykh proizvedeniyakh F. M. Dostoevskogo [Latin Words and Expressions in the Works of Art by F. M. Dostoevsky]. In *Vestnik Tverskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: «Filologiya»*. Issue 6, pp. 20–26.
- Zhidkova, Yu. B. (2007). Funktsionirovanie meditsinskoi terminologii v rasskazakh A. P. Chekhova [The Functioning of Medical Terminology in the Stories of A. P. Chekhov]. In *Vestnik VGU. Seriya Lingvistika i mezhkul'turnaya kommunikatsiya*. No. 2, part. II, pp. 84–89.

Данные об авторе

Скоропадская Анна Александровна – кандидат филологических наук, доцент кафедры классической филологии, русской литературы и журналистики, Петрозаводский государственный университет (Петрозаводск, Россия).
Адрес: 185910, Россия, г. Петрозаводск, пр-т Ленина, 33.
E-mail: san19770@mail.ru.

Author's information

Skoropadskaya Anna Alexandrovna – Candidate of Philology, Associate Professor of Department of Classical Philology, Russian Literature and Journalism, Petrozavodsk State University (Petrozavodsk, Russia).

ТРАЕКТОРИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА XX–XXI ВЕКОВ



УДК 821.161.1-1(Тарковский А. А.). DOI: 10.26170/2071-2405-2024-29-1-59-66. ББК Ш33(2Рос=Рус)63-8,445.
ГРНТИ 17.07.29. Код ВАК 5.9.1

ОМАР ХАЙЯМ В СОСТАВЕ КУЛЬТУРНОГО КОДА В СТИХОТВОРЕНИИ АРСЕНИЯ ТАРКОВСКОГО «К СТИХАМ»

Игошева Т. В.

Институт Русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (Санкт-Петербург, Россия)
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7988-204X>
SPIN-код: 9561-9785

А н н о т а ц и я . В статье рассматриваются культурные коды, повлиявшие как на состав образной системы, так и на построение поэтического сюжета стихотворения А. А. Тарковского «К стихам» (1960). На формирование образного состава поэтического текста Тарковского оказал существенное воздействие библейский код, на что в своей статье «Метаморфозы библейского кода в стихотворении Арсения Тарковского «К стихам»» указала исследовательница С. В. Кекова. В данной статье утверждается, что происхождение образов стихотворения Тарковского полигенетично и имеет не один источник, а несколько. Одним из таких источников можно считать ряд рубаи средневекового персидского поэта Омара Хайяма, «изобретшего» и оригинально разработавшего собственную систему образов: *гончар – гончарный круг – глина – кувшин (чаша)*. В процессе сравнения установлено, что Тарковский в сюжете своего стихотворения «К стихам» использует всю совокупность хайямовских образов этой системы. В ходе детального сопоставительного анализа выявлены сходства и различия в функционировании интересующих автора статьи поэтических образов, маркированных хайямовским именем. Особое внимание в статье уделено образу *гончара*, оставшегося незазванным в стихотворении Тарковского. Обращение к тексту недатированной заметки «Я писал эти стихи», а также выявление аналогичной трактовки образа у Хайяма позволило сделать заключение о том, что гончар в стихотворении Тарковского «К стихам» – это *время* (историческая эпоха), в руках которого происходит формирование личности поэта.

К л ю ч е в ы е с л о в а : Библия; глина; гончар; гончарный круг; кувшин; система образов; рубаи; стихотворение «К стихам»

Д л я ц и т и р о в а н и я : Игошева, Т. В. Омар Хайям в составе культурного кода в стихотворении Арсения Тарковского «К стихам» / Т. В. Игошева. – Текст : непосредственный // Филологический класс. – 2024. – Т. 29, № 1. – С. 59–66. – DOI: 10.26170/2071-2405-2024-29-1-59-66.

OMAR KHAYYAM AS A PART OF THE CULTURAL CODE IN ARSENY TARKOVSKY'S POEM TO POEMS

Tatyana V. Igosheva

Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences
(Saint Petersburg, Russia)
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7988-204X>

S u m m a r y . The article deals with the cultural codes that influenced the composition of both the system of images and the construction of the poetic plot of Arseny Tarkovsky's poem *To Poems* (1960). The formation of the system of the images of Tarkovsky's poetic text was significantly influenced by the biblical code, as pointed out by the researcher Svetlana Kekova in her article *Metamorphoses of the Biblical Code in Arseny Tarkovsky's Poem "To Poems"*. This article argues that the origin of the images of Tarkovsky's poem is polygenetic and has more than one source. The study states that a row of rubaiyat by the medieval Persian poet Omar Khayyam, who "invented" and originally developed the system of images: *potter – potter's wheel – clay – jug (bowl)* can be considered one of these sources. In the process of comparison, it was found that Tarkovsky in the plot of his poem *To Poems* uses all Khayyam's images of this system. In the course of a detailed comparative analysis, the similarities and differences in the functioning of the images of the author of the article's interest were revealed. Particular attention is paid to the image of the potter, who remained unnamed in Tarkovsky's poem. Referring to the text of the undated note "I wrote these poems", as well as identifying a similar interpretation of the image by Khayyam, has led to the conclusion that the potter in Tarkovsky's poem *To Poems* is *the time* in whose hands the formation of the poet's personality takes place.

К e y w o r d s : Bible; clay; potter; potter's wheel; jug; system of images; rubai; poem *To Poems*

F o r c i t a t i o n : Igosheva, T. V. (2024). Omar Khayyam as a Part of the Cultural Code in Arseny Tarkovsky's Poem *To Poems*. In *Philological Class*. Vol. 29. No. 1, pp. 59–66. DOI: 10.26170/2071-2405-2024-29-1-59-66.

Довольно характерное для творчества А. А. Тарковского стихотворение «К стихам» (1960) относится к категории текстов с поэтологическим сюжетом, в основу которых положена авторефлексия автора на тему поэта и поэзии¹. Некоторые из них формируют метасюжеты, наиболее частотными среди которых являются избранничество поэта, поэт и толпа, поэт и власть и т. п. В качестве вполне самостоятельного, «определяющего основную смысловую направленность в стихотворных текстах» [Чижов, Комаров 2016: 101] возможно выделить и такой метасюжет, как *рождение поэта*. Ряд стихотворений, таких, к примеру, как «Матушка в Купальницу по лесу ходила...» (1912) С. А. Есенина или «Я – не нежный, не тепличный...» (1920) М. П. Герасимова, разворачивают этот сюжет как рассказ о собственно *биологическом рождении*. Другой ряд поэтических текстов, самым известным среди которых, безусловно, остается стихотворение А. С. Пушкина «Пророк» (1826), иносказательно метафоризируют его. Поэтическое размышление об избранности поэта и его пророческой миссии (о которых прежде всего и по преимуществу предпочитают говорить при анализе пушкинского стихотворения) построены на основе сюжетообразующего мотива *создания (рождения) или, точнее, пересоздания, перерождения* поэта-пророка из первоначального человеческого материала [Иванов 1990]. Стихотворение Тарковского «К стихам», помимо упоминания пророка («и как пророк заговорил»), практически ничем не напоминающее пушкинское стихотворение, тем не менее развивает как раз данный метасюжет, но в особом изводе – *культурного* (а не метафизического, как у Пушкина) *рождения поэта*, где акцентируются этапы отделения от природного состояния и обретения формы существования в культуре и истории.

Обращает на себя внимание и то, что стихотворение Тарковского имеет явный характер текста, пропущенного сквозь определенную кодирующую систему – и даже не одну.

Стихи мои, птенцы, наследники,
 Душеприказчики, истцы,
 Молчальники и собеседники,
 Смирненники и гордецы!

Я сам без роду и без племени
 И чудом вырос из-под рук,

Едва меня лопата времени
 Швырнула на гончарный круг.

Мне вытянули горло длинное,
 И выкрутили душу мне,
 И обозначили былинные
 Цветы и листья на спине,

И я раздвинул жар березовый,
 Как заповедал Даниил,
 Благословил закал свой розовый,
 И как пророк заговорил.

Скупой, охряной, неприкаянной
 Я долго был землей, а вы
 Упали мне на грудь нечаянно
 Из клювов птиц, из глаз травы.

[Тарковский 2021: 54]

С. В. Кекова – известная исследовательница творчества Арсения Тарковского – убедительно продемонстрировала, что одним из ключевых для этого стихотворения является библейский код [Кекова 2009]. Она справедливо полагает, что система образов основной части стихотворения (человек-кувшин, создаваемый из глины) восходит к библейскому пониманию человека как «сосуда скудельного» (2 Кор. 4:7). Бесспорным является и ее утверждение, что исходное состояние, материал (земля, глина), из которого создается поэт у Тарковского, – «Скупой, охряной, неприкаянной / Я долго был землей...», «...Меня лопата времени / Швырнула на гончарный круг», – отсылает к Книге Бытия, где рассказ о сотворении человека Богом выглядит так: «И создал Господь Бог человека из праха земного и вдунул в лице его дыхание жизни; и стал человек душею живою» (Быт. 2:7), в результате чего возникает аналогия между Адамом и лирическим героем стихотворения Тарковского [Кекова 2009: 196]. Данный параллелизм, в том числе и его художественное выражение в тексте, и интересует исследовательницу в ее статье прежде всего. Она же обратила внимание и на то, что источником для четвертой строфы: «И я раздвинул жар березовый, / Как заповедал Даниил, / Благословил закал свой розовый, / И как пророк заговорил», – является сюжет о трех отроках в печи огненной из Книги пророка Даниила (что подсказано самим Тарковским, назвавшим имя пророка в тексте, и развернуто комментируется исследовательницей) [Кекова 2009: 196–197]).

Признавая правоту основных утверждений, выдвинутых С. В. Кековой, до конца согласиться с ними все же невозможно. Так, материал – глина – действительно соотносим с библейским «прахом земным», а вот такие, например, образные детали, как гончарный круг, его вращение, в результате которого выкручивается сосуд, кувшин с длинным горлом и округлым туловом, ладони гончара – все это отсутствует в библейском тексте и имеет, по видимому, все же иное происхождение. «Сосуд скудельный», безусловно, приходит на ум при чтении стихотворения «К стихам». Однако семантика слова «скудельный» (слабый, убогий, жалкий) оказывается совершенно не развитой в поэтическом тексте Тарковского. И даже напротив, у него под-

¹ Ср. с фрагментом интервью, данного Тарковским Кириллу Ковальджи в 1979 г.: «К.К.: Арсений Александрович, в вашем творчестве есть момент обращения поэзии к самой себе, самосознания. Наверное, и вам встречались критики, которые сетуют на “стихи о стихах”. На кого, мол, они рассчитаны?»

А.Т.: Стихи о стихах... Если поэзия – сфера вашего существования, угол вашего бытия, то почему стихи – “запретная” тема? Разве кто-нибудь запрещает врачам размышлять о медицине, о биологии, музыкантам – о своих детях? Потом, в стихах о стихах часто идет речь и о других предметах, вызывающих стихи к жизни, о психологии творчества <...> Для того, кто живет в сфере обитания поэзии, служит ей, тема эта должна быть реабилитирована, потому что сущность ее захватывающая и никак не относится к темам “вторичного отражения” [Тарковский 2017: 457].

черкивается драгоценность, красота создаваемого кувшина (поэта). В связи с этим, очевидно, необходимо поставить вопрос не об одном источнике, а сразу о нескольких; вопрос о полигенетичности образного ряда у Тарковского, т. е. о нескольких путях, приведших поэта к образному решению в его стихотворении. Поэтому в данной статье, с одной стороны, мы приводим дополнительные аргументы в пользу высказанного Кековой основного тезиса, с другой стороны, предлагаем соотнести его с иным культурным кодом, не имеющим непосредственно библейского происхождения.

В статье Кековой приведена русская народная загадка, образно-смысловый потенциал которой в отношении стихотворения Тарковского остался, на наш взгляд, раскрыт в недостаточной степени. Вслед за исследовательницей приведем эту чрезвычайно любопытную загадку: «Взят от земли, яко Адам, и возложен на кружало; родился, вертелся; ввержен был в печь огненную, яко три отрока; взят от печи огненной и возложен на колесницу, яко Илия; везен был на лобное место, биен по главе, яко Иисус, и кричал громким голосом, а на голос пришла некая жена, яко Мария Магдалина, и, купивши его за медницу, принесла домой, но расплакался по своей матери – умер, и до ныне кости его негодящие лежат не погребены» [цит. по: Кекова 2009: 195]. Автор статьи утверждает, что загадку, как и стихотворение Тарковского, кодирует библейский текст: «Характерно, что в приведенном варианте весь метафорический и аллегорический ряд выстроен в библейской перспективе» [Кекова 2009: 195], и, таким образом, исследовательница подчеркивает лишь *типологическое* сходство между загадкой и стихотворением «К стихам». Вместе с тем приведенная загадка, на наш взгляд, наряду с Библией, хотя и гипотетически, но все же может выступать и самостоятельным источником, послужившим Тарковскому в качестве уже готового образца, в котором были использованы как техника метафоризации исходного библейского текста, так и технологические детали гончарного процесса. Это важно отметить, поскольку в Библии не находим, к примеру, такого образа, как кружало (гончарный круг) или мотива «верчения», – они в загадке также иного, не библейского, происхождения.

В процессе раскодирования стихотворения Тарковского с помощью библейского текста исследователь вынужден обращаться к разным частям Библии: Книга Бытия, Второе послание коринфянам, Книга пророка Даниила. Между тем в загадке (в первой ее части) не только уже присутствует та образность, которая появляется и у Тарковского, но более того, этот образный ряд в своей системности уже организует ее энигматический сюжет: «Взят от земли, яко Адам, и возложен на кружало; родился, вертелся; ввержен был в печь огненную, яко три отрока; взят от печи огненной...». Тарковский, развивая в своем стихотворении метасюжет *рождения поэта*, буквально поэтапно следует сюжету загадки о создании горшка: «взят от земли, яко Адам» («Я долго был землей...») – «возложен на

кружало» («лопата времени швырнула на гончарный круг») – «родился, вертелся» («Мне вытянули горло длинное, / И выкруглили душу мне») – «ввержен был в печь огненную, яко три отрока» («И я раздвинул жар березовый, / Как заповедал Даниил, / Благословил закал свой розовый»). И таким образом, не только Библия, но и поэтапно переданная технология создания кувшина выступает тем культурным кодом, при помощи которого зашифрованы этапы рождения поэта. Вследствие этого необходимо говорить, как минимум, о двойном кодировании сюжета стихотворения: это рассказ о поэте, которого из его первичного аморфного состояния формируют некие высшие, надличностные силы (сразу отметим, что в тексте стихотворения из них прямо названо только *время*), а реализован он в лирическом сюжете гончара (его образ передан через такую значимую деталь, как руки), создающего из глины кувшин на гончарном круге. Вместе с тем бесспорно, что некоторые звенья этого сюжета оказались наполнены библейскими аллюзиями.

В статье С. В. Кековой по умолчанию подразумевается, что под образом гончара в стихотворении Тарковского имеется в виду Бог, создающий поэта из глины подобно тому, как некогда он создал из праха земного Адама. Действительно, подобная параллель в первую очередь напрашивается при восприятии стихотворения Тарковского. Глина и гончар расположены в одном семантическом ряду, а библейский код устанавливает новые смысловые связи между ними: если глина в библейском контексте маркирует созданного из нее первочеловека, а создал его Бог, то Бог и есть гончар, лепящий из глины человека. Возможность подобной образной логики подтверждают и тексты из Книг пророков, оставшиеся вне поля зрения Кековой в ее статье, посвященной стихотворению «К стихам». Так, у пророка Исаяи находим не только аналогию человека с глиной, но и Бога, лепящего из глины, т. е., выполняющего функцию именно гончара: «Мы глина, а Ты образователь наш, и есть мы дело руки Твоей» (Ис. 44:8). У пророка Иеремии аналогичная мысль дана через сравнительный оборот: «Что глина в руке горшечника, то вы в руке Моей, Дом Израилев» (Иер. 18:1). Тем не менее с образом гончара в стихотворении Тарковского дело обстоит несколько сложнее; этот образ пропущен, как минимум, еще сквозь один дополнительный культурный код, о чем мы еще скажем ниже.

Пока же отметим, что обращение к поэтическим текстам других авторов позволяет увидеть, что в принципе возможно и иное смысловое наполнение образа гончара, вовсе не соотносимое ни с библейской семантикой, ни с мыслью о Боге. Так происходит, например, в стихотворении И. А. Бунина «Сатана Богу» (1903–1906)¹. Монолог Сатаны в нем завершается следующими словами:

¹ Подробнее об этом стихотворении см.: [Дорохина 2008].

Смотри: уж твой Адам
Охвачен мной! Я выжгу эту глину,
Я, как гончар, закал и звук ей дам.

[Бунин 1993: 178]

Известно, что источником для образа Сатаны у Бунина послужила не Библия, а Коран, где Иблис (сатана) отвечает Богу отказом на его призыв поклониться человеку, сотворенному им из глины, как своему заместителю на земле: «Я – лучше его: ты создал меня из огня, а его создал из глины» (Кор. 38:75). С гончаром у Бунина соотнесен не Бог, сотворивший человека, а Сатана, обжигающий человека-глину огнем, из которого он сам состоит. Сама близость, смысловая встреча огня и глины в 38 суре Корана формирует в поэтическом сознании Бунина образ сатаны-гончара, который своей огненной природой воздействует на глину, стремясь к изменению человеческой природы. Попутно отметим лексическую параллель, хотя она и имеет, по-видимому, случайный характер: в стихотворениях и Бунина, и Тарковского употребляется слово «закал» по отношению к глиняному изделию, прошедшему обжиг.

Между тем глина в качестве материала, из которого создан человек, у разных авторов далеко не всегда сопровождается положительной оценкой. Так, в известном стихотворении М. И. Цветаевой «Кто создан из камня, кто создан из глины...» (1920) в мотиве созданности из глины переданы вовсе не творческий акт или мысль о сотворении человека из праха, а подчеркнута косность, неподвижность обывательского существования, противопоставленного стихийности и постоянному внутреннему движению поэта, выраженному в поэтическом тексте морской образностью.

Тарковскому ближе иная интерпретация *глины*, имеющей у него, как уже было сказано выше, библейское происхождение, но при этом акцент в его поэтической трактовке все же перенесен с фигуры Адама на лирическое «я», создаваемое из глины. Подобную трактовку можно обнаружить, например, в одном из «Посланий» французского поэта Андре Шенье:

Я из податливой и слишком нежной глины
Был вылеплен, с душой и кроткой, и невинной...
(перевод Е. Гречаной) [Шенье 1995: 135]

У Шенье, как и у Тарковского, гончар остался не названным и потому – неизвестным. Но гораздо важнее, что в мотиве лепки сосуда из глины в обоих случаях реализовано представление о пассивном состоянии поэта, который не способен создать самое себя, за него это делает кто-то другой: некие надличностные силы, подчиняющие своей высшей воле исходный человеческий материал.

Помимо библейского кода в стихотворении «К стихам» важен и еще один культурный код, также тесно связанный с гончарной образностью. Мы имеем в виду ту группу рубаи Омара Хайяма, в которой персидский поэт активно обращался к интересующей нас образной системе: *гончар – глина – гончарный круг – кувшин (чаша)*. В отличие от библейского текста, в котором находим далеко не

весь набор связанных с гончарным производством образов, задействованных у Тарковского, в лирике Хайяма он присутствует в более полном составе.

Известно, что отдельные стихотворения Омара Хайяма уже в дореволюционной России привлекали к себе внимание таких переводчиков, как В. Величко, И. Умов, С. Уманец, К. Бальмонт и др. С наибольшей полнотой лирика Хайяма стала доступна русскому читателю после того, как эмигрировавший во Францию поэт и переводчик И. И. Тхоржевский (1878–1951) перевел на русский язык и опубликовал рубаи персидского поэта в Париже в 1928 г. [Шахвердов 1992]. Русские любители восточной поэзии, не имевшие возможности приобрести парижское издание, распространяли лирику Омара Хайяма в переводах Тхоржевского в машинописном виде. Об этом вспоминал, к примеру, Лев Ошанин: «...Не так часто иноязыкий поэт забирает тебя в плен эмоционально, прочно входит в твою жизнь, становится необходимым. Так, ко мне лично пришел Омар Хайям, когда в начале тридцатых годов в мои руки попала переписанная от руки тетрадка переводов совершенно мне не известного И. Тхоржевского. Я не поленился от корки до корки переписать ее для себя, и до сих пор помню наизусть многие замечательные рубаи из этой тетрадки. С переводами, как со всяким художественным произведением, ничего не поделаешь – или бегут мурашки по спине или нет» [Ошанин 1987: 191]. В 1935 г. в советской России в издательстве Academia были опубликованы рубаи Хайяма в переводах О. Румера, В. Тардова, Л. Н. и К. Чайкиных [Хайям 1935]. В ряду послевоенных переводчиков поэзии Хайяма находился и близкий друг Тарковского – С. Липкин [Липкин 1961]. Все вышеперечисленное говорит в пользу того, что Тарковский, сам переводивший из персидских поэтов, по всей видимости, был знаком и с творчеством Омара Хайяма.

В ряду средневековых персидских поэтов, как отмечает исследователь, Хайям обращал на себя внимание тем, что выглядел «необычным, резко отличавшимся <...> характером творчества, системой образов, изобразительными средствами» [Османов 1972: 164]. Дело в том, что в персидской лирике «десятки раз встречаются “розы” и “кипарисы”, но там они служат лишь своего рода *основой* образа, которая превращается в подлинный образ (*маани*) только с помощью привлечения новых поэтических и стилистических средств, установления новых семантических связей» [Османов 1972: 165]. Художественный метод Хайяма иной: собственно образов (*маани*), как их понимают знатоки персидской лирики, у него сравнительно мало. «В четверостишиях Хайяма образность, переносное выражение достигается прежде всего не созданием и варьированием старых тропов, а художественным вымыслом иного порядка, основанным на принципах контрастности и сюжетных поворотов» [Османов 1972: 165–166].

Кроме того, поэтическая особенность Хайяма заключалась и в том, что в своих рубаи он создал устойчивый комплекс образов, который в своей

системности и повторяемости из текста в текст встречается исключительно у него одного и ни у кого из других средневековых персидских поэтов. В состав этого комплекса входят интересующие нас образы *глины, гончара, гончарного круга и кувшина* [Османов 1968: 434]. На наш взгляд, образный состав стихотворения Тарковского находится под определенным влиянием не только библейского текста, как утверждает Кекова, но и уникальной, специфически хайямовской системы образов, которая при вариативном характере лирических сюжетов целой группы его четверостиший остается у него устойчиво неизменной.

Несмотря на то, что Хайям своей неканоничностью был «неудобным для ислама поэтом» [Голубев 2008: 12]¹, многие образы и мотивы для своих четверостиший он черпал все же из Корана. Один из них – первочеловек, сотворенный из глины:

И разве не идет из века в век,
Сопровождая поколений бег,
Предание о том, что создан был
Из влажной глины первый человек?
[Хайям 1986: 243]

Очевидно, что названный мотив аналогичен библейскому, поскольку текст Корана как в данном, так и в ряде других случаев, в своем генезисе текстуально восходит к тексту Священного писания. Вместе с тем Хайям оригинально и с большой долей драматизма развивает этот исходный коранический мотив в своей лирике: сотворенный из глины человек обречен после смерти вернуться к своему первосостоянию. Поэтому одним из частотных, повторяющихся мотивов в интересующей нас группе рубаи Хайяма является метаморфоза, превращение человеческой телесности обратно в прах, глину, из которой гончар лепит кувшин:

Когда тело мое на кладбище снесут –
Ваши слезы и речи меня не спасут.
Подождите, пока я не сделаюсь глиной,
А потом из меня изготовьте сосуд.
[Хайям 1986: 75]

Не буду часа ждать, когда умру,
Когда пойду на глину гончару,

¹ Ср. характеристику, данную персидскому поэту, востоковедом, членом-корреспондентом Петербургской Академии наук В. А. Жуковским, который был одним из первых в России исследователей поэтического наследия Омара Хайяма: «Он – вольнодумец, разрушитель веры; он – безбожник и материалист; он – насмешник над мистицизмом и пантеист; он – правверующий мусульманин, точный философ, острый наблюдатель, ученый; он – гуляка, развратник, ханжа и лицемер; он – не просто богохульник, а воплощенное отрицание положительной религии и всякой нравственной веры; он – мягкая натура, преданная скорее созерцанию божественных вещей, чем жизненным наслаждениям <...> Можно ли в самом деле представить человека, если только он не нравственный урод, в котором могли бы совмещаться и уживаться такая смесь и пестрота убеждений, противоположных склонностей и направлений, высоких доблестей и низменных страстей и колебаний» [Жуковский 1897: 320, 325].

Пока еще не стал я сам кувшином,
Кувшин вина я выпью поутру.
[Хайям 1986: 128]

Слышал я: под ударами гончара
Глина тайны свои выдавать начала:
«Не топчи меня! – глина ему говорила. –
Я сама человеком была лишь вчера».
[Хайям 1986: 152]

Чья плоть, скажи, кувшин, тобою стала?
Певца влюбленного, как я, бывало?
А глиняная ручка, знать, была
Рукой, что шею милой обвивала?
[Хайям 1986: 160]

Разбил кувшин из глины расписной,
До чертиков напившись в час ночной.
Кувшин сказал мне горестно и внятно:
«Я был тобой, ты вскоре станешь мной».
[Хайям 1986: 203]

Один сказал: «Возможно ли, чтоб Он,
Которым я из глины сотворен,
Меня искусно создал для того,
Чтоб снова в глину был я превращен?»
[Хайям 1986: 251]

Выделенный мотивный комплекс, связанный с гончарным ремеслом, у Хайяма выражает его персональный философский взгляд на мироустройство и призван выразить идею вечного круговорота материи, своеобразного перерождения вещества из одной формы в другую: человек, созданный из глины, после смерти вновь превращается в глину, которая, в свою очередь, становится материалом для создания кувшина. В тексте Тарковского – аналогичный образный комплекс, но его смысловое наполнение, конечно же, иное, хотя оно и связано с темой рождения (перерождения). Присутствует в стихотворении «К стихам» и мотив круговорота, хотя и в собственном, не хайямовском ракурсе. Лирический субъект, последовательно осознающий себя глиной, кувшином и поэтом, в сюжете стихотворения Тарковского создается из природного материала – глины; становясь кувшином, он отделяется от природы, поскольку он – уже объект не природной, а культурной среды, «второй природы». Однако на тулово «я»-кувшина, названное в стихотворном тексте «спиной», в виде украшения наносят природно-органический рисунок:

Мне вытянули горло длинное,
И выкрутили душу мне,
И обозначили былинными
Цветы и листья на спине.

Таким образом, преодолев исходное природное состояние, «я»-кувшин стихотворения вновь приближается к природе, что подчеркнуто не только расписным природным орнаментом, нанесенным на кувшин, но и фантастическим мотивом нечаянного падения стихов на грудь поэта «из клювов птиц, из глаз травы».

Также обращает на себя внимание, что в ряде вышеприведенных четверостиший Хайяма с гли-

ной соотносится не Адам, а сам лирический субъект, остро переживающий собственную материальность, способную принимать различные формы («пока я не сделаюсь глиной, / А потом из меня изготовьте сосуд»; «пойду на глину гончару, / Пока еще не стал я сам кувшином»). И невзирая на отсутствие мотива круговорота материи в природе (в собственно хайямовском смысле), в стихотворении Тарковского у него все же прослеживается аналогичное Хайяму тождество лирического «я» и материи, из которой его сотворили: «Я долго был землей...». И более того, слияние лирического субъекта с глиной, ощущаемой как собственное изначальное состояние, становится в стихотворении «К стихам» столь тесным, что лирический монолог ведется как бы от лица «заговорившей» глины, а затем и от лица создаваемого кувшина: «...Меня лопата времени / Швырнула на гончарный круг»; «Мне вытянули горло узкое», «...выкрутили душу мне». Подобная поэтическая техника ни для Библии, ни для Корана не характерна, но зато она присуща Хайяму, у которого нередко «кувшин или чаша обретают дар речи», «неодушевленные предметы оживают, сквозь неживую материю проступают черты мыслящего существа» [Османов 1972: 175]: «Не топчи меня! – глина ему говорила. – / Я сама человеком была лишь вчера»; «Кувшин сказал мне горестно и внятно: / “Я был тобой, ты вскоре станешь мной”». Правда, у Хайяма глина/кувшин вступает в диалог с человеком, раскрывая ему глаза на круговорот материи в природе; у Тарковского же представлен монолог, который ведется от лица лирического «я», отождествляющего себя и с глиной, и с кувшином, и с поэтом в той последовательности, которая связана с процессом рождения кувшина-поэта.

Помимо уже сказанного, близость двух поэтов наблюдается и в самой способности глубоко прочувствовать и затем телесно, пластически достоверно передать в поэтическом слове саму материальную трансформацию глины в кувшин, не теряя при этом глубинной иносказательности, раскрывающей индивидуальные для каждого из двух поэтов смыслы. Так, в поэтическом арсенале Хайяма уже присутствует тот прием параллелизма, основанный на морфологическом сходстве человека и кувшина, который использует и Тарковский. У Хайяма: «И шею вытянув, как горлышко сосуда...» [Хайям 1986: 46]. Человек и сосуд здесь близки, но все же различны, что подчеркивает сравнительный оборот: шея человека морфологически подобна горлу сосуда. У Тарковского же, продолжающего развивать прием персидского поэта, кувшин и человек сливаются в единое существо: «Мне вытянули горло длинное...», – говорит о себе и кувшин, и человек, превращающийся в поэта, для которого горло – орган поэтической речи.

Образ гончара у Хайяма многомерен. Во-первых, в ряде рубаи гончар – это просто ремесленник, с помощью которого совершается круговорот материи, пленяющий персидского поэта «непрестанными превращениями глины в человека, человека в прах» [Османов 1972: 174]:

Я вчера наблюдал, как вращается круг,
Как спокойно, не помня чинов и заслуг,
Лепит чашу гончар из голов и из рук,
Из великих царей и последних пьянчуг.
[Хайям 1986: 119]

Во-вторых, гончар может выступать метафорическим обозначением Бога, творца мироздания и человека:

Тот гончар, что слепил чаши наших голов,
Превзошел в своем деле любых мастеров.
[Хайям 1986: 100]

А в-третьих, что наиболее интересно в ходе сопоставления с образно-мотивной структурой стихотворения Тарковского, гончар у Хайяма – это время:

Быть обителю вечной мир не хочет для нас,
На три дня рай и ад он лишь прочит для нас,
А потом все мы – прах. Прах пойдет на кувшины.

Время, ловкий гончар, уж хлопочет для нас...
[Хайям 1986: 224]

Время у Хайяма – «повторяющийся на новом витке цикл, с его рождением, жизнью и смертью» [Михайличенко 1979: 90]. Циклический характер времени в природе порождает в его четверостишиях мотив круговращения и повторяемости:

Подыми пиалу и кувшин ты, о свет моих глаз,
И кружись на лугу, у ручья в этот радостный час,
Ибо многих гончар-небосвод луноликих и стройных

Сотни раз превратил в пиалу, и в кувшин – сотни раз.

[Хайям 1986: 320]

Здесь все охвачено круговым движением: кружится в танце возлюбленная поэта, в круговращении находятся вселенная, небосвод, метонимически замещающий время, сама материя, переходящая из формы в форму. Поскольку космическое время, выраженное в виде небосвода (время исчислялось по звездам, поэтому оно и ассоциировалось с небом), у Хайяма вращается подобно гончарному кругу, поэтому время – не только гончар, но и метонимически – гончарный круг:

Из верченья гончарного круга времен
Смысл извлек только тот, кто учен и умен,
Или пьяный, привычный к вращению мира,
Ничего ровным счетом не мыслящий в нем!

[Хайям 1986: 141]

Как уже говорилось выше, гончар в стихотворении Тарковского остался не названным. Но принцип «тесноты стихотворного ряда» подталкивает к пониманию, что с образом гончара связано именно время, поскольку «лопата времени» швырнула глину на гончарный круг оставшегося неназванным у поэта времени. Время – единственный прямо названный в поэтическом тексте объект, совершающий манипуляции с глиной, а затем и кувшином на гончарном круге. Очевидное сбли-

жение между временем и гончарным кругом происходит по ассоциативному принципу – круговое движение, в ходе которого происходит рост и кувшина на гончарном круге, и поэта в его временном становлении. При том, что и у Хайяма, и у Тарковского время – это гончар, само понимание времени в их поэтических текстах различно. Если у Хайяма время – космично, то у Тарковского время – это историческая эпоха, участвующая в формировании поэта. Поэтому в отличие от пушкинского «Пророка», где изображается *метафизика* рождения поэта, и время в нем оказывается несущественным фактором, у Тарковского этот сюжет дан в *историософском* аспекте, призванном подчеркнуть значение исторической эпохи, налагающей свой отпечаток на личность поэта. Подтверждение этой мысли находим в недатированной заметке Тарковского, озаглавленной «Я писал эти стихи»: «Мой голос звучит правдиво, потому что *время* не только катило свои чугунные гири, но и слушало самое себя: а у него был голос, подобный единому голосу симфонического оркестра. Он был абсолютно множествен, и все, что было, то было: я же *не мог родиться вне его ведения*, и я, порой за год, порой за день, *предчувствуя будущее*, все же поневоле *рос в его ладонях*» [Тарковский 2017: 307] (курсив наш – Т. И.). Рождение, рост личности поэта и даже его пророческая функция («...порой за год, порой за день, предчувствуя будущее...») здесь мыслятся в системе коор-

динат именно исторического времени.

Кому именно принадлежат *руки* из стихотворения Тарковского неясно, однако цитата из приведенной заметки позволяет определить это со значительной долей вероятности. В процитированном прозаическом фрагменте появляется многозначительный образ *ладоней времени* («я <...> поневоле *рос в его ладонях*»), в которых вырастает поэт: он-то и является образно-смысловым эквивалентом образу рук, из-под которых чудом вырастает поэт в сюжете анализируемого стихотворения. Таким образом, тематическая близость, которой отмечены прозаический фрагмент и поэтический текст, продуцирует и аналогичное образно-мотивное решение: *руки* в стихотворении необходимо понимать как *руки времени*, в которых рождается и формируется поэт.

Безусловно, художественные концепции у Хайяма и Тарковского различны, но сама совокупность образов (глина, гончар, гончарный круг, кувшин) аналогична. Впервые «изобретает» ее Хайям, тем самым маркируя данную систему образов своим именем, а Тарковский использует ее как готовый комплекс, но при этом наполняет его собственным содержанием, создавая лирический сюжет, который подключает стихотворение Тарковского не к философской лирике о бытийственном круговращении материи в природе, а к метасюжету *рождение поэта*.

Литература

- Бунин, И. А. Собрание сочинений : в 8 т. Т. 1. Стихотворения 1888–1952 / И. А. Бунин ; сост., подг. текста, комментарии А. К. Бабореко. – М. : Московский рабочий, 1993. – 540 с.
- Голубев, И. Тайнопись Омара Хайяма / И. Голубев // Хайям Омар. Рубаи. Полное собрание. – М., 2008.
- Дорохина, В. Г. Темы, мотивы, образы и сюжеты Корана в лирике И. А. Бунина / В. Г. Дорохина // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2008. – № 2(26). – С. 164–167.
- Жуковский, В. А. Омар Хайям и «странствующие» четверостишия / В. А. Жуковский // Ал-Музафаррийа : сб. статей учеников проф. В. Р. Розена. – СПб., 1897. – С. 325–363.
- Иванов, В. И. Два маяка / В. И. Иванов // Пушкин в русской философской критике. – М., 1990. – С. 249–262.
- Кекова, С. В. Метаморфозы библейского кода в стихотворении Арсения Тарковского «К стихам» / С. В. Кекова // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2009. – Т. 1(3). – С. 195–199.
- Липкин, С. И. Строки мудрых. Переводы / С. И. Липкин. – М. : Советский писатель, 1961. – 228 с.
- Михайличенко, Б. О времени в рубаи Омара Хайяма / Б. Михайличенко // Проблемы поэтики. – Самарканд, 1979. – С. 90–91.
- Османов, М.-Н. Омар Хайям / М.-Н. Османов // Краткая литературная энциклопедия. Т. 5. – М. : Советская энциклопедия, 1968. – С. 434–435.
- Османов, М.-Н. Омар Хайям: проблемы и поиски / М.-Н. Османов // Омар Хайям. Рубайят / пер. Г. Плисецкого. – М. : Наука, 1972. – С. 156–185.
- Ошанин, Л. Нужная людям книга / Л. Ошанин // Звезда Востока. – 1987. – № 2. – С. 191–202.
- Тарковский, А. А. Стихотворения разных лет. Статьи, заметки, интервью / А. А. Тарковский ; вступ. ст. М. И. Синельникова ; сост., подг. текстов и коммент. М. А. Тарковской и В. А. Амирханяна ; отв. ред. Д. П. Бак. – М. : Изд-во «Литературный музей», 2017. – 608 с.
- Тарковский, А. А. Стихотворения и поэмы / А. А. Тарковский ; вступ. ст. В. П. Филимонова ; сост., подг. текстов и коммент. М. А. Тарковской и В. А. Амирханяна ; отв. ред. Д. П. Бак. – М. : Изд-во «Литературный музей», 2021. – 512 с.
- Хайям, Омар. Рубайят / Омар Хайям ; пер. О. Румера, В. Тардова, Л. Н. и К. Чайкина ; вступит. статья А. Болотникова. – [М.] : Academia, 1935. – 113 с.
- Хайям, Омар. Рубаи / Омар Хайям. – Л. : Советский писатель, 1986. – 320 с.
- Чижов, Н. С. Метасюжет возвращения в поэзии Ивана Жданова / Н. С. Чижов, С. А. Комаров // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. – 2016. – Т. 2, № 4. – С. 100–112.
- Шахвердов, А. Сотворение русского рубаи (И. Тхоржевский – переводчик и интерпретатор Омара Хайяма) / А. Шахвердов, З. Ворожейкина // Вопросы литературы. – 1992. – № 3. – С. 276–298.

Шенье, Андре. Сочинения. 1819 / Андре Шенье ; изд. подготовила Е. П. Гречаная. – М. : Наука, 1995. – 608 с.

References

- Bunin, I. A. (1993). *Sobranie sochinenii: v 8 t.* [Collected Works, in 8 vols.]. Vol. 1. Stikhotvoreniya 1888–1952. Moscow, Moskovskii rabochii. 540 p.
- Chenier, Andre. (1995). *Sochineniya. 1819* [Works. 1819]. Moscow, Nauka. 608 p.
- Chizhov, N. S. Komarov, S. A. (2016). Metasyuzhet vozvrashcheniya v poezii Ivana Zhdanova [The Return Metaplot in the Poetry of Ivan Zhdanov]. In *Vestnik Tyumenskogo gosudarstvennogo universiteta. Gumanitarnye issledovaniya. Humanitates*. Vol. 2. No. 4, pp. 100–112.
- Dorokhina, V. G. (2008). Temy, motivy, obrazy i syuzhety Korana v lirike I. A. Bunina [Themes, Motifs, Images and Plots of the Koran in the Lyrics of I. A. Bunin]. In *Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*. No. 2(26), pp. 164–167.
- Golubev, I. (2008). Tainopis' Omara Khaiyama [The Cryptography of Omar Khayyam]. In Khaiyam, Omar. *Rubai. Polnoe sobranie*. Moscow.
- Ivanov, V. I. (1990). Dva mayaka [Two Lighthouses]. In *Pushkin v russkoi filosofskoi kritike*. Moscow, pp. 249–262.
- Kekova, S. V. (2009). Metamorfozy bibleiskogo koda v stikhotvorenii Arseniya Tarkovskogo «K stikham» [Metamorphoses of the Biblical Code in Arseny Tarkovsky's Poem "To Poems"]. In *Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiiskoi akademii nauk*. Vol. 1(3), pp. 195–199.
- Khayyam, Omar. (1935). *Robaiyat* [Robiyat]. Moscow, Academia. 113 p.
- Khayyam, Omar. (1986). *Rubai* [Rubai]. Leningrad, Sovetskii pisatel'. 320 p.
- Lipkin, S. I. (1961). *Stroki mudrykh. Perevody* [Lines of the Wise. Translations]. Moscow, Sovetskii pisatel'. 228 p.
- Mikhaylichenko, B. (1979). O vremeni v rubai Omara Khaiyama [About Time in the Rubaiyat of Omar Khayyam]. In *Problemy poetiki*. Samarkand, pp. 90–91.
- Oshanin, L. (1987). Nuzhnaya lyudyam kniga [The Book People Need]. In *Zvezda Vostoka*. No. 2, pp. 191–202.
- Osmanov, M.-N. (1968). Omar Khaiyam [Omar Khayyam]. In *Kratkaya literaturnaya entsiklopediya*. Vol. 5. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya, pp. 434–435.
- Osmanov, M.-N. (1972). Omar Khaiyam: problemy i poiski [Omar Khayyam: Problems and Searches]. In *Omar Khaiyam. Rubaiyat* / transl. by G. Plisetsky. Moscow, Nauka, pp. 156–185.
- Shakhverdov, A., Vorozheykina, Z. (1992). Sotvorenie russkogo rubai (I. Tkhorzhevskii – perevodchik i interpretator Omara Khaiyama) [The Creation of the Russian Rubaiyat (I. Tkhorzhevsky – Translator and Interpreter of Omar Khayyam)]. In *Voprosy literatury*. No. 3, pp. 276–298.
- Tarkovsky, A. A. (2017). Stikhotvoreniya raznykh let. Stat'i, zametki, interv'yu [Poems of Different Years. Articles, Notes, Interviews]. Moscow, Izdatel'stvo «Literaturnyi muzei». 608 p.
- Tarkovsky, A. A. (2021). *Stikhotvoreniya i poemy* [Poems and Poems]. Moscow, Izdatel'stvo «Literaturnyi muzei». 512 p.
- Zhukovsky, V. A. (1897). Omar Khaiyam i «stranstvuyushchie» chetverostishiya [Omar Khayyam and "Wandering" Quatrains]. In *Al-Muzafarriia: sb. statei uchenikov prof. V. R. Rozena*. Saint Petersburg, pp. 325–363.

Данные об авторе

Игошева Татьяна Васильевна – доктор филологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник Отдела новейшей русской литературы, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (Санкт-Петербург, Россия). Адрес: 199034, Россия, г. Санкт-Петербург, наб. Макарова, 4.
E-mail: tigosheva@mail.ru.

Author's information

Igosheva Tatyana Vasilievna – Doctor of Philology, Associate Professor, Leading Researcher of Department of Recent Russian Literature, Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences (Saint Petersburg, Russia).

Дата поступления: 11.10.2023; дата публикации: 31.03.2024

Date of receipt: 11.10.2023; date of publication: 31.03.2024

УДК 821.161.1-31. DOI: 10.26170/2071-2405-2024-29-1-67-74. ББК Ш33(2Рос=Рус)-3.
ГРНТИ 17.07.29. Код ВАК 5.9.1

СЮЖЕТ СПЛАВА В ПРОЗЕ Д. Н. МАМИНА-СИБИРЯКА И А. ИВАНОВА

Тагильцев А. В.

Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург, Россия)

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0001-7161-6422>

SPIN-код: 6057-6073

А н н о т а ц и я . В статье рассматриваются элементы уральского культурного ландшафта в классической и современной прозе. Объектом исследования становится сюжет сплава «железных караванов» по Чусовой и мир уральской реки как устойчивый топос. Литературоведы отмечают, что образы реки и сплава занимают важное место в творчестве классика уральской литературы Д. Н. Мамина-Сибиряка и современного российского писателя Алексея Иванова.

В исследовании выявляются преемственность литературной традиции в прозе двух авторов и различия, связанные с меняющимся литературным контекстом, жанровыми и стилистическими особенностями произведений, которые касаются в том числе очерковой природы прозы Д. Мамина-Сибиряка и традиций авантюрно-приключенческого исторического романа у А. Иванова. При этом в книгах А. Иванова (особенно в «Message: Чусовая» и «Золото бунта») сохраняется связь с предшественником, запечатлевшим образ сплава на реке Чусовой как важную часть уральской истории.

Особое внимание уделяется сюжетной организации и системе персонажей, а также взаимосвязи образов природы и культурного ландшафта Урала, связанного с деятельностью человека, меняющего окружающую среду и в то же время живущего по законам этого мира.

К л ю ч е в ы е с л о в а : мир реки; сплав; культурный ландшафт; сюжет; очерк; роман

Д л я ц и т и р о в а н и я : Тагильцев, А. В. Сюжет сплава в прозе Д. Н. Мамина-Сибиряка и А. Иванова / А. В. Тагильцев. – Текст : непосредственный // Филологический класс. – 2024. – Т. 29, № 1. – С. 67–74. – DOI: 10.26170/2071-2405-2024-29-1-67-74.

THE PLOT OF IRON ORE RAFTING IN THE WORKS OF D. N. MAMIN-SIBIRYAK AND A. IVANOV

Alexander V. Tagiltsev

Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg, Russia)

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0001-7161-6422>

A b s t r a c t . The article examines elements of the Urals cultural landscape in classical and modern fiction. The scope of the study embraces the plot of “iron caravans” rafting iron ore along the Chusovaya river and the world of a Urals river as a stable topos. Literary critics note that the images of the river and iron ore rafting take up an important place in the novels of the classic of the Urals literature D. N. Mamin-Sibiriyak and the modern Russian writer A. Ivanov.

The study reveals the continuity of the literary tradition in the prose of the two authors and the differences associated with the changing literary context, genre and style features of the works, which relate, among other things, to the essay nature of the prose of Mamin-Sibiriyak and the traditions of the historical adventure novel by Ivanov. At the same time, in the books of Ivanov (especially in the “Message: Chusovaya” and “The Gold of Revolt”) the connection with the predecessor, who had captured the iron ore rafting on the Chusovaya River as an important part of the Urals history, still remains.

Special attention is paid to the plot organization and the system of characters, as well as the interrelation between the images of nature and the cultural landscape of the Urals associated with the activity of man, changing the environment and, at the same time, living in accordance with the laws of this world.

Key words : world of the river; iron ore rafting; cultural landscape; plot; essay; novel

For citation : Tagiltsev, A. V. (2024). The Plot of Iron Ore Rafting in the Works of D. N. Mamin-Sibiriyak and A. Ivanov. In *Philological Class*. Vol. 29. No. 1, pp. 67–74. DOI: 10.26170/2071-2405-2024-29-1-67-74.

Сплав по реке стал узнаваемым сюжетным элементом, с помощью которого создается образ Урала и конструируется региональный ландшафт. Вслед за В. Л. Каганским мы считаем продуктивным не разделять ландшафт природный и культурный: «Всякое земное пространство, жизненная среда достаточно большой (самосохраняющейся) группы людей – культурный ландшафт, если <...> группа освоила это пространство утилитарно, семантически и символически» [Каганский 2001: 24]. Сплав по уральской реке и его отражение в художественной культуре представляют собой яркий пример соединения утилитарной, семантической и символической ситуации.

В. В. Абашев, реконструируя очертания перм-

ского текста в русской культуре, считает: «Формирование подобного локального ... текста – закономерное следствие и продукт исторической и культурной деятельности. Человек не только физически изменяет ландшафт и не только утилитарно с ним взаимодействует <...> Человек неизбежно семиотицирует место своей жизни и приобщает его тем самым к семиосфере национальной культуры» [Абашев 2008: 35–36]. Пермский локальный текст в череде других, названных автором – петербургского, московского, сибирского, провинциального, – может восприниматься как наиболее оформленный и выстроенный случай общей традиции, в рамках которой создается литературный образ Урала. Эмпирически ее наличие фиксируется в

художественной литературе уже в XIX веке. Например, две книги очерков Д. Н. Мамина-Сибиряка называются «Уральские рассказы» и «Сибирские рассказы». В основе региональных различий лежит специфика пространства, культурного ландшафта, а также некоторые особенности «ментальных свойств живущих там людей» (подробнее об этом в статье Л. М. Митрофановой) [Митрофанова 2008: 132].

Сплавы становятся характерной и узнаваемой ситуацией в уральской литературе. Это поход по полноводной весенней или осенней реке в промышленных, торговых, позже – туристических целях. Риск во время сплава по уральским рекам связан с бурным течением, узостью русла, наличием порогов и крупных прибрежных скал или камней, известных под названием «бойцы» (так как они разбиваются плывущие суда). Для современного читателя знакомство с этой темой нередко начинается с творчества Алексея Иванова. Сплав занимает важное место в его романах, действие которых географически связано с Уралом: «Географ глобус пропил», «Сердце пармы», «Золото бунта»; а также в документальных книгах «Message: Чусовая» и «Хребет России». Это может быть туристический поход («Географ глобус пропил»), путеводитель по прошлому и настоящему («Message: Чусовая») или художественная реконструкция исторических плаваний по уральским рекам («Сердце пармы», «Золото бунта»).

Сам писатель знаком с темой не понаслышке, он многократно сплавлялся по описанным им маршрутам. Кроме того, А. В. Иванов – искусствовед, знаток истории и культуры Урала. Образ сплава в его книгах создается не только с опорой на исторические документы и личный опыт автора. Писатель не может игнорировать и предшествующую литературную традицию, а это в первую очередь путевые очерки Д. Н. Мамина-Сибиряка.

Исследование сюжета сплава, который развивается в одних и тех же географических координатах, позволит увидеть и возможные повторы в создающемся образе мира, и различия в мировоззрении авторов, принадлежащих к разным литературным эпохам и выбирающих непохожие художественные стратегии для освоения уральского пространства.

В сочинениях Д. Н. Мамина-Сибиряка представлена целая энциклопедия уральской жизни XVIII–XIX веков. Писатель, родившийся и выросший на Урале, много путешествовал по родному краю, был свидетелем и участником сплавов, в том числе в составе «железных караванов». Ведь до постройки железной дороги Чусовая была главной транспортной артерией, по которой перевозили продукцию уральских заводов. Биограф пишет: «Путешествовал Дмитрий Наркисович вверх и вниз по Чусовой в 1868, 1869 и 1870 годах. А также несколько раз с 1878 по 1882 года, о чем позже вспоминал в своей автобиографии» (и с 1882 года начинают публиковаться очерки, составившие книгу «Уральские рассказы») [Паэгле 2017: 82].

Неудивительно, что образ уральской реки и

жизни на ее берегах стал одним из центральных в прозе Д. Н. Мамина-Сибиряка. Важность обращения к теме Чусовой на протяжении всего творчества писателя отмечает И. А. Дергачев [Дергачев 1981: 14]. образу реки в ранней прозе посвящена статья Н. А. Кунгурцевой, его особенности обнаруживаются в «объединении архаических контуров мира реки и мифопоэтического ее видения с историческим и социальным контекстом жизни людей современной автору эпохи» [Кунгурцева 2007: 257].

Сюжеты промышленного сплава появляются в ряде очерков писателя: «На Чусовой» (1881), «Чусовая» (1882), «В камнях. Из путешествий по реке Чусовой» (1882) и «На реке Чусовой» (1883). Мотивы сплава есть и в более ранних рассказах – «Не задалось» (1876) и «Русалки. Из народного быта» (1876). Более подробно о генезисе сюжета сплава в прозе Д. Н. Мамина-Сибиряка можно прочитать в комментариях к очерку «Бойцы» пятого тома полного собрания сочинений писателя [Мамин-Сибиряк 2011: 886–887].

В 1880-е годы Мамин-Сибиряк работает над «Уральскими рассказами», ставшими важным этапом в формировании уральского локального текста. Одним из самых больших по объему очерков в этом цикле стали «Бойцы. Очерки весеннего сплава по реке Чусовой» (1883). О. В. Зырянов в работе о художественной целостности «Уральских рассказов» пишет о том, что их «можно рассматривать как монолитную книгу, своего рода эпос уральской жизни» [Зырянов 2011: 864]. Говоря об образующей художественную целостность мотививной структуре цикла, исследователь выделяет концептуально-семантическую триаду *Природа – Социум – Человек* [Зырянов 2011: 864]. И эпическое начало, и названные мотивы в полной мере присущи художественному миру очерка о весеннем сплаве.

Мамин-Сибиряк создает свой вариант уральского текста в рамках реалистической традиции последней трети XIX века с характерными для его творчества элементами этнографизма, документального начала, социологичностью авторской позиции. При этом писатель остается в первую очередь мастером слова, не просто делая зарисовки и наброски с натуры, а создавая ряд ярких, запоминающихся литературных образов. Имеет значение то, что Мамин-Сибиряк рассказывает историю сплавов, будучи свидетелем и участником этих событий. Событий масштабных, неотделимых от социально-экономической жизни Урала и уральских заводов эпохи до начала XX века. Поэтому в повествовании появляются элементы текста, которые можно назвать документальными: исторические и географические сведения о Чусовой и Урале, элементы путеводителя. В очерке «Бойцы» есть такие фрагменты: «В шести верстах от деревни Пермьяковой стоит на правом берегу боец Писанный. Свое название он получил от надписи, которая сделана на нем в двадцати сажнях от уровня реки. <...> Глядя на эти толщи настланных друг на друга известняков, сланцев и песчаников, исчерченных белыми прожилками доломита, так и кажется, что перед вашими глазами развертывается лист за листом история тех тысячелетий и милли-

онов лет, которые ... пронесли над Уралом» [Мамин-Сибиряк 1958: 71]. «От Урала как геологической морщины мы перейдем теперь к Уралу как нашему историческому порогу в Азию, потому что наша барка подплывает к устью реки Серебрянки, по которой в 1581 году Ермак перевалил в Сибирь» [Мамин-Сибиряк 1958: 73].

Но документальное начало – лишь один из элементов повествования в очерке «Бойцы», как и в некоторых других очерках из цикла «Уральские рассказы». Говоря о традиции очерка и влиянии этого жанра на становление социального реализма в русской прозе 1860–1880-х гг., И. А. Дергачев замечает: «В жанровом “хозяйстве” реализма в это время заметно желание выйти за границы привычных категорий и особенно – стремление подчеркнуть незавершенность произведения, неокончателность художественной мысли» [Дергачев 2005: 32]. Размышляя об очерке как о поле эксперимента, жанре, «на который меньше всего распространяется господство основ художественного метода, выработанных в ходе развития ... реализма», исследователь говорит, что разновидность очерка, близкая творческой манере Мамин-Сибиряка, предполагает «равенство читателя и писателя и их способность интерпретировать факты. Авторское понимание, обнаруживая себя, не претендует на окончательную истину. В очерке утверждается эстетическое достоинство факта» [Дергачев 2005: 33]. Результатом подобного отношения становится художественная структура, предполагающая «своеобразие сюжета, состоящего из ряда относительно самостоятельных повествований, которые в совокупности выстраиваются в общую картину» [Дергачев 2005: 37–38]. Отсюда же и «очерки», а не «очерк» в подзаголовке произведения.

Таким образом, и сцены, составляющие отдельные очерки, и собранные в едином цикле сюжеты «Уральских рассказов» обладают художественной целостностью и образуют масштабную по своему эпическому размаху картину. Этот эпический масштаб особенно заметен в очерке «Бойцы», в центре которого образ весеннего сплава: подготовка к нему, индивидуальные и групповые портреты участников, заводы и пристани, речной и горный ландшафт, наконец, стремительный бег барок по весенней Чусовой. Эпический размах возникает от многолюдных сцен на пристани Каменка, от ощущения энергии труда тысяч людей, их напряжения, силы, боли и радости, когда разные, сведенные судьбой, часто несчастные и обездоленные, они становятся участниками большого общего дела. Именно поэтому, несмотря на разительную социальную несправедливость, нередко невозможную нищету и бесправие сплавщиков (маленькая плата, получаемая за их тяжелый и опасный труд, плесневелые черные корки, размоченные в мутной речной воде вместо обеда – все это точно и пронзительно описано повествователем), отправление каравана барок становится подлинным весенним праздником. С молебном, пушечным выстрелом, народным ликованием и душевным подъемом, который охватывает всех при-

сутствующих (за исключением объевшегося, опившегося и отяжелевшего с самого утра начальства).

Яркими и индивидуальными получаются у Мамин-Сибиряка характеры отдельных сплавщиков – удачливых и не очень, в том числе знаменитого Савоськи. Из жалкого пьяницы, каким мы встречаем его вместе с повествователем в начале очерка, он превращается в опытного, ответственного, вызывающего уважение Савостьяна Максимыча, ведущего барку опасным путем мимо бойцов Чусовой. Для понимания особенностей психологизма очерка важно, что характеры других бурлаков из команды барки, их отношение к делу, черты личности, слабые и сильные стороны натуры читатель видит именно глазами Савоськи. Многолетний опыт сплавщика делает из него пронизательного психолога, умеющего определить, кто как поведет себя на реке, в том числе и в трудной ситуации, которые с большой долей вероятности ждут любую барку из «железного каравана»: «Я особенно любовался Савоськой, которому достаточно было окинуть взглядом эту пятидесятиголовую толпу, чтобы сразу определить, кто и чего стоит. Тысячи мельчайших примет, приобретенных постоянным обращением ... “на людях”, выработали у Савоськи тот глазомер, который безошибочно определяет микроскопические особенности» [Мамин-Сибиряк 1958: 61].

Но свой индивидуальный характер видит повествователь не только в героях очерка, но и в окружающем ландшафте. «Барка быстро плыла в зеленых берегах, вернее, берега бежали мимо нас, развертываясь причудливой цепью бесконечных гор, крутых утесов и глубоких логов. Это было глухое царство настоящей северной ели... Река неслась как бешеный зверь. В излучинах и закруглениях водяная струя с шипением и сосущим свистом свивалась в один сплошной пенящийся куб, который с ревом лез на камни... В этом бешеном разгуде могучей стихийной силы ключом била суровая поэзия глухого севера, поэзия титанической борьбы с первозданными препятствиями... Это был апофеоз великой борьбы стихийного труженика, для которого было тесно в этих горах и который точил и рвал целые скалы... Нужно видеть Чусовую весной, чтобы понять те поэтические грезы, предания и саги, которые вырастают возле таких рек...» [Мамин-Сибиряк 1958: 56–57]. Художественное пространство формируется не просто образами реки, гор, леса, все они запечатлены в их крайнем выражении, стремительном движении, борьбе. «Стихия», «борьба», «суровый», «труженик» звучат рефреном, причем относятся в очерке и к природе, и к людям. Отмеченная О. В. Зыряновым в качестве образующей художественное единство всего цикла триада *Природа – Социум – Человек* разворачивается в картинах весеннего сплава в тот момент, когда писатель создает ландшафт, в котором переплетаются мотивы бешеной природной стихии, труда, творчества. Описываемая картина имеет свой неповторимый, индивидуальный облик, в контакте с таким ландшафтом формируется жизненный уклад поколений, чей труд и судьба связаны с этими берегами.

Сплав становится сюжетной ситуацией, позволяющей максимально емко раскрыть характеры персонажей. Суровые испытания и тяжелый труд в сочетании с окружающим ландшафтом создают эффект максимальной достоверности и подлинности, высвечивают самые сильные и слабые стороны личности. Неслучайно одна из наиболее ярких и драматичных ситуаций, которой завершается цикл, снова происходит во время сплава. В очерке «Вольный человек Яшка» (1893) перед читателем появляется картина осеннего сплава, бурлаки и сам повествователь страдают от холода и неприютности, в последнюю ночь выпадает снег. Под утро на барку по ошибке садится обессилевшая стая перелетных гусей, и люди начинают с азартом ловить их: ведь это даром доставшийся достаток, еда и прибыль (гуся можно продать по рублю за штуку, а бурлаки за весь многонедельный переход получают всего 8–10 рублей). И в этот момент Яшка, тот самый, который накануне травил байки о своих невероятных охотничьих успехах, умоляет, взывает к совести, просит отпустить несчастных птиц. В итоге гуси спасены, а люди смущены. Автору особенно дорого то, что спасителем гусей оказывается именно Яшка, человек, испытывающий лишения, хуже всех одетый, страшно страдающий от непогоды и холода (суровость осенней реки чувствует сам повествователь). Но Яшка с его вольным характером, проявляющимся даже в том, что он спит всегда под открытым небом, несмотря на холод, способен на жалость и сострадание именно потому, что интуитивно чувствует, понимает законы реки. Нельзя губить слабых, надо беречь жизнь, редкую и особенно дорогую в этих огромных суровых пространствах.

«Одухотворенный реализм» (как называл свой метод Д. Н. Мамин-Сибиряк) не исчерпывается социальными аспектами бытия человека. В «бытовом» материале человек предстает «феноменом экзистенциально-психологического и духовно-религиозного порядка» [Зырянов 2011: 868]. Эти открытия в художественном мире очерков в полной мере воплощаются в сюжетах, посвященных сплаву по Чусовой. В повседневном труде, в лишениях и испытаниях, а подчас и в экстремальной ситуации происходит познание человеческой личности и социума в их глубинной взаимосвязи и взаимодействии с окружающим ландшафтом, воплощением которого становится мир горной реки с ее высокими, поросшими лесом берегами, фарватером, скалами-бойцами, пристанями, деревнями и заводами.

Можно ли утверждать, что Алексей Иванов, создавая свой художественный мир, учитывает литературную традицию, вступает в диалог с текстами Д. Н. Мамина-Сибиряка, в том числе на уровне тематических и сюжетных переключек?

В книгах, действие которых происходит на Урале, А. Иванов постоянно обращается к образу реки, именно река в первую очередь определяет характер культурного ландшафта в его прозе, будь то современная история или историческое повествование [Карнаухова 2011; Подлесных 2006, 2007, 2008; Ребель 2006]. Диапазон исследований, по-

священных миру реки, широк: от этнокультурного образа Чусовой [Карнаухова 2011: 110] до женского начала и эротических коннотаций [Подлесных 2007: 258–263]. Вспомним, что и в прозе Д. Н. Мамина-Сибиряка можно было говорить об олицетворении и индивидуальных чертах образа Чусовой. Г. М. Ребель, вспоминая слова Служкина из романа «Географ глобус пропил», пишет о том, что поиск «смысла реки» – «одна из главных тем всех трех романов Алексея Иванова» (имеются в виду «Географ...», «Сердце пармы» и «Золото бунта») [Ребель 2006].

Особое значение пространству в романах писателя отводят В. В. Абашев и М. П. Абашева: «Порой кажется, что именно пространство в романах Иванова является субъектом действия, а герой, скорее, предстает его инструментом. В романе “Золото бунта” автор неоднократно повторяет мысль о том, что есть общая народная судьба, и она связана с пространством, являясь едва ли не его производной» [Абашев 2010: 85]. Исследователи вслед за А. Г. Габричевским вводят понятие динамического пространства, обнаруживая его в прозе А. Иванова, и возводят такой тип пространственного мышления к модернистской поэзии XX века, соотнося его с творчеством А. Белого, О. Мандельштама и особенно Б. Пастернака. «Пространство Иванова подвижно, наделено свойствами живой первичной субстанции – такое пространство порождает в своем движении вещи» [Абашев 2010: 83]. Главными элементами уральского поэтического ландшафта, в том числе и в романе «Золото бунта», по мысли авторов, становятся горы и реки.

Мир реки, в первую очередь Чусовой, как и в «Уральских рассказах» Мамина-Сибиряка, действительно занимает центральное, сюжетообразующее место в прозе А. Иванова. При этом есть у писателя и прямые отсылки к творчеству Мамина-Сибиряка. Они обнаруживаются и в его документальных произведениях. Стоит заметить, что одной из особенностей творчества Алексея Иванова стало наличие своеобразных «пар» художественных и документальных книг, дополняющих друг друга. Такими стали «Ёбург» и «Ненастье», «Тобол» и «Дебри», «Золото бунта» и «Вилы». Но гораздо раньше, чем «Вилы», появляется «Message: Чусовая» (2007) – литературное путешествие по уральской реке. Повествование напоминает некоторые страницы «Бойцов» и других более ранних очерков Мамина-Сибиряка, описывающих путешествие по Чусовой, в тех местах, когда в них преобладает документальное начало.

Эта книга не является непосредственной «парой» к роману «Золото бунта». Она созвучна всем трем первым романам А. Иванова, в том числе «Географу...» и «Сердцу пармы» (в каждом из которых важное место занимает образ сплава), а с точки зрения времени действия соотносится именно с «Географом...». Но Географ и его ученики плывут по пермской Ледяной, а вот маршрут Осташи из «Золота бунта» в значительной части пути совпадает с движением повествователя в травелог. Кроме того, в «Message: Чусовая» неоднократно упоминается Д. Н. Мамин-Сибиряк: и его творчество, и

тема «железных караванов», которой посвящена одноименная шестая часть книги. «Сплав “железных караванов” – одна из самых ярких и самобытных страниц истории Чусовой... хотя в действительности такие караваны плавали и по Уфе, и по Белой, и по Вишере. Правда этим рекам не нашлось такого “певца”, какой появился у Чусовой» [Иванов 2007: 331]. Далее А. Иванов рассказывает историю появления «Бойцов» в «популярнейшем журнале “Отечественные записки”» в 1883 году и замечает, что очерк о путешествии на «железном караване» «произвел огромное впечатление: русская публика (как тогда, так и сейчас) мало знала о специфической уральской жизни и была шокирована ее драматизмом. И название “Чусовая” впервые прозвучало по всей читающей России» [Иванов 2007: 331]. Говоря о позиции автора, следует отметить не только признание литературной предметности, но и то, что спустя 100 с лишним лет после успеха «Бойцов» он чувствует себя снова в какой-то мере первооткрывателем сюжета сплава уже для современного читателя.

Итак, согласно литературному свидетельству А. Иванова, очерковая проза Д. Н. Мамина-Сибиряка, запечатлевшая образ большого промышленного сплава по Чусовой, становится одним из важных источников, благодаря которому создается мир уральской реки¹. В творчестве самого Иванова масштабно разработанная тема «железных караванов» впервые появляется за два года до выхода «Message: Чусовая», в романе «Золото бунта, или Вниз по реке теснин» (2005). И если название содержит главную интригу романа, то подзаголовки сразу отсылает к сюжету сплава по узкой бурной реке.

Роман начинается с плавания главного героя Осташа, сына знаменитого сплавщика Перехода, по Чусовой и его воспоминаний о драматическом эпизоде, когда отец спасает барку и доверившуюся ему команду от гибели на знаменитом бойце Разбойнике [Иванов 2017: 9–12]. А четвертая часть романа под названием «Железные караваны» во многом повторяет сюжет очерка «Бойцы»: Осташа, как и повествователь в очерке, приезжает на ту же самую пристань Каменка в разгар подготовки к сплаву. Перед читателем так же разворачиваются вереница характеров, трудная подготовка к сплаву, открытие навигации, которое выглядит как настоящий народный праздник, спуск на воду барок каменского каравана, бесконечная череда расцвеченных флагами заводов и пристаней судов, мчащихся по полноводной Чусовой. «И тотчас Осташа

увидел сам: по Чусовой, по стрежню, бежала первая барка. <...> С пристани кричали, свистели, махали шапками. В ответ с барки по-щенячьи задорно и звонко тявкнула сигнальная пушчонка... Ревдинцы любили пальбу и лихую бахвалу. Барка ревдинского караванного промчалась мимо каменного распада, и тотчас за ней пролетела вторая барка, третья, четвертая... Осташа знал, что за горой вся Чусовая до самой сизой мглы окоема покрыта россыпью белых судов» [Иванов 2017: 496–497]. Стремительно несущиеся по бурной реке (в которую дополнительно спускают воду из заводских прудов; и эта деталь отмечена в описании сплава и у Мамина-Сибиряка, и у Иванова), кажущиеся бесконечными караваны барок придают сюжету романа широту, динамику, энергию, ощущение силы. Благодаря повествованию от третьего лица в «Золоте бунта» создается панорамная, большая по эпическому размаху картина, тогда как в очерке «Бойцы» она ограничена взглядом личного повествователя.

Остафий, как и повествователь в «Бойцах» Д. Мамина-Сибиряка, плывет в составе «железного каравана». Они идут, что неудивительно, одним и тем же маршрутом мимо знаменитых скал бойцов Чусовой, которые грозят смертельной опасностью судам и командам. И хотя повествователь в очерке описывает события сплава 80-х гг. XIX века, а действие в романе А. Иванова происходит на 100 лет раньше, сама река и ситуация изменились не слишком, и живые впечатления мастера уральской прозы девятнадцатого столетия отзываются в художественной реконструкции сплава в романе «Золото бунта».

Конечно же, очерки Д. Н. Мамина-Сибиряка и исторические романы Алексея Иванова – произведения, написанные в разные эпохи и в рамках разных художественных традиций. Если Мамин-Сибиряк создает реалистическую картину, рационально объясняющую уральский мир (что не отменяет порой поэтического взгляда и ощущения неразгаданной тайны), то основой стратегии А. Иванова становится многократно воспроизведенный уральский миф (отсюда и знаменитая «уральская матрица» – формула, которую очень любит сам писатель). В каждом из романов рассказана своя история, при том что «уральская матрица», воплощенная прежде всего в ландшафте (и не отделимом от него человеке), остается такой же исполненной движения, поэзии, хтонической мощи. Так, в романе «Географ глобус пропил» Виктор Служкин во время откровенного разговора с Машей, пытаясь объяснить ученице, что такое мир реки, читает ей свое стихотворение о реке Ледяной. Эта баллада становится концентрированным воплощением веков уральской истории, а «Ледяной голубые росстани» раскрывают героя, его характер и мироощущение не меньше, чем поступки. Образ реки в этом романе все время проступает в урбанистическом пространстве первых двух третей романа и мощно разливается, занимая последнюю треть повествования, которая является, по сути, историей сплава.

Тем интереснее отметить сходства и различия

¹ Известно, что А. Иванов невысокого мнения о литературном таланте Мамина-Сибиряка. В очерке «Уральская матрица» он пишет: «Не повезло и Мамину-Сибиряку, который, как и Тащицев, выполнил все условия “матрицы”. Кроме последнего – чуда. Мамин-Сибиряк оказался беден талантом, не было в нем этого чуда, а потому и “матрица” осталась глуха, сколько бы ни цитировали Мамина краеведы» [Иванов. URL]. Тем не менее приведенные выше цитаты из книги «Message: Чусовая» свидетельствуют, что автор отдает должное предшественнику, который первым среди литераторов разрабатывал эту тему и оставил драгоценные живые свидетельства очевидца.

в создании образа сплава у двух писателей. В «Золоте бунта» иное по типу, нежели в очерках, повествование. Алексей Иванов пишет не просто исторический роман, но роман авантурный (вслед за Н. Д. Тамарченко мы определяем авантурную литературу как «литературу путешествий и приключений» [Поэтика 2008: 8–9]), еще и с детективной интригой. Художественный мир романа рождается не только из зорко подмеченных и воссозданных картин – зарисовок действительности последней трети XIX века, как у Мамина-Сибиряка. В основе сюжета лежит легенда о пугачевском золоте, кладе бунтовщиков, спрятанном где-то в пещере на Чусовой (еще более распространены в уральской традиции аналогичные легенды о кладах Ермака). Именно эта легенда вместе с архетипической историей о сыне, ищущем отца, становится двигателем сюжета большого романа, который, по замыслу автора, начинает приобретать черты уральского эпоса или уральской телемахиды.

При этом А. Иванов выстраивает свой интригующий авантурный сюжет на прочном костяке уральской истории. Эпический размах роману «Золото бунта» с его достаточно локальной интригой придает наряду с историческим фоном именно путь Осташи. И значительная, самая большая и важная часть этого пути проходит в плавании по Чусовой и ее притокам как на легкой лодке-шитике, так и на барке «железного каравана». Именно сплав по Чусовой и для отца, и для сына становится стержневым, главным событием и испытанием на человеческую состоятельность. Ведь он связан с ответственностью и за порученное дело, и за судьбы и жизни людей.

Осташа и его отец – самые важные персонажи в романе – сплавщики. Опыт сплава – главное наследие, которое оставляет отец сыну. Автор в какой-то мере воспроизводит сюжет «Пятнадцатилетнего капитана», хотя, как и в романе Ж. Верна, чуда не происходит: свою барку Осташа разбивает. Это одновременно драматический и правдоподобный сюжетный ход, перекликающийся с аналогичными ситуациями крушения барок в очерках сплава у Мамина-Сибиряка.

Герой, которого волнует загадка исчезновения его отца, ушедшего с бунтовщиками-пугачевцами, и который любой ценой стремится восстановить семейную честь, в общем-то персонаж малосимпатичный. Максимализм молодости, упрямство и настойчивость приводят к тому, что на пути к цели Осташа эгоистичен, в своем расследовании судьбы отца и тайны пугачевского золота он переступает через людей, нередко губит других персонажей (подробнее жанровые модификации исторических романов «Сердце пармы» и «Золото бунта» и различия их главных героев, князя Михаила и Осташи, исследованы в статье Г. М. Ребель [Ребель 2006]).

Но именно путь сплавщика «вниз по реке теснин» приводит персонажа к разгадке тайны как главной цели, к которой он стремится на протяжении всего действия. И в последних частях романа, четвертой и пятой, где полностью разворачивается сюжетная линия сплава, истина открывается герою.

Конечно, Осташа не меняется и не перерождается чудесным образом к финалу, его образ создан вполне реалистично. Но все же путь по реке, связанный с постижением законов, по которым живет мир Чусовой, возможно, становится исходной точкой для самопознания и будущей внутренней эволюции персонажа. Неслучайно, чем ближе к финалу, тем больше накапливается усталость: не столько физическая, мало свойственная молодому крепкому парню, сколько внутренняя, душевная. Это и есть знак трудного опыта, пока еще не до конца осмысленного и воспринятого героем.

Сюжет сплава как ситуация преодоления и познания в какой-то мере роднит прозу Мамина-Сибиряка и А. Иванова. Сложный и опасный путь по уральской реке воспринимается не как романтический порыв, а как повседневный тяжелый труд, даже обыденность. Такое восприятие формирует стоицизм мироотношения (чаще всего стихийный), рожденный контактом с уральским ландшафтом. Мир реки живет по своим законам, они суровы, но подчас гораздо более справедливы, чем законы социума в целом. Успех и просто выживание на сплаве зависят от силы, энергии, труда человека, может быть, больше, чем в другом месте и в другой ситуации. Сурова и красота этого мира, которую тоже по большей части стихийно воспринимают персонажи очерков Д. Мамина-Сибиряка и романов А. Иванова.

Подводя итоги исследования, выделим несколько моментов. В произведениях Д. Мамина-Сибиряка и А. Иванова, действие которых происходит на Урале, мир реки становится важным, иногда центральным элементом создаваемого авторами художественного пространства. Сюжет сплава «железных караванов» формирует не только причинно-следственную связь событий в текстах, но и определяет логику взаимоотношений ландшафта и человека, задает повествованию эпический масштаб.

Преимственность традиции связана с уникальным творческим опытом Д. Н. Мамина-Сибиряка, который застал последние десятилетия промышленных сплавов по Чусовой и создал убедительные художественные картины «железных караванов», ставшие одним из источников литературной реконструкции исторической реальности в прозе А. Иванова. Отличия связаны с жанровыми особенностями произведений писателей: в очерках Д. Мамина-Сибиряка переплетаются документальные элементы повествования и художественные образы; в творчестве А. Иванова история «горнозаводской цивилизации» становится основой для модернистского мифа, конструирующего «уральскую матрицу» и воплощающегося в виде увлекательного авантурно-приключенческого сюжета.

Жанровые различия обуславливают и стилистические особенности прозы двух авторов. Повествование Д. Мамина-Сибиряка более ровное и размеренное, хотя в сюжетах сохраняется напряжение, а писатель склонен создавать яркие, неординарные ситуации. В романах А. Иванова, прежде всего в авантурно-приключенческой и детективной истории «Золота бунта», динамика сюжетного движения усиливается, темп и драматизм событий

нарастают, сплав становится экстремальной (нередко трагической) ситуацией, которая в максимальной степени помогает раскрыть характеры персонажей. Жесткие реалии сплава позволяют

открыть законы мира реки и сложную взаимосвязь ландшафта и человека, неотделимого от довлеющего над ним пространства и все же стремящегося обнаружить свою самость.

Литература

Абашев, В. В. Пермь как текст: Пермь в русской культуре и литературе XX века / В. В. Абашев. – Пермь : [б. и.], 2008. – 496 с.

Абашев, В. В. Поэзия пространства в прозе Алексея Иванова / В. В. Абашев, М. П. Абашева // Сибирский филологический журнал. – 2010. – № 2. – С. 81–91.

Дергачев, И. А. Д. Н. Мамин-Сибиряк в русском литературном процессе 1870–1890-х годов / И. А. Дергачев. – Новосибирск : Изд-во СО РАН, 2005. – 283 с.

Дергачев, И. А. Д. Н. Мамин-Сибиряк: Личность и творчество / И. А. Дергачев. – Свердловск : Средне-Уральское книжное издательство, 1981. – 336 с.

Зырянов, О. В. «Уральские рассказы» Д. Н. Мамина-Сибиряка как художественная целостность / О. В. Зырянов // Мамин-Сибиряк Д. Н. Собрание сочинений : в 20 т. Т. 5. Уральские рассказы. – Екатеринбург : Банк культурной информации, 2011. – С. 854–873.

Иванов, А. В. Message: Чусовая / А. В. Иванов. – СПб. : Издательский Дом «Азбука-классика», 2007. – 480 с.

Иванов, А. В. Золото бунта / А. В. Иванов. – М. : Издательство «АСТ», 2017. – 701 с.

Иванов, А. В. Уральская матрица / А. В. Иванов. – URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%98/ivanov-aleksej-viktorovich/uraljskaya-matrica> (дата обращения: 01.03.2024). – Текст : электронный.

Каганский, В. Л. Культурный ландшафт и советское обитаемое пространство : сб. статей / В. Л. Каганский. – М. : Новое литературное обозрение, 2001. – 576 с.

Карнаухова, О. А. Образ реки в романе А. Иванова «Золото бунта, или вниз по реке теснин»: лингвостилистический аспект / О. А. Карнаухова. – Текст : электронный // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. – 2011. – Вып. 8. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-reki-v-romane-a-ivanova-zoloto-bunta-ili-vniz-po-reke-tesnin-lingvostilisticheskiy-aspekt/viewer> (дата обращения: 01.03.2024).

Коноплева, О. С. Фольклоризм «Уральских рассказов» Д. Н. Мамина-Сибиряка : автореф. дис. ... канд. филол. наук / О. С. Коноплева. – Екатеринбург : [б. и.], 2008. – 22 с.

Кунгурцева, Н. А. Река Чусовая в раннем творчестве Д. Н. Мамина-Сибиряка / Н. А. Кунгурцева // Литература Урала: история и современность : сб. статей. Вып. 3 : в 2 т. Т. 2. – Екатеринбург : Уро РАН ; ИД «Союз писателей», 2007. – С. 250–258.

Мамин-Сибиряк, Д. Н. Собрание сочинений : в 10 т. Т. 4. Уральские рассказы / Д. Н. Мамин-Сибиряк. – М. : Издательство «Правда», 1958. – 563 с.

Мамин-Сибиряк, Д. Н. Собрание сочинений : в 20 т. Т. 5. Уральские рассказы / Д. Н. Мамин-Сибиряк. – Екатеринбург : Банк культурной информации, 2011. – 906 с.

Мельникова, А. В. Повествовательные особенности малой прозы Д. Н. Мамина-Сибиряка периода «второго дебюта» (1881–1882 гг.) / А. В. Мельникова // Литература Урала: история и современность : сб. статей. Вып. 7. Литература и история – грани единого (к проблеме междисциплинарных связей) : в 2 т. Т. 2. – Екатеринбург : Уро РАН ; ИД «Союз писателей», 2007. – С. 52–59.

Митрофанова, Л. М. «Урал», «Зауралье», «Россия» и «Сибирь»: перекресток понятий в творчестве Д. Н. Мамина-Сибиряка / Л. М. Митрофанова // Литература Урала: история и современность : сб. статей. Вып. 4. – Екатеринбург : Институт Истории и археологии Уро РАН, 2008. – С. 130–136.

Паэгле, Н. М. Дмитрий Мамин-Сибиряк / Н. М. Паэгле. – Екатеринбург : Издательский Дом «СОКРАТ», 2017. – 640 с.

Подлесных, А. С. Геопоэтика Алексея Иванова в контексте прозы об Урале : автореф. дис. ... канд. филол. наук / А. С. Подлесных. – Екатеринбург : [б. и.], 2008. – 24 с.

Подлесных, А. С. Кама в художественном пространстве романа А. Иванова «Чердынь – княгиня гор» / А. С. Подлесных // Литература Урала: история и современность : сб. статей. Вып. 2. – Екатеринбург : Уро РАН ; Издательский дом «Союз писателей», 2006. – С. 76–81.

Подлесных, А. С. Эротические коннотации образа Чусовой в романе А. Иванова «Золото бунта» / А. С. Подлесных // Литература Урала: история и современность : сб. статей. Вып. 3 : в 2 т. Т. 2. – Екатеринбург : Уро РАН ; ИД «Союз писателей», 2007. – С. 258–265.

Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. – М. : Издательство Кулагиной ; Intrada, 2008. – 358 с.

Ребель, Г. М. Явление Географа, или Живая вода романов Алексея Иванова / Г. М. Ребель. – Текст : электронный // Знамя. – 2006. – № 4. – URL: <https://magazines.gorky.media/october/2006/4/yavlenie-geografa-ili-zhivaya-voda-romanov-alekseya-ivanova.html> (дата обращения: 01.03.2024).

References

Abashev, V. V, Abasheva M. P. (2010). Poeziya prostranstva v proze Alekseya Ivanova [Poetry of Space in Prose by Alexey Ivanov]. In *Sibirskii filologicheskii zhurnal*. No. 2, pp. 81–91.

- Abashev, V. V. (2008). *Perm' kak tekst: Perm' v russkoi kul'ture i literature XX veka* [Perm as a Text: Perm in 20th Century Russian Culture and Literature]. Perm. 496 p.
- Dergachev, I. A. (1981). *D. N. Mamin-Sibiryak: Lichnost' i tvorchestvo* [D. N. Mamin-Sibiryak: Personality and Creativity]. Sverdlovsk, Sredne-Ural'skoe knizhnoe izdatel'stvo. 336 p.
- Dergachev, I. A. (2005). *D. N. Mamin-Sibiryak v russkom literaturnom protsesse 1870–1890-kh godov* [D. N. Mamin-Sibiryak in the Russian Literary Process 1870–1890s]. Novosibirsk, Izdatel'stvo SO RAN. 283 p.
- Ivanov, A. V. (2007). *Message: Chusovaya* [Message: Chusovaya]. Saint Petersburg, Izdatel'skii Dom «Azbuka-klassika». 480 p.
- Ivanov, A. V. (2017). *Zoloto bunta* [Gold of Revolt]. Moscow, Izdatel'stvo «AST». 701 p.
- Ivanov, A. V. *Ural'skaya matritsa* [Ural Matrix]. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/%Do%98/ivanov-aleksej-viktorovich/ural'skaya-matrica> (mode of access: 01.03.2024).
- Kagansky, V. L. (2001). *Kul'turnyi landshaft i sovetskoe obitaemoe prostranstvo* [Cultural Landscape and Soviet Habitable Space]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie. 576 p.
- Karnaukhova, O. A. (2011). *Obraz reki v romane A. Ivanova «Zoloto bunta, ili vniz po reke tesnin»: lingvisticheskiy aspekt* [The Image of the River in A. Ivanov's Novel “Gold of Revolt, or Down the River Tesnin”: Linguistic and Stylistic Aspect]. In *Vestnik Baltiiskogo federal'nogo universiteta im. I Kanta*. Issue 8. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-reki-v-romane-a-ivanova-zoloto-bunta-ili-vniz-po-reke-tesnin-lingvisticheskiy-aspekt/viewer> (mode of access: 01.03.2024).
- Konopleva, O. S. (2008). *Fol'klorizm «Ural'skikh rasskazov» D. N. Mamina-Sibiryaka* [Folklorism of the “Ural Stories” by D. N. Mamin-Sibiryak]. Avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. Ekaterinburg. 22 p.
- Kungurtseva, N. A. (2007). *Reka Chusovaya v rannem tvorchestve D. N. Mamina-Sibiryaka* [Chusovaya River in the Early Work of D. N. Mamin-Sibiryak]. In *Literatura Urala: istoriya i sovremennost': sb. statei*. Issue 3, in 2 vols. Vol. 2. Ekaterinburg, Uro RAN, ID «Soyuz pisatelei», pp. 250–258.
- Mamin-Sibiryak, D. N. (1958). *Sobranie sochinenii: v 10 t.* [Collected Works, in 10 vols.]. Vol. 4. Ural'skie rasskazy. Moscow, Izdatel'stvo «Pravda». 563 p.
- Mamin-Sibiryak, D. N. (2011). *Sobranie sochinenii: v 20 t.* [Collected Works, in 20 vols.]. Vol. 5. Ural'skie rasskazy. Ekaterinburg, Bank kul'turnoi informatsii. 906 p.
- Melnikova, A. V. (2007). *Povestvovatel'nye osobennosti maloi prozy D. N. Mamina-Sibiryaka perioda «vtorogo debuta» (1881–1882 gg.)* [Narrative Features of the Small Prose of D. N. Mamin-Sibiryak of the Period of the “Second Debut” (1881–1882)]. In *Literatura Urala: istoriya i sovremennost': sb. statei*. Issue 7. Literatura i istoriya – grani edinogo (k probleme mezhdistsiplinarnykh svyazei), in 2 vols. Vol. 2. Ekaterinburg, Uro RAN, ID «Soyuz pisatelei», pp. 52–59.
- Mitrofanova, L. M. (2008). «Ural», «Zaural'e», «Rossiya» i «Sibir'»: perekrestok ponyatii v tvorchestve D. N. Mamina-Sibiryaka [“Ural”, “Trans-Urals”, “Russia” and “Siberia”: The Intersection of Concepts in the Work of D. N. Mamin-Sibiryak]. In *Literatura Urala: istoriya i sovremennost': sb. statei*. Issue 4. Ekaterinburg, Institut Istorii i arkheologii Uro RAN, pp. 130–136.
- Paegle, N. M. (2017). *Dmitrii Mamin-Sibiryak* [Dmitry Mamin-Sibiryak]. Ekaterinburg, Izdatel'skii Dom «SOKRAT». 640 p.
- Podlesnykh, A. S. (2006). *Kama v khudozhestvennom prostranstve romana A. Ivanova «Cherdyn' – knyaginya gor»* [Kama in the Artistic Space of A. Ivanov's Novel “Cherdyn – Princess of the Mountains”]. In *Literatura Urala: istoriya i sovremennost': sb. statei*. Issue 2. Ekaterinburg, Uro RAN, Izdatel'skii dom «Soyuz pisatelei», pp. 76–81.
- Podlesnykh, A. S. (2007). *Eroticheskie konnotatsii obraza Chusovoi v romane A. Ivanova «Zoloto bunta»* [Erotic Connotations of the Image of Chusova in A. Ivanov's Novel “Gold of Revolt”]. In *Literatura Urala: istoriya i sovremennost': sb. statei*. Issue 3, in 2 vols. Vol. 2. Ekaterinburg, Uro RAN, ID «Soyuz pisatelei», pp. 258–265.
- Podlesnykh, A. S. (2008). *Geopoetika Alekseya Ivanova v kontekste prozy ob Urale* [Geopoetics of Alexey Ivanov in the Context of Prose about the Urals]. Avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. Ekaterinburg. 24 p.
- Rebel, G. M. (2006). *Yavlenie Geografa, ili Zhivaya voda romanov Alekseya Ivanova* [The Phenomenon of the Geographer, or the Living Water of Alexey Ivanov's Novels]. In *Znamya*. No. 4. URL: <https://magazines.gorky.media/october/2006/4/yavlenie-geografa-ili-zhivaya-voda-romanov-alekseya-ivanova.html> (mode of access: 01.03.2024).
- Tamarchenko, N. D. (Ed.). (2008). *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatii* [Poetics: Dictionary of Actual Terms and Concepts]. Moscow, Izdatel'stvo Kulaginoi, Intrada. 358 p.
- Zyryanov, O. V. (2011). «Ural'skie rasskazy» D. N. Mamina-Sibiryaka kak khudozhestvennaya tselostnost' [“Ural Stories” by D. N. Mamin-Sibiryak as an Artistic Integrity]. In *Mamin-Sibiryak, D. N. Sobranie sochinenii: v 20 t.* Vol. 5. Ural'skie rasskazy. Ekaterinburg, Bank kul'turnoi informatsii, pp. 854–873.

Данные об авторе

Тагильцев Александр Васильевич – кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой литературы и методики ее преподавания, Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург, Россия).

Адрес: 620091, Россия, г. Екатеринбург, пр-т Космонавтов, 26.

E-mail: bfi10zer@yandex.ru.

Author's information

Tagiltsev Alexander Vasilyevich – Candidate of Philology, Associate Professor, Head of Department Literature and Its Methods of Teaching, Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg, Russia).

УДК 821.161.1-93+821.161.1-32. DOI: 10.26170/2071-2405-2024-29-1-75-83. ББК Ш383(2Рос=Рус)64-44.
ГРНТИ 17.07.29. Код ВАК 5.9.1

СОВРЕМЕННЫЙ РАССКАЗ ДЛЯ ДЕТЕЙ: ОСНОВНЫЕ СТРАТЕГИИ РАЗВИТИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ КНИЖНОЙ СЕРИИ ИЗДАТЕЛЬСТВА «ВОЛЧОК»)

Петров И. В.

Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург, Россия)

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0004-7351-398X>

SPIN-код: 4129-1345

А н н о т а ц и я . Предметом анализа в данной статье является жанровое своеобразие современных рассказов для детей. Рассматриваются произведения, опубликованные в 2020–2022 годах в книжной серии издательства «Волчок». Эта серия стала заметным явлением в детской литературе последних лет. Особое место в ней занимает малая проза Нины Дашевской, Дмитрия Ищенко, Кристины Стрельниковой, Ларисы Романовской. Предпринята попытка рассмотреть единство этих писателей в раскрытии психологии ребенка, а также свойственную им определенную общность художественных приемов. Методологическую базу исследования составили труды Н. Л. Лейдермана о теоретической модели жанра, а также работы В. И. Тюпы о взаимодополнительности притчевой и анекдотической интенций в структурной основе рассказа, что проявляется в таких носителях жанрового содержания, как хронотоп, отражающий главное событие в жизни ребенка – событие взросления, и субъектная организация, создающая атмосферу максимальной искренности и проникновения во внутренний мир ребенка. Понимание диалектической сложности жанровой природы рассказа позволило сделать вывод о двух тенденциях развития этой формы в литературе для детей. Первая линия явно тяготеет к притчевому началу, что проявляется в отдельных элементах поэтики. Для произведений этой группы свойственно логически выстроенное развитие сюжета, наличие образов символического плана, определенная дидактичность слова повествователя. В центре рассказов этой группы – образ ребенка, нацеленного на решение нравственных проблем и неуклонно следующего по этому пути, являющегося примером для юных читателей. Основу второй линии составляет попытка показать сложность психологии ребенка, неуловимый и часто неясный для него самого мир чувств и переживаний. Большую роль здесь начинает играть подтекст, базирующийся на приеме разноуровневых повторов. Благодаря этому вокруг произведения создается особая смысловая аура, допускающая разные трактовки отдельных образов и деталей. Новизна данной работы обусловлена обращением к современному и малоизученному материалу.

К л ю ч е в ы е с л о в а : рассказ; детская литература; теоретическая модель жанра; притча; анекдот; субъектная организация; сюжет; подтекст; психологическая деталь

Д л я ц и т и р о в а н и я : Петров, И. В. Современный рассказ для детей: основные стратегии развития (на материале книжной серии издательства «Волчок») / И. В. Петров. – Текст : непосредственный // Филологический класс. – 2024. – Т. 29, № 1. – С. 75–83. – DOI: 10.26170/2071-2405-2024-29-1-75-83.

A MODERN STORY FOR CHILDREN: THE MAIN DEVELOPMENT STRATEGIES (BASED ON THE MATERIAL OF THE BOOK SERIES OF THE PUBLISHING HOUSE “VOLCHOK”)

Ilya V. Petrov

Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg, Russia)

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0004-7351-398X>

A b s t r a c t . The object of analysis in this article covers the genre specificity of modern short stories for children. The study focuses on the works published in 2020–2022 in the book series of the publishing house “Volchok”. This series has become a notable phenomenon in children’s literature of recent years. A special place in it is occupied by the small prose of Nina Dashevskaya, Dmitry Ishchenko, Kristina Strelnikova, and Larisa Romanovskaya. An attempt is made to consider the unity of these writers in revealing the psychology of the child, as well as a certain similarity of artistic techniques typical of them. The methodological basis of the research is laid down in the works of N. L. Leiderman on the theoretical model of the genre, as well as the works of V. I. Tyupa on the complementarity of parable and anecdotal intentions in the structural basis of the story, which is manifested in such markers of genre content as the chronotope, reflecting the main event in the life of a child – the event of growing up, and the subject organization, creating an atmosphere of maximum sincerity and penetration into the inner world of the child. Understanding the dialectical complexity of the genre nature of the story allowed the author to conclude about two trends in the development of this form in children’s literature. The first line of development clearly tends to the parable format, which is manifested in certain elements of the poetics. The works of this group are characterized by a logically structured development of the plot, the presence of symbolic images, and a certain didacticism of the narrator’s word. At the center of the stories of this group is the image of a child determined to solve moral problems and steadily following this path, which is a good example for young readers. The second line focuses on an attempt to show the complexity of the child’s psychology – an elusive and often fuzzy world of feelings and experiences for children themselves. An important role here belongs to subtext based on the reception of multi-level reiterations. Due to this, a special semantic aura is created around the work, allowing for different interpretations of individual images and details. The novelty of this work can be attributed to the appeal to a modern and little-studied material.

Key words : short story; children’s literature; theoretical model of the genre; parable; anecdote; subject organization; plot; subtext; psychological detail

For citation : Petrov, I. V. (2024). A Modern Story for Children: The Main Development Strategies (Based on the Material of the Book Series of the Publishing House “Volchok”). In *Philological Class*. Vol. 29. No. 1, pp. 75–83. DOI: 10.26170/2071-2405-2024-29-1-75-83.

Жанр рассказа занимает приоритетное положение в круге детского чтения. Еще В. Г. Белинский писал, что «дети хотят видеть в писателе друга, а не угрюмого наставника, требуют от вас наслаждения, а не скуки, рассказов, а не поучений. Дитя веселое, живое, жадное до впечатлений, страстное к рассказам, не столько чувствительное, сколько чувствующее, такое дитя и есть дитя Божье» [Белинский 1976: 274]. Имена писателей, работавших в жанре рассказа, стали сегодня гордостью русской литературы для детей. В XIX веке можно назвать Льва Толстого и Константина Ушинского, в веке XX их традиции были продолжены Аркадием Гайдаром, Леонидом Пантелеевым, Борисом Житковым, если говорить о рассказах с героической тематикой, Виктором Драгунским, Николаем Носовым, Виктором Голявкиным, если вспомнить юмористические рассказы, наконец, природная тема прозвучит в произведении Виталия Бианки, Михаила Пришвина, Константина Паустовского и многих других. Круг приведенных имен, конечно же, далеко не полон. Целью нашей работы будет попытка ответить на вопрос, что же обеспечило рассказу такое почетное место среди других жанров детской литературы и прежде всего в литературе последних лет.

В своем учебнике «Детская литература» И. Н. Арзамасцева и С. А. Николаева приводят такие особенности поэтики рассказа, как «отчетливо прорисованные персонажи, ясная основная мысль, развитая в простой фабуле с напряженно-острым конфликтом» [Арзамасцева 2001: 8]. Однако, на наш взгляд, все названные исследовательницами в работе черты, определяющие специфику рассказа в детском чтении, являются скорее внешними, стилизованными, чем раскрывающими глубинную суть этой жанровой формы.

Следует обратиться прежде всего к структурным особенностям этого жанра. Так, Н. Л. Лейдерман, говоря о рассказе, отмечает, что «цель его – в одном единственном событии показать и объяснить всю человеческую жизнь» [Лейдерман 2010: 212]. В рассказе, написанном для юношеского чтения, подобная жанровая установка получает конструктивное значение. Для любого рассказа центральная ситуация всегда обретает характер самого главного события в жизни ребенка, которое мы можем назвать событием взросления, когда он, переживая то или иное противоречие, поднимается на новую ступень своего личностного развития.

Второй, не менее, а пожалуй, и более важной чертой жанра Н. Л. Лейдерман называет наличие фигуры рассказчика: «Это может быть персонажифицированный или персонифицированный субъект речи, но его голос, его позиция, его оценочные интонации отчетливо слышны» [Лейдерман 2010: 212]. Собственно, фигурой рассказчика и определяется, по мнению исследователя, вся система жанровых носителей. Для детской литературы это также принципиально важно. Большинство рассказов, написанных для начинающих читателей, опираются на личную или несобственно-прямую форму повествования. Тем самым достигается эф-

фект максимальной достоверности, исповедальности, позволяющей погрузиться во внутренний мир ребенка.

Но и эти крайне важные наблюдения нуждаются в конкретизации. Уместно будет здесь вспомнить определение рассказа, данное В. И. Тюпой: «Важнейшей, поистине жанрообразующей особенностью рассказа является взаимодополнительность диаметрально противоположных интенций жанрового мышления – притчевой и анекдотической, – составляющая ту внутреннюю меру жанра, которая сближает рассказ с романом и радикально отмежевывает его от канонических новеллы и повести (генетически восходящих, соответственно, к анекдоту и притче)» [Тюпа 2012: 74]. Понимание сложной, по-настоящему диалектической природы рассказа помогает многое увидеть и в тех жанровых процессах, которые происходят в детской литературе. По сути, именно здесь и заключается художественная парадигма этого жанра, проявляющаяся в таких компонентах формы, как образ мира, герой и его словесное выражение. Во-первых, это «взаимодополнительность жанровых картин мира: императивной (притчевой) и релятивно-случайностной (анекдотической)» [Тюпа 2012: 74]. Собственно, по мнению ученых, к воплощению подобного синтеза и были устремлены искания многих мастеров детской литературы, для которых, по характеристике Бена Хеллмана, свойственно сочетание «юмора, игровых элементов и дидактики» [Хеллман 2016: 292]. Отметим здесь и деление детской литературы на «развлекательную и этическую» [Арзамасцева 2001: 9], предложенное И. Н. Арзамасцевой и С. А. Николаевой. Во-вторых, герой рассказа, по мысли В. И. Тюпы, приобретает «особый жанровый статус субъекта этически значимого выбора “типовой” жизненной позиции и субъекта индивидуального самоопределения (“выбора себя”)» [Тюпа 2012: 74]. Отметим, что исследователь опирается здесь почти дословно на определение героя притчи, данное С. Аверинцевым, который также писал о нем как о «субъекте этического выбора» [Аверинцев 1987]. Сама категория нравственного выбора принципиально важна и для детской литературы. Сошлемся здесь на наблюдение М. И. Мещеряковой, которая отмечала, что «формирование личности подростка во многом определяется системой нравственных выборов. Именно поэтому проблема выбора является центральной в подростковой прозе и именно она лежит в основе кризисного типа повествования» [Мещерякова 1997: 305]. Наконец, в-третьих, В. И. Тюпа отмечает взаимоналожение «жанровых стилистик: авторитетного слова притчи, наделенного глубиной иносказательности, и окказионального, внутренне диалогизированного, “двуголосого” анекдотического слова; из чего следует взаимодополнительность коммуникативных ситуаций: монологического (иерархического) согласия между поучающим и внимающим и диалогического согласия равнодостоинных участников общения» [Тюпа 2012: 74].

В детской литературе это также проявляется в

особом построении субъектной организации, когда, по выражению Е. В. Посашковой, «автор как бы доверяет юному герою главное слово, предоставляет ему, через слово, быть единственным носителем авторской точки зрения. Однако здесь вступает в силу другое поле жанровой доминанты. Лирическое начало взаимодействует с дидактическим принципом организации художественного мира и, в частности, образа главного героя. Свобода лирического самовыражения – художественная иллюзия» [Посашкова 1995: 78]. Таким образом, само слово в рассказе для детей оказывается внутренне диалогичным: за голосом ребенка обязательно звучит и голос взрослого.

Разумеется, единство притчевого и анекдотического начал в рассказах для детей будет очень гибким: разные элементы в разных произведениях могут как выходить на первый план, так и оставаться в тени. Но тем самым и создается особый, уникальный мир рассказов для юных читателей. Попробуем показать это на конкретных примерах из современной литературы.

Сегодня жанр рассказа переживает своеобразный подъем. Свидетельство тому – фестиваль малой прозы «КОРА», проводимый под эгидой Центральной городской библиотеки им. А. П. Гайдара г. Москвы. Само его название образовано от слияния двух слов – «КОроткий РАсказ». И, конечно же, значимым явлением в культурной жизни стала книжная серия издательства «Волчок», объединившая таких мэтров детской литературы, как Нина Дашевская, Лариса Романовская, Евгения Басова, Дмитрий Ищенко, Станислав Востоков, Эдуард Веркин и мн. др. На сегодняшний день в этой серии вышло уже тринадцать сборников рассказов. В издательском послесловии к первому выпуску говорится: «В рассказе на виду каждая деталь. В нем нет места пустословию, невыразительным героям, сюжетным промахам» [О серии 2020].

Некоторые из произведений этой серии могут быть рекомендованы для детского внеклассного чтения. Назовем здесь прежде всего рассказ Дмитрия Ищенко «Когда деревья были маленькими». Это молодой автор, чьи произведения неоднократно печатались в периодике, а повесть «В поисках мальчишеского бога» получила в 2008 году Крапивинскую премию. В 2023 году рассказ «Когда деревья были маленькими» был выбран для акции «Читаем одну книгу».

Уже название этого рассказа задает очень важный ассоциативный ореол, отсылающий к кругу вечных ценностей, сопровождающих жизнь человека. Прежде всего здесь можно вспомнить знаменитый фильм Льва Кулиджанова «Когда деревья были большими» (1961) с Юрием Никулиным и Инной Гуляй, затрагивающий проблему семьи, связи поколений, обретения духовных ориентиров. Название рассказа Д. Ищенко как бы вступает в диалог с этим фильмом, вводит содержание современного текста в круг проблем, заданных этим признанным шедевром советского искусства.

Кроме того, название рассказа явно отсылает к известному императиву: «Чтобы стать человеком,

нужно посадить дерево, построить дом и вырастить сына». По мысли автора, юному герою и предстоит пройти первую ступень этого вхождения во взрослую жизнь.

С одной стороны, рассказ Д. Ищенко можно представить как образное подтверждение нравственной максимы, что, по С. Аверинцеву, и свойственно притче, но, с другой стороны, само строение рассказа преодолевает статичный притчевый дидактизм.

Важными представляются прежде всего сюжетно-композиционные особенности рассказа. Подобный аспект анализа оказывается возможным в силу двух причин. Во-первых, восприятие сюжета произведения для ребенка всегда является первичным. Как отмечала еще М. А. Рыбникова, «сюжет, словно призывной сигнал, заставляет всех участников действия оживиться, заставляет их вглядываться, вслушаться, если не действовать, то во всяком случае жить» [Рыбникова 2003: 294]. Во-вторых, жесткая логика притчевого начала, проявляющаяся в рассказе, как бы выстраивает ряд ступеней, должных привести героя к его цели – стать настоящим человеком. Именно ей обусловлена линейность сюжета. Но при анализе следует иметь в виду, что все эти ступени даются через призму взгляда ребенка, для которого они не всегда ясны. В рассказе преобладает личная форма повествования, позволяющая показать психологию процесса взросления изнутри.

В завязке рассказа отец предлагает сыну посадить дерево. Причем ситуация раскрывается как случайная и необязательная: «Раньше мне было все равно, а тут ни с того, ни с сего у папы возникла идея: – Пошли сажать дерево!» [Ищенко 2022: 19]. Обратим внимание, что в завязке подчеркивается безразличие ребенка к происходящему: «В общем посадили и посадили». Причем ситуация моделируется таким образом, что отец уезжает, оставляя сына один на один с посаженным деревом.

Следующая ступень – развитие действия. Ребенок начинает меняться, причем изменения для него оказываются не всегда понятными: «Наутро мир уже не казался мне мрачным, как вчера. В конце концов, надо ухаживать за деревом». При рассмотрении этой ступени можно выделить несколько фаз, маркирующих изменения в душе подростка. Первая фаза – забота о дереве. Сначала оно не вызывает никаких чувств, затем возникает интерес, желание что-то сделать («Я раньше не задумывался, где хранится лопата с бечевкой. Раньше для этого нужно было спросить папу»), и наконец, чувство ответственности. Меняется сам центральный образ. Теперь это не просто дерево, а «мое дерево». На второй фазе герой учится заботиться о своем ближнем, о другом человеке. Герой знакомится с девочкой. И здесь мы опять фиксируем его духовный рост. Рядом с ней он чувствует себя взрослым: «Петр, – ответил я по-взрослому и забрал руку. Чтобы не выглядело недружелюбно, добавил: – Холодно. Замерзнешь» [Ищенко 2022: 24]. Меняется и стиливое наполнение речи героя. Теперь звучит не просто неумелое и отрывистое

слово подростка, появляются формулы иного плана: «Мудрость жизни в том и состоит, писал автор, чтобы увидеть красоту там, где ее разглядеть не просто, и учит человека возделывать мир вокруг себя, преобразовать его и делать лучше» [Ищенко 2022: 25]. Герой начинает размышлять о сути человеческой жизни, о своем предназначении во вселенной. Духовный рост героя подготавливает третью фазу – он делом стремится заботиться уже обо всем мире вокруг. Это проявляется в череде самых простых, житейских, почти бытовых действий. Герой просто очищает пустырь вокруг своего дерева: «Надо бы навести здесь порядок. Убрать, почистить – но что я, самый умный? Или мне больше всех надо? Будут еще тыкать пальцем. То еще удовольствие» [Ищенко 2022: 26]. Но за этими словами прочитывается еще одна нравственная максима: «Надо возделывать свой сад».

Она и приводит к следующей ступени – кульминации. На месте сада хотят построить «магазин шаговой доступности». При всей спрямленности подобного сюжетного хода он очень важен: ребенок учится защищать свой мир. Герой выходит и садится перед деревом, заслоняя его от экскаватора. Он обретает единомышленников: «Много народу убежало из нашего дома». Девочка, его друг, говорит герою: «Пойду деревья сажать». Наконец меняется и сама образная номинация. На этой ступени центральным становится уже не «мое дерево», а «дерево наше» [Ищенко 2022: 32].

В развязке есть интересный эпизод, который кажется странным, внешне не связанным с предшествующими событиями и несколько выпадающим из общего сюжета: «Еще приходила большая тетя, которая про деревья все знает. Она меня похвалила, сказала, что я правильно все делал. Хотя у меня все это получилось случайно. А еще она сказала, что это никакая не сирень, а настоящая яблоня. И вообще это чудо, что она тут прижилась» [Ищенко 2022: 33]. К этой замене сирени, которую высаживали отец и сын, на яблоню ведет, думаемое, не просто логика событийного ряда, а подспудное доминирование притчевого начала в рассказе. Меняется степень обобщения, ведь образ яблони обладает огромным символическим потенциалом. Это и дерево здоровья, любви и красоты, это и символ связи поколений. Наконец, возможно, что, изменяя вид дерева, автор подразумевал Древо Жизни: «И сказал Бог: да произрастит земля зелень, траву, сеющую семя и дерево плодovitое, приносящее по роду своему плод, в котором семя его на земле. И стало так» (Бытие 1, 11). Библейские аллюзии в рассказе, думается, вполне правомерны, они также продиктованы скрытыми притчевыми интенциями, которые требуют обращения к высшим, поистине непререкаемым авторитетам. Неслучайно и главного героя произведения автор наделяет именем Петр, словно отсылая к образу апостола – хранителя райского сада. Столь же значимым представляется и мотив чуда, звучащий в словах героя.

Наконец, в эпилоге возвращается отец подростка. Его образ также важен. Он скрыто присут-

ствует на протяжении всего рассказа: «нужно было спросить папу, он бы сказал», «вестей от отца не было», «с досадой я подумал про отца. Что он не мог, что ли в другом месте посадить дерево?», «мне так хотелось рассказать об этом отцу», «только через несколько лет отец рассказал, что тогда уезжал не в командировку. Ему делали операцию, но тогда он говорить не стал» [Ищенко 2022: 32]. С образом отца связан мотив преемственности поколений. Именно отец в финале передает ребенку свой завет, свою мудрость: «Все хорошо закончилось, потому что ты за жизнь боролся и жизнь взяла верх» [Ищенко 2022: 32].

Разумеется, рассказ Д. Ищенко не представляет собой целостную и завершенную модель жанра притчи. Притчевое начало проявляется, скорее всего, в отдельных элементах поэтики произведения, которые, вслед за Е. В. Посашковой, могут быть определены как «нормативный, рационалистический подход к явлениям жизни и их оценки, логически заданное строение художественного мира, присутствие голоса дидакта, задающего просветительский пафос» [Посашкова 1995: 77]. В рассказе «Когда деревья были маленькими» это проявляется в символической укрупненности отдельных образов и прежде всего – центрального образа дерева, строгой выстроенности сюжета и, наконец, включении в рассказ слова отца героя, который как бы подводит философский итог всему происходящему. В этом плане рассказ Д. Ищенко можно назвать, используя термин той же Е. В. Посашковой, «литературой нравственного урока». Но, подчеркнем, к этому приводит усиление притчевого начала как одного из составляющих жанра рассказа.

Подобное построение художественного мира рассказа в книжной серии «Волчка» будет не единственным. Там же был опубликован и рассказ Кристины Стрельниковой «Памятник Кормящему птицу». Его автор – молодая писательница, она была в 2017 году удостоена премии С. Маршака за лучший дебют. При всей оригинальности образная структура этого произведения похожа на рассказ «Когда деревья были маленькими». Отметим здесь символическую укрупненность отдельных образов. Девочка, от лица которой ведется повествование, видит пару старичков, которые, будучи обрисованными предельно конкретно, в сознании ребенка наделяются сказочными чертами. Их образы как бы проецируются на древние, почти вечные представления: «У старушки-колдуньи есть очень подходящий для нее старичок. Фигурой похож на корягу, глаза прозрачные, с безуминкой, одет по моде огородных чуел. Про эту парочку давным-давно написали: “Жили-были старик со старухой”, и с тех пор они продолжают жить и быть. Как их зовут, я не знаю, поэтому так и называю – “Жили-были”». [Стрельникова 2021: 21]. В ассоциативном ореоле рассказа явно возникают мотивы русских сказок, узнаваемых для ребенка. Можно назвать здесь и пушкинскую «Сказку о рыбаке и рыбке», и «Сказку о колдобе», и многое другое. Для этого рассказа важна не просто некая нравственная максима. Рассказ для детей все же стремится уйти от

прямого морализаторства притчи. Как мы и отмечали, важен именно урок, раскрывающий этическую проблематику на конкретных примерах. Поэтому в центре этого произведения поступок, который говорит сам за себя. Девочка перенимает от старика его обычай – подкармливать прилетающих птиц: «Каждый день я неслась к своим подопечным. Они уже не так боялись меня, слетались к домику, не дожидаясь пока я уйду, а смельчаки голуби топтались по ногам. Всякий раз я испытывала непонятное чувство – то ли радость, то ли гордость, наблюдая за простыми птичьими делами: клевать, порхать и трещать без умолку» [Стрельникова 2021: 31]. Показано простое, почти бытовое действие, но именно оно и становится ступенькой к центральному для детского рассказа событию – событию взросления. Вторая ступень носит уже трагический характер. Старичок умирает, и птицы слетаются проводить его: «Их было много – мне показалось сотни, а может тысячи. Весеннее заплаканное небо вскипало голубями. Всю дорогу, пока шагала печальная процессия, над стариком пестрой волной бурлила стая. Птицы то опускались к нему с высоты, то снова взмывали. Они провожали его и вскрикивали “Жили-были! Жили-были!”» [Стрельникова 2021: 33]. С образами говорящих птиц, сопереживающих человеческому горю, возможно, как и в рассказе Д. Ищенко, связан мотив чудесного: «Все с изумлением смотрели на небо». Но чудо здесь происходит не в сфере волшебства, а в самом сознании ребенка, который открывает для себя новые грани в мире, когда простой жест может стать поступком

Однако притчевое начало в рассказах для детей единственным не является. Есть произведения, в которых на первый план выдвинуто анекдотическое начало. Разумеется, категория анекдота здесь будет явно условной. В. И. Тюпа отмечает, что «понимание анекдота как шутки, насмешки, вымышленной комической сценки будет не вполне корректным». По его мнению, «анекдотическим повествованием, где сообщается не обязательно нечто смешное, но обязательно – курьезное (любопытное, занимательное, неожиданное, маловероятное, беспрецедентное), творится окказиональная (случайностная) картина мира. Жизнь глазами анекдота – это игра случая, непредсказуемое стечение обстоятельств и взаимодействие индивидуальных инициатив» [Тюпа 2010: 177].

Такое понимание художественной реальности, думается, характерно для многих рассказов, адресованных юным читателям. Ребенок живет в мире, который меняется каждый день, в котором происходят самые невероятные, на его взгляд, события, но в котором он принципиально свободен. В этом мире он может проявить себя, свои творческие способности, увидеть нечто новое в самых обычных вещах и предметах. Само понятие игры, которое В. И. Тюпа связывает с категорией анекдота, в детской литературе становится не просто одним из приемов, а стержнем, конструктивной основой всей картины мира.

Разумеется, рассказы, связанные с игровой

тенденцией, требуют уже иного подхода, иной методологии анализа. Важным здесь видится не рассмотрение сюжетного строения, ведущего главного героя к его цели – постижению моральной истины, а, скорее, анализ подтекстных связей и столкновений между разными образами, составляющими общую картину.

Н. Л. Лейдерман трактует подтекст как «скрытую связь между образами во внутреннем мире произведения» [Лейдерман 2010: 126]. Т. И. Сильман, указывая на главный прием создания подтекста, отмечает роль дистанцированных повторов, расширяющих значение образа. Она пишет, что «подтекстные связи закрепляются через углубление уже однажды прозвучавших мотивов, в порядке, так сказать, расширения и усложнения показанных ранее сюжетных положений. Подтекст, для того чтобы быть объективным фактором развития действия, так или иначе обязательно должен быть заранее подготовлен, должен иметь свою основу в прошлом, уже бывшем, в ранее звучавшем мотиве или ситуации» [Сильман 1969: 96]. Наконец, А. В. Кубасов дает такое определение подтекста: «Это неявный диалог автора с читателем, проявляющийся в произведении в виде недоговоренностей, подразумеваемых, дистанцированных переключек эпизодов, образов, реплик персонажей, деталей, обуславливающих многослойность произведения, его глубину и смысловую емкость» [Кубасов 1990: 56].

Возьмем в качестве примера рассказ Ларисы Романовской «Тайный японец». Творчество этой писательницы так же, как и творчество Д. Ищенко, неоднократно удостоивалось наград на различных литературных конкурсах. Так, в 2015 году ее повесть «Самая младшая» вышла в финал конкурса «Книгуру», а уже в следующем году повесть «Удалить эту запись» стала лауреатом этого состязания молодых талантов. Также ее литературная сказка «Саня Зайцев и другие говорящие мыши» заняла третье место на конкурсе «Новая детская книга» в номинации «Истории на вырост».

Уже само название рассказа Л. Романовской – «Тайный японец» – явно провоцирует читателя, заключая в себе образ странный, загадочный и парадоксальный. Оно словно вовлекает в игру, где будут пересекаться разные смысловые ряды, где значение слова и образа будет дробиться, отсвечивая все новыми и новыми оттенками.

Повествование ведется в форме несобственно-прямой речи, что характерно для многих детских рассказов. В центре него – образ девочки Лили и ее один день в школе. Здесь нет такого развернутого сюжета, какой мы отмечали в рассказе Д. Ищенко. Первая фраза рассказа, как и его название, также соединяет разные образные планы: «В снах самое обидное – что их нельзя поставить на паузу и досмотреть следующей ночью. Так и не узнаешь, чем сон закончился» [Романовская 2021: 59]. Здесь соединяются сленговое выражение «поставить на паузу», пришедшее из мира техники, мира девайсов и гаджетов, и сказочный, таинственный мир снов: «Лили сегодня ночью была ведьмой. Варила

зелье, которое делает людей прозрачными, и прятала от врагов очень важную штуку. Лиля сама не знала, что там за штука, но никто об этом не должен был догадаться, особенно враги» [Романовская 2021: 59]. При кажущейся простоте этого отрывка вновь наблюдаем смешение разных элементов: здесь и сказочное слово, и слово по-детски наивное и открытое.

Но именно таким и будет сознание современного ребенка. Мир «Тайного японца» оказывается принципиально многомерным. Этому способствуют и многочисленные повторы отдельных образов. Тем самым сознание героини раскрывается как сознание динамичное, творческое, открытое жизни, словно испытывающее разные грани бытия. Так, мотив «тайного японца» повторяется в рассказе четыре раза. В исходной ситуации одноклассник Лили объявляет о том, что меняет фамилию. Образ «японца» еще только подразумевается: «Ярик сел на парту и объяснил, всем сразу: его мама снова вышла замуж и фамилию сменила, себе и ему. Так что теперь он будет Седаков, он сам так решил. И в электронном журнале его тоже исправят. Так что вот» [Романовская 2021: 61]. Ситуация подчеркнута бытовая, но для ребенка достаточно сложная – рушится его семья. Во второй раз образ японца возникает уже в слове учителя, который стремится сгладить ситуацию: «Хорошее решение, одобряю, Ярослав. У некоторых народов так было принято, когда человек принимал серьезное решение, он брал себе новое имя. Например, японцы этот обычай сильно уважали» [Романовская 2021: 62]. Это слово можно назвать словом авторитетным, оно исходит от взрослого. И, конечно же, оно находит отклик в душе ребенка. В третьем повторе слово героини звучит уже так: «Может, Ярик всегда был немножко японец, а они этого раньше не замечали: такой замаскированный японец, как персонаж аниме. Загадочный и будто ненастоящий. Тайный» [Романовская 2021: 62]. Обратим внимание на появившийся мотив аниме. Ребенок будто переводит слова учителя на свой речевой код, ассоциируя образ своего одноклассника с прекрасными и волшебными героями этого мультипликационного жанра. Завершение же мотив тайного японца обретает в финале: «А дома был борщ, и баба Люба спрашивала, что нового в школе. И Лилия **почему-то** (выделено нами – И. П.) не смогла сказать, что Ярик сменил фамилию. Как будто теперь это стало тайной. – Ба, нам Вадим Сергеевич сказал, что, когда японцы хотят изменить жизнь, они меняют себе имя. Ты бы какое новое себе взяла?» [Романовская 2021: 64].

В итоге происходит психологическое углубление мира главной героини. В столкновении разных мотивных рядов ее реакции оказываются несводимыми к каким-то конкретным формулировкам. Точнее, она сама, если не забывать о форме повествования, не может их сформулировать. Для героини в мире человеческих чувств еще много неясного и неопределенного. Но Л. Романовская так выстраивает систему сигналов, что юные читатели могут сами реконструировать ситуацию, до-

пуская при этом множество решений.

Одним из таких сигналов становится модальность последнего приведенного нами эпизода. Он словно погружает читателя в атмосферу неопределенности. Лилия «почему-то» не стала рассказывать о своем однокласснике. Но слово это – «почему-то» – прозвучало в рассказе и раньше. Вновь отмечаем повтор уже на лексическом уровне: «Лилия **почему-то** (выделено нами – И. П.) вспомнила, что следующим уроком английский, и что там Ярик будет сидеть за соседней партой. На английском можно еще Ярика лучше разглядеть, как незнакомца или как новичка» [Романовская 2021: 52]. Сопоставление этих двух эпизодов позволяет сказать, что перед нами возникает зарождение первых чувств героини, ее первая еще детская влюбленность и первые, робкие шаги к взрослению. Этому способствует ряд сюжетных повторов, когда герои вместе смотрят на снег. Причем повторы не буквальны, а всегда с приращением смысла: «Ярик повернулся к окну. И Лилия тоже. Они смотрели, как падает снег... А больше никто на снег и не смотрел». И рядом – «А потом Лилия шла на свою остановку, под снегом и думала: Ярик сейчас тоже идет домой, и тоже на снег смотрит, одновременно с ней. Это очень важно, когда ты можешь увидеть то же, что и другой человек» [Романовская 2021: 63].

Наконец, исходная ситуация – «поставить на паузу» – повторяется в рассказе трижды. Первый раз она возникает в сознании современного ребенка, измученного учебной, у которого «будет шесть уроков и дополнительный английский, и до вечера еще много, много школы» [Романовская 2021: 60]. Во второй раз эмоциональное наполнение этих слов уже будет другим. Ребенок вглядывается в мир, пытается увидеть его красоту, но мыслит он по-прежнему в своих привычных категориях: «Снежинки тоже очень хотелось поставить на паузу, чтобы они успевали увидеть, как что в школе бывает, а то у них жизнь слишком короткая, из облака на землю и все. За минуту пролетает, ну может за две. А через много минут, может через миллиард минут снежинки станут водой. Также меняют имя» [Романовская 2021: 63]. В финале же все мотивы сходятся. Отчасти можно говорить о кольцевой композиции, но здесь происходит значительное усложнение: за голосом героини явно проступает и голос автора. Повторяются слова начального эпизода, но звучание им придается совершенно иное: «Жалко, что мысли нельзя ставить на паузу. Так, чтобы утром проснуться и додумать то, на чем вчера уснула. А вот если можно было бы не просто имя поменять, а еще и воспоминания о том, что было раньше. Это как колдовство. Ты меняешь имя и твой мир тоже меняется, становится новым. Будто ты его видишь первый раз в жизни. И даже не знаешь, как что в нем называется. “Утро”. “Зима”. “Снег”. Завтра будет среда. Шесть уроков. И много, очень много школы» [Романовская 2021: 64]. Здесь мы видим уже целый комплекс переживаний: это и попытка остановиться, понять, что же происходит, это и радость от вхождения в новый мир, и многое, многое другое.

Легко заметить, что жанровая установка у этого рассказа отличается от произведений с притчевой доминантой. Конечно, воспитательный момент в детской литературе будет присутствовать всегда. Но рассказы, тяготеющие к более свободному построению, явно имеют цель не просто донести до ребенка какое-то моральное правило, а помочь ему разобраться в сложном мире человеческих чувств. Как отмечает Л. Д. Гутрина, «короткий рассказ может привести к неожиданному результату» [Гутрина 2023: 153].

Сам образ ребенка здесь иной. Если в рассказах первого ряда показаны дети, неуклонно идущие к своей цели, то здесь мы видим ребенка, для которого чувства не всегда ясны, который еще не нашел ответа на свои вопросы, но который пытается их задать. Отсюда и принципиальная многозначность образной формы, которая словно дробится во множестве отражений.

Огромную роль в рассказе приобретает деталь, наполненная психологическим содержанием. Попытаемся это показать на примере рассказа Нины Дашевской «Молчуны». Она, пожалуй, самый именитый из всех представленных в серии «Волчка» авторов. Н. Дашевская неоднократно побеждала на всевозможных конкурсах, среди которых следует назвать «Книгуру», «Новая книга», конкурс им. В. П. Крапивина.

Повествование в рассказе ведется от лица девочки, которая переживает свою первую любовь. Это чувство еще не осознается героиней и потому в рассказе не называется. Сам текст рассказа строится на повторах отдельных мотивов и образов, обращенных к внутреннему миру ребенка. Несколько раз упоминаются в рассказе игра в «мафию», не менее часто появляется и образ бутылки лимонада, дважды повторяется образ кактуса, подаренного героине на день рождения. И наконец, несколько раз повторяются детали пейзажа, который героиня видит вместе со своим другом: «Справа от нас был чертополох. Много чертополоха, он уже отцвел и пушился. Слева было озеро. А впереди были камни и глина. То есть глинистый берег, на котором много камней» [Дашевская 2021: 25]. Перед нами самый обыкновенный, запущенный пейзаж, и никаких положительных чувств он у героини не вызывает. Чуть дальше прозвучит: «В общем никакой такой красоты, которую рисуют на картинах» [Дашевская 2021: 27]. Но тут ее друг, в которого она влюблена, произносит слово «Красиво», и ее вос-

приятие мира начинает меняться: «Действительно – красиво. Правда. Неба очень много». В первом отрывке, напомним, прозвучало: «много камней» – а здесь взгляд устремлен ввысь, в небо. Героиня словно учится смотреть на мир глазами своего друга. И следующий повтор приобретает уже черты поэтической формулы с обилием внутренних созвучий, создающих скрытый ритм высказывания: «В общем так мы и шли. Чертополох, камни и озеро. И четыре лодки. И небо» [Дашевская 2021: 28]. И наконец, те же детали повторяются в финале рассказа, когда героиня видит рисунок, сделанный мальчиком, в которого она влюблена: «Бросила на пол пакеты, поставила кактус. Стою в прихожей, даже кеды не успела снять. И разорвала конверт, достала рисунок». Следующий текст графически отделен от предыдущего. Героиня словно задумывается. «Чертополох и камни. И озеро. И четыре лодки. Красиво. Даже... Даже не может быть так, чтобы так красиво. Надо будет ему завтра что-то сказать. Или сегодня. Написать. Что?» [Дашевская 2021: 31]. Обратим внимание, как меняется тональность финала. Активизируются паузы, передающие волнение героини. Последняя эмоциональная нота звучит вопросительно. И вопрос этот героиня задает не только себе, но и юным читателям.

Итак, современный рассказ для детей – это емкая и вместе с тем гибкая форма. Через него юные читатели приобщаются к широкому кругу нравственно-философских проблем: преемственности поколений, обустройство мира, межчеловеческие отношения, жизнь в семье, первая любовь наконец. Опираясь на определение рассказа, данное В. И. Тюпой, можно увидеть, как сложно переплетаются внутри него разные «протожанровые» интенции, исходящие от притчи и от анекдота. Первая проявляет себя в жестком, логически выстроенном сюжете, опоре на образы символического и даже архетипического плана, присутствии дидактического слова. Вторая же линия базируется на сложном переплетении мотивных рядов, создающих вокруг произведения особую смысловую ауру. Большую роль приобретает психологическая деталь, а слово через череду повторов вовлекается в игру семантическими оттенками. Следует помнить при этом, что и притчевая, и условно анекдотическая линии в развитии рассказа устремлены к одной цели – воспитать ребенка, открыть перед ним мир во всей его сложности и красоте.

Литература

- Аверинцев, С. Притча / С. Аверинцев // Литературный энциклопедический словарь. – М. : Советская энциклопедия, 1987. – С. 305.
- Арзамасцева, И. Н. Детская литература : учебник для студ. высш. и средних пед. учеб. заведений / И. Н. Арзамасцева, С. А. Николаева. – 2-е издание. – М. : Издательский центр «Академия» ; Высшая школа, 2001. – 272 с.
- Белинский, В. Г. Собрание сочинений : в 9-ти томах. Т. 3. Статьи, рецензии и заметки. Февраль 1840 – февраль 1841 / В. Г. Белинский ; подготовка текста В. Э. Бограда. – М. : Художественная литература, 1976.
- Гутрина, Л. Д. Парадоксы чтения в современной короткой прозе для детей и подростков / Л. Д. Гутрина // Уральский филологический вестник. – 2023. – № 2. – С. 148–159.
- Дашевская, Н. Молчуны / Н. Дашевская // Чуть правее сердца : сборник рассказов. – М. : Волчок, 2021. – С. 19–35.

- Ищенко, Д. Когда деревья были маленькими / Д. Ищенко // Полоски света : сборник рассказов. – М. : Волчок, 2022. – С. 19–35.
- Кубасов, А. В. Рассказы А. П. Чехова / А. В. Кубасов. – Свердловск : УрГПУ, 1990. – 72 с.
- Лейдерман, Н. Л. Теория жанра / Н. Л. Лейдерман ; Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО ; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2010. – 904 с.
- Мещеряков, М. И. Русская детская, подростковая и юношеская проза 2 половины XX века: проблемы поэтики : монография / М. И. Мещеряков. – М. : Мегатрон, 1997. – 380 с.
- О серии «Рассказы Волчка» // Внутри что-то есть : сборник рассказов. – М. : Волчок, 2020. – С. 95.
- Посашкова, Е. В. Повесть «нравственного урока» (на материале прозы А. Алексина и А. Лиханова) / Е. В. Посашкова // Русская литература XX века: направления и течения. Вып. 1. – Екатеринбург : УрГПУ, 1995. – С. 76–88.
- Романовская, Л. Тайный японец / Л. Романовская // Чуть правее сердца : сборник рассказов. – М. : Волчок, 2021. – С. 59–64.
- Рыбникова, М. А. Единство во множестве / М. А. Рыбникова // Методика преподавания литературы: Хрестоматия практикум : учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений / автор составитель Б. А. Ланин. – М. : Издательский центр «Академия», 2003. – С. 291–312.
- Сильман, Т. И. Подтекст – это глубина текста / Т. И. Сильман // Вопросы литературы. – 1969. – № 1. – С. 89–102.
- Стрельникова, К. Памятник кормящему птиц / К. Стрельникова // Голос древнего моря : сборник рассказов. – М. : Волчок, 2021. – С. 19–35.
- Тюпа, В. И. Коммуникативная стратегия анекдота и генезис литературных жанров / В. И. Тюпа // Школа теоретической поэтики : сборник научных трудов к 70-летию Натана Давыдовича Тмарченко / ред.-сост. В. И. Тюпа, О. В. Федунина. – М. : Издательство Кулагиной – Intrada, 2010. – С. 172–182.
- Тюпа, В. И. Рассказ / В. И. Тюпа // Теория литературных жанров : учеб пособие для студ. учреждений высшего проф. образования. – 2-е изд. – М. : Издательский центр «Академия», 2012. – С. 72–84.
- Хеллман, Б. Сказка и быль: История русской детской литературы / Б. Хеллман. – М. : Новое литературное обозрение, 2016. – 560 с.

References

- Arzamastseva, I. N., Nikolaeva, S. A. (2001). *Detskaya literatura* [Children's Literature]. 2nd edition. Moscow, Izdatel'skii tsentr «Akademiya», Vysshaya shkola. 272 p.
- Averintsev, S. (1987). Pritcha [Parable]. In *Literaturnyi entsiklopedicheskii slovar'*. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya, p. 305.
- Belinsky, V. G. (1976). *Sobranie sochinenii: v 9-ti tomakh* [Collected Works, in 9 vols.]. Vol. 3. Stat'i, retsenzii i zametki. Fevral' 1840 – fevral' 1841. Moscow, Khudozhestvennaya literatura.
- Dashevskaya, N. (2021). Molchuny [The Silent Ones]. In *Chut' pravee serdtsa: sbornik rasskazov*. Moscow, Volchok, pp. 19–35.
- Gutrina, L. D. (2023). Paradoksy chteniya v sovremennoi korotkoi proze dlya detei i podrostkov [Paradoxes of Reading in Modern Short Prose for Children and Teenagers]. In *Ural'skii filologicheskii vestnik*. No. 2, pp. 148–159.
- Hellman, B. (2016). *Skazka i byl': Istoriya russkoi detskoj literatury* [Fairy Tale and the Byl': The History of Russian Children's Literature]. Moscow, Novee literaturnoe obozrenie. 560 p.
- Ishchenko, D. (2022). Kogda derev'ya byli malen'kimi [When the Trees Were Small]. In *Poloski sveta: sbornik rasskazov*. Moscow, Volchok, pp. 19–35.
- Kubasov, A. V. (1990). *Rasskazy A. P. Chekhova* [Short Stories by A. P. Chekhov]. Sverdlovsk, UrGPU. 72 p.
- Leiderman, N. L. (2010). *Teoriya zhanra* [Theory of the Genre]. Ekaterinburg. 904 p.
- Meshcheryakov, M. I. (1997). *Russkaya detskaya, podrostkovaya i yunosheskaya proza 2 poloviny XX veka: problemy poetiki* [Russian Children's, Adolescent and Youth Prose of the 2nd Half of the 20th Century: Problems of Poetics]. Moscow, Megatron. 380 p.
- О серии «Рассказы Волчка» [About the Series “Tales of Volchka”]. (2020). In *Vnutri chto-to est': sbornik rasskazov*. Moscow, Volchok, p. 95.
- Posashkova, E. V. (1995). Povest' «nравstvennogo uroka» (na materiale prozy A. Aleksina i A. Likhanova) [The Story of the “Moral Lesson” (Based on the Prose of A. Aleksin and A. Likhanov)]. In *Russkaya literatura XX veka: napravleniya i techeniya*. Issue 1. Ekaterinburg, UrGPU, pp. 76–88.
- Romanovskaya, L. (2021). Tainyi yaponets [The Secret Japanese]. In *Chut' pravee serdtsa: sbornik rasskazov*. Moscow, Volchok, pp. 59–64.
- Rybnikova, M. A. (2003). Edinstvo vo mnozhestve [Unity in the Multitude]. In Lanin, B. A. *Metodika prepodavaniya literatury: Khrestomatiya praktikum: ucheb. posobie dlya stud. vyssh. ped. ucheb. zavedenii*. Moscow, Izdatel'skii tsentr «Akademiya», pp. 291–312.
- Silman, T. I. (1969). Podtekst – eto glubina teksta [The Subtext is the Depth of the Text]. In *Voprosy literatury*. No. 1, pp. 89–102.
- Strelnikova, K. (2021). Pamyatnik kormyashchemu pits [Monument to the Bird-Nursing]. In *Golos drevnego morya: sbornik rasskazov*. Moscow, Volchok, pp. 19–35.

Туупа, V. I. (2010). Kommunikativnaya strategiya anekdota i genezis literaturnykh zhanrov [The Communicative Strategy of an Anecdote and the Genesis of Literary Genres]. In Туупа, V. I., Fedunina, O. V. (Eds.). *Shkola teoreticheskoi poetiki: sbornik nauchnykh trudov k 70-letiyu Natana Davydovicha Tamarchenko*. Moscow, Izdatel'stvo Kulaginoi – Intrada, pp. 172–182.

Туупа, V. I. (2012). Rasskaz [Story]. In *Teoriya literaturnykh zhanrov: ucheb posobie dlya stud. uchrezhdenii vysshego prof. obrazovaniya*. 2nd edition. Moscow, Izdatel'skii tsentr «Akademiya», pp. 72–84.

Данные об авторе

Петров Илья Вадимович – кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и методики ее преподавания, Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург, Россия).

Адрес: 620091, Россия, г. Екатеринбург, пр-т Космонавтов, 26.

E-mail: f39234@yandex.ru.

Author's information

Petrov Ilya Vadimovich – Candidate of Philology, Associate Professor of Department of Literature and Methods of Its Teaching, Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg, Russia).

Дата поступления: 15.02.2024; дата публикации: 31.03.2024

Date of receipt: 15.02.2024; date of publication: 31.03.2024