НОВЫЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК



№ 3 (78) 2026

Москва 2026

Калмыцкий научный центр РАН,
Московский педагогический государственный университет,
Балтийский федеральный университет имени Иммануила Канта,
С.С. Ипполитов

НОВЫЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

№ 3(78) ’ 2026

Москва

2026

Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences,
Moscow Pedagogical State University,
Immanuel Kant Baltic Federal University,
Sergey Ippolitov

THE NEW PHILOLOGICAL BULLETIN

№ 3(78) ’ 2026

Moscow

2026

Редакционная коллегия:

Тюпа Валерий Игоревич (главный редактор)	доктор филологических наук, профессор; профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ.
Пешков Игорь Валентинович (ответственный секретарь, редактор-переводчик)	доктор филологических наук.
Автухович Татьяна Евгеньевна	доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской филологии Гродненского государственного университета имени Янки Купалы (Гродно, Беларусь).
Баршт Константин Абрекович	доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский дом) РАН.
Демьянков Валерий Закиевич	доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник, заведующий отделом теоретического и прикладного языкознания Института языкознания РАН, руководитель научнообразовательного центра теории и практики коммуникации Института языкознания РАН.
Ершова Ирина Викторовна	доктор филологических наук, доцент; ведущий научный сотрудник Школы актуальных гуманитарных исследований, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации; ведущий научный сотрудник отдела классических литератур Запада и сравнительного литературоведения Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН.
Зубарева Вера	Ph.D., профессор Пенсильванского университета (Филадельфия, Пенсильвания, США).
Зусева-Озкан Вероника Борисовна	доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, заведующая отделом литератур Европы и Америки Новейшего времени Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Карабулатова Ирина Советовна	доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры иностранных языков филологического факультета, Российский университет дружбы народов им. П. Лумумбы, ведущий научный сотрудник Института перспективных исследований проблем искусственного интеллекта и интеллектуальных систем, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, руководитель научно-исследовательского центра цифровых гуманитарных технологий, Хэйлунцзянский университет, Китай, Харбин.
Кемпер Дирк	доктор филологии и культурологии, профессор, заведующий кафедрой германской филологии Института филологии и истории РГГУ
Козьмина Елена Юрьевна	доктор филологических наук, профессор кафедры издательского дела Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.
Коно Вакана	кандидат филологических наук, Ph.D., доцент факультета образования и объединенных искусств и наук Университета Васэда (Япония).
Магомедова Дина Махмудовна	доктор филологических наук, профессор; ведущий научный сотрудник отдела русской литературы конца XIX – начала XX века Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН; профессор кафедры истории русской классической литературы Института филологии и истории РГГУ.
Михайлова Мария Викторовна	доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова, ведущий сотрудник ИМЛИ РАН имени А.М. Горького, заслуженный профессор МГУ имени М.В. Ломоносова, академик РАЕН.
Молнар Ангелика	хабилитированный доктор гуманитарных наук (HD), профессор Института славистики Дебреценского университета (Венгрия).
Музраева Деляш Николаевна	кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник Калмыцкого научного центра РАН.
Рейнгольд Наталья Игоревна	доктор филологических наук, PhD (Университет Эксетера, Великобритания), профессор; профессор кафедры теории и практики перевода Института филологии и истории РГГУ.

Рымарь Николай Тимофеевич	доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью, профессор Самарского университета.
Силантьев Игорь Витальевич	доктор филологических наук, профессор, директор Института филологии СО РАН, заведующий кафедрой семиотики и дискурсного анализа Новосибирского государственного университета.
Фаустов Андрей Анатольевич	доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории и типологии русской и зарубежной литературы Воронежского государственного университета.
Ханинова Римма Михайловна	доктор филологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник Калмыцкого научного центра РАН.
Хуан Дунцзин	доктор филологических наук, директор Института русского языка Хэйлунцзянского университета (Харбин).
Цендина Анна Дамдиновна	доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник Института восточных культур и античности РГГУ, Института классического Востока и античности Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», Института востоковедения РАН.
Чжоу Цичао	доктор филологических наук, главный научный сотрудник Института иностранной литературы Академии общественных наук КНР, заведующий отделом теории литературы ИИЛ АОН КНР, директор Исследовательского центра по теории литературы АОН КНР (Пекин, КНР).
Шайтанов Игорь Олегович	доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник Центра современных компаративных проблем РГГУ, профессор кафедры сравнительной истории литератур Института филологии и истории РГГУ; ведущий научный сотрудник Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации; главный редактор журнала «Вопросы литературы».
Шкаренков Павел Петрович	доктор исторических наук, профессор, проректор по непрерывному образованию, директор Института филологии и истории, заведующий кафедрой истории древнего мира РГГУ.

The New Philological Bulletin
№ 3 (78) ’ 2026

Editorial Board:

Tiupa Valeriy I. *(Editor-in-Chief)*	Doctor of Philology, Professor; Professor at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities (RSUH).
Peshkov Igor V. *(Senior Secretary, Editor-Translator)*	Doctor of Philology.
Autukhovich Tatyana Ye.	Doctor of Philology, Professor, Professor at the Department of Russian Philology, Yanka Kupala State University of Grodno (Grodno, Belarus).
Barsht Konstantin A.	Doctor of Philology, Professor, Leading Researcher at the Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences.
Demyankov Valery Z.	Doctor of Philology, Professor, Chief Researcher, Head of the Department of Theoretical and Applied Linguistics of the Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences, Head of the Scientific and Educational Center for Theory and Practice of Communication of the Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences.
Ershova Irina V.	Doctor of Philology, Associate Professor; Leading Researcher at the School of Advanced Studies in the Humanities, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration; Leading Researcher at the Department of Classical Western Literature and Comparative Literary Studies, A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences.
Faustov Andrew A.	Doctor of Philology, Professor, Head of the History and Typology of Russian and Foreign Literature Department, Voronezh State University.
Huang Dongjing	Doctor of Philology, Russian Language Institute at Heilongjiang University (Harbin).
Karabulatova Irina S.	Doctor of Philology, Professor, Professor of the Department of Foreign Languages, Faculty of Philology, P. Lumumba Peoples’ Friendship University of Russia, Senior Researcher at the Institute for Advanced Research in Artificial Intelligence and Intelligent Systems, Lomonosov Moscow State University, Head of the Research Center for Digital Humanities, Heilongjiang University, Harbin, China.

Kemper Dirk	Doctor of Philology and Cultural Studies, Professor, head of the Department of Germanic Philology, Institute for Philology and History, Russian State University for Humanities (RSUH).
Khaninova Rimma M.	Doctor of Philology, Associate Professor, leading researcher at the Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences.
Kono Wakana	Candidate of Philology, Ph.D. in Literature, Associate Professor at the Faculty of Education and Integrated Arts and Sciences, Waseda University (Japan).
Kozmina Elena Yu.	Doctor of Philology, Professor at the Department of Publishing, Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin.
Magomedova Dina M.	Doctor of Philology, Professor, Leading Researcher at the Department of Russian Literature of Late 19th and Early 20th Centuries, A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences; Professor at the Department of Russian Classical Literature History, Institute for Philology and History, Russian State University for Humanities (RSUH).
Mikhailova Maria V.	Doctor of Philological Sciences, Professor, Professor of the Department of History of Modern Russian Literature and Modern Literary Process of the Faculty of Philology of Lomonosov Moscow State University, leading member of the A.M. Gorky IMLI of the Russian Academy of Sciences, Professor Emeritus of Lomonosov Moscow State University, Academician of the Russian Academy of Sciences.
Molnar Angelika	Habilitated Doctor of Humanities (HD), Professor at the Institute of Slavic Studies, University of Debrecen (Hungary).
Muzraeva Delyash N.	Candidate of Philology, leading researcher at the Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences.
Reinhold Natalia I.	Ph.D. in English (Exeter University, UK), Doctor of Philology (Moscow, Russia), Professor; Professor at the Department for Translation
Rymar Nikolai T.	Doctor of Philological Sciences, Professor, Professor of the Department of Russian and Foreign Literature and Public Relations, Professor of Samara University.

Shaitanov Igor O.	Doctor of Philology, Professor, Head of the Centre of Contemporary Comparative Studies, RSUH, Professor at the Department of Comparative Studies of Literature, Institute for Philology and History, RSUH; Leading Researcher at the Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration; Chief Editor of the journal "Problems of the Literature".
Shkarenkov Pavel P.	Doctor of History, Professor, Vice-Rector for Continuing Education, director of the Institute for Philology and History, head of the Department of Ancient His-tory, Russian State University for Humanities (RSUH).
Silantiev Igor V.	Doctor of Philology, Professor, director of the Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (SB RAS), head of the department of semiotics and discourse analysis, Novosibirsk State University.
Tsendina Anna D.	Doctor of Philology, Professor, Chief Researcher at the Institute of Oriental Cultures and Antiquities of the Russian State University for the Humanities (RSUH), Institute of the Classical East and Antiquity of the National Research University Higher School of Economics, Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences.
Zhou Qichao	Doctor of Philology, Senior Researcher, Institute for Foreign Literature, Chinese Academy of Social Sciences, head of the department of literary theory LIH CASS, director of the Centre for Research on the theory of literature CASS (Beijing, China).
Zubarev Vera	Ph.D., adjunct lecturer at the University of Pennsylvania (Philadelphia, PA, USA).
Zuseva-Özkan Veronika B.	Doctor of Philology, Leading Researcher, Head of the Department of the European and American Contemporary Literatures, A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences.

Журнал основан в 2005 г. Выходит 4 раза в год

Подготовка издания:
Институт филологии и истории РГГУ

Выпускающие редакторы номера:
А.В. Филатов (МГУ),
Г.А. Филатова (МГУ),
А.В. Швец (МГУ),
Н.А. Петровская (ИМЛИ РАН)

Адрес редакции:
Россия, 125993, ГСП-3, Москва, Миусская пл., 6,
Институт филологии и истории, РГГУ
Юридический адрес:
121433, Москва, Б. Филевская, 69-2-67

E-mail: philol.journal@gmail.com, philol-journal@yandex.ru
Сайт: http://slovorggu.ru/

При перепечатке и цитировании ссылка на «Новый филологический вестник» обязательна.

ISSN 2072-9316

Подписной индекс по Федеральному каталогу
«Урал-Пресс»: ВН011056

© Редколлегия «Нового филологического вестника», 2026
© Издательство Ипполитова, 2026
© ООО «Смелый дизайн», 2026

The journal is established in 2005. Is issued 4 times a year

The edition was prepared by the Institute of Philology and History, Russian State University for Humanities (RSUH)

Managing editors of the issue:
A.V. Filatov (MSU),
G.A. Filatova (MSU),
A.V. Shvets (MSU),
N.A. Petrovskaya (IWL RAS)

The address of the editors' office:
Russia, 125993, GSP-3, Moscow, Miussky square 6,
Russian State University for the Humanities, Institute of Philology and History
Legal address: 121433, Moscow, B. Filevskaya, 69-2-67

E-mail: philol.journal@gmail.com, philol-journal@yandex.ru
Web-site: http://slovorggu.ru/

Any reprinting or quoting requires the reference to The New Philological Bulletin.

ISSN 2072-9316

Federal Catalog 'Ural-Press' index number for print version subscription: BH011056

© Editorial board of The New Philological Bulletin, 2026
© Ippolitov Publishers, 2026
© Smely dizayn, 2026

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

В.И. Тюпа

Визуализация vs вербализация……24

В.Я. Малкина

Визуальное в лирике в контексте интермедиальных исследований……33

В.В. Фещенко

Литература под знаком «мета»: «язык в языке» как концепт в русской и французской традициях……43

В.А. Гавриков

К формированию науки о «третьей словесности»……55

А.А. Миронова

Литературный анализ в трудах М.К. Мамардашвили как исследовательская проблема (к прочтениям «Лекций о Прусте» в работах С.Н. Бройтмана и С.Г. Бочарова)……66

К.И. Беляев

Герменевтический аспект научного творчества В.Е. Хализева……77

НАРРАТОЛОГИЯ

А.А. Фаустов, О.В. Устимов

Временная петля в литературе и кино: о природе повторений……87

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ЛИТЕРАТУРЫ НАРОДОВ РОССИИ

Н.А. Петровская

Антропофагия во время голода в изображении древнерусских летописцев……109

Л.Г. Дорофеева

Смысловая функция цитат из «Лествицы» прп. Иоанна Синайского в письмах прп. Амвросия Оптинского монашествующим. Тема послушания……118

Т.Г. Попова

Тема света в «Лествице» Иоанна Синайского……132

В.Ш. Кривонос

Учителя, педагоги, наставники в произведениях Гоголя……145

А.И. Иваницкий, К.А. Нагина

Народ и антигерой у А.С. Пушкина и Л.Н. Толстого
(о роли и значениях «бесстыдной отваги»).
Статья вторая……154

И.А. Кравчук

Кто такие «менцелисты»? Лексикон эпохи в «Крокодиле»
Ф.М. Достоевского……166

А.В. Святославский, А.В. Чепкунова

Роль диалога и внутренней речи как средств формирования
образов героев в рассказе В.М. Гаршина «Происшествие»
и повести «Надежда Николаевна»……179

А. Стинкелли

Образ «Мадонны в скалах» Леонардо да Винчи в романе
«Воскресшие боги» Д.С. Мережковского……193

Н.И. Николаев, Е.Ю. Шестакова

Трилогия М. Горького в контексте истории жанра романа
воспитания……204

М.В. Скороходов

Есенин как пролетарский поэт……214

Н.В. Михаленко

Вечные образы в творчестве В.В. Маяковского периода
Первой мировой войны……226

Д.М. Цыганов

«Какая разница, кто именно портит нашу литературу?!»:
Юрий Олеша, Луи Селин, Жан Жироду и проблема
реалистической формы в 1920–1930-е гг.……237

Н.И. Николаев, С.А. Дулова

«Полет» Г. Газданова. Мотив адюльтера и новая миромоделирующая стратегия 250

И.А. Каргашин, Е.А. Балашова

Короткая строка в лирике В.Т. Шаламова 260

Ю.В. Доманский

«Наш друг – Буратино» ВИА «Мзиури» в советской вселенной «Золотого ключика» 272

Чжоу Дичэнь

Антропоцентризм, фокусированность и имплицитность: особенности глубинной метафоры в произведениях В. Токаревой 284

М.Д. Самаркина

Смерть в лирике Аллы Горбуновой 295

В.Г. Андреева

Поэтика усадьбы в романе В. Старого «Пьер и Наташа» (современном «продолжении» «Войны и мира» Л.Н. Толстого). Статья вторая 306

Чжу Сянлин

Инстанции неэксплицированного субъекта: наблюдатель и рассказчик в рок-поэзии Янки Дягилевой 317

Ван Цзысюань

Роман с дневником: между документальностью и художественностью (на примере романа А.А. Матвеевой «Каждые сто лет») 328

ЗАРУБЕЖНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Е.Д. Орлова

Антология *«Ал-ханин ила-л-аутан»* Ибн ал-Марзубана и ее роль в систематизации поэзии тоски по родине 337

И.В. Пешков

Поющая любовь трубадуров 345

А.В. Голубков

В тени Б. Грасиана: французские сборники афоризмов салона маркизы де Сабле 376

С.П. Черкашина

Филологический аспект травмы отвержения как антропологической проблемы в сказке Х.К. Андерсена «Гадкий утенок» 390

А.М. Лебешева

Кандид, Сидуан и Медерик: влияние Вольтера на раннее творчество Э. Золя 402

А.А. Косарева

«Супружеская чета» Ф. Кафки как притча о смерти и воскрешении Бога 416

Л.С. Соколова

Пространство Британии XX в. В романе Дж.Р.Р. Толкина «Записки клуба “Мнение”»: между достоверностью и условностью 425

Д.В. Епланов

Трагическая модальность как художественная доминанта романа Дж. Джонса «Только позови» 434

А.А. Аксёнова

Ценностно-смысловая природа удивления в литературе на примере прочтения рассказа Рюноске Акутагавы «Мандарины» 443

А.М. Аль-Рахби, В.Н. Зарытовская

Метамодернистская осцилляция в романе Дж. Аль-Харти «Небесные тела» 453

М.П. Абашева, В.В. Абашев

«Времеубежище» Георги Господинова как опыт антиретротопии 464

КОМПАРАТИВИСТИКА И МЕЖКУЛЬТУРНЫЕ КОММУНИКАЦИИ

И.В. Головачева

Воскресший Христос и танцующий Шива: Олдос Хаксли о шедеврах религиозного искусства 478

А.С. Кулагин

Влияние идей М.М. Бахтина на творчество Д.Ф. Уоллеса 490

К.М. Алабдаллах

О сущности понятия «фаустовский концепт» 502

Н.В. Бочкарева, Е.В. Потысьева

Лингвокультурные лакуны в художественном тексте и способы их элиминирования (на материале переводов произведений Лю Цысиня на русский язык) 512

Е.А. Головачева, О.В. Седельникова, А.В. Балдова

Роман Ф.М. Достоевского «Бесы» в переводах на немецкий язык: проблема воспроизведения названия 525

РЕЧЕВЫЕ ПРАКТИКИ

О.С. Шурупова

Концепт «семья» в современной русской лингвокультуре 543

ПРОБЛЕМЫ КАЛМЫЦКОЙ ФИЛОЛОГИИ

Б.Б. Горяева

Мотив судьбы в калмыцких волшебных сказках 553

Д.Н. Музраева

Об ойратских текстах, отражающих культ Белого Старца (по материалам коллекций П.Б. Балданжапова) 563

Р.М. Ханинова

Поэма Эльди Кектеева о войне и летчике «Нарма, сын Дармы» 573

Б.Б. Манджиева

Героический эпос «Джангар» калмыков России и ойратов Китая: синоптический анализ односюжетной песни……583

А.Т. Баянова

Калмыцкий эпос «Джангар» в немецком переложении Ф. Эрдмана (1857): состав, поэтика, мировоззрение……593

В.К. Шивлянова

Опыт публикации напевов и текстов калмыцких народных песен, записанных на фонографе Номто Очировым в 1908–1911 гг.……609

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

В.А. Гавриков

Неотрадиционализм как миропонимание и художественная парадигма. Рецензия на книгу: Поэзия неотрадиционализма: три поколения современных поэтов: антология / сост. В.И. Козлов. Ростов-на-Дону: Prosodia, 2026. 610 с.……620

М.М. Одесская

Усадебный текст: жизнь во времени. Рецензия на книгу: Богданова О.А. Герменевтика литературной усадьбы: теория, история, современность: монография / отв. ред. М.В. Скороходов. М.: ИМЛИ РАН, 2024. 560 с. (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 9)……638

И.В. Толоконникова

В творческой лаборатории Л.Н. Толстого и А.П. Чехова. Рецензия на книгу: Еремеева Д.Н. Не пиши! Не будь писателем! М.: Бослен, 2025. 208 с.……647

Г. Ю. Завгородняя

Новый этап в изучении и комментировании шолоховского текста. Рецензия на монографию: Научный комментарий художественных произведений М.А. Шолохова: вопросы методологии и практика. М.: ИМЛИ РАН, 2025. 488 с.……652

THEORY OF LITERATURE

V.I. Tiupa

Visualization vs Verbalization 24

V.Y. Malkina

Visual Representation in Lyric Poetry in the Context of Intermedial Studies 33

V.V. Feshchenko

Literature under the "Meta" Sign: "Language with-in Language" as a Concept in Russian and French Traditions 43

V.A. Gavrikov

Towards the Formation of a Science of "Third Literature" 55

A.A. Mironova

Literary Analysis in the Works by M.K. Mamardashvili as a Research Problem (to the Scholarly Receptions of "Lectures on Proust" in the Works by S.N. Broitman and S.G. Bocharov) 66

K.I. Beliaev

The Hermeneutical Aspect of V.E. Khalizev's Scholarly Research 77

NARRATOLOGY

A.A. Faustov, O.V. Ustimov

The Time Loop in Literature and Cinema: on the Nature of Repetitions 87

RUSSIAN LITERATURE AND THE LITERATURES OF THE PEOPLES OF RUSSIA

N.A. Petrovskaya

Anthropophagy during Famine as Depictible by Old Russian Chroniclers 109

L.G. Dorofeeva

The Semantic Function of Quotations from St. John of Sinai's "Ladder" in St. Ambrose of Optina's Letters to Monks. The Theme of Obedience 118

T.G. Popova

The Theme of Light in the "Ladder" of John Climacus 132

V.Sh. Krivonos

Teachers, Educators, Mentors in the Works of Gogol 145

A.I. Ivanitskiy, K.A. Nagina

The People and the Anti-Hero in the Works of A.S. Pushkin and L.N. Tolstoy (on the Role and Significance of "Shameless Audacity"). The Second Article 154

I.A. Kravchuk

Who Are the "Mentzelists"? The Lexicon of the Epoch in F.M. Dostoevsky's "The Crocodile" 166

A.V. Svyatoslavsky, A.V. Chepkunova

The Role of Dialogue and Inner Speech as Means of the Character Image Forming in Vsevolod Garshin's Stories "Incident" and "Nadezhda Nikolayevna" 179

A. Stinchelli

The Image of Leonardo da Vinci's "The Virgin of the Rocks" in D.S. Merezhkovsky's Novel "The Resurrected Gods" 193

N.I. Nikolaev, E.Yu. Shestakova

Gorky's Trilogy in the Context of the History of the Educational Novel Genre 204

M.V. Skorokhodov

Esenin as a Proletarian Poet 214

N.V. Mikhalenko

Eternal Images in the Works of V.V. Mayakovsky during the First World War 226

D.M. Tsyganov

"What Difference Does It Make Who Exactly Is Ruining Our Literature?!": Yuri Olesha, Louis Céline, Jean Giraudoux, and the Problem of Realistic Form in the 1920s and 1930s 237

N.I. Nikolaev, S.A. Dulova

"Flight" by G. Gazdanov. The Adultery Motif and a New World-Modeling Strategy 250

I.A. Kargashin, E.A. Balashova

The Short Line in V.T. Shalamov's Lyric Poetry 260

Yu.V. Domanski

"Our Friend – Buratino" by Via "Mziuri" in the Soviet Universe of "The Golden Key" 272

Zhou Dichen

Anthropocentrism, Focusedness and Implicitness: Features of Deep Metaphor in the Works of V. Tokareva 284

M.D. Samarkina

Death in Alla Gorbunova's Lyric Poetry 295

V.G. Andreeva

The Poetics of the Estate in V. Staroy's Novel "Pierre and Natasha" (a Modern "Continuation" of L.N. Tolstoy's "War and Peace"). The Second Article 306

Zhu Xiangling

Instances of the Unexplicated Subject: the Observer and the Narrator in the Rock Poetry of Yanka Dyagileva 317

Wang Zixuan

A Novel with a Diary: between Documentary and Fiction (Based on the Novel "Every Hundred Years" by A.A. Matveeva) 328

FOREIGN LITERATURES

E.D. Orlova

"*Al-hanin ila-l-awtan*" Anthology by Ibn al-Marzuban and its Role in Systematizing Homesickness Poetry 337

I.V. Peshkov

Troubadours: the Invention of Love 345

A.V. Golubkov

The Shadow of Baltasar Gracián: French Aphorism Collections from Marquise de Sablé's Salon 376

S.P. Cherkashina

The Philological Aspect of the Trauma of Rejection as an Anthropological Problem in H.C. Andersen's Fairy Tale "The Ugly Duckling" 390

A.M. Lebesheva

Candide, Sidouan and Mederic: Voltaire's Influence on the Early Work of É. Zola 402

A.A. Kosareva

F. Kafka's "Das Ehepaar" ("The Married Couple") as a Parable of the Death and Resurrection of God 416

L.S. Sokolova

The Space of 20th-Century Britain in J.R.R. Tolkien's Novel "The Notion Club Papers": between Verisimilitude and Convention 425

D.V. Eplanov

Tragic Modality as a Narrative Dominant in James Jones's "Whistle" 434

A.A. Aksionova

The Value-Semantic Nature of Amazement in Literature on the Example of Reading Ryūnosuke Akutagawa's Short Story "Mandarins" 443

A.M. Al-Rahbi, V.N. Zarytovskaya

Meta-Modernist Oscillation in the Novel by J. Al-Harthi "Celestial Bodies" 453

M.P. Abasheva, V.V. Abashev

Georgi Gospodinov's "Time Shelter" as an Experience of Anti-Retrotopia 464

COMPARATIVE STUDIES AND INTERCULTURAL COMMUNICATIONS

I.V. Golovacheva

The Risen Christ and the Dancing Shiva: Aldous Huxley on the Masterpieces of Religious Art……..478

A.S. Kulagin

The Influence of M.M. Bakhtin's Ideas on the Fiction of D.F. Wallace……490

K.M. Alabdullah

On the Essence of the Term "Faustian Concept"……502

N.V. Bochkareva, E.V. Potyseva

Linguocultural Lacunae in Literary Texts and Methods for Their Elimination (Based on Russian Translations of Liu Cixin's Works)……512

E.A. Golovacheva, O.V. Sedelnikova, A.V. Baldova

The Novel The Demons (The Possessed) by F.M. Dostoevsky in German Translations: the Problem of Reproducing the Title……..525

SPEECH PRACTICES

O.S. Shurupova

The Concept of "Family" in Contemporary Russian Linguistic Culture…543

PROBLEMS OF KALMYK PHILOLOGY

B.B. Goryaeva

Motif of the Fate in the Kalmyk Fairy Tales……..553

D.N. Muzraeva

On Oirat Texts Reflecting the Cult of the White Elder (Based on Materials from the Collections of P.B. Baldanzhapov)……..563

R.M. Khaninova

Eldi Kekteev's Poem about War and a Pilot "Narma, Son of Darma"….573

B.B. Mandzhieva

The Heroic Epic “Dzhangar” of the Kalmyks of Russia and the Oyrats of China: a Synoptic Analysis of a Single-Story Song ... 583

A.T. Bayanova

The Kalmyk Epic “Jangar” in the German Rendering by F. Erdmann (1857): Composition, Poetics, Worldview ... 593

V.K. Shivlyanova

The Experience of Publishing Tunes and Texts of Kalmyk Folk Songs, Recorded on a Phonograph by Nomto Ochirov in 1908–1911 ... 609

SURVEYS AND REVIEWS

V.A. Gavrikov

Neotraditionalism as a Worldview and an Artistic Paradigm. Book Review: Kozlov V.I. (Comp.). Poetry of Neotraditionalism: Three Generations of Modern Poets: an Anthology. Rostov-on-Don, Prosodia Publ., 2026. 610 p. ... 620

M.M. Odesskaya

The Estate Text: Life in Time. Book Review: Bogdanova O.A. Hermeneutics of the Literary Estate: Theory, History, and Modernity: a Monograph / ed. by M.V. Skorokhodov. Moscow, IWL RAS Publ., 2024. 560 p. (Series “The Russian Estate in the Global Context”. Issue 9) ... 638

I.V. Tolokonnikova

In the Creative Laboratory of L.N. Tolstoy and A.P. Chekhov. Book Review: Eremeeva D.N. Ne pishi! Ne bud’ pisatelem! Moscow, Boslen Publ., 2025. 208 p. ... 647

G.Yu. Zavgorodnyaya

A New Stage in the Study and Commentary of Sholokhov’s Text. Review of the Monograph: Scientific Commentary on the Literary Works of M.A. Sholokhov: Issues of Methodology and Practice. Moscow, IWL RAS Publ., 2025. 488 p. ... 652

DOI 10.54770/20729316-2026-3-24

В.И. Тюпа

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ VS ВЕРБАЛИЗАЦИЯ*

Аннотация

На примере фигурных стихов, ошибочно именуемых «визуальной поэзией», обсуждается одно из явлений негативной интермедиальности. Для осмысления визуальных аспектов художественного письма необходим учет ментальной глубины творческого акта, где внутреннее зрение, внутренний слух и внутренняя речь функционируют в состоянии архаичного синкретизма. Сила художественного слова состоит именно в том, что оно способно разом включать три основных рецептивных потока нашей ментальной жизни в их взаимодополнительности. Столь же необходимо четкое размежевание альтернативных интермедиальных процедур: вербализации визуального и визуализации вербального. Дополнительная визуализация текстовой и паратекстовой оболочки эстетического объекта (сотворенного художественного мира) отнюдь не привносит в него дополнительную глубину смысла. Напротив, дизайнерские измышления, формирующие расположение букв (а не фонем), носят сугубо ремесленный, отчасти провокативный характер. При этом, акцентируя визуальный аспект текста, они аннулируют его интонацию и смыслообразную фонику. Как свидетельствует история искусства, увлечение интермедиальными экспериментами случается преимущественно в кризисные эпохи (барокко, авангардизм первых десятилетий XX в.). Современный кризис художественной культуры осложнен вовлечением в сферу художественного письма искусственного интеллекта. Такие инновации ориентированы на псевдореволюционную перспективу провозглашенного уже «постгуманистического» преодоления антропоцентризма.

Ключевые слова

Интермедиальность; внутренняя речь; визуальная поэзия; фигурные стихи; кризисная эпоха; искусственный интеллект.

* Данная публикация подготовлена в рамках реализации госзадания по НИР «Интермедиальность художественной культуры и современный литературный процесс», шифр FSZG-0001.

V.I. Tiupa

VISUALIZATION VS VERBALIZATION**

Abstract

Using the example of shaped verse, which is mistakenly referred to as "visual poetry," one of the phenomena of negative intermediality is discussed. To understand the visual aspects of artistic writing it is necessary to take into account the mental depth of the creative act, where inner vision, inner hearing, and inner speech function in a state of archaic syncretism. The power of artistic language lies precisely in the fact that it is capable of simultaneously incorporating the three main receptive streams of our mental life in their mutual complementarity. Equally necessary is a clear delineation of alternative intermedial procedures: the verbalization of the visual and the visualization of the verbal. Additional visualization of the textual and paratextual shell of an aesthetic object (a created artistic world) does not by any means add depth of meaning to it. On the contrary, the design inventions that shape the arrangement of letters (rather than phonemes) are purely craftbased and partly provocative in nature. At the same time, by emphasizing the visual aspect of the text, they nullify its intonation and meaningful phonetics. As the history of art attests the fascination with intermedial experiments occurs primarily during crisis periods (Baroque, the avantgarde of the first decades of the 20th century). The current crisis of artistic culture is complicated by the involvement of artificial intelligence in the sphere of artistic writing. Such innovations are oriented towards a pseudorevolutionary perspective of the already proclaimed "posthumanist" overcoming of anthropocentrism.

Keywords

Intermediality; inner speech; visual poetry; figurative poetry; crisis era; artificial intelligence.

В эпоху искусственного интеллекта и тотальной цифровизации культуры очевиден рост внимания к интермедиальности, к соотношениям и взаимовлияниям различных семиотических сред коммуникации. Этот процесс распространяется и на область поэтики – как теоретической (научной), так и практической (на сферу самого художественного письма).

По сути дела, речь идет о перекрестном функционировании в современной культуре трех основных каналов – визуального, аудиального и вербального – взаимодействия индивидуальных человеческих сознаний с окружающим нас миром и между собой. Со стороны сознания здесь имеются три ментальных «устройства», обеспечивающих сопряжение внутренней и внешней сторон человеческого бытия: внутреннее ви́дение, внутреннее слышание и внутренняя речь. В творческом акте они функционируют в состоянии архаичного синкретизма (см.: [Тюпа 2025]).

Феномен недискурсивной внутренней речи категорически не следует смешивать с речью, не произносимой вслух, но формируемой согласно грамматическим нормам языка. Речевой аспект нашей внутренней жизни был в свое время раскрыт и описан Л.С. Выготским и Н.И. Жинкиным.

** This article was prepared as part of the implementation of the state assignment for research on "Intermediaity of artistic culture and the modern literary process," code FSZG-0001.

Психолог и лингвист, работая порознь, сошлись в понимании внутренней речи как первичного слоя речевой деятельности, неразделимо сопряженного с мышлением, как истока и почвы речи внешней – языковой, дискурсивной.

Проблема внутренней речи актуализирована тем обстоятельством, что в нынешней культурной ситуации особую значимость приобретает тенденция к визуализации информации, а выражаясь точнее, к визуальной ее презентации. Одним из частных проявлений названной тенденции овнешнения внутреннего выступает т. н. «визуальная поэзия», интерес к которой обостряется, по-видимому, в определенные исторические эпохи (подобные нашей). При этом «визуальную поэзию» гораздо точнее именовать, как это делалось в культуре барокко, «фигурными стихами», поскольку поэзия в известном смысле всегда визуальна: художественное восприятие без участия внутреннего зрения просто неосуществимо.

Для осмысления визуальных аспектов художественного письма необходимо четкое разграничение альтернативных интермедиальных процедур: *вербализации* визуального и *визуализации* вербального.

В ходе эволюции первобытной культуры наррация в качестве средства ретрансляции событийного опыта постепенно приходила на смену демонстрации, миметическому показу. Однако избавить коммуникацию вовсе от визуальных впечатлений бытия было невозможно, и человеку пришлось совершенствовать возможности вербальной визуализации – воздействия словом на воображение.

Вербализация визуальных моментов творческого воображения создает, согласно формулировке В.Я. Малкиной, «видимость (зримость) внутреннего мира художественного произведения, то есть возможность его зрительной рецепции» [Малкина 2026, 27]. Такая рецепция осуществляется внутренним зрением в акте эстетического переживания (эмоциональной рефлексии). Тогда как процедура визуализации касается не эстетического объекта (воображаемого художественного мира), а его носителя – текста. Словами В.Я. Малкиной, это «представление вербального текста в наглядном виде, то есть использование различных приемов для создания особого графического облика текста» [Малкина 2026, 27].

Апологеты современной фигурной поэзии обычно утверждают, будто придание вербальному тексту графической наглядности *способствует его художественному восприятию. Бытует даже утверждение, что* внешний вид текста несет дополнительную семантическую нагрузку, углубляющую смысл стихотворения. Очень сомнительный тезис, из которого должно было бы следовать, что комиксы глубже в смысловом отношении, чем чисто вербальные романы.

Внешний вид текста, несомненно, значим. Но значимость и смысл – это разные семиотические грани дискурса. Художественный смысл эстетической деятельности не носит иллюстративного характера. Он всегда состоит в некоторой концептуализации личностной идентичности, в некотором способе (модусе) присутствия «я» в мире, который не доступен иллюстрированию. Этот способ, подлежащий эмоциональной рефлексии, не может быть увиден, как невозможно разглядеть извне и внутреннее «я» человека.

Оформление стихотворного текста (с заглавной или строчной буквы начинаются строки, употребляются ли знаки препинания и т. п.) имеет к лирической концептуализации экзистенции лишь косвенное отношение. Оно ка-

сается ремесленной стороны стихосложения и сигнализирует о позиции, занимаемой поэтом по отношению к поэтической традиции. Тогда как лирическое «я» присутствует не в тексте, а в виртуальной лирической вселенной стихотворения. Внутренняя речь – непосредственная форма такого присутствия.

В синтаксическом отношении внутренняя речь, по мысли Л.С. Выготского, характеризуется «сплошной предикативностью», то есть недискурсивна. Семантическая специфика внутренней речи, как доказал Выготский, состоит в том, что она не оперирует готовыми *значениями*, как мы поступаем, пользуясь общепринятым языком; она имеет дело непосредственно со смысловыми единицами нашего мышления, оперирует *смыслами*.

Каждый речевой акт – внешний или внутренний, – будучи смыслополагающим актом сознания, имеет ценностную природу, наделен *тональностью* («эмоционально-волевым тоном», по выражению М.М. Бахтина), что позволяет его рассматривать в качестве поступка, на чем настаивал молодой Бахтин. При дискурсивном «переводе» внутренней речи на общепонятный язык ценностная тональность сохраняется и воспринимается как *интонация* высказывания. Всякая национальная речевая культура обладает некоторым репертуаром интонаций. Без интонации мы не способны произнести ничего. Пробуя устранить из своей речи какую-либо интонацию, мы лишь получаем интонацию равнодушия, безразличия, ценностной отстраненности.

Произведения изобразительного искусства или музыки тоже несут в себе эмоционально-волевой тон, именуемый обычно «настроением». Но различные материально-знаковые средства производят различные тональные впечатления. Сила художественного слова состоит именно в том, что оно способно разом включать три основных рецептивных потока нашей ментальной жизни: внутреннее зрение, внутренний слух и внутреннюю речь – в их взаимодополнительности. Вспомогательное относительно художественной вербальности визуальное или аудиальное воздействие бывает целесообразно только в весьма ограниченных пределах.

Так, чтение детям литературных произведений в раннем возрасте целесообразно и даже необходимо. Достаточно выразительное чтение со стороны взрослого формирует основы рецептивной культуры ребенка, закладывает фундамент интонационного репертуара его художественных восприятий. Иного рода ситуация возникает при обращении взрослого реципиента к аудиокниге.

Такие носители текстов удобны, они экономят наше время и облегчают получение заключенной в тексте информации. Однако зрелое художественное восприятие не состоит в достижении информированности. Это солидарный творческий акт. Здесь информативные аспекты не более, чем топливо для возбуждения и поддержания творческой энергии реципиента. Аудиокнига актерским исполнением интонирует текст, в результате чего восприятие становится зависимым, оно не затрагивает внутреннюю речь читателя, где тот обычно самостоятельно интонировал читаемое.

Нечто аналогичное происходит и при визуализации художественного впечатления в виде графической или живописной иллюстрации. Размещение иллюстраций в книжном тексте не только облегчает работу читательского воображения, но и ослабляет ее, подменяет смыслопорождающую вербализацию визуального – его наглядностью, тормозящей сотворческую активность внутреннего зрения.

Речь, разумеется, не идет о тех особых случаях, как, например, случай Врубеля, когда сотворяется самобытное произведение живописи, для которого литературное произведение (поэма Лермонтова) выступает в качестве культурного кода.

Еще очевиднее, что визуализация вербального творческого акта средствами фигурного стихосложения не способна углубить смысловой потенциал поэтического дискурса. Скорее, напротив, обращая восприятие к рациональному узнаванию в графическом облике текста зашифрованного объекта, такая визуализация способна препятствовать эмоциональной рефлексии читателя, призванного к внутреннему соисполнению роли лирического героя.

В.А. Галечьян, посвятивший визуальной поэзии специальное исследование, справедливо именует визуализацию вербального текста «украшательством», однако при этом усматривает в ней также и возможности придания тексту «дополнительного смысла» [Галечьян 2023]. Подобное ожидание представляется необоснованным, не вытекающим из природы словесного художественного творчества, поскольку фигурные стихи смещают вектор нашего внимания со смысловой активности *эстетического* субъекта (творца) на ремесленную изобретательность субъекта *риторического* (скриптора), где возможности искусственного интеллекта решительно превышают человеческие.

Обе эти стороны художественного письма обоюдно необходимы. Но при избыточной визуализации вербальной ткани текста внутренняя речь остается невостребованной и смысловой феномен коммуникативной встречи сознаний мельчает: изысканность знаменитых «Яйца», «Секиры», «Крыльев» Симмия Родосского сводилась к визуально-буквенной репрезентации этих объектов. В рамках античной культуры с ее ремесленно-миметическим статусом художественной деятельности этого было достаточно. Однако на фоне смысловой глубины поэтических шедевров нового времени подобная изобретательность не выходит за рамки пустого эксперимента. Дизайнерские измышления, формирующие расположение букв, а не фонем, носят сугубо ремесленный характер. При этом, акцентируя визуальный аспект текста, они аннулируют его смыслосообразную фонику.

Расцвет внешней визуализации вербальных текстов приходится на кризисные культурные эпохи: барокко (кризис нормативной ментально-сти) и авангардизма (кризис классической художественности). Экспериментами авангардистской визуализации выступили «железобетонные поэмы» В. Каменского (1914), «Каллиграммы» Г. Аполлинера (1918) и многие аналогичные пробы ухода от традиционной художественности.

Мы и сами являемся современниками фундаментального постмодернистского кризиса вербального эстетического творчества. Поэтому всплеск интереса к фигурной поэзии, начинавшийся у нас «изопами» Андрея Вознесенского, выглядит исторически глубоко закономерным.

Однако если барочный кризис нормативности оказался крайне продуктивным, открывавшим (особенно в творчестве У. Шекспира) перспективу близящегося расцвета художественного письма, то современная ситуация отмечена небывалым обстоятельством внедрения в культуру искусственного интеллекта. Во многих сферах жизни искусственный интеллект доказал свою сверхчеловеческую эффективность, становясь на наших глазах определяющим фактором наступающего исторического периода. Но в сферах духовного творчества, не обладая внутренней речью, он не способен заменить человека. Зато способен его вытеснить.

Провозвестником данной «сверхновой» ситуации в области художественного письма выступил неомарксистский журнал «Транслит» [Тюпа 2019], прекративший свое существование в 2022 г., но до этого реализовывавший «проект прагматической теории литературы» [Транслит 2018, 3]. Следуя «прагматической» установке и настаивая на «инструментальном характере литературы» [Транслит 2018, 81], транслитовцы усомнились «в праве поэзии продолжать существовать» [Транслит 2018, 5].

В контексте парижской студенческой революции Р. Барт провозгласил литературу делом «скриптора», призванного теперь «лишь вечно подражать тому, что написано прежде и само писалось не впервые» [Барт 1989, 388]. «Транслит» пошел дальше, провозглашая эпоху «апроприативного письма», чья «стратегия заключается в апроприации значительных объемов нетронутого материала – абзаца, страницы или целой книги с целью встроить уже существующие работы в новый контекст» [Транслит 2018, 140]. В XXI в. искусственный интеллект вполне способен проделывать такую работу, легко опережая человеческого скриптора по скорости и охвату интертекстуального материала. При этом конструирование фигурных стихов для него не составит большего затруднения, чем привычно линейных.

Принципиальное отличие человеческой поэзии от «цифровой» состоит в том, что искусственный интеллект не знает ни внутренней речи, ни внутреннего зрения. Питательной почвой для него становится безграничное поле интертекстуальности, а результатом – коллаж микроцитат. Провозглашая все современное письмо таковым, Р. Барт и Ю. Кристева невольно пролагали искусственному интеллекту путь в литературу. Восприятие такого рода продукции аналогично детскому созерцанию поворотов калейдоскопа. В этой «смерти автора» Барт усматривал «рождение читателя», по собственному произволу «сводящего воедино все те штрихи, что образуют письменный текст» [Барт 1989, 390].

Пусть аналогия с калейдоскопом (впрочем, не принадлежащая Барту, а моя собственная) не вводит нас в заблуждение. Такой мощи эстетически упорядоченного визуального впечатления, которая нам знакома по литературной классике, от случайной компоновки вербальных фрагментов ждать не приходится.

Тем более не приходится ждать и дополнительной глубины смысла от полиграфических измышлений скриптора. В частности, фигурные стихи, формирующие порядок букв, а не фонем, акцентируя визуальный аспект текста, аннулируют его смыслосообразную фонику. Культивируемые при этом случайные соседства могут приобретать неожиданные значения, но смысла они лишены. Смысл – категория сугубо человеческая, энергия осмысления привносится в мир человеком, формируясь в его внутренней речи. Поэтому «смерть автора» неизбежно предполагает энтропию смысла.

И в частности, визуализация текстовой оболочки художественных миров ведет скорее к снижению их смысловой энергии, чем к ее возрастанию. В отличие от искусственной наглядности наше внутренне ви́дение, синкретично сопряженное с внутренней речью, всегда ценностно, проникнуто смыслом. Тогда как фигурные стихи нейтрализуют интонационный потенциал внутренней речи, поскольку упорядочивают не кванты звучания, а буквы. Тем самым они производят снятие границы между виртуальной реальностью и действительным миром, отменяя эстетическую принадлежность поэзии.

Поэтическая одаренность проявляется не в конструировании стихов. В этом деле ИИ сильнее любого из нас, поскольку в его безграничной памяти хранятся все оцифрованные тексты. Они ему доступны как некое невообразимо огромное лего блоков речевой культуры. Однако ИИ лишен творчества, остающегося прерогативой человека, сотворенного «по образу и подобию» известно кого. Ветхозаветная формула не означает, разумеется, что у Бога две руки, две ноги и голова. Истинный смысл данной формулы в божественной способности человека к сотворению миров. Разумеется, миров виртуальных, но именно миров – условных вселенных.

В этом отношении ИИ – в силу своей искусственности – бессилен. Он представляет собой безграничное, но совершенно плоское ментальное пространство. В отличие от человека у него нет ни подсознания, ни надсознания. Кстати, в значимость нашего подсознания З. Фрейду довольно легко поверили, а вот феномен надсознания у многих вызывает недоумение или даже протест. Между тем, поэтическая одаренность не в конструировании стихов, а в чуткости к зовам надсознания.

Этот источник творчества, вполне ощутимый для А.С. Пушкина, был заново постигнут акмеистами и их последователями. А М.И. Цветаева при всей ее поэтической оригинальности в книге «Искусство при свете совести» пришла к твердому убеждению, что всякое настоящее стихотворение уже существует до поэта, с помощью которого оно пробивается в человеческую жизнь, поскольку стремится обрести физическую реальность текста. На поэта же, которому оно открылось, ложится ответственность перед лицом культуры за реализацию творческой возможности. К аналогичному пониманию поэтического письма пришел и Б.Л. Пастернак в «Докторе Живаго».

Знаменательно, что транслитовцами «литература понимается как факт физического мира», эмпирически существующий «в форме различных техник» [Транслит 2018, 67]. С этих позиций, фундамент которых был заложен Р. Бартом, «основной способ восприятия поэзии – это вовсе не понимание разделяемой всеми структуры смысла, но переживание субъективных напряжений, спровоцированных стихотворением» [Транслит 2018, 30]. Отталкиваясь от подобного рода потребительской модели функционирования искусства слова, «прагматическая» теория культивирует подход, «извлекающий нас из узких рамок антропоцентрического мышления» [Транслит 2018, 131], и мыслит себя «повесткой и поводом для радикального переосмысления антропоцентризма» в направлении «постгуманизма» [Транслит 2018, 135].

Французский персоналист Э. Мунье почти сто лет назад предупреждал об опасности цифровизации человеческих отношений: «…машина имеет ужасающую отчуждающую силу <…> она сильнее, чем что-нибудь другое, приводит к забвению, а порой и к уничтожению человека» [Мунье 1992, 33].

Современный культурный контекст прогрессирующей цифровизации, как мне представляется, убедительно демонстрирует небезобидность текстовой и паратекстовой визуализации литературного письма. Интермедиальная гибридность не всегда продуктивна. Иная гибридизация может не отвечать глубинной природе одного из видов искусства, в нашем случае – искусства слова. А безответственное отношение к смысловому потенциалу художественного письма не может не повышать градус тревоги за перспективы сохранения ценностного поля литературы в интермедиальную эпоху.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
2. Галечьян В.А. Визуальная поэзия. М.: Московский союз литераторов, 2023. 83 с.
3. Малкина В.Я. Визуальное в лирике. М.: Эдитус, 2026. 308 с.
4. Мунье Э. Персонализм. М.: Искусство, 1992. 142 с.
5. Транслит: литературно-теоретический журнал. Вып. 21. СПб., 2018.
6. Тюпа В.И. «Теория литературы Два» как гуманитарная угроза // Вопросы литературы. 2019. № 1. С. 52–66.
7. Тюпа В.И. Внутренняя речь как источник художественной интермедиальности // Новый филологический вестник. 2025. № 2 (73). С. 20–29.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Tiupa V.I. “Teoriya literatury Dva” kak gumanitarnaya ugroza [“Theory of Literature Two” as a Humanitarian Threat]. *Voprosy literatury*, 2019, no. 1, pp. 52–66. (In Russian).
2. Tiupa V.I. Vnutrennyaya rech’ kak istochnik khudozhestvennoy intermedial’nosti [Inner Speech as a Source of Artistic Intermediality]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2025, no. 2 (73), pp. 20–29. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. *Translit: literaturno-teoreticheskiy zhurnal*. Issue 21. St. Petersburg, 2018. (In Russian).

(Monographs)

4. Barthes R. *Izbrannye raboty: Semiotika: Poetika* [Selected Works: Semiotics: Poetics]. Moscow, Progress Publ., 1989. 616 p. (In Russian).
5. Galech’yan V. A. *Vizual’naya poeziya* [Visual Poetry]. Moscow, Moskovskiy soyuz literatorov Publ., 2023. 83 p. (In Russian).
6. Malkina V.Ya. *Vizual’noye v lirike* [Visual in Lyrics]. Moscow, Editus Publ., 2026. 308 p. (In Russian).
7. Mounier E. *Personalizm* [Personalism]. Moscow, Iskusstvo Publ.,1992. 142 p. (In Russian).

Тюпа Валерий Игоревич,
Российский государственный гуманитарный университет.
Доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории.
Научные интересы: теория и история литературы, нарратология, компаративистика, эстетика, теория коммуникации.
E-mail: v.tiupa@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-1688-2787

Valeriy I. Tiupa,
Russian State University for the Humanities.
Doctor of Philology, Professor, Professor at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute of Philology and History.
Research interests: theory and history of literature, narratology, comparative studies, aesthetics, theory of communication.
E-mail: v.tiupa@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-1688-2787

DOI 10.54770/20729316-2026-3-33

В.Я. Малкина

ВИЗУАЛЬНОЕ В ЛИРИКЕ В КОНТЕКСТЕ ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ*

Аннотация

Статья посвящена изучению визуального в лирике в контексте интермедиальных исследований. Обе области – интермедиальность и визуальное в литературе – активно разрабатываются в современном литературоведении, однако их соотношение применительно к лирике как роду литературы до сих пор не становилось предметом специального рассмотрения. В статье предпринята попытка разграничить эти понятия и предложить аналитическую рамку для изучения визуального в лирическом стихотворении. В первой части статьи устанавливается соотношение между понятиями интермедиальности и визуального в литературе: показывается, что их общее поле – способы интеграции в вербальный текст элементов визуальных искусств, – однако ни одно из них не поглощает другое. Здесь же разграничиваются два типа визуального в лирике: непосредственное (зримость внутреннего мира, создаваемая исключительно вербальными средствами) и интермедиальное (зримость, основанная на взаимодействии с визуальными искусствами). Особое внимание уделяется специфике лирики как рода: в ней визуальное опосредовано точкой зрения лирического субъекта. Вторая часть статьи посвящена уровням репрезентации непосредственно визуального в лирическом тексте: лирическому сюжету, визуальным образам и композиционно-речевым формам. В третьей части рассматриваются способы реализации интермедиального визуального: экфрасис, паратекст, переложение принципов других искусств (фотографическое). Материалом исследования послужили, главным образом, лирические стихотворения второй половины XX в.

Ключевые слова

Визуальное в литературе; интермедиальность; интермедиальный анализ; лирика; лирический субъект; лирический сюжет; экфрасис; фотографическое; заглавие в лирике.

* Данная публикация подготовлена в рамках реализации государственного задания по научно-исследовательской работе «Интермедиальность художественной культуры и современный литературный процесс», шифр FSZG-0001.

V.Y. Malkina

VISUAL REPRESENTATION IN LYRIC POETRY IN THE CONTEXT OF INTERMEDIAL STUDIES**

Abstract

This paper examines visual representation in lyric poetry in the context of intermedial studies. Both fields – intermediality and the visual in literature – are actively developed in contemporary literary scholarship; however, their relationship as applied to lyric poetry as a literary mode has not previously been the subject of dedicated inquiry. The article attempts to distinguish between these concepts and to propose an analytical framework for studying visual representation in the lyric poem. The first part of the article establishes the relationship between the concepts of intermediality and the visual in literature, demonstrating that their common ground lies in the ways elements of the visual arts are integrated into verbal texts, while neither concept subsumes the other. Two types of the visual in lyric poetry are also distinguished: the direct visual (the visibility of the inner world created exclusively by verbal means) and the intermedial visual (visibility based on interaction with the visual arts). Special attention is paid to the specificity of lyric poetry as a mode: in lyric, the visual is always mediated by the point of view of the lyric subject. The second part of the article examines the levels of representation of the direct visual in the lyric text: the lyric plot, visual imagery, and compositional-speech forms. The third part considers the modes of realization of the intermedial visual: ekphrasis, paratext, and the transposition of principles from other arts (the photographic). The primary material of the study consists of lyric poems from the second half of the twentieth century.

Keywords

Visual in literature; intermediality; intermedial analysis; lyric poetry; lyric subject; lyric plot; ekphrasis; the photographic; title in lyric poetry.

Интермедиальность и визуальное в литературе – две области современного литературоведения, активно разрабатываемые в последние десятилетия. Первая занимается диалогическим взаимодействием различных медиа, вторая – зримостью внутреннего мира художественного произведения. Эти области не тождественны, однако обладают общим полем: способы интеграции в вербальный текст элементов визуальных искусств принадлежат одновременно обеим. Соотношению этих двух исследовательских перспектив и их приложению к лирике как роду литературы и посвящена настоящая статья.

Выбор лирики в качестве материала исследования обусловлен ее спецификой как рода литературы. По словам В.И. Тюпы, «лирический мир – это моносубъектный ***интенциональный*** мир сознания», т. е. аналог не внешней действительности, а внутреннего мира личности [Тюпа 2024, 14]. Отсюда следует, что в лирике зримость внутреннего мира стихотворения всегда опосредована точкой зрения лирического субъекта. Читатель, вовлеченный в это переживание, смотрит на изображенный мир не снаружи, а изнутри, с позиции

** This publication was prepared as part of a State-funded research project “Intermediality in Artistic Culture and the Contemporary Literary Process” (Project Code: FSZG-0001).

субъекта. Отсюда и специфика репрезентации визуального в лирическом стихотворении.

Следовательно, цель нашей статьи – предложить аналитическую рамку для изучения визуального в лирике в контексте интермедиальных исследований: разграничить понятия, описать уровни репрезентации визуального и показать, как интермедиальный подход расширяет возможности анализа лирического текста. Кратко обозначим, что под интермедиальностью мы понимаем диалогическое взаимодействие различных медиа и / или переложение (перевод) с языка одного медиа на другой, а под медиа в применении к художественному творчеству подразумеваются разные виды искусства, имеющие различную знаковую природу: вербальную, визуальную, аудиальную, перформативную, синтетическую.

Если говорить о типах интермедиальных взаимодействий в литературе, то в первую очередь необходимо разграничить синтетические формы, где несколько медиа участвуют более или менее на равных (романс, опера, графический нарратив и т. п.), и те случаи, когда один медиум преобладает, включая в себя элементы другого. Применительно к литературе речь идет именно о втором типе: вербальный медиум остается ведущим, тогда как элементы других медиа интегрируются в него, причем в основном сугубо вербальными же средствами, через образы, мотивы, аллюзии, описания, паратекст и др. Полное игнорирование этих интегрированных компонентов обедняет рецепцию: читатель интермедиального произведения, даже если оно использует только вербальные знаки, должен становиться еще и зрителем и / или слушателем, включая, таким образом, свое визуальное / аудиальное воображение. Следовательно, интермедиальность в литературе – это интеграция в вербальный текст компонентов других искусств.

Визуальное в литературе пересекается с понятием интермедиальности, но не совпадает с ним. Для нас визуальное в литературе – это видимость (зримость) внутреннего мира художественного произведения, то есть возможность его зрительной рецепции, причем зримость понимается как свойство поэтики вербального текста, и создается она сугубо вербальными средствами [Лавлинский 2020].

Таким образом, общее поле интермедиальных исследований и изучения визуального в литературе – это способы интеграции в вербальный текст элементов визуальных искусств. Однако ни одно из двух понятий не поглощает другое. В интермедиальности есть разделы, не связанные с визуальным (например, взаимодействие литературы и музыки); в визуальном в литературе есть составляющие, не связанные с репрезентацией других видов искусств: например, описание внешности персонажа или комнаты, где он находится. Интермедиальным визуальное становится тогда, когда зримость внутреннего мира основана на взаимодействии литературы с визуальными искусствами – будь то живопись, скульптура, кино, фотография и др.

Эта зримость внутреннего мира создается исключительно средствами языка: через словесные описания пространства и предметного мира (пейзаж, натюрморт, интерьер, портрет, экфрасис), через визуальные образы (цвет, свет, зеркало, отражение, картина, скульптура, фотография и др.), через смену точек зрения субъектов речи. Особенности этой зримости задаются автором, однако воспринимаются читателем сквозь призму его собственного зрительского и читательского опыта – отсюда неизбежная вариативность читательского

видения одного и того же художественного мира. То, каким образом эта вариативность ограничивается или, напротив, расширяется, определяется авторской стратегией репрезентации визуального.

Таких стратегий можно выделить две. Прямое зрение – по аналогии с прямой перспективой в живописи – предполагает стабильную или плавно перемещающуюся точку зрения, дистанцию между наблюдателем и изображаемым миром, опору на привычный читателю жизненный и визуальный опыт. Трансгрессивное зрение – соответствующее логике обратной перспективы – нарушает или размывает границы между субъектами, допускает одновременное существование нескольких точек зрения и втягивает читателя-зрителя внутрь художественного мира. Образность, порождаемая трансгрессивным зрением, тяготеет к гротескному, абсурдному или фантастическому [Лавлинский 2020].

Специфика реализации обеих стратегий в лирике заключается в том, что в ней единственным носителем точки зрения оказывается лирический субъект, и именно через него – через его взгляд, позицию и способ видения – для читателя возникает зримый мир стихотворения. Мы исходим из определения С.Н. Бройтмана и понимаем под лирическим субъектом «носителя речи, а также основной (объемлющей) точки зрения на мир и оценки в лирическом художественном произведении» [Бройтман 2008, 113]. Лирический субъект оказывается также организующим центром для сюжета стихотворения. В отличие от эпического сюжета, строящегося на цепи внешних событий, лирический сюжет – это развертывание рефлексии лирического субъекта: движение его сознания от исходной ситуации к событию, понимаемому как значимое изменение точки зрения, позиции или способа восприятия мира. Поэтому пространство, время и образная структура стихотворения даны нам исключительно через рефлексию субъекта – и в тех случаях, когда эта рефлексия направлена на зримое, лирический сюжет становится первым уровнем репрезентации визуального. Анализ визуального в лирическом сюжете включает собственно точку зрения (взгляд) лирического субъекта и его позицию как наблюдателя в изображаемом им же мире, пространство (как визуальную и структурную характеристику этого мира) и мотивы (динамические повторяющиеся элементы сюжета).

В качестве примера такого типа репрезентации визуального рассмотрим стихотворение В. Шефнера «Море» (1955), в котором лирический сюжет строится как рефлексия видения. Здесь в центре оказываются две точки зрения: лирического субъекта и персонажа – девушки, впервые увидевшей море. Исходная лирическая ситуация строится на их противопоставлении: субъект занимает позицию прямого зрения – его взгляд дистанцирован, опирается на многократный и привычный опыт («я видел бури четырех морей» [Шефнер 1991, 107]), картина давно знакома и не требует усилия восприятия. Точка зрения девушки принципиально иная: «Она впервые нынче видит море, / Обрадована им, изумлена», и именно этот первый, свежий, не обремененный опытом взгляд и оказывается в центре внимания лирического субъекта.

Постепенно, однако, дистанция между двумя точками зрения начинает сокращаться – и это движение составляет сюжетную динамику стихотворения. «Нежности бесхитростная сила» не столько показывает чувства лирического субъекта к девушке, сколько меняет его способ восприятия: субъект начинает смотреть на ту же картину ее глазами. Переход маркирован на уровне образной структуры: колоратив «зеленоватые обвалы» возникает в тексте дважды – в строфе, описывающей привычное зрение субъекта, и в строфе, где он уже

смотрит «как будто в первый раз». При этом повтор фиксирует не тождество, а разницу между двумя способами видеть одно и то же.

В финале прямое зрение сменяется трансгрессивным: граница между точкой зрения субъекта и точкой зрения девушки стирается, он оказывается внутри ее восприятия. Именно этим объясняются образные сдвиги последних строф: окно, прежде просто названное, становится «солнцем озаренным» – свет впервые появляется не в переносном, а в буквальном, зримом смысле; море из знакомого пейзажа превращается в «огромное, невиданное» – то есть увиденное как будто впервые. Мир не изменился – изменился взгляд на него, и это изменение взгляда и есть лирическое событие стихотворения. Весь сюжет выстроен как рефлексия над тем, как меняется способ видения: от дистанцированного, опосредованного опытом, привычного – к открытому, непосредственному, обновленному.

Но мы видим в этом стихотворении и отдельные визуальные образы – окно, свет, цвет. Под словесным образом мы понимаем сенсорную картину внутреннего мира стихотворения, созданную вербальными средствами. Словесно-визуальный образ, соответственно, создает зримость внутреннего мира стихотворения и определяет, что именно предстает перед читателем как видимое: цвет, свет, линии, формы, отражения, зеркало, окно и т. п., и это второй возможный уровень репрезентации визуального в лирике.

Обратимся, например, к стихотворению М. Волошина «Как мне близок и понятен…». Здесь нет подробного описания зрения или взгляда, да и сам лирический субъект – несобственно-личный: «Я» (да и то пассивное) здесь присутствует только в первой строке. Все дальнейшее – это описание мира, который субъект воспринимает, и через его точку зрения для читателя возникает зримый мир стихотворения.

Лирический субъект рисует для нас этот мир при помощи визуальных образов – очертания, цвет, свет и т. п., например «Мир живых прозрачных пятен / И упругих, гибких линий» [Волошин 2003, 24], когда мир оказывается увиден как живописное полотно. Или оксюморон «Ярко вспыхнул бледный лист»: яркость и бледность одновременно – невозможное сочетание при прямом зрении, но вполне возможное при зрении трансгрессивном, где важна не точность передачи оттенка, а его субъективное переживание.

И, наконец, в последней строфе возникает и образ рисования как таковой, но это не рисунок художника, а рождение обновленного весеннего мира, который воспринимается как нарисованный акварелью, т. е. неяркими, приглушенными и чуть расплывающимися цветами, за счет элементов трансгрессивного зрения: оно не прямое, а «сквозь дымчатые щели / Потускневшего окна». При этом самого субъекта как действующее лицо мы в этом мире не видим, он присутствует там только как видящий и воспринимающий наблюдатель, стоящий у окна – и, конечно, рисующий нам картину при помощи слов.

Третий уровень репрезентации визуального – композиционно-речевые формы [Тамарченко 2008, 102], прежде всего описание и сновидение. Описание во всем многообразии его разновидностей – пейзаж, портрет, интерьер, натюрморт – создает зримость внутреннего мира стихотворения непосредственно, без обязательной рефлексии над актом видения. Особой разновидностью описания является экфрасис – вербальная репрезентация произведений визуальных искусств, – о котором подробнее речь пойдет ниже. Здесь же остановимся на сновидении как особой композиционно-речевой форме.

Сновидение в лирике обладает рядом инвариантных черт, выделенных О.В. Федуниной применительно к эпической прозе, но в равной мере характеризующих и лирический текст: наличие границы, отделяющей мир сна от остальной художественной реальности стихотворения; особая организация пространства и времени внутри этого мира; специфическая субъектная структура [Федунина 2013, 28]. Применительно к лирике, на первый план выходит именно последнее: лирический субъект оказывается тем, кто видит сон и описывает увиденное, – то есть его зрение в буквальном смысле раздваивается между миром яви и миром сновидения. Этим и обусловлена специфика сновидения в лирике и его роль в репрезентации визуального: оно раздваивает художественную реальность стихотворения, создавая внутри нее другую, сновидческую, которая может быть фантастической, но может и не быть, однако совершенно точно визуальна и очень часто строится вокруг трансгрессии зрения, т.е. допускает то, что невозможно при прямом взгляде на мир.

Рассмотрим в качестве примера стихотворение Ю. Левитанского «Сон о рояле» (1970). Уже заглавие задает три взаимосвязанных измерения: визуальное, сновидческое и музыкальное. Граница сна обозначена в первой строфе – «Я видел сон» [Левитанский 2021, 188] – и сразу же размыта частицей «как бы», вводящей зыбкость между реальностями: сон «реальности не перевешивал, / а дополнял ее собой».

Мир сновидения выстраивается через цепочку визуальных образов, развертывающихся последовательно и образующих единую картину. Рояль возникает сначала как «мерцанье черноты», затем его крышка уподобляется «обугленной» земле, клавиши – «тонкой кромке берега» над черной водой. Дальше этот образ разворачивается: берег оказывается «забытым кладбищем», а под каждой клавишей – «могила звука одного». Визуальное здесь выступает медиумом между вербальным и музыкальным: звуки и музыка, по природе своей невидимые, обретают зримость через образы войны, пожара, смерти и воскресения – и это позволяет читателю «увидеть» то, что иначе осталось бы лишь услышанным или названным. Когда во второй части стихотворения звуки оживают и музыкант снова начинает играть, исполнение музыкального произведения описывается как военные действия. Синкретический образ музыки-войны возникает не через сравнение, а через параллелизм: музыка не сравнивается с войной – она ею является в пространстве сновидения – или не только. Потому что конечная граница сна в стихотворении не обозначена: размытие границы между сновидческой и «реальной» реальностями становится признаком трансгрессии зрения, вовлекающей читателя в неопределенность. Финальный образ – музыкант, снова подходящий к роялю, – воспринимается одновременно и как возможное продолжение сна (повторение ночного кошмара), и как вечное возвращение войны за его пределами. Мир сна оказывается воображаемым миром, в котором видимое становится способом осмыслить невидимое и неназываемое – в данном случае, военную травму, преломленную через музыку и память.

Таким образом, все три уровня репрезентации визуального – лирический сюжет, визуальная образность и композиционно-речевые формы – в реальном тексте, как правило, функционируют не по отдельности, а в совокупности, образуя многослойную структуру зримого. Вместе с тем, каждый из них может быть связан с визуальными искусствами – или нет. Это разгра-

ничение лежит в основе деления визуального в лирике на непосредственное и интермедиальное.

Непосредственно визуальное – это зримость внутреннего мира стихотворения, не связанная с другими видами искусства. Именно такой тип визуального мы наблюдали в стихотворениях В. Шефнера и М. Волошина: зримость там создается без отсылки к произведениям живописи, скульптуры или иных визуальных искусств. Интермедиальное визуальное устроено иначе: здесь зримость внутреннего мира основана на взаимодействии лирики с визуальными искусствами, и именно это взаимодействие становится источником и организующим принципом зримости.

Наиболее очевидный способ такой репрезентации – экфрасис, то есть вербальная репрезентация произведений визуальных искусств в литературе. Мы рассматриваем его как разновидность описания, поскольку он при помощи слов создает у читателя визуальный образ описываемого произведения искусства, – но описания особого рода: его предмет всегда является эстетическим объектом, созданным человеком и допускающим визуальное восприятие и эстетическую оценку. При этом для возникновения экфрасиса необходимо не просто называние произведения или художника, а воссоздание его визуального облика: хотя бы несколько деталей, позволяющих читателю представить описываемое. В лирике экфрасис редко сводится к описанию картины как таковой – чаще это ее пересоздание или рождение нового взгляда на мир, обусловленного рассматриванием произведения искусства. Конечно, здесь могут быть и визуальные образы, и лирический сюжет, связанный с картиной.

Пример такого экфрасиса – стихотворение А. Городницкого «Томас Гейнсборо. “Дама в голубом”» (2020). Лирический сюжет здесь выстраивается как движение взгляда и рефлексии: от фигуры художника – к процессу создания портрета – к самой картине – и от нее к теме времени и утраты. В центре стихотворения мы видим достаточно точное описание портрета: контраст темного фона и освещенного лица («Ее лицо на фоне тьмы / Мерцает на портрете»), цветовые детали («И светлой шали бирюза»), облик модели («И пышная прическа», «Мечтательны ее глаза») [Городницкий 2021, 111]. Читатель, даже не видевший картины, вполне способен воссоздать ее визуальный облик, что и позволяет говорить об экфрасисе.

Однако лирический сюжет не ограничивается описанием. Картина становится точкой пересечения времен и культур: в образе дамы «все сошлось – от рококо / До “Незнакомки” Блока», то есть в одном визуальном облике встречаются эпохи, разделенные полутора столетиями. Важно и то, что пейзаж в стихотворении появляется в двух значениях: это и жанр живописи, которым Гейнсборо хотел заниматься, но вместо которого писал портреты, – и окружающее нас пространство, мир, «в котором нам не жить». Картина, таким образом, превращается в медиум между прошлым и настоящим, между видимым и тем, что невозможно увидеть – это превращение и составляет лирическое событие стихотворения.

Также в роли маркера интермедиальности может выступать паратекст, когда он есть. Так, заглавие, отсылающее к жанрам или явлениям визуальных искусств, задает горизонт читательских ожиданий еще до начала чтения текста. Это могут быть указания на жанры или виды живописи («Пейзаж», «Натюрморт», «Портрет», «Автопортрет», «Рисунок» Ю. Левитанского,

«Рисунок акварелью» Н. Гумилева), какие-то особенности визуальных искусств («Колорит» Д. Самойлова), направление живописи («Импрессионизм» О. Мандельштама), музейное пространство («В картинной галерее» И. Сельвинского), имя художника («Веласкес» К. Бальмонта, «Модильяни» И. Эренбурга), конкретное произведение искусства («Гамаюн, Птица вещая» А. Блока, «Святой Лука, рисующий Мадонну» А. Городницкого) и т. п. В них уже при обращении к заглавию читатель настраивается на визуальное восприятие последующего текста, становясь потенциальным зрителем.

Еще один способ интеграции визуального искусства в лирику – через усвоение самого принципа видения, свойственного тому или иному медиуму. Так, например, фотографическое в лирике – это не обязательно стихотворение о фотографии: это особый тип визуальности, воспроизводящий дискретность, фиксированность момента, специфическую оптику фотографического взгляда [Самаркина 2018]. Рассмотрим, например, стихотворение Тани Скарынкиной «Девочка на увеличенной фотографии». Здесь лирический субъект смотрит на фотографию девочки – и обнаруживает, что та смотрит в ответ: «она со своей стороны / подолгу вглядывается в мои малознакомые черты» [Скарынкина 2017]. Если лирический субъект не может смотреть спокойно, то есть отрывается и возвращается взглядом, то девочка на фотографии вглядывается неотрывно. В какой-то момент субъект начинает видеть себя ее глазами – отсюда почти оксюморонная конструкция «мои малознакомые черты». Фотография останавливает время и взгляд, а лирический субъект оказывается внутри этой остановки – между двумя взглядами, разделенными, судя по «довоенному пиджаку», десятилетиями. Трансгрессия зрения здесь буквальна: граница между живым и запечатленным размывается.

Также, хоть и редко, в лирике вполне может присутствовать и интермедиальный персонаж [Рыбалко 2024] – например, в стихотворениях «Художник писал свою дочь...» Л. Мартынова (1954), «Пауль Клее» А. Тарковского (1957), «Рембрандт. Офорты» И. Бродского (1971), «Художник, склонясь над гравюрой…» А. Городницкого (1995). Ну и, наконец, могут быть отдельные образы и мотивы, связанные с визуальными искусствами, о чем уже шла речь в проведенных выше анализах конкретных стихотворений.

Подведем итоги. Визуальное в лирике и интермедиальность – две исследовательские области, которые пересекаются, но не совпадают. Их общее поле – способы интеграции в вербальный текст элементов визуальных искусств; однако визуальное в лирике не входит целиком в интермедиальность: оно включает и непосредственную зримость внутреннего мира стихотворения, не связанную с другими искусствами. Интермедиальность также, в свою очередь, шире визуального, но в другом направлении: она охватывает и взаимодействие литературы с музыкой, театром, кино и другими медиа.

Интермедиальный анализ позволяет увидеть, как лирика вступает в диалог с визуальными искусствами – через экфрасис, паратекст, усвоение принципов фотографического или иного медиума и т. п. В каждом из этих случаев взаимодействие с визуальными искусствами преобразует и лирический сюжет, и образную структуру стихотворения, и позицию читателя, которому предлагается стать еще и зрителем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бройтман С.Н. Лирический субъект // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. научн. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 112–114.

2. Волошин М.А. Собрание сочинений: в 13 т. Т. 1: Стихотворения и поэмы 1899–1926 / сост. и подгот. текста В.П. Купченко, А.В. Лаврова. М.: Эллис Лак, 2003. 608 с.

3. Городницкий А.М. Разведенные мосты: стихи и песни. М.: Академическая наука, 2021. 144 с.

4. Лавлинский С.П., Малкина В.Я. Визуальное в литературе»: концепция и технология спецсеминара для студентов гуманитарных факультетов // Визуальное во всем: сборник статей. Вып. 1. М.: Эдитус, 2020. С. 5–38.

5. Левитанский Ю.Д. Стихотворения / вступ. ст., сост., подгот. текста и прим. Н.Л. Елисеева. СПб.: Пушкинский Дом: Вита Нова, 2021. 640 с.

6. Рыбалко С.К. Интермедиальный герой / персонаж в литературе // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 3. С. 32–41.

7. Самаркина М.Д. Фотографическое в лирике: постановка проблемы // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2018. № 2–1 (35). С. 20–27.

8. Скарынкина Т. Девочка на увеличенной фотографии // Двоеточие: русско-ивритский журнал литературы и прочего. № 25–26. URL: https://dvoetochie.wordpress.com/2017/01/12/skarynkina-2/ (дата обращения: 22.02.2026).

9. Тамарченко Н.Д. Композиционные формы речи // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. научн. ред. Н.Д. Тамарченко. М: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 102.

10. Тюпа В.И. Моносубъектность лирического мира // Субъектная структура лирики: коллективная монография. М.: Эдитус, 2024. С. 13–18.

11. Федунина О.В. Поэтика сна (русский роман первой трети XX в. в контексте традиции). М.: INTRADA, 2013. 196 с.

12. Шефнер В.С. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1: Стихотворения. Л.: Художественная литература, 1991. 416 с.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Rybalko S. K. Intermedial'nyy geroy / personazh v literature [Intermedial Hero / Character in Literature]. *Vestnik RGGU. Seriya "Literaturovedeniye. Yazykoznaniye. Kul'turologiya*, 2024, no. 3, pp. 32–41. (In Russian).

2. Samarkina M.D. Fotograficheskoye v lirike: postanovka problemy [The Photographic in Lyric Poetry: Problem Statement]. *Vestnik RGGU. Seriya "Literaturovedeniye. Yazykoznaniye. Kul'turologiya*, 2018, no. 2–1 (35), pp. 20–27. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Broytman S.N. Liricheskiy sub"yekt [The Lyric Subject]. Tamarchenko N.D. (Ed.). *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: Dictionary of Relevant Terms and Concepts]. Moscow, Izdatel'stvo Kulaginoy Publ., Intrada Publ., 2008, pp. 112–114. (In Russian).

4. Lavlinskiy S.P., Malkina V.Ya. Vizual'noye v literature: kontseptsiya i tekhnologiya spetsseminara dlya studentov gumanitarnykh fakul'tetov [The Visual in Literature: Concept and Technology of a Special Seminar for Humanities Students]. *Vizual'noye vo vsem: sbornik statey* [Visual in Everything: Collection of Articles]. Issue 1. Moscow, Editus Publ., 2020, pp. 5–38. (In Russian).

5. Tamarchenko N.D. Kompozitsionnyye formy rechi [Compositional Forms of Speech]. Tamarchenko N.D. (Ed.). *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: Dictionary of Relevant Terms and Concepts]. Moscow, Izdatel'stvo Kulaginoy Publ., Intrada Publ., 2008, p. 102. (In Russian).

6. Tyupa V. I. Monosub"yektnost' liricheskogo mira [Monosubjectivity of the Lyric World]. *Sub"yektnaya struktura liriki: kollektivnaya monografiya* [Subject Structure of Lyric Poetry: Collective Monograph]. Moscow, Editus Publ., 2024, pp. 13–18. (In Russian).

(Monographs)

7. Fedunina O.V. *Poetika sna (russkiy roman pervoy treti XX v. v kontekste traditsii)* [The Poetics of Dream (Russian Novel of the First Third of the 20th Century in the Context of Tradition)]. Moscow, Intrada Publ., 2013. 196 p. (In Russian).

Малкина Виктория Яковлевна,
Российский государственный гуманитарный университет.
Кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории.
Научные интересы: поэтика исторического и готического романа, лирический сюжет, поэтика лирики, визуальное в культуре, фантастическое в лирике, историческая поэтика, историческая память в литературе.
E-mail: malkina.vy@rggu.ru
ORCID ID: 0000-0003-1323-7683

Victoria Ya. Malkina,
Russian State University for the Humanities.
Candidate of Philology, Associate Professor, Chair at the Department of Theoretical and Historical Poetics at the Institute of Philology and History.
Research interests: poetics of historical and gothic novel, lyrical plot, poetics of lyrics, visual in culture, fantastic in lyrics, historical poetics, historical memory in literature.
E-mail: malkina.vy@rggu.ru
ORCID ID: 0000-0003-1323-7683

DOI 10.54770/20729316-2026-3-43

В.В. Фещенко

ЛИТЕРАТУРА ПОД ЗНАКОМ «МЕТА»: «ЯЗЫК В ЯЗЫКЕ» КАК КОНЦЕПТ В РУССКОЙ И ФРАНЦУЗСКОЙ ТРАДИЦИЯХ*

Аннотация

Статья посвящена исследованию литературной рефлексивности как особого способа функционирования художественного языка, при котором язык становится не только средством выражения, но и объектом собственного осмысления. В центре анализа находится концепт «язык в языке», рассматриваемый как устойчивая формула, сформировавшаяся в европейской и русской традиции на рубеже XIX–XX вв. и получившая развитие в поэтике, философии языка, лингвистике и семиотике. Целью работы является реконструкция генеалогии этого концепта и выявление его роли в формировании рефлексивных моделей литературного мышления. Показано, что идея «языка в языке» возникает на пересечении символистской поэтики и философской рефлексии о языке. Особое внимание уделяется поэтическим и теоретическим интуициям Ст. Малларме и А. Белого, в творчестве которых язык осмысливается как автономная и самореферентная реальность, обладающая внутренней структурой и сакральным измерением. Анализ их концепций позволяет проследить, каким образом художественная рефлексия предвосхищает последующее научное осмысление поэтического языка как особой, вложенной по отношению к естественному языку системы. Рассматривается дальнейшая эволюция идеи «языка в языке» в трудах Ф. де Соссюра, М. Бахтина, Р. Барта, М. Фуко и Э. Бенвениста, а также в русской формалистской и семиотической традиции. Делается вывод о том, что рефлексивность языка является ключевым признаком модерного эпистемического сдвига, в рамках которого литература и наука о языке обращаются к анализу собственных оснований. Концепт «языка в языке» трактуется как продуктивный аналитический инструмент, позволяющий описать особый тип художественного сознания, в котором язык функционирует одновременно как средство выражения и как предмет осмысления.

Ключевые слова

Ррефлексивность; внутренний язык; поэтический язык; символизм; философия языка; семиотика; металитература.

* Исследование выполнено за счет гранта РНФ № 26-18-00672 «Знако- и смыслопорождение как семиопоэзис в языке, социально-культурных практиках, цифровой среде» в БФУ имени И. Канта. https://rscf.ru/project/26-18-00672/

V.V. Feshchenko

LITERATURE UNDER THE "META" SIGN: "LANGUAGE WITHIN LANGUAGE" AS A CONCEPT IN RUSSIAN AND FRENCH TRADITIONS**

Abstract

The article explores literary reflexivity as a specific mode of functioning of artistic language in which language becomes not only a means of expression but also an object of its own reflection. The focus of the analysis is the concept of "language within language", viewed as a stable formula that emerged in European and Russian intellectual traditions at the turn of the nineteenth and twentieth centuries and subsequently developed in poetics, philosophy of language, linguistics, and semiotics. The aim of the study is to reconstruct the genealogy of this concept and to identify its role in shaping reflexive models of literary thinking. The study shows that the idea of "language within language" arises at the intersection of Symbolist poetics and philosophical reflection on language. Particular attention is paid to the poetic and theoretical intuitions of Stéphane Mallarmé and Andrei Bely, in whose works language is conceptualized as an autonomous and self-referential reality endowed with an internal structure and a sacral dimension. An analysis of their concepts makes it possible to trace how artistic reflection anticipates the subsequent scholarly understanding of poetic language as a special system embedded within, yet distinct from, natural language. The article further examines the evolution of the idea of "language within language" in the works of Ferdinand de Saussure, Mikhail Bakhtin, Roland Barthes, Michel Foucault, and Émile Benveniste, as well as within the Russian Formalist and semiotic traditions. The conclusion is that linguistic reflexivity constitutes a key feature of the modern epistemic shift, within which literature and the sciences of language turn toward an analysis of their own foundations. The concept of "language within language" is interpreted as a productive analytical tool for describing a particular type of artistic consciousness in which language functions simultaneously as a means of expression and as an object of reflection.

Keywords

Reflexivity; inner language; poetic language; Symbolism; philosophy of language; semiotics; metaliterature.

Введение. Металитература и язык

Проблема *рефлексивности*, или *саморефлексии*, занимает особое место в современном гуманитарном знании (см. недавние работы: [Шумарина 2016; Lippert, Schmid 2019; Kolman, Matějčková 2022]). В литературной теории, философии и лингвистике она связана с осознанием языком собственной природы и собственных границ. Литература, осознавая собственную языковую природу, все чаще обращается к описанию и анализу своих же выразительных

** The research was carried out with the support of the Russian Science Foundation grant no. 26-18-00672 «Sign- and Meaning-Generation as Semiopoiesis in Language, Socio-Cultural Practices, and the Digital Environment» at Immanuel Kant Baltic Federal University; https://rscf.ru/en/project/26-18-00672/

средств. Возникает рефлексивная формула «***язык в языке***» (*здесь и далее все выделения принадлежат автору – В.Ф.*), в которой язык становится одновременно объектом и инструментом художественного высказывания, языком-объектом и метаязыком. Цель данной статьи – проследить литературную генеалогию и концептуальную эволюцию этой формулы и показать, каким образом она трансформирует представления о «внутреннем языке» художественного произведения.

В связи с литературной рефлексивностью значима мысль М.М. Бахтина о том, что «метаязык не просто код, – он всегда диалогически относится к тому языку, который он описывает и анализирует» [Бахтин 2002, 395]. Уже применительно к эксперименту в литературе последователь Бахтина Р. Барт высказывает мысль о взаимоналожении языка-объекта и метаязыка. В течение всей истории до рубежа XIX–XX вв., утверждает он, литература не заботилась о проблеме своего языка. Лишь начиная с Малларме и последующих экспериментальных опытов с поэтическим словом «литература стала ощущать свою двойственность, видеть в себе одновременно предмет и взгляд на предмет, речь и речь об этой речи, литературу-объект и литературу» [Барт 1989, 131–132]. Так стала возможной *металитература*, т.е. литература о литературе, в которой язык играет роль метаязыка.

На переходе от романтизма XIX в. к авангарду XX в. происходит эпистемический слом, когда литература словно «проваливается» в свои недра, обнажая в художественном слове пространства *глубинной семиотики* и *рефлексивного семиопоэзиса*. Под семиопоэзисом в современной семиотике понимается «рекурсивная автореференция семиотической системы» [Золян 2022, 37].

Идея «языка в языке» во французском и русском символизме

Идея сокрытого слова, сакрального знака, внутреннего языка (или праязыка как такого внутреннего языка) имеет в истории культуры множественные традиции, от эзотерических учений древности (например, в иудейской каббале или в гностических учениях) до философских и научных теорий (таков, к примеру, проект Лейбница, касающийся lingua universalis). А проводниками этих идей между мистическими откровениями и научными открытиями часто становились поэты. Во французской и, чуть позже, в русской словесности ими стали на рубеже веков представители литературного символизма. Как мы покажем, комплекс идей о «внутреннем языке» стал особенно актуален во французской и русской поэтической и гуманитарной культуре XX в. Хотя, разумеется, идеи литературного герметизма развивались и в других культурах, ср. с итальянским «герметизмом» в поэзии и с немецкой традицией глубинной герменевтики.

Установка на «сакральность» поэтической формы выразилась в поэзии и размышлениях Ст. Малларме о «тайне в произведениях словесности» (см. программный очерк с одноименным названием (1896), а также его стихотворение «Магия» из сборника «Divagations» (1897), в котором поэт назван «мистагогом букв и слогов», чья задача «в намеренной темноте заклинать сокрытые вещи посредством аллюзий»; цит. по: [Фридрих 2010, 167]). Малларме мыслит поэзию как приближение к **абсолютному, чистому, внереференциальному и автореференциальному языку**.

Примечательно, что в 1870-е гг. Малларме в университете занимается языкознанием и даже пытается писать заметки по философии языка («Заметки о языке», изданы лишь в 1929 г.). Сохранилась одна заметка, касающаяся рефлексивности языка, в которой он объясняет цель своей будущей диссертации: «Изнутри “Языка” объяснять Язык, в его игре по отношению к Духу, демонстрировать его, без извлечения каких-либо абсолютных выводов (для Духа)» [Mallarmé 1998, 505]. Изучение языка с помощью научного метода мыслилось Малларме трехэтапным. Во-первых, язык, «обращенный к самому себе», осознает свою двойственность: с одной стороны, он состоит из спонтанных высказываний индивидуальных носителей языка; с другой же – он формируется коллективно в процессе исторического развития. Во-вторых, прослеживая прогресс языка во времени, «исследователь языка» сможет реконструировать эволюционную историю человечества через его средство самовыражения, т.е. язык. И наконец, язык отождествляется «Духом», как средство, через которое «наш мир может привязаться к Абсолюту» [Mallarmé 1998, 508] (см. об этих идеях Малларме в их связи с концепциями языка в искусстве модернизма в [Stark 2020]).

В студенческих записках Малларме о языке по сути предсказана идея Ф. де Соссюра об обращенности языка на самого себя (как это формулируется в «Курсе общей лингвистики»: «изучать язык в самом себе и для самого себя»). Истоки этой концепции восходят к романтизму, а именно – к основоположнику языкознания В. фон Гумбольдту с его идеей о «самодеятельном возникновении языка из самого себя» и существовании особых «внутренних форм языка». Эти воззрения разделял и современник Соссюра В. Беньямин, см. его высказывание: «каждый язык сообщает сам себя» [Беньямин 2012, 10]. Б.М. Гаспаров справедливо возводит эту идею к «Монологу» Новалиса с его утверждением, что «подлинная природа языка заключается в том, что он занят только самим собой» (цит. по: [Gasparov 2013, 103]). Еще раньше мысль о «внутреннем языке» как языке мышления высказывал Й.Г. Гердер (в «Трактате о происхождении языка» 1772 г.). Идея о языке поэзии как «малом языке в языке большом» высказывалась и во французской поэтике, начиная с конца XVIII в. (см.: [Diaz 2013, 13]).

Малларме определяет в заметках «науку о Языке» как процесс «мышления Языком самого себя». В другой такой его записи, звучащей как девиз, говорится о «результатах знакомства Идеи Науки и Идеи Языка»: «Наука, нашедшая в Языке подтверждение себя самой, должна теперь стать *подтверждением* самого Языка» [Mallarmé 1998, 503]. Тем самым, осознав значимость языка как способа постижения мира, и поэзия, и наука обращают свой взгляд на свои собственные процедуры производства знания и должна «извлечь эпоху рефлексии над языком». Такая эпоха наступит лишь спустя полстолетия после этих «пророчеств» – с лингвистическим поворотом начала XX в., учениями Соссюра, Витгенштейна и Андрея Белого.

В свою очередь, Соссюр, как известно, втайне от своих коллег, занимался расшифровкой и анализом поэтических текстов. Соссюр тщательно скрывал даже от ближайших коллег (за исключением, пожалуй, А. Мейе) свои работы о поиске анаграмм и расшифровке глоссолалической речи. Сейчас уже широко известно о трудах Соссюра об анаграммах в индоевропейской поэзии, и его находки сейчас признаются научным сообществом. Тетради, содержащие сотни страниц подобных разборов, были обнаружены и позднее изданы

в 1960-е гг., причем их публикатор Ж. Старобинский придал им характерное название «Слова под словами» (Les mots sous les mots), подчеркивая идею вложенности языка в язык.

На примере Ст. Малларме хорошо видно, что уже к началу XX в. художественная литература озабочивается своей собственной языковой глубиной; по слову М. Фуко, суть новой литературы – «в вечном возврате к самой себе словно все содержание ее речи сводится лишь к высказыванию своей собственной формы; она обращается к самой себе как к пишущей субъективности или же пытается воссоздать в самом порождающем ее движении сущность всей литературы…» [Фуко 1994, 324]. Знаменательно то, как М. Фуко называет описываемый процесс: «Возврат языка». В сравнении с термином «языковой поворот», преимущество этого термина заключается в том, что он обозначает важнейшее свойство этого «поворота», а именно – «поворота к себе», «возврата языка к самому себе», «рефлексивности языка» в новую эпоху. В начале XX в. мысль (философская, научная, художественная) поворачивается лицом к языку; сам же язык поворачивается к своей собственной сущности (новая лингвистика, семиотика, лингвистическая поэтика).

В русской культуре «языковой поворот», или «возврат языка», по Фуко, выразился в «повороте к Логосу» – внутреннему, онтологическому измерению слова и языка. Русская литературно-теоретическая традиция вырабатывает особое понимание рефлексивности языка, в котором формула «язык в языке» выступает способом онтологического и культурного самоописания.

В наибольшем масштабе этот «поворот к Логосу» выразился в творчестве и поэтике А. Белого. Как отмечает Т. Зейфрид [Seifrid 2005], Белый совмещает в своей концепции логоса линию А. Потебни (концепция внутренней формы слова) и линию христианского богословия (антропоморфность Логоса). В трактате «Жезл Аарона. О слове в поэзии» Белый выражает сущность слова-Логоса в рефлексивном ключе – в мифе о *внутреннем слове*: «в нем, по-моему, схвачена символика *тайных действий*, текущих внутри корня слова. Он – слово о слове» [Белый 2018, 105].

Мотив «слова в слове» (внутреннего во внешнем), или «языка в языке», важен для его теоретических рассуждений о словесности. Например, в тексте «Безрукая танцовщица» встречаем эту рефлексивную формулу в двух вариантах:

> **Божество, заключенное в мумии нашей словесности, есть язык в языке**; он – зародыш космической речи. / Этот новый **язык языков** разорвет языки [Белый 2018, 590].

В «поэме о звуке» «Глоссолалия» эта идея проходит сквозь весь текст:

> вихревые спирали сложенья миров и все дни мирозданья она выражает космическим танцем; в ней – **язык языков**, разорвавший преграды значений обычного слова, аллитерации и ассонансы поэта, сложившие в смысле смысл [Белый 2018, 701].

«Язык языков», по А. Белому, – это общий язык ритмического искусства, выражающийся и в поэзии, и в танце. Это язык скрытый, внутренний, раскрываемый в искусстве символизма.

В трактате «Жезл Аарона. О слове в поэзии» такой внутренний язык ассоциируется с сакральностью; это «неузнанный, неоткрытый язык», как называет его Белый и цитирует послание к Коринфянам в связи с идеей глоссолалии или «говорения на языках»: «Здесь даны языки: внутренний, обращенный к Духу, и – внешний, переводящий речь Духа (и к Духу) в язык, нам доступный» [Белый 2018, 146]. В некоторых других сочинениях Белого под формулой «язык языков» имеется в виду праязык, которому приписывается исконная поэтичность. Это такой «внутренний язык», который недоступен исследованию лингвистов, а может лишь духовно переживаться: «язык языков, о котором так много говорят лингвистические теории, или по крайней мере праарийский язык доселе живет в нас, в нас вписан» [Белый 2018, 162–163].

Символистские теории Андрея Белого и Стефана Малларме сходятся в понимании **языка как автономной реальности** и **поэзии как мистического «внутреннего языка» мысли**. Оба поэта создают рефлексивную поэтику, в которой язык становится **объектом самоописания**.

Во французской традиции идею Малларме о «внутреннем языке» искусства подхватил уже в XX в. младосимволист П. Валери. В эссе «Поэзия и абстрактная мысль» он пишет о внутреннем языке мысли, которая овнешняется в поэзии:

> Есть <…> еще нечто – какое-то изменение, какая-то трансформация, быстрая или медленная, стихийная или сознательная, мучительная или легкая, чье назначение – стать опосредствованием между мыслью, которая порождает идеи, между этой подвижностью, множественностью внутренних проблем и решений и, вслед за тем, речью, совершенно отличной от языка обыденного, какою являются стихи, – речью, причудливо организованной, которая не отвечает никакой потребности, кроме той, какую должна возбудить сама <…>; речью странной, которая, как нам кажется, исходит отнюдь не от того, кто ее формулирует, и адресуется отнюдь не к тому, кто ей внимает. Эта речь, одним словом, есть язык в языке [Валери 1976, 413].

Валери размышляет о внутреннем мире произведения искусства. Этот внутренний мир обращен на самого себя и вырабатывает для коммуникации с самим собой особую, внутреннюю речь. Французский писатель использует метафору, а точнее метонимию вложенности: «язык в языке» указывает на особую диспозицию языка искусства (художественного языка) по отношению к языку как таковому (естественному, обыденному языку). Художник, писатель, поэт создает индивидуальную знаковую систему в системе знаков общепринятых и общеупотребимых. Валери, Малларме и Андрей Белый выражают суггестивно то, что в более строгих понятиях «поэтического языка» и «вторичной моделирующей системы» формулировали впоследствии русские филологи от Р. Якобсона до Ю. Лотмана.

Концепции «внутреннего языка» в русской и французской науке о литературе

Собственно, формулировка русскими формалистами (одновременно с приводимыми выше теориями Белого) понятия «поэтический язык» предполагала также идею вложенности особого функционального языка в язык национальный. Позднее, в 1940-е гг. эта особенность поэтического знака была сформулирована Г.О. Винокуром как «свойство поэтического слова, которое можно назвать его рефлективностью, то есть его обычная ***обращенность на само себя***» [Винокур 1959, 392].

Идею «поэтического языка» как автономной и рефлексивной системы уже спустя полвека обосновал на новом этапе французский лингвист Э. Бенвенист в своих поздних рукописях о языке поэзии Бодлера. Бенвенист пишет здесь о поэзии как «внутреннем по отношению к общему языку языке» (цит. по: [Laplantine 2008, 54]). Но он колеблется: то ли этот язык находится внутри общего языка, то ли это особый, другой язык? Но больше склоняется к представлению о «языке в языке», которым именовали поэзию Малларме и Белый. Термин «внутренний язык» возникает у Бенвениста в статье «Формальный аппарат высказывания» при анализе структуры монолога, который, представляя собой интериоризированный диалог, превращается во «внутренний язык». В поздних его лекциях, прочитанных в Коллеж де Франс, много говорится о письме (écriture) как о «внутреннем языке» (схожие идеи чуть ранее высказывал Р. Барт в «Нулевой степени письма»). Теперь это понятие отчетливо проецируется на поэтический язык.

Именно принцип *языка в языке* настраивает Бенвениста на тот тип анализа, которым он занимается, в сущности – семиопоэтического анализа. В дальнейшем, с опорой на исследования Бенвениста, в отечественной лингвистике Ю.С. Степановым будет дано определение дискурса с использованием интересующей нас «матрешечной» формулы: «Дискурс – это “язык в языке”, но представленный в виде особой социальной данности. Манифестируясь в тексте, частный дискурс, в отличие от языка как общей системы выстраивается в координатах собственной грамматики, семантики и прагматики» [Степанов 1995, 45]. Это определение опирается и на научные идеи Бенвениста, и на опыт художественной рефлексивности.

Еще одним отголоском идей русских формалистов о «языке поэтическом» можно считать гипотезу Н. Жинкина о «языке внутренней речи». Употребляя парадоксальное, на первый взгляд самопротиворечивое, выражение «язык речи», он поясняет: существует область вербального сознания, где нет различия между языком и речью. Эта область принадлежит ментальному миру. Учитывая это, имеет смысл, утверждает Жинкин, говорить о каком-то данном языке, который является языком только данной речи, приспособленной к данной ситуации. В таком языке отсутствуют материальные признаки слов естественного языка, поэтому он характеризуется «непроизносимым кодом» [Жинкин 1998, 158]. Если формы естественного языка определены строгими правилами, то во внутренней речи правило составляется ad hoc, лишь на время, необходимое для мыслительной процедуры (Жинкин ведет речь о процессе мышления, во многом перекликаясь с Л. Выготским). Жинкин описывает двунаправленный процесс человеческого мышления. Первый вектор этого процесса направлен от мыслящего субъекта к себе самому (случай

автокоммуникации), второй – от мыслящего субъекта вовне, к другому субъекту (коммуникация как таковая). Никакая коммуникация, по Жинкину, не осуществляется без автокоммуникации. Последняя – первична, именно она ведется на «языке внутренней речи», или просто «внутреннем языке».

В семиотике уже послевоенного времени идея *внутреннего кода* художественного текста станет общим местом. Об этом пишет польский славист Е. Фарино в серии статей (см., напр.: [Фарино 1984]); о внутренних кодах как эстетических идиолектах пишет У. Эко в «Отсутствующей структуре» [Эко 2006], а у Ю. Лотмана в этом русле развивается рефлексивная концепция «текста в тексте». Лотман часто пользуется дихотомией «внешний язык – внутренний язык», напр.: «Граница – билингвиальный механизм, переводящий внешние сообщения на внутренний язык семиосферы и наоборот» [Лотман 1992, 14]. Отзывается на эту идею и современная лингвистика, в частности, работа венгерского лингвиста Ивана Фонадя «Языки в языках» (Languages within Language), иллюстрирующая идею вложенности подъязыков в надъязыки в том числе примерами из языка поэтического: [Fonagy 2001]. Идея поэтического языка как «языка в языке» продолжает развиваться и во французской поэтике, см.: [Diaz 2013].

Заключение

Проведенный анализ показал, что формула «язык в языке» является не частной метафорой и не изолированным теоретическим приемом, а устойчивым концептом, формирующим одну из ключевых линий европейской и русской литературно-лингвистической мысли XIX–XX вв. Рефлексивность языка, понимаемая как способность языка становиться объектом собственного высказывания, обнаруживает себя на пересечении поэтики, философии языка, лингвистики и семиотики и служит важнейшим механизмом самоописания литературы в эпоху модерна и после него.

В статье была прослежена генеалогия этого концепта – от символистской интуиции «внутреннего языка» у Ст. Малларме и А. Белого до его теоретического осмысления в трудах Ф. де Соссюра, М. Бахтина, Р. Барта, М. Фуко, Э. Бенвениста и представителей русской семиотической традиции. Было показано, что рефлексивная установка на «возврат языка к самому себе» является не следствием чисто формального эксперимента, а выражением более глубокого эпистемического сдвига, связанного с переосмыслением природы знания, субъекта и художественного высказывания.

Сопоставление русской и французской традиций позволило выявить как общность исходной проблематики, так и различие акцентов. Во французской мысли «язык в языке» чаще осмысляется в терминах письма, идиолекта, внутреннего кода и автономии художественной формы, тогда как в русской культуре этот концепт приобретает выраженное онтологическое и логосо-центрическое измерение, связанное с идеей сакрального, «внутреннего» слова. Творчество Андрея Белого в этом контексте предстает как одно из наиболее последовательных и радикальных воплощений рефлексивной поэтики, в которой язык не только описывает себя, но и переживается как живая, порождающая реальность.

Показательно, что идеи «языка в языке», возникшие в художественной и философской рефлексии символизма, впоследствии получили развитие

в научных теориях поэтического языка, внутренней речи, дискурса и вторичных моделирующих систем. Это подтверждает продуктивность литературного опыта как источника теоретических интуиций и демонстрирует проницаемость границ между художественным и научным мышлением о языке.

Таким образом, концепт «языка в языке» может быть рассмотрен как одна из ключевых форм рефлексивности литературы, позволяющая описать особый тип художественного сознания, в котором язык функционирует одновременно как средство выражения и как предмет осмысления. Его дальнейшее изучение представляется перспективным как для сравнительной поэтики, так и для современной философии языка, поскольку он продолжает оставаться актуальным инструментом анализа литературных практик, ориентированных на осознание собственных языковых оснований.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / пер. с фр. М.: Прогресс, 1989. 616 с.

2. Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 6: Проблемы поэтики Достоевского. Работы 1960–1970-х гг. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. 800 с.

3. Белый А. Жезл Аарона. Работы по теории слова 1916–1927 гг. М.: ИМЛИ РАН, 2018. 960 с.

4. Беньямин В. О языке вообще и о языке человека // Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. Сборник статей. М.: РГГУ, 2012. С. 7–26.

5. Валери П. Об искусстве. М.: Искусство, 1976. 622 с.

6. Винокур Г.О. Понятие поэтического языка // Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку. М.: Учпедгиз, 1959. С. 388–393.

7. Жинкин Н.И. Язык – речь – творчество. Избранные труды. М.: Лабиринт, 1998. 368 с.

8. Золян С.Т. Семиопоэзис: о рождении семиосферы из биосферы // Слово.ру: балтийский акцент. 2022. Т. 13. № 2. С. 37–54.

9. Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992. 479 с.

10. Степанов Ю.С. Альтернативный мир, дискурс, факт и принцип причинности // Язык и наука конца XX века. М.: РГГУ, 1995. С. 35–74.

11. Фарино Е. Язык в языке (несколько наблюдений над полиглотизмом в «Мастере и Маргарите») // Wiener Slawistischer Almanach. 1984. Bd. 14. S. 139–151.

12. Фридрих Г. Структура современной лирики: от Бодлера до середины двадцатого столетия / пер. с нем. М.: Языки славянской культуры, 2010. 344 с.

13. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / пер. с фр. СПб.: A-cad, 1994. 408 с.

14. Шумарина М.Р. Язык в зеркале художественного текста. Метаязыковая рефлексия в произведениях русской прозы. М.: Флинта; Наука, 2016. 327 с.

15. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: Symposium, 2006. 544 с.

16. Diaz J.-L. Une langue dans la langue (1827–1852) // Moussa S. (Dir.). Le XIXe siècle et ses langues. 2013. URL: https://serd.hypotheses.org/files/2017/02/Langues-Diaz.pdf (дата обращения 24.12.2025).

17. Fonagy I. Languages within Language: An Evolutive Approach. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 2001. 828 p.

18. Gasparov B. Beyond Pure Reason: Ferdinand de Saussure's Philosophy of Language and Its Early Romantic Antecedents. New York: Columbia University Press, 2013. 248 p.

19. Kolman V., Matějčková T. (Eds.). Perspectives on the Self: Reflexivity in the Humanities. Berlin, Boston: De Gruyter, 2022. 277 p.

20. Laplantine Ch. Émile Benveniste: poétique de la théorie. Thèse de Doctorat sous la direction de Gérard Dessons. Paris, 2008. 750 p.

21. Lippert F., Schmid M. (Eds.). Self-Reflection in Literature. Leiden: Brill, 2019. 283 p.

22. Mallarmé S. Œuvres complètes. T. 1. Paris: Gallimard, 1998. 1530 p.

23. Seifrid T. The Word Made Self: Russian Writings on Language, 1860–1930. Ithaca, London: Cornell University Press, 2005. 240 p.

24. Stark T. Total Expansion of the Letter: Avant-Garde Art and Language after Mallarmé. Cambridge, MA: MIT Press, 2020. 440 p.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Farino E. Yazyk v yazyke (neskol'ko nablyudeniy nad poliglotizmom v "Mastere i Margarite") [Language within Language (Observations on Polyglotism in "The Master and Margarita")]. *Wiener Slawistischer Almanach*, 1984, vol. 14, pp. 139–151. (In Russian).

2. Zolyan S.T. Semiopoezis: o rozhdenii semiosfery iz biosfery [Semiopoiesis: On the Emergence of the Semiosphere from the Biosphere]. *Slovo.ru: baltiyskiy aktsent*, 2022, vol. 13, no. 2, pp. 37–54. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Ben'yamin V. O yazyke voobshche i o yazyke cheloveka [On Language as Such and on the Language of Man]. *Ucheniye o podobii. Mediaesteticheskiye proizvedeniya* [Doctrine of Resemblance. Media-Aesthetic Works]. Moscow, RSUH Publ., 2012, pp. 7–26. (In Russian).

4. Diaz J.-L. Une langue dans la langue (1827–1852). Moussa S. (Dir.). *Le XIXe siècle et ses langues*. 2013. Available at: https://serd.hypotheses.org/files/2017/02/Langues-Diaz.pdf (accessed 24.12.2025). (In French).

5. Stepanov Yu.S. Al'ternativnyy mir, diskurs, fakt i printsip prichinnosti [Alternative World, Discourse, Fact and the Principle of Causality]. *Yazyk i nauka kontsa XX veka* [Language and Science at the End of the 20th Century]. Moscow, RSUH Publ., 1995, pp. 35–74. (In Russian).

6. Vinokur G.O. Ponyatiye poeticheskogo yazyka [The Concept of Poetic Language]. *Izbrannyye raboty po russkomu yazyku* [Selected Works on the Russian Language]. Moscow, Uchpedgiz Publ., 1959, pp. 388–393. (In Russian).

(Monographs)

7. Bakhtin M.M. *Sobraniye sochineniy* [Collected Works]: in 7 vols. Vol. 6: *Problemy poetiki Dostoyevskogo. Raboty 1960–1970-kh gg.* [Problems of Dostoevsky's Poetics. Works of the 1960s–1970s]. Moscow, Russkiye slovari Publ.; Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2002. 800 p. (In Russian).

8. Bart R. *Izbrannyye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected Works: Semiotics. Poetics]. Moscow, Progress Publ., 1989. 616 p. (In Russian).

9. Belyy A. *Zhezl Aarona. Raboty po teorii slova 1916–1927 gg.* [Aaron's Rod. Works on the Theory of the Word, 1916–1927]. Moscow, IWL RAS, 2018. 960 p. (In Russian).

10. Eco U. *Otsutstvuyushchaya struktura. Vvedenie v semiologiyu*. [The Absent Structure. Introduction to Semiology]. St. Petersburg, Symposium Publ., 2006. 544 p. (In Russian).

11. Fonagy I. *Languages within Language: An Evolutive Approach*. Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins, 2001. 828 p. (In English).

12. Fridrikh G. *Struktura sovremennoy liriki: ot Bodlera do serediny dvadtsatogo stoletiya* [The Structure of Modern Lyric Poetry: From Baudelaire to the Mid-Twentieth Century]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2010. 344 p. (In Russian).

13. Fuko M. *Slova i veshchi. Arkheologiya gumanitarnykh nauk* [The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences]. St. Petersburg, A-cad Publ., 1994. 408 p. (In Russian).

14. Gasparov B. *Beyond Pure Reason: Ferdinand de Saussure's Philosophy of Language and Its Early Romantic Antecedents*. New York, Columbia University Press, 2013. 248 p. (In English).

15. Kolman V., Matějčková T. (Eds.). *Perspectives on the Self: Reflexivity in the Humanities*. Berlin, Boston, De Gruyter, 2022. 277 p. (In English).

16. Lippert F., Schmid M. (Eds.). *Self-Reflection in Literature*. Leiden, Brill, 2019. 283 p. (In English).

17. Lotman Yu.M. *Izbrannyye stat'i* [Selected Articles]: in 3 vols. Vol. 1: *Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury* [Articles on Semiotics and Typology of Culture]. Tallinn, Aleksandra Publ., 1992. 479 p. (In Russian).

18. Mallarmé S. *Œuvres complètes. Vol. 1.* Paris, Gallimard, 1998. 1530 p. (In French).

19. Seifrid T. *The Word Made Self: Russian Writings on Language, 1860–1930*. Ithaca, London, Cornell University Press, 2005. 240 p. (In English).

20. Shumarina M.R. *Yazyk v zerkale khudozhestvennogo teksta. Metayazykovaya refleksiya v proizvedeniyakh russkoy prozy* [Language in the Mirror of the Literary Text. Metalinguistic Reflection in Russian Prose]. Moscow, Flinta Publ.; Nauka Publ., 2016. 327 p. (In Russian).

21. Stark T. *Total Expansion of the Letter: Avant-Garde Art and Language after Mallarmé*. Cambridge, MA, MIT Press, 2020. 440 p. (In English).

22. Valeri P. *Ob iskusstve* [On Art]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976. 622 p. (In Russian).

23. Zhinkin N. I. *Yazyk – rech' – tvorchestvo. Izbrannyye trudy* [Language – Speech – Creativity. Selected Works]. Moscow, Labirint Publ., 1998. 368 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

24. Laplantine Ch. *Émile Benveniste: poétique de la théorie*. PhD Thesis. Paris, 2008. 750 p. (In French).

Фещенко Владимир Валентинович,
Институт языкознания Российской академии наук; Балтийский федеральный университет имени И. Канта.
Доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник ИЯз РАН; старший научный сотрудник БФУ имени И. Канта.
Научные интересы: взаимосвязь языка и искусства, лингвистическая эстетика и поэтика, философия языка (в том числе реконструкция и историография русской философии языка и семиотики XX в.), язык авангардных текстов, американистика, переводоведение.
E-mail: vladimirfeshchenko@iling-ran.ru
ORCID ID: 0000-0003-1323-4220

Vladimir V. Feshchenko,
Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences; Immanuel Kant Baltic Federal University.
Doctor of Philology, Leading Research Fellow at the Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences; Senior Research Fellow at Immanuel Kant Baltic Federal University.
Research interests: relations between language and art, linguistic aesthetics and poetics, philosophy of language (including reconstruction and historiography of Russian philosophy of language and 20th-century semiotics), language of avant-garde texts, American studies, translation studies.
E-mail: vladimirfeshchenko@iling-ran.ru
ORCID ID: 0000-0003-1323-4220

DOI 10.54770/20729316-2026-3-55

В.А. Гавриков

К ФОРМИРОВАНИЮ НАУКИ О «ТРЕТЬЕЙ СЛОВЕСНОСТИ»

Аннотация

Статья посвящена обоснованию необходимости формирования новой филологической дисциплины – науки о «третьей словесности», которая изучает акционные, перформативные и сценические формы художественной словесности в авторском исполнении. Автор статьи вводит понятие «третьей словесности» как особого типа интермедиального художественного текста, объединяющего следующие течения в «звучащей литературе»: «авторская протопесенность», авторская песня, эстрадная поэзия, рок-поэзия, «рок-бард», «построк», «оперный рок», авторские моноспектакли, рэп, видеопоэзия, саунд-поэзия и т.д. «Третья словесность» объединяет в себе устность фольклора («первой словесности») и фиксированность письменной литературы («второй словесности»). Только фиксированность здесь иная: это фонограмма или видеозапись. Новый материал порождает множество методологических проблем, которые не знали ни литературоведение, ни фольклористика. В частности, указывается на особую связь автора и лирического субъекта: авторский тембр голоса, артикуляция, интонации становятся субъектообразующими факторами. Сам семиотический текст «третьей словесности» серьезно отличается от традиционной «бумажной» литературы за счет омофонии, вариативной сегментацией речевого потока, нестандартного строфо-, строко- и даже словоделения. Автор показывает, что традиционные методы литературоведения, лингвистики и музыковедения недостаточны для анализа таких текстов, и требуется новый теоретический аппарат, способный адекватно исследовать «третью словесность» как самостоятельный феномен культуры. Для этого необходимо создать полноценную науку, аналогичную фольклористике, но ориентированную на современное авторское исполнительское искусство.

Ключевые слова

Третья словесность; интермедиальность; песенная поэзия; моноспектакли; авторская (бардовская) песня; эстрадная поэзия; рок-поэзия; устная речь.

V.A. Gavrikov

TOWARDS THE FORMATION OF A SCIENCE OF "THIRD LITERATURE"

Abstract

This article is devoted to justifying the need to form a new philological discipline, the science of "third literature," which studies actional, performative, and theatrical forms of artistic literature in the author's performance. The author introduces the concept of "third literature" as a special type of intermedia artistic text that combines the following trends in "sound literature": "author's proto-songwriting", author's song, pop poetry, rock poetry, "rock bard", "post-rock", "opera rock", author's monodramas, rap, video poetry, sound poetry, etc. "Third literature" combines the oral tradition of folklore ("first literature") and the fixed nature of written literature ("second literature"). Only the fixed nature is different here: it is a phonogram or video recording. The new material raises many methodological problems that were unknown to both literary studies and folklore studies. In particular, it points to the special connection between the author and the lyrical subject: the author's voice timbre, articulation, and intonation become subject-forming factors. The semiotic text of "third literature" itself differs significantly from traditional "paper" literature due to homophony, variable segmentation of speech flow, and non-standard stanza, line, and even word division. The author shows that traditional methods of literary studies, linguistics, and musicology are insufficient for analyzing such texts, and that a new theoretical approach is needed. To this end, it is essential to establish a full-fledged academic discipline analogous to folklore studies but focused on contemporary authorial performing arts.

Keywords

Third literature; intermediality; song poetry; monodramas; author's (bard) song; pop poetry; rock poetry; oral speech.

В 2016 г. произошло событие, которое можно назвать революцией в области художественной словесности: шведские академики «легитимировали» как литературу авторскую поэтическую песенность. Но в этом решении есть один терминологический парадокс. Если мы обратимся к определению литературы, то увидим, что перед нами «художественное письмо», то есть образование, «законсервированное» в графике. Вот, например, современное определение литературы: «Литература есть жизнь человеческого сознания в семиотических формах художественного письма» [Тамарченко, Тюпа, Бройтман 2004, 93]. Но Боб Дилан не пишет «бумажных стихов»! Это песенная поэзия, где конечный «продукт» создается на сцене (во время «живого» выступления) или в студии (во время звукозаписи). Как отмечает Е.В. Локтевич, «словесная часть песенной поэзии выступает исходным кодом и преобразуется в исполняемый код» [Локтевич 2025, 143].

Можно провести аналогию с таким родом литературы, как драма: пьесу мы можем изучать и как драматический текст, и как театральный текст, разворачивающийся в череде актерско-режиссерских интерпретаций. То есть изучать песню Высоцкого с листа или «подстрочник» моноспектакля Гришковца в отрыве от исполнительства это «слишком насильственная» редукция.

Это все равно что из литературного романа выбросить все вставные эпизоды или из пьесы – ремарки. Такой редукционный анализ в принципе возможен (смотря какие у ученого цели), но это будет узкоспециальное исследование. Все же работать надо со всей семиотической полнотой композиции. Многие исследователи так или иначе высказывают эту мысль, вот, например, как ее формулирует Ю.Б. Орлицкий, говоря об авторской песне и рок-поэзии: «Все эти явления необходимо описывать и изучать только в единстве с музыкой и исполнительским искусством, а не как словесную болванку…» [Орлицкий 2020, 483].

Но мы хотим в настоящей статье говорить далеко не только об этих двух поэтических традициях. Дело в том, что сегодня появилась множество разных акционных, перформативных, сценических искусств, в которых не просто представлено художественное слово – это слово разыграно автором. Данное действо зафиксировано в виде аудиотекста или видеотекста (текст здесь рассматривается не в лингвистическом, а в семиотическом значении). Б.В. Томашевский указывает: «Литература есть самоценная фиксированная речь» [Томашевский 1996, 23]. То есть новая акционная художественная словесность есть та же самая «фиксированная речь», только у нее иной вид фиксации.

Если очертить границы нашего материала, то сразу становится понятно, что перед нами некая большая «третья словесность». Это такие явления, как некая «авторская протопесенность» (Александр Вертинский, Петр Лещенко и т.д.), авторская песня (Владимир Высоцкий, Александр Галич и т.д.), эстрадная поэзия (Евгений Евтушенко, Андрей Вознесенский и т.д.), рок-поэзия (Александр Башлачев, Юрий Шевчук и т.д.), «рок-бард» (Геннадий В. Жуков, Михаил Щербаков и т.д.), «построк» (Сергей Калугин, Константин Арбенин и т.д.), «оперный рок», его не следует путать с «рок-операми», мы имеем в виду авторские рок-исполнения с оперным, а не эстрадным звучанием (Александр Градский, Ольга Арефьева и т.д.), авторские моноспектакли (Михаил Жванецкий, Евгений Гришковец и т.д.), рэп, видеопоэзия, саунд-поэзия и прочее, прочее.

Да, термин «третья словесность» не очень удачен, потому что когда-то так низший «род» литературы называл А.С. Шишков, подразумевая современную ему отечественную словесность, в основном подражательную, некачественную. Первый «род» – это книги древние, духовные; второй – народная поэзия, то есть фольклор. Но в принципе, развивая мысли А.С. Шишкова, мы можем назвать фольклор «первой словесностью», литературу – второй, а все обозначенное выше – «словесностью третьей», акционной.

Последняя по целому ряду параметров существенно отличается от фольклора и литературы. Может быть, самое главное отличие в том, что «третья словесность» есть авторское «разыгрывание» поэтического материала, здесь словно происходит невозможное: в художественном тексте сходятся условный «повествователь» и биографический автор. Последний отдает первому свой уникальный тембр голоса, то есть перед нами не просто актерское разыгрывание роли, а глубокая связь авторского «языка тела» с художественным целым. Еще в 1990 г. эту особенность проговорила С.С. Бирюкова: «Творчество бардов, при всей разности поэтических школ, интонационно устремлено к единству. Интонация – доверчивая и бесстрашная, оптимистическая и заботливая, ироничная и трогательная – точная визитная карточка бардов. При этом не стоит говорить о похожести, ибо в каждом случае интонация обеспечена всей полнотой личности автора» [Бирюкова 1990, 4].

Обратим внимание на фрагмент: «интонация обеспечена всей полнотой личности автора», перед нами совершенно иное искусство, где иные отношения между автором и лирическим субъектом (повествователем). Первый «явлен воочию» хотя бы потому, что тембр, согласно одному из определений, есть индивидуальная окраска голоса – столь же индивидуальная, как и отпечатки пальцев. Значит, отдавая свой уникальный тембр голоса своему герою, автор-исполнитель часть себя «помещает» в художественный контекст, сам становясь как бы частью художественной реальности. И как это соотнести с сакраментальной трансцендентальностью автора художественному тексту?

Поэтому есть все основания утверждать, что в «третьей словесности» перед нами не повествователь, не лирический субъект, а кто-то принципиально иной, не равный биографическому автору, но больший его, как бы вобравший его в себя. В этом, в степени художественной абстрагированности важное отличие акционно-словесных искусств авторской интенциональности от всех остальных.

В «новой словесности» все естественное неизбежно семиотизируется, даже интенционально естественное может быть расценено как знаковое явление, М.М. Бахтин по этому поводу отмечал: «естественный жест в игре актера приобретает знаковое значение (как произвольный, игровой, подчиненный замыслу роли)» [Бахтин 1979, 300]. То же можно сказать и об интонации, которая в обычной речи не осознается, является нерефлективной «подложкой» говоримого, суперсегментной единицей, выражающей непосредственное чувство говорящего. Но по аналогии с театральным жестом разыгрываемая интонация тоже должна быть семиотическим знаком, отличным от естественно-природных сигналов. Однако при авторском разыгрывании художественного текста в нем неизбежно должны оставаться и «живые эмоции», «авторская модальность». То есть когда Высоцкий поет свою ролевую песню «Охота на волков», он не только ее сценически разыгрывает, но и в какой-то степени проживает. Вспомним фразу из другой его песни («Прошла пора вступлений и прелюдий…»), где четко отрефлексирована эта установка: «Да это ж про меня! / Про нас про всех, какие, к черту, волки?!».

Очевидно, что артикуляция обладает смыслопорождающими особенностями: речевой акустический образ сло́ва приходит на ступень лексической идентификации уже утяжеленным разного рода информацией. Причем эта информация может быть как качественной, так и качественно-количественной. Во втором случае мы имеем в виду распадение одного звукообраза на два равноправных лексических «прочтения», что наблюдается при омофонии, при вариативной сегментации фоногрупп, о чем мы скажем дальше.

Мелодика устной речи, по Б.М. Гаспарову, состоит из ряда компонентов: интонации, динамики, темпа, регистра, тембра, агогики [Гаспаров 1978]. В акционных искусствах с авторской текстопорождающей (исполнительской) интенцией смысловые изменения имплицитного вербального «подстрочника» основаны на физическом звуке, то есть на особенностях артикуляции, к которой мы относим речь (говорение, речитатив и т.п.) и вокал (пение). В научной литературе есть свидетельства, что пение и говорение – даже физиологически различные процессы, работа разных полушарий мозга. Но в лингвофизиологию мы погружаться не будем, оставаясь где-то на стыке лингвистики и литературоведения. Нам главное зафиксировать, что вокальное образование и невокальная речь – явления совершенно различные в том числе и по акустическим,

чисто физическим характеристикам. Мы уже не говорим о том, что и оперная вокальность по параметрам звукоизвлечения явно не соответствует, допустим, «бардовской вокальности». Проще говоря, сами акустические особенности исполнения, например, Галича и Градского весьма различны, а это, безусловно, смыслообразующий фактор. Они, в общем, соответствуют традиционному для музыковедения разделению на эстрадный и оперный вокал. Впрочем, не совсем: Галича или Высоцкого весьма трудно назвать «эстрадниками-вокалистами», это какое-то «третье исполнительство».

Насколько нам известно, не существует отдельной отрасли музыковедения, занимающейся авторской песней. В этом смысле рок-искусству повезло чуть больше: есть ряд академических музыковедов, которые серьезно изучают этот объект, в первую очередь это: Е.В. Мякотин, Е.А. Савицкая, В.Н. Сыров, А.М. Цукер, Ф.М. Шак… Интересно, что и с музыковедческой точки зрения перед нами совершенно новое явление, которое не вписывается ни в какие рамки академических теорий! Вот что пишет Е.В. Мякотин: «Любой анализ рок-музыки будет требовать как минимум обязательного “слухового освоения музыки” (В. Сыров) и как максимум полного отказа от традиционного музыковедческого подхода к материалу» [Мякотин 2006, 20]. Об этом же говорит и А.М. Цукер: «Попытки партитурных записей рок-композиции оказываются чаще всего малорезультативными», при этом «традиционный музыковедческий анализ ориентирован, как правило, на нотный текст» [Цукер 1991, 281–282].

То есть опыт академического музыковедения пока мало чем может помочь филологу, который будет пытаться работать с авторским исполнительским текстом. Мы говорим об этом потому, что может появиться иллюзия, будто концепции музыковедов и лингвистов, занимавшихся оперным вокалом, можно легко перенести на нашу гипотетическую «третью словесность». А исследования, посвященные соотношению речи и вокала, вокала и музыки, уже, конечно, проводились. Например, эту проблему еще в 50-е гг. прошлого века изучал А.А. Реформатский, но – опять же на материале классического оперного пения: «Вопрос о принципиальном “несогласии” звучания музыкального и речевого затронул Б.М. Задорожний. Он приводит интересные примеры, где ритмика музыкальная и ритмика языковая стоят в явном противоречии (например, романс графини из оперы Чайковского “Пиковая дама” – сильные музыкальные икты на “принципиально” проклитических me и je)» [Реформатский 1955, 177]. Далее А.А. Реформатский подчеркивает:

> Между строением словесно-языковых и музыкальных «отрезков» нет прямого параллелизма, хотя и те и другие линейны, протекают во времени, членятся последовательно на фразы, такты, звуки и в тех и в других «отрезках» имеются сильные и слабые «доли», расставлены «икты», могут возникать синкопы и пр. и пр.
>
> Все это «общее» – почти омонимично (фразы, такты, звуки и т.д.), и между словесно-языковой и музыкальной «линиями» больше противоречий, и притом принципиальных, чем совпадений [Реформатский 1955, 173].

Попытка инкорпорировать термины одного инструментария в другой, конечно, чаще всего малорезультативны. Описывать музыку, вокал в терминах, допустим, лингвистики, стиховедения – как минимум рискованно.

Ведь, по замечанию Р.О. Якобсона, вербализация невербального чревата «опасным заблуждением» – попыткой «втиснуть любую семиотическую систему в лингвистическую схему без выявления специфики этой системы» [Якобсон 1985, 322]. О том же говорит и И.И. Земцовский: «Музыкальная семантика едва ли поддается каталогизации словарного типа, ибо она всегда контекстуальна» [Земцовский 1974, 191]. Да, были проведены глубокие исследования в области соединения речи и музыки тем же И.И. Земцовским, а также Б.В. Асафьевым, В.А. Васиной-Гроссман, Е.А. Ручьевской и т.д. Но, повторим, это в основном исследование классического вокала, к тому же – и без оглядки на литературоведение (а эта «оглядка», безусловно, нужна: такова специфика нашего материала).

Также важно, что разыгранная песня, моноспектакль приближается к такому роду литературы как драма. Причем это авторски драматизированный текст. Может быть, хоть бы здесь у нас есть точка опоры в виде специальных лингвистических исследований? Е.И. Гордиенко отмечает: «На данном этапе развития науки языковая структура художественного текста достаточно полно исследована на материале повествовательного <…> и лирического текста <…>. В то же время драматургический текст остается до сих пор практически вне поля грамматических исследований фикциональных текстов. В отличие от повествовательного и поэтического дискурса, драматургия практически не рассматривается сегодня как отличный от естественного диалога тип коммуникации» [Гордиенко 2014, 3]. Но акционная словесность – это не естественный диалог! Это именно «фикциональный» (то есть художественный) текст, да еще и в авторском исполнении. Конечно, весь тот опыт, что накоплен лингвистикой при изучении устной речи, может быть использован и в исследованиях «третьей словесности». Но, очевидно, все эти наработки требуют существенной корректировки.

Далее очертим некоторые проблемные зоны акционных искусств авторского исполнения, чтобы доказать, что «слуховое освоение» материала просто обязательно для аутентичного представления об интермедиальном тексте произведения. Первое, о чем мы хотим сказать, о стиховедении. Нам уже приходилось писать о том, что поющий поэт может сделать метроритмически упорядоченной прозу – чужой прозаический текст, как сделал, например, Егор Летов с отрывком из «Красного смеха» Леонида Андреева [Гавриков 2021, 251–257]. Перед нами – богатый арсенал произносительных приемов. Так, исполнитель метризирует прозаический материал за счет скандовки, строфоразделительных, строкоразделительных и внутристроковых пауз. Когда он чувствует, что ритмически гармонизированный ряд сталкивается с какой-то преградой, он делает паузу или прерывает строку, избавляется от узуального ударения, используя проклизу / энклизу, образует в слове дополнительное ударение в том месте, где должен быть икт. Односложные слова в зависимости от ритмического контекста либо приобретают самостоятельное ударение, либо остаются клитиками и т.д. «На слух» перед нами вполне себе метроритмизированное образование! Впрочем, что здесь удивляться, ведь церковное пение уже много веков умеет метризировать изначально прозаические образования.

Как показывает практика, поющий поэт может голосом делать то, что даже представить себе было нельзя в литературе «бумажной». Вот пример. В песне «Бразильская» Александр Литвинов (Веня Д’ркин) поет:

Стоя у гастронома Донбасса,
Сава́льеро, обу́тые в́

́ ́ ́
– – – – – – – – –

Адидасы –
Это бразильские кеды…

Вторая строка каждого из четверостиший этой песни завершается ударным слогом (принесли́, полны́, оди́н), причем в интермедиальном тексте это ударение становится строковым «сверхакцентом», именно его певец выделяет особо (и музыкально, и артикуляционно): на этом слоге Д'ркин словно «спотыкается», то есть прерывает на пару секунд пение, чтобы потом перейти к следующей строке. Во втором катрене на месте ударного слога оказывается предлог «в», который мало того, что выполняет несвойственную ему функцию стихового акцента, так еще и становится ударной константой! Согласный «в» в роли ударного гласного: можно ли себе это представить в «бумажной поэзии»! Подобных (и «неподобных») казусов в песенности предостаточно, уже не будем на них останавливаться…

Второе. Омофония как ряд «печатных расшифровок» некоторой фоногруппы. Например, вот примечательный омофон из песни «Посошок» Александра Башлачева:

Эх, налей посошок да зашей мой мешок –
На строку – по стежку, а на слова – по два шва.
И пусть сырая метель мелко вьет канитель.
И пеньковую пряжу плетет в кружева.

«По стежку» фонетически эквивалентно «по стишку». К тому же в литературоведении стих – это термин, обозначающий строку (поэтому и «на строку по стишку»). А «строка» – слово, в одном из значений имеющее прикрепление к такой деятельности, как «шитье» (отсюда и стежок). То есть многозначность слова «строка» (и поэтическая, и швейная) работает на опознание омофонии в звуковом образе: «на строку – по стишку» / «на строку – по стежку». И как это издавать на бумаге?

Мы уже не говорим об «отсутствии» знаков препинания в звучащей речи. Здесь работает та же логика, что и в известной притче, где вариативность пунктуации влияет на приговор осужденному: «казнить нельзя помиловать». В посвященном Владимиру Высоцкому «Триптихе» тот же Башлачев поет: «Возвращаются все. И друзья, и враги / Через самых любимых (,) да преданных женщин». Здесь «да» в значении «но» или в значении «и»? От этого выбора зависит весь смысл микроконтекста. Но на слух понять это невозможно, значит, легитимны оба варианта. Кстати, и у Высоцкого таких примеров немало, они рассмотрены во многих научных статьях, которые мы не перечисляем из экономии «текстового пространства».

Третье. Иногда в песенной поэзии возникает проблема адекватной сегментации речевого потока. Да, в большинстве случаев понять, где оканчивается одно слово и начинается другое, несложно. Но есть ряд примеров, когда песенный текст насквозь «прошит» омофонами и окказионализмами, которые

можно посчитать как одним словом, так и двумя словами. То есть перед нами рассеченные цезурами и строкоделением синтаксемы, где «нарезание» речевого потока на «слова» происходит за счет произносительных модуляций, а конкретно: за счет «пульсирования» речевой метроритмической матрицы (такова, например, песня Александра Литвинова «Ал сок» [Гавриков 2011, 495–506]). Покажем этот процесс лишь на небольшом фрагменте. В рукописи поэта: «В былдень // склочен», а звучит: «Вбыл / день, // скло / чен». То есть «былдень» – это существительное, его можно понять в том смысле, что это «минувший день». Но узус, наши лексические «ожидания» скорее сопротивляются такой трактовке, «средний» реципиент, конечно, услышит здесь: «был день». Не кажется натяжкой и выделение в отдельную смысловую единицу фрагмента «скло», что, как известно, по-украински значит: «стекло». Во-первых, рядом с ним в произведении находится слово «хрусталь», а, во-вторых, Литвинов родился и вырос на Украине, наверняка это слово знал. Далее: «Черносвисты в земь врыли» (рукопись) – «Че́рно / сви́сты // вземьврыли́» (фонограмма). Ну и так далее…

К этой теме примыкает проблема строфо- и строкоделения в песенной поэзии. В частности, у Высоцкого есть случаи, когда «на бумаге» (имеем в виду изданные сборники) разделение на строки – одно, а «в звуке» – другое. Например, в песне «Ярмарка» заложенные в стиховую структуру цезуры отмечены большими паузами, а «бумажные» строкоразделительные лакуны – это малые паузы. Самое интересное, что рифма во время исполнения «загоняется» внутрь строки, Высоцкий артикуляционно как бы сращивает два имплицитных зарифмованных стиха, а безрифменные «бумажные цезуры» оказываются скорее границей строки, чем собственно цезурами. Иными словами, рифма оказывается внутристрочной, а на границах стиха появляются холостые строки (четные).

Четвертое. В акционной словесности наряду с традиционным поэтическим лирическим субъектом / ролевым героем всегда присутствует артикуляционный лирический субъект и иногда – его «артистическая» разновидность – артикуляционный ролевой герой. Последний играет роль либо артистического дополнения к уже имеющемуся поэтическому ролевому герою, либо, что для нас особенно важно, образует его. Так происходит в песне того же Высоцкого «Как по Волге-матушке», где присутствует ряд артикуляционных маркеров «народного сказителя» (например, архаизированные окончания прилагательных «берега пология», особое произнесение возвратного суффикса «пробудилиса»). Ролевого героя в его традиционном для литературоведения понимании здесь нет, но он возникает на речевом уровне!

Создаваться артикуляционный ролевой герой может разными приемами: использованием просторечия, антуражного акцента, грассирования, истончением / огрублением голоса, часто применяемыми для гендерного «переключения», использованием «вычурной» и темпорально / локативно маркированной артикуляции (речевых архаизмов, диалектизмов, профессионализмов) и т.д. Артикуляционных ролевых героев в песне может быть даже не два («Диалог у телевизора»), а больше, что нами обнаружено в некоторых песенных композициях Высоцкого (например, в песне «Слухи»). И среди этих ролевых голосов может звучать «авторский голос»! То есть это актерски не «искривленная» артикуляция, некий субъект авторского плана, который словно выступает «арбитром» в споре ролевых голосов, подводит итог, как бы вещает «от лица истины».

Подобные проблемные зоны можно называть и дальше. Но уже сказанного достаточно, чтобы сделать принципиальный вывод: сегодня возник новый тип художественной словесности, сочетающий в себе фольклорную устность и фиксированность, «авторизованность» традиционной литературы. Музыкальная, шумовая (если таковые присутствуют) и речевая составляющие в этом новом семиотическом объекте – важные смыслообразующие факторы. При литературоведческом анализе интермедиального произведения художественной словесности просто нельзя игнорировать интонации, звуковысотные характеристики, агогику, мелодию, музыкальный ритм, шумы, даже порой саму тишину, которая тоже может быть семантически значимой («минус-прием», по Ю.М. Лотману)… Мы ничего не сказали о визуализации в акционной словесности (например, о клипах). А визуальный ряд, конечно, тоже существенно расширяет смыслопорождающие возможности нашей «третьей литературы».

Таким образом, современному литературоведению нужен какой-то новый теоретический аппарат, созданный для работы с «третьей словесностью». Как некогда была создана фольклористика для изучения устного народного творчества, так назревает создание новой филологической отрасли для исследования акционной словесности в авторском ее исполнении. Она может опираться на богатый опыт литературоведения, лингвистики, музыковедения, искусствоведения, фольклористики, культурологии, семиотики и т.д. Однако этот опыт, как мы видим, нельзя признать универсальным, потому что «третья словесность» как объект изучения весьма специфична.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 297–325.

2. Бирюкова С.С. Б. Окуджава, В. Высоцкий и традиции авторской песни на эстраде: автореф. дис. … к. искусствоведения: 17.00.01. М., 1990. 24 с.

3. Гавриков В.А. Песенная поэзия vs печатная поэзия: монография. М.; Берлин: Директ-Медиа, 2021. 388 с.

4. Гавриков В.А. Русская песенная поэзия XX века как текст. Брянск: Брянское СРП ВОГ, 2011. 633 с.

5. Гаспаров Б.М. Устная речь как семиотический объект // Семантика номинации и семиотика устной речи. Лингвистическая семантика и семиотика. Т. I: Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 442. Тарту: Тартуский государственный университет, 1978. С. 63–112.

6. Гордиенко Е.И. Драматургическое действие в лингвосемиотическом аспекте: на материале русских и французских инсценировок повествовательной прозы: дис. … к. филол. н.: 10.02.19. М., 2014. 283 с.

7. Земцовский И.И. Семасиология музыкального фольклора // Проблемы музыкального мышления. М.: Музыка, 1974. С. 177–206.

8. Локтевич Е.В. Поликодовость художественной парадигмы современной песенной поэзии // Текст – дискурс – культура: материалы III Международной научной конференции. Краснодар: Кубанский государственный университет, 2025. С. 140–145.

9. Мякотин Е.В. Рок-музыка. Опыт структурно-антропологического подхода: дис. … к. искусствоведения: 17.00.02. Саратов, 2006. 154 с.

10. Орлицкий Ю.Б. Стихосложение новейшей русской поэзии. М.: РГГУ, 2020. 1017 с.

11. Реформатский А.А. Речь и музыка в пении // Вопросы культуры речи / под ред. С.И. Ожегова. Вып. 1. М.: Издательство Академии наук СССР, 1955. С. 172–199.

12. Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы: в 2 т. Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М.: Академия, 2004. 512 с.

13. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 1996. 334 с.

14. Цукер А.М. Рок в контексте современной музыки // Музыка России. Вып. 9. М.: Советский композитор, 1991. С. 281–312.

15. Якобсон Р.О. Язык в отношении к другим системам коммуникации // Якобсон Р.О. Избранные работы. М.: Прогресс, 1985. С. 319–330.

REFERENCES
(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Bakhtin M.M. Problema teksta v lingvistike, filologii i drugikh gumanitarnykh naukakh [The Problem of Text in Linguistics, Philology, and Other Humanities]. Bakhtin M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979, pp. 297–325. (In Russian).

2. Gasparov B.M. Ustnaya rech' kak semioticheskiy ob"ekt [Oral Speech as a Semiotic Object]. *Semantika nominatsii i semiotika ustnoy rechi. Lingvisticheskaya semantika i semiotika* [Semantics of Nomination and Semiotics of Oral Speech. Linguistic Semantics and Semiotics]. Vol. 1: *Uchenye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta* [Scientific Notes of Tartu State University]. Issue 442. Tartu, Tartu State University Publ., 1978, pp. 63–112. (In Russian).

3. Loktevich E.V. Polikodovost' khudozhestvennoy paradigmy sovremennoy pesennoy poezii [Polycode Nature of the Artistic Paradigm of Modern Song Poetry]. *Tekst – diskurs – kul'tura: materialy III Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii* [Text – Discourse – Culture: Proceedings of the 3rd International Scientific Conference]. Krasnodar, Kuban State University Publ., 2025, pp. 140–145. (In Russian).

4. Reformatskiy A.A. Rech' i muzyka v penii [Speech and Music in Singing]. Ozhegov S.I. (Ed.). *Voprosy kul'tury rechi* [Issues of Speech Culture]. Issue 1. Moscow, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1955, pp. 172–199. (In Russian).

5. Tsuker A.M. Rok v kontekste sovremennoy muzyki [Rock in the Context of Contemporary Music]. *Muzyka Rossii* [Music of Russia]. Issue 9. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1991, pp. 281–312. (In Russian).

6. Yakobson R.O. Yazyk v otnoshenii k drugim sistemam kommunikatsii [Language in Relation to Other Systems of Communication]. Yakobson R. O. *Izbrannye raboty* [Selected Works]. Moscow, Progress Publ., 1985, pp. 319–330. (In Russian).

7. Zemtsovskiy I.I. Semasiologiya muzykal'nogo fol'klora [Semasiology of Musical Folklore]. *Problemy muzykal'nogo myshleniya* [Problems of Musical Thinking]. Moscow, Muzyka Publ., 1974, pp. 177–206. (In Russian).

(Monographs)

8. Gavrikov V.A. *Pesennaya poeziya vs pechatnaya poeziya: monografiya* [Song Poetry vs Printed Poetry: A Monograph]. Moscow, Berlin, Direkt-Media Publ., 2021. 388 p. (In Russian).

9. Gavrikov V.A. *Russkaya pesennaya poeziya XX veka kak tekst* [Russian Song Poetry of the 20th Century as Text]. Bryansk, Bryanskoye SRP VOG Publ., 2011. 633 p. (In Russian).

10. Orlitskiy Yu.B. *Stikhoslozheniye noveyshey russkoy poezii* [Versification of the Newest Russian Poetry]. Moscow, RSUH Publ., 2020. 1017 p. (In Russian).

11. Tamarchenko N.D., Tyupa V.I., Broytman S.N. *Teoriya literatury* [Theory of Literature]: in 2 vols. Vol. 1: *Teoriya khudozhestvennogo diskursa. Teoreticheskaya poetika* [Theory of Artistic Discourse. Theoretical Poetics]. Moscow, Akademiya Publ., 2004. 512 p. (In Russian).

12. Tomashevskiy B.V. *Teoriya literatury. Poetika* [Theory of Literature. Poetics]. Moscow, Aspekt Press Publ., 1996. 334 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

13. Biryukova S.S. *B. Okudzhava, V. Vysotskiy i traditsii avtorskoy pesni na estrade* [B. Okudzhava, V. Vysotsky and the Traditions of Author's Song on the Stage]. PhD Thesis Abstract. Moscow, 1990. 24 p. (In Russian).

14. Gordienko E.I. *Dramaturgicheskoye deystviye v lingvosemioticheskom aspekte: na materiale russkikh i frantsuzskikh instsenirovok povestvovatel'noy prozy* [Dramaturgical Action in the Linguosemiotic Aspect: Based on Russian and French Stagings of Narrative Prose]. PhD Thesis. Moscow, 2014. 283 p. (In Russian).

15. Myakotin E.V. *Rok-muzyka. Opyt strukturno-antropologicheskogo podkhoda* [Rock Music. An Attempt at a Structural-Anthropological Approach]. PhD Thesis. Saratov, 2006. 154 p. (In Russian).

Гавриков Виталий Александрович,
Университет МГУ-ППИ в Шэньчжэне.
Доктор филологических наук, доцент филологического факультета.
Научные интересы: взаимодействие литературы с другими видами искусства, песенная поэзия, Серебряный век, новейшая русская проза, русские эмигранты первой волны.
E-mail: yarosvettt@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-7410-8714

Vitaliy A. Gavrikov,
Shenzhen MSU-BIT University.
Doctor of Philology, Associate Professor of the Faculty of Philology.
Research interests: interaction between literature and other art forms, song poetry, the Silver Age, contemporary Russian prose, first-wave Russian emigrants.
E-mail: yarosvettt@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-7410-8714

DOI 10.54770/20729316-2026-3-66

А.А. Миронова

ЛИТЕРАТУРНЫЙ АНАЛИЗ В ТРУДАХ М.К. МАМАРДАШВИЛИ КАК ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ ПРОБЛЕМА (К ПРОЧТЕНИЯМ «ЛЕКЦИЙ О ПРУСТЕ» В РАБОТАХ С.Н. БРОЙТМАНА И С.Г. БОЧАРОВА)

Аннотация

В статье ставится вопрос о наличии в содержании «Психологической топологии пути» («Лекций о Прусте») М.К. Мамардашвили результатов литературного анализа романного цикла М. Пруста «В поисках утраченного времени». Такая постановка вопроса обусловлена тем, что С.Н. Бройтман в «Исторической поэтике» описывал поэтику Пруста с опорой именно на лекции М.К. Мамардашвили, а также тем, что предмет исследований самого философа был в целом релевантен литературоведению («мысль» как синкретичное эстетическое событие, а также факторы организации этого события). Результаты предполагаемого анализа (системное знание о поэтике Пруста в рамках избранных аспектов), подлежат сравнению с результатами анализа в исследованиях С.Г. Бочарова и С.Н. Бройтмана. Устанавливается близкое сходство представлений М.К. Мамардашвили и С.Г. Бочарова об архитектурно-музыкальной «конструкции» «Поисков…», лейтмотивном построении романа, его организации по символистскому принципу «соответствий». Также анализируются факты обращения С.Н. Бройтмана к суждениям М.К. Мамардашвили о поэтике М. Пруста. Общее для двух исследователей представление о двуплановости сознания рассказчика (одно «абсолютное», «нулевое “я”» и множество «субъектных “я”») С.Н. Бройтман приводит к оппозиции «план автора – план героя», а также рассматривает описанное М.К. Мамардашвили «нулевое “я”» как выражение «неклассической интерсубъектной исходной целостности». На основании высказываний философа о мире произведения (времени и сюжете) литературовед формулирует принцип «нестационарной формы бытия сюжета» в романе.

Ключевые слова

М.К. Мамардашвили; С.Н. Бройтман; С.Г. Бочаров; анализ литературного произведения; лейтмотивное построение; субъектная структура; сюжет.

A.A. Mironova

LITERARY ANALYSIS IN THE WORKS BY M.K. MAMARDASHVILI AS A RESEARCH PROBLEM (TO THE SCHOLARLY RECEPTIONS OF "LECTURES ON PROUST" IN THE WORKS BY S.N. BROITMAN AND S.G. BOCHAROV)

Abstract

The article addresses the question of whether M.K. Mamardashvili's *Psychological Topology of the Path* (*Lectures on Proust*) contains the results of literary analysis of M. Proust's novel *In Search of Lost Time*. This question arises due to the fact that S.N. Broitman described Proust's poetics in the book *Historical Poetics*, basing his analysis on the lectures by M.K. Mamardashvili. Additionally, the philosopher's research subject was highly relevant to literary studies ("thought" as a syncretic aesthetic event and the factors organizing this event). The findings of the proposed analysis (i.e. systematic knowledge of Proust's poetics within selected aspects) are compared with the analytical results presented in the works of S.G. Bocharov and S.N. Broitman. A close similarity is established between the ideas of M.K. Mamardashvili and S.G. Bocharov regarding the architectural and musical "construction" of *The Search*, the leitmotif construction of the novel, and its organization according to the symbolist principle of "correspondences". The study also examines S.N. Broitman's references to M.K. Mamardashvili's judgments about M. Proust's poetics. Both researchers share the idea of the dual nature of the narrator's consciousness (one "absolute", "zero self" and multiple "subjective selves"). S.N. Broitman leads this idea to the opposition "the author's plan – the hero's plan", and interprets Mamardashvili's "zero self" as an expression of "non-classical intersubjective initial totality". Based on the philosopher's statements about the world of the work (time and plot), the scholar formulates the principle of the "non-stationarity of the plot's being" in the novel.

Keywords

M.K. Mamardashvili; S.N. Broitman; S.G. Bocharov; literary analysis; leitmotiv structure; subject structure; plot.

«Психологическую топологию пути» («Лекции о Прусте») Мераба Константиновича Мамардашвили обычно не рассматривают как факт литературного анализа романного цикла Марселя Пруста «В поисках утраченного времени». Сам формат лекций, где материал излагается, по выражению самого Мамардашвили, «методом свободных ассоциаций» [Мамардашвили 2015, 728], а основной интерес – «живой экзистенциальный опыт» [Мамардашвили 2015, 16], в принципе не располагает к вопросу об *анализе* – занятии научном, основанном на «строгих» рациональных принципах.

А.Д. Михайлов в своем обзоре «русской судьбы» творчества Пруста выразил, вероятно, наиболее распространенное отношение к лекциям Мамардашвили:

> Вряд ли стоит подробно анализировать эту интереснейшую книгу, отметим лишь, что она несет на себе печать «лекционности» – она полна разговорных интонаций, неизбежных при общении со студентами, есть в ней следы «м е д л е н н о г о ч т е н и я », неторопливого

истолкования прустовского текста, либо последний служит подкреплением и основой самых общих философских построений автора (здесь и далее при цитировании разрядка наша, а курсив из текста-источника – *А.М.*) [Михайлов 2012, 81].

Однако некоторые опыты прочтения литературоведами «Психологической топологии пути» предполагают наличие в этих лекциях содержания, релевантного и, главное, актуального для *науки* о литературе. Например, Самсон Наумович Бройтман в «Исторической поэтике» положительно оценил то, как Мамардашвили охарактеризовал поэтику «Поисков…» и при описании этого произведения взял именно «Лекции о Прусте» в качестве «опорного» предшествующего исследовательского текста. Притом выводы Мамардашвили были дополнены только одной цитатой из статьи С.Г. Бочарова «Пруст и “поток сознания”» (1967 г.) [Бройтман 2004, 297] и анализом самого Бройтмана, в то время как остальные работы о Прусте, опубликованные до написания «Исторической поэтики» (т.е. почти за весь XX в.), не были включены в рассмотрение. Таким образом, суждения философа о поэтике оказались достаточно глубокими и концептуально насыщенными, чтобы войти в фундаментальный литературоведческий труд.

Этот факт заставляет задуматься о характере той работы, которую Мамардашвили проделал над текстом Пруста. Мы предполагаем, что в основе видимых на текстовой «поверхности» лекций процедур «медленного чтения», интерпретации, философского комментирования «Поисков…», примеров разработки собственно философских проблем на материале художественного текста (согласимся в этом с А.Д. Михайловым и др.), лежат результаты литературного анализа – и это знание входит в содержание лекций.

Анализ литературного произведения (литературный анализ) – это «системное исследование поэтики единичного литературного произведения, создающее научную основу для интерпретации его смысла как художественного целого» [Тюпа 2008, 20]. Притом это деятельность, которая далеко не всегда «демонстрируется» в тексте полностью: «Значительная часть аналитического исследования <…>, как правило, не выносится в окончательный текст завершенной научной работы, составляя ее “технологический” базис…» [Тюпа 2009, 5]. В «философских беседах» Мамардашвили, очевидно, предполагаемый процесс анализа «не явлен». В качестве предмета исследования нам доступны только *результаты* предполагаемого анализа и его методология (притом методология подлежит реконструкции). В рамках данной статьи мы постараемся обнаружить только некоторые результаты анализа, т.е. *системное знание о поэтике Пруста (в рамках избранных аспектов)*.

К вопросам поэтики «Поисков…» Мамардашвили обращался достаточно часто. Одной из главных тем его курсов о Прусте стала тема «произведения» (литературного, художественного, философского и др.) как «аппарата», «машины мысли», «органа сознательной жизни», «живого тела пишущего» (и читающего). Говоря о «мысли», «духовном поиске», «экзистенциальном опыте» и пр., Мераб Константинович отмечал, что у Пруста «сам роман и его форма» являются «инструментом <…> распутывания» – и потому «роман написан т а к, чтобы справиться с онтологической <…> ситуацией» человека в мире, «ситуацией упрямой слепоты» [Мамардашвили 2014, 27]. Отсюда достаточно важный для Мамардашвили вопрос – *как же* организованы «Поиски…» (добавим от себя, «как они *сделаны*»).

Теоретическая близость работ философа к проблемам литературоведения обусловлена тем, что предметом ряда его исследований была *«мысль» как эстетическое событие* (см. подробнее «Беседы о мышлении», или «Эстетика мышления» [Мамардашвили 2023a]). Когда он говорил, например, о «феномене человека», который «рождается» лишь «вторым рождением», то сравнивал это событие с возникновением *целостности* художественного произведения [Мамардашвили 2023b, 15–16]. Притом событие «мысли» и пр. рассматривалось как принципиально *синкретичное* [Мамардашвили 2014, 93]. Это позволило Бройтману, в частности, соотнести тот «срез» жизни сознания, который исследовал философ, со специфической реальностью литературы (искусства). (А идею литературного произведения как «органа особой жизни» он соотнес с принципом «автономной причастности» (М.М. Бахтин) литературы «целому жизни» [Бройтман 2004, 233]).

Таким образом, Мамардашвили, выделяя особенности прустовской поэтики, описывал их как факторы организации некоторого события эстетического завершения в жизни сознания (названного «мыслью», «вторым рождением» и пр.). Пусть и с некоторым «уклоном» в *бытийное* и *познавательное* значение этого события, он описывал прустовское произведение как «телеологически оформленный объект» [Скафтымов 2007, 136], материальные компоненты которого выполняют «архитектоническое задание» (М.М. Бахтин) – «собирание» «порождающего» произведения-«органа». Такая постановка вопроса представляется в целом релевантной для литературоведения.

Но насколько выводы философа о поэтике прустовских «Поисков…» соответствуют научному литературоведческому знанию? При ответе на этот вопрос стоит обратиться, в первую очередь, к уже имеющимся оценкам литературоведов. Однако специальных исследований об этом, насколько нам известно, нет.

Большой интерес представляет уже упомянутая «Историческая поэтика» С.Н. Бройтмана: хотя этот труд и посвящен решению совершенно других задач, но в сжатом виде мы находим здесь оценки представлений философа о «субъектной структуре» и архитектонике сюжета, а также, совсем кратко, о метаповествовательных тенденциях в романе и его жанровом определении. Эти оценки нам предстоит проанализировать, а также соотнести выводы Мамардашвили и Бройтмана в целом.

Еще одно исследование, к которому мы обратимся, это статья С.Г. Бочарова «О “конструкции” книги Пруста» (в поздней версии – «Архитектурное в книге Пруста»). Эта работа также содержит ссылки на «Лекции о Прусте» Мамардашвили в положительном ключе, однако Бочаров в значительно меньшей степени обращался к тексту философа. Его оценки обнаружить сложнее, поэтому мы проведем, главным образом, сравнение выводов Мамардашвили с выводами Бочарова. И начнем именно с этого сопоставления, так как эти работы затрагивают вопрос более общего характера.

В результате настоящего исследования предполагается установить степень релевантности представлений М.К. Мамардашвили об архитектурно-музыкальной «конструкции» прустовского цикла соответствующим выводам С.Г. Бочарова и представлений М.К. Мамардашвили о «субъектной структуре» и архитектонике сюжета – соответствующим выводам С.Н. Бройтмана.

М.К. Мамардашвили и С.Г. Бочаров о «конструкции» прустовского цикла

Сергей Георгиевич Бочаров в статье «О “конструкции” книги Пруста» (1999 г.) и позднее в статье «Архитектурное в книге Пруста» (в книге 2007 г.), очень близких по материалу и напоминающих скорее версии одной статьи, ссылался, как и Бройтман, на первую часть «Лекций о Прусте» (лекции 1981–1982 гг., опубл. 1995 г.). Однако статья имеет двойную датировку: 1971 и 1999 гг. Во вступлении к книге «Сюжеты русской литературы», где и публиковалась статья, литературовед отметил, что материал о Прусте – «давно, в иную эпоху написанный, вернее, вчерне тогда набросанный» – на тридцать лет был забыт и теперь впервые публикуется с небольшой доработкой [Бочаров 1999, 10]. В нее вошли, как мы понимаем, и цитаты из Мамардашвили, ставшие в определенной степени «внешним» дополнением к уже имеющемуся материалу.

Тем примечательнее тот факт, что выводы Мамардашвили и Бочарова о «конструктивном устройстве» «Поисков…» почти совпадают. Фактически это одна и та же «схема», различны (и то не всегда) лишь «пути» ее обоснования. Притом оба автора опирались на прустовскую метапоэтику, в особенности на том «Обретенное время», книгу-эссе «Против Сент-Бёва» и письма.

Общая «схема» выглядит следующим образом. В романном цикле выделяется *два функционально противоположных типа компонентов*. К первому типу относятся «сплошной поток воспоминаний и впечатлений», «собрание фрагментов и тонких замечаний», «мелочные описания», «моменты» (С.Г. Бочаров), «бесконечное описание, не имеющее в себе критериев остановки», «внешнее наблюдение», «кинематографическое описание, которое выдает себя за реализм или кажется реалистическим» (М.К. Мамардашвили). Второй тип составляют «моменты встречи времен, явления прошлого в настоящем», «стыки времен», «впечатления-реминисценции», «моменты высвобождения пленной памяти» (С.Г. Бочаров), «магические встречи», «молнии реминисценций», «когда оживает прошлое», «непроизвольные воспоминания» (М.К. Мамардашвили). Именно второй тип интересует обоих исследователей, так как из этих элементов «собирается» «конструкция». Мы можем заметить минимум две общие ссылки на автометакомментарии Пруста, обосновывающие это разграничение. Первая – на ту часть «Обретенного времени», где роман сравнивается с «телескопом» (а не «микроскопом») и утверждается, что творческий интерес автора состоял в открытии «законов», а не копании в «деталях» [Бочаров 1999, 402–403; Мамардашвили 2014, 43]. Вторая – на письмо Пруста Жаку Ривьеру (07.02.1914), где писатель утверждал, что в основе произведения лежат «интеллектуальные верования» («… убеждения»), а не только «воспоминания»; и «вспоминать», а не строить «конструкцию» он не стал бы «будучи таким больным» [Бочаров 1999, 404; Мамардашвили 2014, 399]. Также саму идею архитектурности и одновременно музыкальности «Поисков…» оба исследователя взяли у Пруста [Бочаров 1999, 404; Мамардашвили 2014, 18; 22].

«Конструктивные» элементы относительно немногочисленны и редки [Бочаров 1999, 406; Мамардашвили 2014, 172]. Их «перечень» также получился сходным: знаменитое пирожное «мадлен», цветы боярышника, купола Мартенвильской церкви и др. В произведении они играют роль *лейтмотивов*.

По выражению Бочарова, Пруст «прошивал» «свой бесконечный “поток” реминисценциями-лейтмотивами», создавая для произведения «новые внутренние скрепы» – «более музыкально-тонкие и более архитектурно-жесткие, чем стихийно-жизненное единство прежнего романа, воплощаемое сюжетом, единством действия» [Бочаров 1999, 409].

Мамардашвили назвал «Поиски…» «романом мотива» (согласно принятой литературоведческой терминологии, речь здесь идет именно о лейтмотиве [Силантьев 2008, 131]), сравнив его «устройство» с четками: «бусины»-лейтмотивы разделены «пустым пространством перебираемой нитки» («пустое в том смысле, что оно занято разными описаниями, персонажами, приключениями, сюжетными ходами») [Мамардашвили 2014, 172].

Аналогичное «строение» Бочаров, цитируя письмо Пруста, описал через образ здания: «Так как оно (*произведение. – А.М.*) представляет собой конструкцию, в ней по необходимости есть пролеты и столбы (des pleins, des piliers), и в интервале между двумя столбами я могу предаваться мелочным описаниям»; цит. по: [Бочаров 1999, 405]. Литературовед отметил, что «des pleins» означает «заполненность», но «…с конструктивной точки зрения это лишь “интервалы” между опорными пунктами», а «сами же эти “столбы”, опоры конструкции Пруста – это моменты встречи времен…» [Бочаров 1999, 405].

Эти элементы Мамардашвили называл, опять же, обращаясь к словам Пруста, «впечатлениями» [Мамардашвили 2014, 69] (ср. Бочаров: «У Пруста есть репутация импрессиониста…» [Бочаров 1999, 407]). Философ описывал «впечатления» в качестве *символов* [Мамардашвили 2015, 394–395], а признавать их связь с импрессионизмом отказывался [Мамардашвили 2014, 238]. Бочаров же указывал на «…неразрешимое в мире книги противоречие-напряжение между импрессионизмом выражения и символизмом самой выражаемой реальности…» [Бочаров 1999, 413]. И оба исследователя утверждали, что «конструкция» «Поисков…» строится по принципу «*соответствий*», введенном в поэтику символизма Ш. Бодлером.

Бочаров обосновывал это «от текста»: указывал на множественные интертекстуальные связи между произведениями Пруста и Бодлера и на основании этого устанавливал факт скрытого цитирования: «…замечено ли, что конструктивный термин Пруста в цитированном выше его письме Ривьеру – эти его “des piliers” – восходят к бодлеровским “Correspondances”?» [Бочаров 1999, 412]; см. также [Бочаров 2007, 383].

Мамардашвили шел «от философии»: «соответствия» он считал универсальным принципом «духовного поиска» – как словесно-символические (иногда образно-символические) формы, которые «отвечают» «длящемуся» (А. Бергсон) надсубъектному акту «мысли» (либо с необходимостью возникают при «попадании» человека в соответствующее состояние [Мамардашвили 2014, 181], либо наоборот, «сдвигают» к нужному состоянию своим «резонансом» [Мамардашвили 2014, 22; 436]).

При всем различии в обосновании вывод был общий. Выразим его словами Бочарова: «Рассказчик Пруста тоже проходит сквозь жизнь как по лесу символов…» [Бочаров 1999, 413] (ср. [Мамардашвили 2014, 104–105]).

Финал этого «пути», т.е. заключительный эпизод «Обретенного времени», также охарактеризован сходным образом. Бочаров даже ссылается на Мамардашвили: на его образ «параболы», которая «замыкает» и «завершает» путь героя (по выражению Бочарова, архитектурный «свод сведен»)

[Бочаров 2007, 382; Бочаров 1999, 411]. Когда «…в сознании человека “встречаются” (впервые в таком полном составе) все возникавшие прежде реминисценции…», происходит «превращение героя в автора» [Бочаров 1999, 411]. Мамардашвили называл это «рождением» автора [Мамардашвили 2014, 715–716] (хотя и не использовал оппозицию «автор – герой»).

И оба описывали финал книги как «парадокс»: «Этот последний смотр впечатлений означает окончание жизни и начало книги… <…> …книга Пруста *начинается* вместе с ее *сюжетным концом*…» [Бочаров 1999, 411]; «В конце романа получил бытие, или стал, субъект, способный написать роман, а роман уже написан…» [Мамардашвили 2014, 708]. Этот момент в обоих случаях символизируется образом змеи, кусающей собственный хвост (Бочаров цитирует источник – книгу А. Моруа «В поисках Марселя Пруста» [Бочаров 1999, 411]).

Таким образом, «конструкция» прустовских «Поисков…» в лекциях Мамардашвили и статье Бочарова описана идентично. В работах обоих исследователей есть более точечные замечания, которые не вошли в настоящее сопоставление. Однако значимых противоречий между их выводами мы зафиксировать не можем.

М.К. Мамардашвили и С.Н. Бройтман о субъектной структуре и сюжете в «Поисках…»

Самсон Наумович Бройтман активно работал с «Лекциями о Прусте»: в частях «Исторической поэтики», посвященных поэтике художественной модальности, ее неклассическому этапу и самому Прусту, мы неоднократно встречаем цитаты из лекций Мамардашвили с комментариями и дополнениями. Два основных рассмотренных литературоведом аспекта прустовской поэтики – это «субъектная структура» и архитектоника сюжета.

Неклассические субъектные структуры в прозе Бройтман охарактеризовал термином Э. Ауэрбаха «многосубъектное повествование» и выделил в них две тенденции: во-первых, преодоление «диктата повествователя» и передача «картины жизни в изменчивых субъективных преломлениях героев», во-вторых, переход от «классического представления об авторе как о самотождественном субъекте, который пребывает равным самому себе во временном потоке повествования и “задан” с самого начала как готовый», к автору как «“неопределенному” и вероятностно-множественному субъекту, который не предшествует повествованию, а порождается им, формируется в его процессе» [Бройтман 2004, 258–260]. Обе эти тенденции литературовед обнаруживает в прустовском романе.

Рассмотрев сцену пробуждения рассказчика как «неопределенного субъекта» в самом начале романного цикла, Бройтман пишет, что «исходной» и одновременно «ключевой ситуацией» в произведении является «воскресение и произведение личности» – что возможно сделать, «только пройдя сквозь эмпирический характер, двигаясь за пределы готового сознания» [Бройтман 2004, 261]. Далее, цитируя Мамардашвили, литературовед говорит о «ключевом парадоксе» субъектной ситуации «Поисков…»:

> Кто совершает выбор субъекта? Ведь в первой сцене романа *нет субъекта* и «выбирает явно не *я*… потому что субъект появляется только после совершившегося выбора» (внутренняя цитата – из «Лекций о Прусте» – *А.М.*) [Бройтман 2004, 261].

Мамардашвили, в свою очередь, утверждал, что «стержнем формы прустовского романа» служит различение «абсолютного “Я”, сращенного с длящимся актом» (именно оно «работает» с «впечатлениями»-символами), и «психологических “Я”», которых *много* – и с этой точки зрения, «…роман Пруста есть “многояйный” роман: бесчисленное множество “Я” в одном и том же лице» [Мамардашвили 2014, 164]. Одно «Я» – «неопределенное, безразмерное», другое (другие) – «субъектное сознание», «то, что есть после чего-то свершившегося, после выбора, не совершенного субъектом…» [Мамардашвили 2015, 452].

Бройтман соглашается с тем, что «выбор» субъекта совершается «чем-то» безначальным и описывает это «нулевое “я”» в терминах, аналогичных терминам Мамардашвили [Бройтман 2004, 261–262] (ср. [Мамардашвили 2015, 452–468]). Как следствие, в двух исследованиях функциональное разделение субъектной структуры на одно «абсолютное “я”» и множество других, «субъектных», выполнено одинаково.

Однако литературовед вносит два существенных дополнения к мысли философа. Во-первых, он соотносит «нулевое “я”» с «неклассической интерсубъектной исходной целостностью» [Бройтман 2004, 261], т.е. с представлением, что «реальной формой бытия человека является двуединство “я-другой”» [Бройтман 2004, 253]. Так Бройтман, с одной стороны, обнаруживает в лекциях Мамардашвили артикуляцию одного из концептуальных оснований поэтики художественной модальности [Бройтман 2004, 223]. С другой стороны, в более частном порядке, Бройтман устанавливает некоторое соответствие между идеями М.К. Мамардашвили и М.М. Бахтина. Это сопоставление относится уже к сфере философии сознания и требует, на наш взгляд, дополнительного философского анализа (соотнесение категорий «другой», «личность» у Бахтина и Мамардашвили и т.п.).

Во-вторых, Бройтман указывает на то, что это «абсолютное “я”» по отношению к любому другому «эмпирическому “я”» в романе является *авторским* [Бройтман 2004, 262]. Самсон Наумович пишет, что это «неопределенное “я”» «возрождается <…> в актах-произведениях, выносящих повествователя в авторский план, и умирает, возвращая его в план героя романа» – тем самым происходит «открытие» автора и героя как «перемежающихся, нестационарных состояний» [Бройтман 2004, 262]. Сходную мысль относительно финального эпизода романа мы уже видели при сопоставлении Бочарова и Мамардашвили.Отсюда следует и архитектоника сюжета в «Поисках…». Бройтман пишет, что «нестационарность» сознания в романе приводит к тому, что сам мир произведения «никогда не существует весь сразу, а потому он и не может быть изображен только как единый становящийся ряд событий» [Бройтман 2004, 312]. Притом литературовед обратился к тому, как Мамардашвили охарактеризовал сюжет прустовского «произведения-машины»:

> В отличие от традиционного романа, который развертывается как единое сюжетное повествование, вовлекающее в поток своего развертывания разнообразных героев, сцепляющее все в некоторый понятный ход событий, роман Пруста строится как бы ключками, в нем нет никакой единой временной линии, сама форма позволяет осуществлять переход из одного времени в другое. Пруст сравнивал свой роман, его необычное построение с тем, как делается платье. Он говорил: мой роман подобен собору… [Мамардашвили 2015, 14].

Этот отрывок Бройтман цитирует дважды, разделив на более мелкие фрагменты и некоторые из них даже повторив [Бройтман 2004, 308; 311]. Приводя еще несколько высказываний Мамардашвили о «законе неодновременности» («нестационарности, нетотальности» – добавляет Бройтман) универсума, «фиктивной ценности» «нашей тотальной души» и пр., а также дополнив эти высказывания идеями М.М. Бахтина, Самсон Наумович сформулировал принцип *«нестационарной формы бытия сюжета»*, подразумевающий «запрет на стационарность и тотальную явленность бытия и сознания» в романе [Бройтман 2004, 311–312].

Таким образом, мы видим, что с суждениями Мамардашвили Бройтман соглашается, иногда «доводя» их до теоретического языка собственного исследования.

Можно предположить, что эта имплицитная положительная оценка суждений о поэтике в «Лекциях о Прусте» связана с тем, что Мамардашвили пытался описать, как посредством материальных элементов организуется эстетическое событие («мысли»). Это движение «от» архитектоники, возможно, стало «сильной стороной» высказываний философа о поэтике Пруста.

Проведенное исследование показывает, что выводы Мамардашвили о поэтике Пруста релевантны для литературоведения. Реконструкция и анализ его методологии, а также иные исследования лекций с метанаучной литературоведческой позиции представляются перспективными для будущего изучения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бочаров С.Г. Архитектурное в книге Пруста // Бочаров С.Г. Филологические сюжеты. М.: Языки славянских культур, 2007. С. 375–384.

2. Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М.: Языки русской культуры, 1999. 632 с.

3. Бройтман С.Н. Историческая поэтика // Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 2. М.: Академия, 2004. 368 с.

4. (a) Мамардашвили М.К. Беседы о мышлении. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2023. 576 с.

5. (b) Мамардашвили М.К. Очерк современной европейской философии. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2023. 640 с.

6. Мамардашвили М.К. Психологическая топология пути. [Т. 1]. М.: Фонд Мераба Мамардашвили, 2015. 1072 с.

7. Мамардашвили М.К. Психологическая топология пути. [Т. 2]. М.: Фонд Мераба Мамардашвили, 2014. 1232 с.

8. Михайлов А.Д. Поэтика Пруста. М.: Языки славянской культуры, 2012. 504 с.

9. Силантьев И.В. Мотив // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 130–131.

10. Скафтымов А.П. Тематическая композиция романа «Идиот» // Скафтымов А. П. Поэтика художественного произведения. М.: Высшая школа, 2007. С. 132–191.

11. Тюпа В.И. Анализ художественного текста // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 20–21.

12. Тюпа В.И. Анализ художественного текста. М.: Академия, 2009. 336 с.

REFERENCES
(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Bocharov S.G. Arkhitekturnoye v knige Prusta [The Architectural in Proust's Book]. Bocharov S.G. *Filologicheskiye syuzhety* [Philological Plots]. Moscow, Yazyki slavyanskikh kul'tur Publ., 2007, pp. 375–384. (In Russian).

2. Silant'yev I.V. Motiv [Motif]. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: A Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, Izdatel'stvo Kulaginoy; Intrada Publ., 2008, pp. 130–131. (In Russian).

3. Skaftymov A.P. Tematicheskaya kompozitsiya romana "Idiot" [The Thematic Composition of the Novel "The Idiot"]. Skaftymov A.P. *Poetika khudozhestvennogo proizvedeniya* [The Poetics of a Literary Work]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 2007, pp. 132–191. (In Russian).

4. Tyupa V.I. Analiz khudozhestvennogo teksta [The Analysis of a Literary Text]. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: A Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, Izdatel'stvo Kulaginoy; Intrada Publ., 2008, pp. 20–21. (In Russian).

(Monographs)

5. Bocharov S.G. *Syuzhety russkoy literatury* [Plots of Russian Literature]. Moscow, Yazyki russkoy kul'tury Publ., 1999. 632 p. (In Russian).

6. Broitman S.N. *Istoricheskaya poetika* [Historical Poetics]. Tamarchenko N.D. (Ed.). *Teoriya literatury* [Theory of Literature]: in 2 vols. Vol. 2. Moscow, Akademiya Publ., 2004. 368 p. (In Russian).

7. (a) Mamardashvili M.K. *Besedy o myshlenii* [Conversations on Thinking]. St. Petersburg, Azbuka, Azbuka-Attikus Publ., 2023. 576 p. (In Russian).

8. (b) Mamardashvili M.K. *Ocherk sovremennoy evropeyskoy filosofii* [An Essay on Contemporary European Philosophy]. St. Petersburg, Azbuka, Azbuka-Attikus Publ., 2023. 640 p. (In Russian).

9. Mamardashvili M.K. *Psikhologicheskaya topologiya puti* [The Psychological Topology of the Path]. [Vol. 1]. Moscow, Fond Meraba Mamardashvili Publ., 2015. 1072 p. (In Russian).

10. Mamardashvili M.K. *Psikhologicheskaya topologiya puti* [The Psychological Topology of the Path]. [Vol. 2]. Moscow, Fond Meraba Mamardashvili Publ., 2014. 1232 p. (In Russian).

11. Mikhaylov A.D. *Poetika Prusta* [The Poetics of Proust]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2012. 504 p. (In Russian).

12. Tyupa V.I. *Analiz khudozhestvennogo teksta* [The Analysis of a Literary Text]. Moscow, Akademiya Publ., 2009. 336 p. (In Russian).

Миронова Анастасия Алексеевна,
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова.
Аспирант кафедры теории литературы.
Научные интересы: теория литературы, методология литературоведения, М.К. Мамардашвили.
E-mail: anamironos@yandex.ru
ORCID ID: 0009-0007-1306-976X

Anastasia A. Mironova,
Lomonosov Moscow State University.
Postgraduate student at the Department of Theory of Literature.
Research interests: theory of literature, methodology of literary studies, M.K. Mamardashvili.
E-mail: anamironos@yandex.ru
ORCID ID: 0009-0007-1306-976X

DOI 10.54770/20729316-2026-3-77

К.И. Беляев

ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ НАУЧНОГО ТВОРЧЕСТВА В.Е. ХАЛИЗЕВА

Аннотация

В статье рассматривается герменевтический аспект научного творчества В.Е. Хализева, ранее не изучавшийся отдельно. Показано, что работы ученого конца 1970–1980-х гг., посвященные проблемам интерпретации художественного произведения, являются знаковыми для отечественной науки о литературе. Связывается это с тем фактом, что, несмотря на распространенное в советском литературоведении негативное отношение к традиционной герменевтической теории (которая активно критиковалась, например, в работах Г.И. Богина и Г.М. Фридлендера), Хализев актуализирует забытые с начала века проблемы и принципы толкования художественных текстов. Особое внимание ученый уделяет категории интерпретации, которая как бы «обрамляет» литературоведение: с одной стороны, герменевтический подход определяет специфику гуманитарного познания, а с другой стороны, интерпретация является завершающим этапом исследования художественного текста. При этом Хализевым осознается необходимость научной обоснованности интерпретации, которую он находит в следующих аксиомах: 1) принятие общепризнанных оценок крупнейших произведений искусства истинными; 2) нераздельное постижение формы и содержания художественного произведения; 3) учет контекстуальных, «внетекстовых» связей произведения. Помимо указанных положений исследователь особенно отмечал значимость уважительного подхода к тексту, а также отсутствие у интерпретатора каких-либо прав на всеобъемлющую истину. Ученый подчеркивал, что интерпретация не может быть исчерпывающей, однако научно-обоснованные толкования произведения не только становятся фундаментом для дальнейших интерпретаций, но и позволяют понять художественный текст большему кругу читателей. Литературовед также исследовал проблему смысла, выделяя в нем следующие черты: интерсубъективность и антиномичность. Делается вывод, что в герменевтическом подходе Хализева обнаруживается установка на стремление к ценностному со-бытию читателя и Другого.

Ключевые слова

В.Е. Хализев; герменевтика; интерпретация; художественный смысл; событие.

K.I. Beliaev

THE HERMENEUTICAL ASPECT OF V.E. KHALIZEV'S SCHOLARLY RESEARCH

Abstract

The article examines the hermeneutical aspect of V.E. Khalizev's scientific work, which has not been studied separately before. It is shown that the scholar's works from the late 1970s and 1980s, which focused on the interpretation of literary works, are significant for Russian literary studies. This is due to the fact that despite the negative attitude towards traditional hermeneutical theory in Soviet literary studies (which was actively criticized, for example, in the works of G.I. Bogin and G.M. Friedlender), Khalizev revitalized the problems and principles of literary interpretation that had been forgotten since the beginning of the century. The scientist pays special attention to the category of interpretation, which serves as a framework for literary studies. On the one hand, the hermeneutical approach defines the specifics of humanities research, and on the other hand, interpretation is the final stage of literary text analysis. Khalizev recognizes the need for scientific validity in interpretation, which he finds in the following axioms: 1) accepting the generally accepted assessments of major works of art as true; 2) understanding the form and content of a literary work as inseparable; 3) considering the contextual and "extra-textual" connections of a work. In addition to these principles, the researcher emphasizes the importance of a respectful approach to the text, as well as the interpreter's lack of rights to a comprehensive truth. The scientist emphasizes that interpretation cannot be exhaustive, but scientifically grounded interpretations of a work not only serve as a foundation for further interpretations but also allow for a broader audience to understand the work. Khalizev also addresses the issue of meaning, highlighting its intersubjective and antinomic nature. The article concludes that Khalizev's hermeneutical approach reveals a tendency towards the reader's and the Other's shared value.

Keywords

V.E. Khalizev; hermeneutics; interpretation; artistic meaning; co-existence.

Научное творчество Валентина Евгеньевича Хализева (1930–2016) – профессора кафедры теории литературы филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова, специалиста по истории русской литературы и отечественного литературоведения, крупного ученого-теоретика – разнообразно, но при этом методологически и мировоззренчески целостно. Вышедший в 2025 г. под редакцией О.В. Никандровой и А.А. Холикова сборник статей исследователя «Литература как со-бытие», куда вошли работы 1990–2010-х гг., на наш взгляд, ярко доказывает это. Для подхода Хализева был характерен принцип ценностного и уважительного отношения к объекту своего исследования, лишенного всякого рода радикализма. Благодаря трудам ученого аксиология и герменевтика не просто стали одними из возможных ракурсов изучения художественного произведения, но и получили теоретическое обоснование, представленное исследователем в соответствующих разделах его академического учебника «Теория литературы» [Хализев 2004, 127–132, 298–307].

В последние годы научное творчество Хализева само становится объектом для изучения и осмысления в работах его коллег и учеников.

Так, С.И. Кормилов и С.А. Мартьянова рассматривают методологические особенности его историко-литературных исследований [Кормилов, Мартьянова 2015]. Глубокий анализ философских оснований методологии и мировоззрения ученого, восходящих к «нравственной философии» XX в., выполнен О.А. Никандровой и А.А. Холиковым [Никандрова, Холиков 2015]). А.В. Филатовым рассмотрен аксиологический аспект научного творчества теоретика литературы, значимость понятия «ценностная ориентация» в его исследованиях [Филатов 2018]. О.Е. Осовский и С.А. Дубровская исследовали восприятие ученым идей М.М. Бахтина [Осовский, Дубровская 2025].

Во всех перечисленных работах отмечается значимость герменевтики для теоретических и методологических взглядов Хализева, однако отдельного и развернутого рассмотрения эта сторона научного творчества ученого еще не получала. В этом отношении знаменательно, что в специальном выпуске журнала «Филологические науки» (№ 5, 2025), посвященном 95-летию ученого, статьи разделены на тематические блоки, соответствующие основным сферам его исследовательских интересов, однако отсутствует раздел, затрагивающий герменевтику. На наш взгляд, это говорит о том, что теория интерпретации еще не осмыслена в полной мере как одно из ключевых направлений в работе ученого, поэтому в нашей статье мы уделим внимание именно герменевтическому аспекту его наследия.

Для В.Е. Хализева научным и жизненным ориентиром были «вненаправленцы» – ученые-гуманитарии, мыслители, литераторы, которые разделяли «неклассический» (согласно определению самого ученого) подход, который можно охарактеризовать стремлением сохранить высокие ценностные ориентации, уважительное и сопричастное отношение к бытию, нацеленное на понимание другого и лишенное всякого рода крайностей, свойственных тем или иным научным методам и школам. Так, С.И. Кормилов и С.А. Мартьянова характеризуют взгляды ученого следующим образом:

> Обратим внимание, как часто В.Е. Хализев совершенно справедливо акцентирует в произведениях русской классики одну из ее особенностей – критику доктринерства и догматизма, претензии на исчерпывающее представление об истине. <…> Это то, что ученый очень ценит не только в литературе, но и в жизни, научном творчестве и общении. Здесь таится какой-то важный «нерв» мысли и поведения теоретика литературы, ищущего, вслед за русскими писателями-классиками, свободы от разного рода идеологической и «направленческой» узости [Кормилов, Мартьянова 2015, 133–134].

Важно отметить, что не только историко-литературные, но и теоретические труды Хализева, в том числе посвященные проблемам смыслопостижения, свободны от догматических претензий на истину. В его статьях «Интерпретация литературного произведения как научная проблема» (1978) и «Интерпретация и литературная критика» (1980) высказаны методологические положения, которых ученый будет придерживаться вплоть до последнего своего труда «Русское академическое литературоведение: История и методология (1900–1960-е годы)» (2015). Знаменательным в этом отношении становится тот факт, что в работах конца 1970-х – 1980-х гг. не просто отсутствуют «этикетные» ссылки на классиков марксизма-ленинизма, но подвергается

косвенной критике любой идеологизированный догматический подход к интерпретации художественных произведений (см.: [Хализев 1978, 112]). Напротив, в вышедшей в те же годы монографии Г.И. Богина «Филологическая герменевтика» (1982) данная область науки обосновывается в теоретическом плане с позиций марксистского литературоведения, из-за чего практический аспект толкования упрощается до задачи сугубо утилитарного и педагогического объяснения произведений классической литературы, не приемлющей разночтений. Подход представителей духовно-исторической школы, философских направлений экзистенциализма и онтологической герменевтики, который идейно и концептуально близок Хализеву, критикуется Богиным за излишний идеализм и субъективизм, который «противоречит принципам социалистической культуры» [Богин 1982, 10]. Схожим образом в книге Г.М. Фридлендера «Методологические проблемы литературоведения» (1984) можно найти жесткую критику «герменевтического направления», которая сводилась, по сути, к тому, что «“герменевтика” на деле “освобождает” литературную науку от признания какой бы то ни было объективной связи литературного произведения с реальной действительностью» [Фридлендер 1984, 174]. Такое положение, хотя и неверно отражающее герменевтический подход к тексту, не могло быть приемлемым для марксистского литературоведения, направленного на поиски социально-классового содержания произведения.

На этом фоне важно отметить, что работы Хализева конца 1970-х – 1980-х гг. становятся практически первыми исследованиями литературной герменевтики в рамках теории литературы в советское время. Представленные в них идеи ученый в дальнейшем использовал на практике во множестве других работ. Например, в статьях «Завершение лирической трилогии А. Блока (Цикл “О чем поет ветер”)» (2004), «Финал “Бранда” (К столетию со дня смерти Генрика Ибсена)» (2006), «Участь пушкинской Татьяны на рубеже XX–XXI веков» (2006) литературовед подходит к анализу художественных произведений и их героев с герменевтических позиций: это наблюдается в направленности исследователя к личностному пониманию автора и героя рассматриваемых текстов. Теоретик литературы актуализировал философские и методологические принципы, осмысленные еще в начале века отечественными учеными (М.М. Бахтиным, А.Г. Горнфельдом, А.П. Скафтымовым): среди них диалогичность понимания, интерсубъективность смысла, дифференциация интерпретации и анализа, установка на постижение *смысла* художественного произведения и т.д. Восходя к классической герменевтической традиции от Ф. Шлейермахера до Г.Г. Гадамера, данные принципы остаются актуальными и по сей день, находя свое отражение в современных исследованиях Ю.В. Подковырина, В.И. Тюпы, Л.Ю. Фуксона и др. Эти и другие работы Хализева, посвященные методологическим принципам литературоведения, позволили обосновать герменевтику в качестве одного из разделов теории литературы [Хализев 2001].

Для ученого герменевтика становится «*методологической основой* гуманитарного знания (наук о духе), в том числе искусствоведения и литературоведения» [Хализев 2004, 127]. Связывается это с необходимостью принятия специфики гуманитарных наук, направленных не на *объяснение*, а на *понимание* объекта своего исследования. Опираясь на работы В. Дильтея, Г.Г. Гадамера, М.М. Бахтина и ряда других философов, Хализев приходит к утверждению высокой роли интуиции в познании в науках о литературе и искусстве. Она яв-

ляется не просто «вспомогательным и служебным моментом рациональности», но «первичным» и «исходным» аспектом гносеологического процесса ученого [Хализев 2001, 15]. При этом интуиция не должна занимать абсолютизирующую роль – по мнению Хализева, «рациональные и интуитивные начала в равной мере необходимы в познании литературных произведений», ибо радикальный уклон к одному из них ведет либо к «бесплодной механистичности», либо к «вненаучному произволу» [Хализев 2001, 16]. Для научно-обоснованного исследования литературы требуется совокупное и гармоничное использование ratio и intuitio.

Эти аспекты познания объединяются ученым в герменевтическом понятии «понимание», которое составляет «единство двух начал»: интуитивного постижения предмета исследования как целого, а затем его интерпретации [Хализев 2004, 129]. Именно в ней происходит рационализация полученного результата знания. В интерпретации заключается «главная болевая точка литературоведческой методологии». «Иными словами, – отмечают коллеги ученого, – вопрос о научности литературоведения – это вопрос адекватности толкования текста» [Никандрова, Холиков 2015, 101].

Среди всех герменевтических проблем вопрос интерпретации становится для Хализева наиболее значимым, а потому и наиболее разработанным. Под интерпретацией литературовед понимал «*избирательное* и в то же время творческое (*созидательное*) овладение высказыванием», благодаря которому «преодолевается неполнота <…> первоначального понимания» [Хализев 2004, 129]. Однако это преодоление не является полным, ибо с процессом понимания симультанно движется непонимание. По мнению ученого, принятие этого факта является необходимым для адекватного процесса интерпретации, а любые претензии интерпретаторов на исчерпывающее овладение смыслом произведения резко осуждаются Хализевым как в указанных работах, так и в более поздних, не рассматривающих герменевтическую проблематику точечно:

> Литературоведение, игнорирующее герменевтические и диалогически-личностные начала искусствоведческого знания, неотвратимым образом порождает, с одной стороны, холодный педантизм ученых, с другой – недоверие писателя к искусствоведам, ратующим за научность [Хализев 1980, 60];
>
> …уйдя в пространство неопределенностей и модальностей без каких-либо «берегов», литературовед легко оказывается воспринимающим и постигающим произведение совсем не таким, каково оно есть, а таким, каким он создал бы его сам. Если бы только умел [Хализев 2025, 37].

Понимаемое интерпретатором высказывание в процессе истолкования не просто им воспринимается, но *переводится* на иной язык, происходит его «воплощение в новой системе средств (т. е. переоформление)» [Хализев 1980, 50]. Этот «перевод» связывается с активной созидательной деятельностью понимающего субъекта: выхваченный смысл не переносится в своем эквиваленте в другую семиотическую область, но дополняется чем-то от субъекта: непонятые места заполняются, «достраиваются» из субъективного опыта (во всем его многообразии) и аксиологических установок интерпретатора.

Из этого следует, что истолкованное художественное высказывание воплощается в иной форме, не являясь в смысловом отношении ни богаче, ни беднее первоисточника.

Хализев особенно подчеркивает значимость субъективного начала в акте интерпретации. Оно заключается не только в интуитивном подходе интерпретатора, но и в его особой духовной активности. По мнению ученого, любая интерпретация исходит из потребности «уяснить смысл произведения», который вызвал «определенную эстетическую реакцию» [Хализев 1980, 52], так или иначе соотносящуюся с ценностными установками субъекта. Более того, эти установки определяют избирательность интерпретатора, т. е. маркируют значимые для читателя места в произведении, обращающие на себя его внимание. Связывается это со спецификой объекта исследования. Хализев писал:

> Выделяя в тексте и актах его восприятия нечто значимое, он (интерпретатор – *К.Б.*) не имеет возможности опереться на генерализующий метод наук негуманитарных и тем более прибегнуть к эксперименту: изучаемое им явление неповторимо и при этом не может быть сопоставимо с другим, специально для научных целей сделанным [Хализев 1978, 109].

Уникальность и неповторимость художественных произведений требует от ученого-филолога не только «холодного рассудка», но его непосредственной аксиологической и эстетической реакции. Теоретик литературы утверждал, что «интерпретация – это акт интеллектуальной *ориентировки* (курсив наш – *К.Б.*) литературоведа в собственном эстетическом опыте» [Хализев 1978, 109]. Акт прояснения смысла художественного произведения становится значимым не только для понимания *другого*, но и себя как субъекта. Ученый считал, что художественное произведение в качестве предмета изучения существует не только и не столько в первичной действительности, сколько в сфере «собственного сознания» интерпретатора. Таким образом, «миросозерцательно-эстетические» эмоции ученого-филолога являются не только «в роли средства (инструмента) познания», но в качестве «его предмета» [Хализев 1978, 109].

Как бы литературовед ни выделял значимость субъективности в процессе интерпретации, им также всегда осознавалась необходимость в нем рационального, научно-обоснованного начала. Поскольку гармоничное взаимодействие ratio и intuitio определяет методологическую особенность познания в гуманитарных науках, неудивительно, что и интерпретация, по мнению теоретика литературы, должна включать их в себя, так как она является не только «“носителем” специфики гуманитарного знания», «фундаментом» науки о литературе, но и ее практически значимым завершающим проявлением [Хализев 1978, 112].

Но что становится критерием научной обоснованности для интерпретации, по природе своей субъективной? Для Хализева главным источником ее достоверности является само художественное произведение, которое, однако, не следует рассматривать исключительно имманентно. По мысли ученого, научно-обоснованная интерпретация зиждется на трех аксиомах: 1) принятие общепризнанных оценок крупнейших произведений искусства истинными;

2) нераздельное постижение формы и содержания художественного произведения; 3) учет контекстуальных, «внетекстовых» связей произведения [Хализев 1980, 71].

Первая аксиома исходит из необходимости сопричастности интерпретатора общезначимым эстетическим ценностям. Принятые оценки произведений искусства в культуре (в разные периоды) и их толкования составляют аксиоматическую основу для интерпретатора, позволяющую дополнять и развивать уже имеющиеся знания о произведении. Ни одна из интерпретаций не может быть исчерпывающей в полной мере, но каждая из них может стать отправной точкой для последующей, тем самым развивая традицию и продолжая «жизнь» художественного произведения. Как указывал ученый: «За каждой, даже самой глубокой интерпретацией произведения могут и даже должны следовать иные, как-то ее дополняющие» [Хализев 1980, 68].

Постижение *содержательной формы* (термин, введенный М.М. Бахтиным еще в 1920-х гг. и актуализируемый Хализевым) также является непременным условием интерпретации и ее научной обоснованности. Ссылаясь на А.П. Скафтымова, ученый соглашается с его идеей необходимости учета каждого отдельного компонента произведения в его целом [Хализев 1980, 65–66]. В литературном тексте нет ничего лишнего, не несущего определенную значимость в постижении художественного смысла. Любое изучение его формальных компонентов должно, рано или поздно, сводиться к выявлению его содержательных черт. В ином случае такое исследование тяготеет к внешнему описанию, не ведущему к интерпретации как завершающему этапу литературоведческого исследования произведения [Хализев 1978, 112].

Третья аксиома прямо исходит из второй – учет «внетекстовых» факторов становится необходимым в процессе толкования при условии «исчерпывания» возможностей имманентного рассмотрения произведения [Хализев 1980, 67]. Ученый особенно подчеркивает это:

> Необходимым условием литературоведческой интерпретации произведения <…> оказывается рассмотрение разнообразных явлений внетекстового характера: литературного, общекультурного, социально-исторического «контекста» [Хализев 1980, 66–67].

Если суммировать сказанное выше, то можно прийти к следующим выводам. Во-первых, интерпретация занимала в методологическом аппарате Хализева одно из центральных мест. С одной стороны, она указывала на специфику гуманитарного познания, его своеобразие и инструментарий; с другой стороны, толкование должно стать завершающей (после текстологического и поэтологического изучения текста [Хализев 2001, 10]), но не исчерпывающей себя в полной мере процедурой в исследовании художественного произведения. Во-вторых, интерпретация необходимо должна опираться на гармоничное соотношение интуитивного и рационального начал. Радикализм и догматизм одной из этих сторон в первом случае может привести к претенциозному и необоснованному субъективному «достраиванию» произведения, возвышающему интерпретатора над автором; во втором – к излишнему техническому описательству, лишенному смыслопостигающих проявлений.

Стоит также сказать и об исследовании Хализевым другой герменевтической категории – *смысла*. Ученый не дает точного определения этому

понятию, но выделяет ряд его характеристик. Смысл в его трактовке носит *онтологический* характер. Он сопряжен с человеческим «представлением о некой всеобщности, о первоначале бытия и его глубинной ценности» [Хализев 2004, 130], однако не дан человеку объективно: его постижение возможно лишь с включением субъекта в процесс понимания, его личностных качеств, а потому он *интерсубъективен*. По мнению ученого, смысл как результат интерпретации не столько исходит из понимающего объекта, сколько является успешно истолкованным понимающим субъектом. Смысл *антиномичен*: он «одновременно присутствует в человеческой реальности и ей внеположен» [Хализев 2004, 130]. Смыслопостижение неотвратимо следует вместе с *непониманием*, а значит, с невозможностью исчерпывающего постижения смысла.

Все это не в последнюю очередь применимо к герменевтическому процессу при чтении художественного произведения. В то же время при интерпретации исследователь должен учитывать два «вида» смысла: авторский, который закладывается в произведение его творческим субъектом, и читательский – «послеавторскую» акцентуацию смысла, который «досотворяется» реципиентом в процессе толкования [Хализев 1980, 66].

Таким образом, научное творчество Хализева проникнуто понимающим отношением не только к первичной действительности, но и к изучаемым объектам. Установка ученого на выстраивание необходимого при герменевтическом подходе диалога с художественными произведениями, их авторами, другими учеными и философами, составляет неотъемлемую часть его методологии. Нам кажется, что в таком подходе ученого и заключается стремление к *со*-бытию, к ценностному и сопричастному отношению к Другому через литературное произведение, которое является лучшим способом общения и понимания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богин Г.И. Филологическая герменевтика. Калинин: Калининский государственный университет, 1982. 88 с.

2. Кормилов С.И., Мартьянова С.А. В.Е. Хализев как историк литературы // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2015. № 3. С. 170–194.

3. Никандрова О.В., Холиков А.А. Научное творчество В.Е. Хализева: философский аспект // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2015. № 3. С. 99–114.

4. Осовский О.Е., Дубровская С.А. В.Е. Хализев в истории отечественной рецепции личности и идей М.М. Бахтина // Филологические науки. 2025 № 5. С. 9–19.

5. Филатов А.В. Аксиологический подход в трудах В.Е. Хализева: ценностные ориентации в литературе и науке о ней // Новый филологический вестник. 2018. № 2. С. 16–26.

6. Фридлендер Г.М. Методологические проблемы литературоведения. Л.: Наука, 1984. 242 с.

7. Хализев В.Е. Интерпретация литературного произведения как научная проблема // Literatūros istorijos metodologines problem = Методологические проблемы истории и теории литературы: Программа и матер. республ. юбилейной науч. конф., посвященной 400-летию со времени основания Вильнюсского

ун-та 11–12 мая 1978 г. [Вып. 1]. Вильнюс: Вильнюсский университет, 1978. С. 108–112.

8. Хализев В.Е. Интерпретация и литературная критика // Проблемы теории литературной критики: Сб. ст. М.: Издательство МГУ, 1980. С. 49–92.

9. Хализев В.Е. Литература как со-бытие: Избранные статьи / под общ. ред. А.А. Холикова; сост. О.В. Никандровой. М.; СПб.: Нестор-История, 2025. 288 с.

10. Хализев В.Е. О составе литературоведения и специфике его методологии // Наука о литературе в XX веке: (история, методология, литературный процесс): Сб. ст. М.: ИНИОН РАН, 2001. С. 7–30.

11. Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2004. 405 с.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Filatov A.V. Aksiologicheskiy podkhod v trudakh V.E. Khalizeva: tsennostnyye orientatsii v literature i nauke o ney [The Axiological Approach in the Works of V.E. Khalizev: Value Orientations in Literature and the Science of Literature]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2018, no. 2, pp. 16–26. (In Russian).

2. Kormilov S.I., Martyanova, S.A. V.E. Khalizev kak istorik literatury [V.E. Khalizev as a Literary Historian]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 9: Filologiya*, 2015, no. 3, pp. 170–194. (In Russian).

3. Nikandrova O.V., Kholikov A. A. Nauchnoye tvorchestvo V.E. Khalizeva: filosofskiy aspekt [V.E. Khalizev's Scientific Creativity: A Philosophical Aspect]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 9: Filologiya,* 2015, no. 3, pp. 99–114. (In Russian).

4. Osovskiy O.E., Dubrovskaya S.A. V.E. Khalizev v istorii otechestvennoy retseptsii lichnosti i idey M.M. Bakhtina [V.E. Khalizev in the History of Russian Reception of M.M. Bakhtin's Personality and Ideas]. *Filologicheskiye nauki*, 2025, no. 5, pp. 9–19. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. Khalizev V.E. Interpretatsiya literaturnogo proizvedeniya kak nauchnaya problema [Interpretation of a Literary Work as a Scientific Problem]. *Literatūros istorijos metodologines problem = Metodologicheskie problemy istorii i teorii literatury: Programma i materialy respublikanskoy yubileynoy nauchnoy konferentsii, posvyashchennoy 400-letiyu so vremeni osnovaniya Vil'nyusskogo universiteta 11–12 maya 1978 g.* [Literatūros istorijos metodologines problem = Methodological Problems of the History and Theory of Literature: Program and Materials of the Republican Jubilee Scientific Conference Dedicated to the 400th Anniversary of the Founding of Vilnius University, May 11–12, 1978]. Issue 1. Vilnius, Vilnius University Publ., 1978, pp. 108–112. (In Russian).

6. Khalizev V.E. Interpretatsiya i literaturnaya kritika [Interpretation and Literary Criticism]. *Problemy teorii literaturnoy kritiki: sbornik statey* [Problems of the Theory of Literary Criticism]. Moscow, MSU Publ., 1980. pp. 49–92. (In Russian).

7. Khalizev V.E. O sostave literaturovedeniya i spetsifike ego metodologii [On the Composition of Literary Studies and the Specifics of its Methodology].

Nauka o literature v XX veke: (istoriya, metodologiya, literaturnyy protsess) [The Science of Literature in the 20th Century: (History, Methodology, and the Literary Process)]. Moscow, INION Publ., 2001. pp. 7–30. (In Russian).

(Monographs)

8. Bogin G.I. *Filologicheskaya germenevtika* [Philological Hermeneutics]. Kalinin, Kalinin State University Publ., 1982. 88 p. (In Russian).

9. Fridlender G.M. *Metodologicheskiye problemy literaturovedeniya* [Methodological Problems of Literary Criticism]. Leningrad, Nauka Publ., 1984. 242 p. (In Russian).

10. Khalizev V.E. *Literatura kak so-bytiye: Izbrannyye stat'i* [Literature as a Co-Existence: Selected Articles]. Moscow, St. Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2025. 288 p. (In Russian).

11. Khalizev V.E. *Teoriya literatury* [Literary Criticism]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 2004. 405 p. (In Russian).

Беляев Кирилл Игоревич,

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова; Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН.

Аспирант кафедры теории литературы филологического факультета МГУ; младший научный сотрудник лаборатории текстологии и научной эдиции Л.Н. Толстого ИМЛИ РАН.

Научные интересы: теория литературы, герменевтика, аксиология.

E-mail: lightlukas2104@yandex.ru

ORCID ID: 0009-0001-0824-5905

Kirill I. Beliaev,

M.V. Lomonosov Moscow State University; A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences.

Postgraduate student at the Department of Theory of Literature, Philological faculty, MSU; Junior Researcher at the Laboratory of Textology and Scien-tific Editorship of Leo Tolstoy, IWL RAS.

Research interests: Theory of Literature, hermeneutics, axiology.

E-mail: lightlukas2104@yandex.ru

ORCID ID: 0009-0001-0824-5905

DOI 10.54770/20729316-2026-3-87

А.А. Фаустов, О.В. Устимов

ВРЕМЕННАЯ ПЕТЛЯ В ЛИТЕРАТУРЕ И КИНО: О ПРИРОДЕ ПОВТОРЕНИЙ

Аннотация

Предлагаемая статья состоит из двух логических блоков. В первом из них обсуждаются критерии, которые позволяют, с одной стороны, вычленить смысловые границы петли времени как особого повествовательного механизма, а с другой – провести различение между сильными и слабыми петлями. Мы опираемся при этом на двуслойную модель художественного нарратива, в которой над дискурсивным уровнем (вербальным – в литературе, иконическим – в кино) надстраивается уровень вымышленных референтов (возможный мир). Под временной петлей мы понимаем нарративную конструкцию, в которой субъект возможного мира оказывается актантом повторяющейся серии рамочных событий, останавливающей линейный ход времени. Первый критерий отграничения петель можно представить в виде двух дополняющих друг друга утверждений. Повторения, которые происходят только на дискурсивном уровне, не являются петлеобразующими. Повторения, которые происходят на референциальном уровне, должны быть дискурсивно выражены не менее трех раз. Второй критерий связан с телеологией, которая выпукло обнаруживает себя при сравнении нарративов с петлей и нарративов с машиной времени (также нарушающей нормальную последовательность событий). Главная цель актантов, у которых в распоряжении есть машина времени, – воспользоваться ею в своих интересах. Главная цель тех, кто попал в петлю, – выбраться из нее. А поскольку два этих типа нарративов могут пересекаться, то сильная петля должна быть свободна от следствий, порождаемых наличием машины времени. Остальные три критерия специализированно направлены на разграничение сильных и слабых петель. Во-первых, в сильном случае петля должна носить строго регулярный характер (паузы между циклами должны отсутствовать) и иметь постоянный диаметр (в каноническом варианте – сутки). Во-вторых, в сильной версии центральные актанты оказываются внутри петли, а в слабой версии петля вместе с очутившимися внутри нее персонажами становятся для центрального актанта объектом наблюдения. В-третьих, сильные петли развертываются в пространственно-временной плоскости, а в слабых петлях повторения во времени не сопровождаются повторениями в пространстве. Во втором блоке статьи работа временной петли рассматривается крупным планом на примере нескольких литературных

и кинематографических нарративов, ключевым из которых служит роман Х. Сакурадзаки «All You Need Is Kill». В процессе анализа демонстрируется важность для интерпретации петли компьютерной, ритуально-игровой и эволюционной метафор, а также прослеживается соотнесенность этого нарративного феномена с логикой позднего, неолиберального капитализма, который отменяет будущее и утверждает «вечное настоящее».

Ключевые слова

Временная петля; машина времени; повторение; актант; нарратив Хироси Сакурадзака; Филип Дик; «Грань будущего»; «Зависнуть в Палм-Спрингс»; «Микки-17»; «Мир Дикого Запада»; «Изобретение Мореля».

A.A. Faustov, O.V. Ustimov

THE TIME LOOP IN LITERATURE AND CINEMA: ON THE NATURE OF REPETITIONS

Abstract

The proposed article consists of two logical blocks. The first discusses criteria that allow, on the one hand, delineating the semantic boundaries of the time loop as a special narrative mechanism, and on the other, distinguishing between strong and weak loops. We rely here on a two-layer model of artistic narrative, in which the level of fictional referents (the possible world) is superimposed above the discursive level (verbal in literature, iconic in cinema). By a time loop we understand a narrative construction in which the subject of the possible world turns out to be an actant in a repeating series of frame events that halts the linear course of time. The first criterion for delimiting loops can be presented in the form of two mutually complementary statements. Repetitions that occur only on the discursive level are not loop-forming. Repetitions that occur on the referential level must be discursively expressed at least three times. The second criterion is connected with teleology, which reveals itself prominently when comparing narratives with a loop and narratives with a time machine (which also disrupts the normal sequence of events). The main goal of actants who have a time machine at their disposal is to use it to their advantage. The main goal of those who have fallen into a loop is to get out of it. And since these two types of narratives can intersect, a strong loop must be free of the consequences generated by the presence of a time machine. The remaining three criteria are specifically aimed at distinguishing strong and weak loops. First, in the strong case the loop must be strictly regular in nature (there must be no pauses between cycles) and have a constant diameter (in the canonical version, one day). Second, in the strong version the central actants find themselves inside the loop, whereas in the weak version the loop, together with the characters who find themselves inside it, becomes an object of observation for the central actant. Third, strong loops unfold in a spatiotemporal plane, whereas in weak loops repetitions in time are not accompanied by repetitions in space. In the second block of the article, the workings of the time loop are examined in close-up using the example of several literary and cinematic narratives, the key one being H. Sakurazaki's novel "All You Need Is Kill". In the course of the analysis, the importance for interpreting the loop of computer, ritual-play, and evolutionary metaphors is demonstrated, and the correlation of this narrative phenomenon with the logic of late, neoliberal capitalism, which cancels the future and asserts an "eternal present" is traced.

Keywords

Time loop; time machine; repetition; actant; narrative; Hiroshi Sakurazaka; Philip Dick; “Edge of Tomorrow”; “Palm Springs”; “Mickey 17”; “Westworld”; “The Invention of Morel”.

Большинство из тех произведений, которые будут находиться в зоне нашего внимания, фигурирует как в популярных перечнях историй, строящихся на эффекте «временной петли» («time loop»), так и в соответствующих научных – филологических и киноведческих – работах (ср. обзорную статью: [Stenstrom 2025]). Проблема, однако, заключается в том, что подобные списки отличаются бросающейся в глаза неоднородностью. Поэтому мы начнем с того, что проясним нашу интерпретацию временной петли (далее в тексте она будет называться, как правило, просто петлей). При этом мы будем рассматривать петли градационно, различая два их типа: сильные – удовлетворяющие всем тем условиям, которые мы попытаемся ниже описать; слабые – в том или ином отношении отклоняющиеся от такого канона.

Итак, временную петлю мы будем понимать как нарративную конструкцию, в которой субъект возможного / вымышленного мира оказывается актантом повторяющейся серии рамочных событий, прерывающей, останавливающей линейный ход времени. Особо подчеркнем, что мы будем говорить именно о событийных повторах. Если воспользоваться (не вполне аутентично) удобной терминологией К. Метца, то нас будут интересовать референциальные, а не дискурсивные повторы. Иными словами, мы будем ориентироваться на то, что разыгрывается на уровне возможных миров, а не на уровне собственно текстуальной (вербальной – в литературе, иконической – в кино) развертки фикциональных нарративов (подробнее о такой двуслойной модели см.: [Фаустов 2025]). Между тем, в аналитике петель (и не только в ней) такое различение обычно упускается из виду (ср., например: [Heise 1997; Parker, Weissert 2019]).

Необходимо, однако, сразу сделать одно принципиальное уточнение. Поскольку референциальное в таких нарративах не существует само по себе, а является вторичным, надстраивается над дискурсивным, наше разграничение нуждается в менее категоричной формулировке. Мы не будем квалифицировать в качестве петлеобразующих такие повторы, которые происходят только на текстуальном уровне, когда повествование постоянно возвращается к одному и тому же событию, как, к примеру, нередко бывает в текстах А. Роб-Грийе. Но с обратной ситуацией все обстоит сложнее. Будучи по природе своей вторичными, событийные повторы на уровне возможного мира так или иначе вызываются и означиваются повторами дискурсивными и потому не могут восприниматься отдельно от них, непосредственно.

Более того, степень дискурсивной выраженности повторов можно считать одним из ключевых критериев при определении того, петля перед нами или нет. Так, в самом финале рассказа П. Буля «Бесконечная ночь» («Une nuit interminable») (1952) мы узнаем, что из-за коварства пришельцев из будущего, соответствующим образом запрограммировавших машину времени, рассказчик обречен вечно переживать одну и ту же ночь. Однако демонстрируется нам только одна их них (якобы потому, что иначе повествование потеряло бы свой интерес), и именно в силу этого относить рассказ к числу нарративов с петлей не имеет резона. По-другому нарративно аранжированный, но близ-

кий по общему раскладу случай – повесть А.Н. Стругацкого «Подробности жизни Никиты Воронцова» (1984). В ней читателю сообщается о том, что заглавный герой, по всей вероятности, снова и снова – с некоторыми комбинаторными вариациями – проживает сорокалетний отрезок своей жизни, завершающийся в строго заданный момент времени смертью, отбрасывающей героя назад – в отрочество. История эта нарочито преподносится как нечто не вполне достоверное: она реконструируется на основе не слишком внятных дневниковых записей Никиты Воронцова и таких же не отличающихся ясностью результатов расследования, проведенного одним из двух рамочных персонажей – профессиональным следователем. Но главное даже не в подобной гадательности, а в том, что все эти сведения напрямую связаны лишь с одной из жизней героя (если принять гипотезу об их множественности). То, как они нанизываются друг на друга и насколько разнятся, остается в рассказе предметом отвлеченных домыслов, целиком выносится за событийные скобки, как и в рассказе Буля.

Еще один любопытный пример нарратива с мнимой петлей, которая на этот раз отчасти получает референциальное воплощение, – роман П.Д. Успенского «Кинемодрама (Не для кинематографа)» (1917) (впоследствии Успенский выпустит чуть измененную и дополненную англоязычную версию романа – «The Strange Life of Ivan Osokin» («Странная жизнь Ивана Осокина») (1947), которая и сделается общеизвестной). Заглавный герой, разочаровавшись в своей жизни и уже приготовившись к самоубийству, отправляется напоследок к своему знакомцу – волшебнику. Во время разговора Иван Осокин скажет, как хорошо было бы вернуться в прошлое и воспользоваться теми возможностями, которые он упустил. Волшебник исполнит желание героя (предупредив, что это ничего не изменит в его судьбе) и переместит Осокина в гимназические годы. (В порядке опережающего резюме заметим, что почти во всех – за единичными исключениями – произведениях, с которыми мы будем иметь дело, актанты-«петельщики» сохраняют хотя бы в какой-то степени свою идентичность, в том числе – опыт, память о пребывании в различных циклах.) И волшебник окажется прав. Герой, несмотря на все попытки избежать заранее ему известных ошибок, придет к прежнему финалу, а из второго (и последнего) диалога с волшебником выяснится, что вся эта череда событий может повторяться (на буддийский лад) до тех пор, пока человек не сумеет измениться и выбраться из колеса жизни.

То, что декларируемая множественность циклов представлена у Успенского только двумя итерациями (причем далекими от полноты: первая из них скорее намечена, чем показана), окончательно позволяет нам сформулировать критерий, который мы сейчас обсуждаем. Это своеобразное арифметическое правило: когда перед нами настоящая, а не ложная петля, дискурсивные звенья (вместе с их референциальными проекциями – событиями) должны повторяться не менее трех раз. Не пытаясь вписать этот критерий в более широкий (и почти безбрежный) контекст рефлексии над природой тернарности, скажем, с некоторой оглядкой на философскую нумерологию Ч.С. Пирса (ср. особенно: [Пирс 2005, 308–315 и др.]), лишь об одном. Утроение перечеркивает случайность или дивинационность разовых повторов (если иметь в виду диапазон их возможного истолкования) и обращает повторение в простую примету аномального – петельного – порядка вещей, в «привычку» («habit»), как это именовал Пирс. В этом смысле крайне симптоматичен огромный, стостраничный

эпизод из фантастического романа Э.Н. Веркина «Сорока на виселице» (2025). Здесь именно три раза воспроизводится одна и та же – с вариациями – цепочка событий (посещение рассказчиком и героиней актуатора – устройства, которое оказывает какое-то загадочное влияние на все вокруг), причем актанты не отдают себе отчета в том, что они участвуют в осуществлении одного и того же сценария действий. Но единственная в своем роде радикальность этого нарративного эксперимента состоит прежде всего в том, что на дискурсивном уровне мы наблюдаем почти дословные повторения пространных фрагментов текста.

Следующий разграничительный признак связан с телеологией повторений на уровне возможного мира. Разделительную линию в этой плоскости удобнее всего провести между нарративами с петлей и нарративами с машиной времени (или ее функциональными эквивалентами), поскольку в обоих классах возможных миров нарушается нормальный, линейный ход времени (об историях с машиной времени см. полезные обзоры: [Gleick 2016; Montoneri 2024]). Центральные актанты в этих нарративах выполняют во многом противоположные задачи. Уточним только попутно (это вдвойне актуально, поскольку мы говорим и о литературе, и о кино), что находиться в центральной позиции можно двояким способом. Один модус (в кинематографе как раз нереализуемый) – быть рассказчиком / интрадиегетическим нарратором; другой модус – быть героем-фокализатором. Но оба этих модуса подразумевают, что мы воспринимаем события, так или иначе следуя за центральным актантом.

Так вот, главная цель тех, кто попал в петлю, сделался ее жертвой, – выбраться из петли. Главная цель тех, у кого в распоряжении есть машина времени, – воспользоваться ею в своих интересах. Распределение ролей в итоге таково, что в первом случае подобного рода актанты – это пациенсы, которым нужно стать агенсами, а во втором – это агенсы, которые, однако, могут легко, как ученик чародея, превратиться в пациенсов (и в этом мы могли удостовериться даже на примере произведений с мнимой петлей). Интересы, которые преследуют путешественники во времени (и их создатели и адресаты), сводятся к двум: во-первых, это желание отправиться за впечатлениями – туристическими, авантюрными, дидактически – в другие времена; во-вторых, это стремление исправить к своей или общей выгоде прошлое (реже – обернуть в свою пользу возможность очутиться в будущем). И работа по преимуществу второго из этих интересов (например, в историях, развертывающихся по типу «эффекта бабочки») вызывает ту рокировку ролей, о которой мы говорили.

Различие между нарративами с петлей и нарративами с машиной времени не является абсолютным. При их наложении могут возникать смешанные, комбинированные варианты, при квалификации которых нужно ориентироваться в первую очередь на магистральную задачу, решаемую центральными актантами, или хотя бы на их инициальную роль (в нарративах с петлей – жертвы). Так, рассказ Р. Хайнлайна «По собственным следам» («By His Bootstraps» / «The Time Gate») (1941) начинается с того, что герой – Боб Уилсон – как будто бы невольно, по ошибке попадает в портал, созданный машиной времени, и переносится в далекое будущее. Однако очень быстро выясняется, что Уилсон тем самым оказывается втянутым в переменный, расширяющий окрестности двух начальных временных точек круг повторений, каждое из которых порождает нового двойника героя, так что, в конечном счете, становится непонятным, что служит первым, нулевым событием и возможно ли

предотвратить его, чтобы вернуться к линейному порядку вещей (ср. попытку разобраться в том, сколько в рассказе таких двойников и событий: [Ryder 2006]). Повествователь вместе с Уилсоном выстраивает (задолго до модели мультивселенной) целую концепцию, согласно который любой поступок приводит к появлению новой версии будущего. И двусмысленный финал рассказа, когда герой вступает в альянс с одним из своих двойников (пребывающим как бы в исходном пункте), свидетельствует то ли о последней попытке совместными усилиями избежать бесконечной рекурсии, то ли о признании того, что выхода из этого разрастающегося круга нет.

Другими словами, перед нами, с одной стороны, нарратив, в котором есть собственно машина времени и даже реализация связанного с ней парадокса – возможности встречи с самим собою (что совсем не свойственно нарративам с петлей). Кроме того, формирование в рассказе подобия петли запускается – по крайней мере, это можно интерпретировать и так – действиями самого Уилсона. С другой стороны, однако, главное желание, которым движим герой, заключается не в том, чтобы подправить, улучшить свою судьбу или заглянуть в будущее ради этнографической любознательности (своей и авторской / читательской), а в том, чтобы выбраться из ловушки времени, в которую он как-то попал. И именно это позволяет квалифицировать конструкцию времени в рассказе как слабую петлю.

В качестве иронической параллели к такой балансировке между двумя различными типами нарративов сошлемся также на рассказ С. Лема «Седьмое путешествие Ийона Тихого» («Podróż siódma Ijona Tichego») (1964) (впоследствии он войдет в состав «Звездных дневников Ийона Тихого» («Dzienniki gwiazdowe Ijona Tichego»)). Возникновение петли времени у Лема имеет физические причины: это результат искривления времени в гравитационном поле звезды Бетельгейзе, в котором из-за поломки застрял космический корабль Ийона Тихого. Но функционирует петля во многом так же, как врата времени у Хайнлайна: повторяющийся ряд событий здесь лишь минимально обозначен, а доминантой служит генерирование все новых и новых копий рассказчика, причем они включаются в одну общую историю – никак не удающуюся починку ракеты – и как-то взаимодействуют друг с другом. Сначала ритм их появлений суточный (и они даже именуются по дням недели), а потом ритм расшатывается, и корабль заполняет множество разновозрастных Тихих: от детей – до старцев. В конце концов у двух юных Тихих получается устранить повреждение: корабль покидает зону гравитационных вихрей, и петля (вместе со всеми двойниками рассказчика) исчезает.

Как мы видим, на работу петли в рассказе Лема накладываются эффекты, которые могут встречаться в нарративах с машиной времени (по сравнению с рассказом Хайнлайна тут обратная логика), но магистральная задача субъекта остается петельной – высвободиться из круга повторений. И, завершая разговор о телеологии петель, приведем еще один близкий и диагностически не менее полезный пример интерференции нарративов – фильм В.И. Хотиненко «Зеркало для героя» (1987). Основная часть показанной в фильме истории – это события многократно повторяющегося дня (8 мая 1949 г.) в донбасском городке, родном для двух героев, которые непонятным образом перемещаются туда из будущего (сюжетного настоящего) и тщетно пытаются вернуться назад. Петля образует несомненное ядро киноповествования, но наличие в вымышленном мире фильма того, что идет от нарративов с машиной

времени, отнюдь не исчерпывается теми особенностями истории, которые лежат на поверхности. Любопытно у Хотиненко не только то, что петля локализована в прошлом (в которое еще нужно было попасть), а не в настоящем (как должно было бы быть), и не то, что один герой подружился с самим собою – ребенком, а для другого 8 мая 1949 г. – дата его рождения. На дискурсивном уровне фильм развертывается так, что хотя повторение одного и того же дня здесь отчетливо маркировано, в действительности нам предлагаются поочередно, при каждой новой итерации разные картины тогдашней жизни, приобщение к которым и задает фокус восприятия. Путешествие в 1949 г. – это опыт, который должны пережить и герои, и их авторы, и зрители. И такое смещение центра тяжести делает петлю в фильме, как и в рассказе Лема, слабой.

Одним словом (если сформулировать «от противного»), эффектов, напоминающих о машине времени, в нарративах с сильной петлей наблюдаться не должно. Но, даже если ограничиться уже рассмотренными примерами, нетрудно заметить, что различения в них проходят не только по линиям дискурсивной выраженности событий и телеологии. И мы сейчас чуть более обобщенно опишем три остальных критерия, поскольку de facto они вскоре станут объектом анализа при обращении к отдельным произведениям. Один из этих критериев – сдвоенный: это коррелирующие между собой регулярность (отсутствие или наличие пауз между циклами) и диаметр петли. В сильном случае петля должна носить строго регулярный характер и иметь постоянный диаметр (в каноническом варианте – сутки). По всей видимости, впервые такая констелляция складывается в рассказе М. Джеймисона «Удвоено и повторено» («Doubled and Redoubled») (1941), где герой застревает в одном непрерывно повторяющемся июньском дне и не может из него выбраться. Затем мы сталкиваемся с несколькими (судя по всему, независимыми и друг от друга, и от рассказа Джеймисона) модификациями этой событийной логики. Примерно через полгода после рассказа Джеймисона будет опубликован уже знакомый нам рассказ «По собственным следам», в котором основой нарративной структуры выступает нерегулярная петля с изменяющимся диаметром. В рассказе Д. Балларда «Побег» («Escapement») (1956) диаметр предельно сокращается, причем это происходит в несколько шагов: сначала рассказчик попадает в неожиданно образовавшуюся стабильную пятнадцатиминутную петлю, потом через несколько часов она так же внезапно начинает постепенно сжиматься, так что рассказчика в итоге выбрасывает оттуда, но в петле (снова пятнадцатиминутной) оказывается теперь его жена. В рассказе Р. Лупоффа «12:01 пополудни» («12:01 P.M.») (1973) диаметр петли вырастает до одного часа, при отсутствии зазоров между итерациями, и освободиться из этого остановившегося времени у героя не получается.

Рассказ Лупоффа будет дважды экранизирован. В 1990 г. выйдет вполне аутентичный короткометражный фильм Д. Хипа «12:01 пополудни» («12:01 P.M.»). А через три года будет снята очень вольная экранизация – фильм Д. Шолдера «12:01 пополуночи» («12:01»). В силу удивительного совпадения в том же 1993 г. появится фильм Г. Рамиса «День сурка» («Groundhog Day»), с которым картина Шолдера имеет куда больше общего, чем с рассказом. По своей структуре это почти двойник «Дня сурка», но если последнему будет суждено сделаться парадигматическим для нарративов с петлей, да и для социальной мифологии, то «12:01 пополуночи» в актуальной памяти кино и культуры практически не сохранится. Но для нас важнее то, что канонизирована

будет именно та нарративная модель (регулярная петля с диаметром в одни сутки), которая была опробована в рассказе Джеймисона и которая будет параллельно использована в фильмах Шолдера и Рамиса (а за некоторое время до них – в «Зеркале для героя»).

Такое предпочтение можно, как кажется, напрямую связать с телеологией петли. Непрерывно повторяющиеся сутки (в отличие от более коротких отрезков времени) достаточно продолжительны для того, чтобы актанты могли рано или поздно добиться успеха по вызволению себя из петли, но при этом слишком компактны для того, чтобы актанты (равно как и читатели / зрители) могли позволить себе надолго отвлечься от решения этой магистральной задачи. Дополнительным аргументом в пользу такой гипотезы служит то, что ослабление регулярности и в особенности удлинение диаметра петли влекут за собой совершенно определенные нарративные следствия: в этом можно было убедиться уже на примере «Кинемодрамы (Не для кинематографа)». Развернутые жизнеописания заслоняют саму идею повтора и могут во многом аннулировать петельную телеологию. Сошлемся лишь на роман К. Аткинсон «Жизнь после жизни» («Life After Life») (2013), в котором повторяются разные (в том числе по своей продолжительности) версии жизни героини – Урсулы Тодд. Но Урсула, будучи жертвой такой растянутой петли, не сохраняет о них почти никаких воспоминаний, а потому и не испытывает отчетливого, осознанного стремления из этого круговорота выбраться. Более того, в романе есть даже рефлексы нарративов с машиной времени – вроде попытки героини исправить историю, убив Гитлера еще до того, как он стал канцлером: сюжетно это рамочное событие, подчеркнутое дискурсивными повторами. Нарративы с подобного рода слабыми петлями могут рассматриваться как промежуточное звено между нарративами с сильными петлями и широким спектром нарративов с перевоплощениями, с альтернативными сериями событий, по очереди демонстрируемыми текстом, и т. п.: назовем наугад такие произведения, как роман В. Вулф «Орландо» («Orlando: A Biography») (1928) и повесть Ю.К. Терапиано «Самсара» (1951, 1962) или фильмы Т. Тыквера «Беги, Лола, беги» («Lola rennt») (1998) и Ч. Имоу «Герой» («Yīngxióng») (2002).

Последние примеры вплотную подводят нас еще к одному критерию различения сильных и слабых петель. До сих пор мы молчаливо предполагали, что центральные актанты в нарративах с петлей – те, кто находится внутри нее. И это действительно так, если речь идет о сильном варианте (когда мы получаем информацию о петле из первых рук), но на нем дело не заканчивается. В слабом варианте (значительно менее частотном) актант-«петельщик» становится для центрального актанта (а вместе с ним и для читателя / зрителя) объектом наблюдения и тем, кто конденсирует в себе аффективную энергию. Несколько произведений, в которых ситуация обстоит именно так, мы еще рассмотрим крупным планом, а пока, напомнив отчасти о «Подробностях жизни Никиты Воронцова», упомянем о романе С. Лема «Солярис» («Solaris») (1961) и о его экранизациях (не принимая в расчет разности их эстетической ценности), в интересующем нас отношении идентичных литературному оригиналу. И в романе, и в фильмах центральным актантом является Крис Кельвин, а тем актантом, который изначально находится в регулярной петле с переменным диаметром и освобождается из нее ценой невозможности вернуться в человеческий мир, – Хари (другие «гости» остаются почти полностью за дискурсивными рамками).

Добавим, что на этом фоне становятся хорошо уловимы те свойства, которые отличают петли от альтернативных историй. Прежде всего, единственными свидетелями таких историй выступают автор и читатели / зрители, которым, по сути, и передается функция центральных актантов. Изнутри нарратива увидеть подобные серии событий нельзя, и это нетрудно объяснить, вспомнив о логике соотношения дискурсивного и референциального, которую мы обсуждали в начале статьи. В нарративах с наблюдаемыми петлями итерации следуют друг за другом в гомогенном возможном мире, в том времени, в котором существуют центральные актанты (как и в известном нам эпизоде из «Сороки на виселице», где, однако, рассказчик и героиня не знают о своем попадании в петлю и наблюдать за ней не могут, а потому на протяжении этого отрезка повествования роль наблюдателя переходит опять-таки исключительно к автору и читателям). В нарративах с альтернативными историями базовые повторения совершаются на дискурсивном уровне, и каждое из них создает свой собственный возможный мир, так что центральные актанты превращаются в своеобразных двойников, никак не пересекающихся друг с другом.

Наконец, последний петельный критерий обрел в полной мере свою релевантность совсем недавно. Строго говоря, временную петлю правильнее было бы именовать пространственно-временной петлей, поскольку, по большому счету, актанты в ней в каждом цикле возвращаются не только в один и тот же момент времени, но и в одно и то же место в пространстве (и это, кстати, также отграничивает нарративы с петлей от нарративов с машиной времени или с перевоплощениями). В 2020 г., однако, начала публиковаться септалогия С. Бэлле «О вычислении объема» («Om udregning af rumfang») (издание пока не завершено), где функционирует каноническая регулярная суточная петля, но рассказчица при каждой новой итерации попадает в то пространство, в котором она очутилась в предшествующий раз в полночь. Поэтому теперь мы можем утверждать, что повторение во времени, не сопровождающееся повторением в пространстве, – это еще одна разновидность слабой петли.

Уяснив все рассмотренные критерии квалификации тех повторов, которые приводят к появлению петель времени (в сильной или слабой версии), мы обратимся далее к анализу отдельных произведений, в том или ином аспекте интересных для понимания природы петель. В основном наш интерес будут питать два обстоятельства. Во-первых, выбранные произведения, как правило, каким-то образом отклоняются от канона (воплощенного в «Дне сурка»), но при этом конструктивно и семантически обогащают его. Во-вторых, они позволяют перевести разговор из нарратологического русла в область выявления, с одной стороны, культурно-исторических предпосылок, вызвавших внимание к петлям времени, а с другой – тех неснимаемых противоречий социально-политической жизни, которые (если вспомнить логику мысли Ф. Джеймисона) так или иначе разыгрываются и снимаются в структуре этих произведений.

Удобной стартовой площадкой для нашего экскурса представляется роман Х. Сакурадзаки «All You Need Is Kill» (2004): его нарративная модель удовлетворяет всем критериям сильной петли, но в то же время он почти не попадал в поле внимания исследователей. Кроме того, роман был несколько раз адаптирован в различных медиа (манга, игровой фильм, анимационный фильм), что дает возможность обсудить различные медиальные вариации в целом одной и той же петельной логики.

Кэйдзи Кирия (рассказчик романа) – новобранец в объединенной армии землян, уже много лет сражающейся против вторгшихся на землю пришельцев – мимиков. Убив в своем первом бою необычного мимика и погибнув сам, Кирия приобретает способность возвращаться в утро предшествующего битве дня. Он оказывается заперт во временной петле, где раз за разом вынужден участвовать в своем первом сражении и быть в нем убитым. Кирия достаточно быстро понимает, что может влиять на события в каждом витке, поэтому ставит перед собой задачу – приобрести боевые навыки, чтобы не погибнуть и уничтожить мимиков: «Я должен запоминать, как правильно вести себя в бою, а не тратить время на силовые упражнения, результат которых все равно не возьму с собой на следующий виток» [Сакурадзака 2020, 69]. И уже в этом состоит принципиальная особенность рассказываемой в романе истории. Если в стандартной модели актант пытается выбраться из петли любой ценой и как можно скорее, то Кирия использует невольную цикличность своей жизни для методичного улучшения способностей воина и достижения цели, не связанной напрямую с освобождением из ловушки времени.

В такой переориентации можно увидеть воздействие как нарративов с машиной времени, так и нарративов о перерождении. Но ближе всего тут влияние такого медиа, как видеоигры, механика которых заключается в том, что игрок повторяет один и тот же уровень до тех пор, пока не обретает необходимых для перехода на другой уровень умений. В более широком плане заметим, что появление именно в середине XX в. произведений о временной петле можно связать с «кибернетическим поворотом» в естественно-научной и гуманитарной мысли, с ключевыми для него идеями обратной связи, учета времени на решение задачи и др. В такой перспективе видеоигры, давшие второе дыхание нарративам с петлей, могут восприниматься как прикладное выражение кибернетического проекта (о параллелях между петлями и видеоиграми уже говорилось – ср.: [Hermann 2011]).

Х. Сакурадзака сам пишет о влиянии видеоигр на концепцию романа: «Мои пальцы покрыты мозолями. <…> Я загружал игру сотни раз, чтобы нанести смертельный удар. Моя победа была неизбежна… <…> Вот о чем я думал, пока писал эту книгу» [Сакурадзака 2020, 231]. Да и рассказчику, когда он размышляет о ситуации, в которой очутился, приходят на ум то видеоигры, то театр, то детская игра. Впрочем, петля времени сущностно отличается от всех этих разновидностей игры и плохо подчиняется тем игровым конвенциям, которые описывали Й. Хейзинга, Р. Кайуа или О. Финк. Доступ к такому малоприятному квесту не свободен: сначала Кирия не знает, как попал в петлю и как из нее выбраться. Заранее известные правила у этой игры отсутствуют: их нужно выяснять или создавать в процессе пребывания в круге повторений. И особенно важный в нашем случае разграничительный момент: петля не выступает ни имитацией, ни репетицией реальности, а является самой реальностью, поставленной на репит.

То, что события в петле реальны, а не смоделированы, – отправной пункт для рассказчика. Задавшись желанием выжить в предстоящей битве, Кирия отправляется к своему сержанту Феррелу, чтобы узнать у него, как можно к ней подготовиться. И тогда герой рассказывает ему о практике самураев кири-обоэру – обучение через убийство врагов. Феррел говорит, что самураи оттачивали мастерство через участие в настоящих битвах:

> Как можно безнаказанно рубить врагам головы? Только натренировав тело в настоящих битвах до полного автоматизма. Молокосос, который махал только тренировочным мечом, никогда не победит человека, научившегося фехтовать ради выживания [Сакурадзака 2020, 73].

У стратегии кири-обоэру есть очевидный недостаток: в реальном сражении, в отличие от тренировки или игры, можно погибнуть. Но этот постоянный риск и есть то, что делает воина мастером, хотя мастеров выживает и не так много: тут своего рода естественный отбор.

То, что «Я» рассказчика сохраняет накапливающийся от петли к петле опыт, то есть изменяется, а тело при перезапуске петли каждый раз возвращается к исходному состоянию, усиливает раскол между ментальностью и соматикой, заставляя вспомнить о концепции сознания как «духа в машине». Сам Кирия интерпретирует это в современных компьютерных терминах – как отношение между программным обеспечением и железом (софтвером и хардвером):

> …хотя тело осталось таким же, управляющая им операционная система изменилась до неузнаваемости. Из беспомощно плывущего по течению новобранца я превратился в ветерана, управляющего течением битвы» [Сакурадзака 2020, 109].

Подобный механизм работы петли отчуждает сознание от тела, которое начинает восприниматься как предмет для экспериментов: в одном из циклов рассказчик берет пистолет и пытается покончить с собой, чтобы посмотреть, что из этого получится, и это радикально отличает роман от «Дня сурка», где герой совершает самоубийство не ради пробы, а от отчаяния, в надежде хотя бы так разорвать круг повторений.

Роман тем самым доводит до абсолюта те особенности поведения, которые предопределяются попаданием актанта в петлю. Пребывание в ней можно сравнить с участием в ритуале (этом прародителе игры), предполагающем такое же как будто бы выпадение из линейного течения жизни и приобщение к особому «времени вне времени» (в понимании ритуала мы солидаризируемся с концепцией А. Раппапорта: [Rappaport 1999]). Но дальше начинаются различия, выворачивающие логику ритуала наизнанку. Ритуал обеспечивает возможность для общемирового времени (и / или времени актора) продолжаться и сохранять свою упорядоченную изменчивость. Внутри петли «время вне времени» замыкается на себя, зацикливается и целиком блокирует для актора выход к нормальному ходу вещей. Ритуал запускает особые, известные от века инструкции поведения, выполнение которых обеспечивает желаемый результат. Актант-«петельщик» вынужден сам изобретать такие правила действий, чтобы выбраться из круга возобновлений. И отсюда вытекает самое главное для нас. Между субъектом ритуала и ритуальными актами и высказываниями нет зазора: быть одновременно участником и наблюдателем совершаемых действий нельзя, поскольку это аннулировано бы их успешность. Напротив, попадание в петлю с неизбежностью расщепляет субъекта, лишает его, как это назвал бы М.М. Бахтин, «не-алиби в бытии»: не имея в руках готового сценария, актант обязан быть по отношению и к себе, и к тем событиям,

в которые он включен, исследователем-экспериментатором. Только такое расщепление, несовпадение с собой может дать ему парадоксальным образом надежду на спасение.

Помимо компьютерной и ритуально-игровой метафор для понимания петли (а точнее, некоторых ее версий) значима и метафора эволюционная. В романе Сакурадзаки она связана с противопоставлением человечества и цивилизации мимиков. Последние, строго говоря, – это не пришельцы, а их технология, которую инопланетяне отправляют на захватываемые планеты перед тем, как полететь туда самим. Технология эта работает как телекоммуникационная сеть, в которой есть серверы и приемники, но циркулируют между ними не обычные сигналы, а тахионы – частицы, которые могут быть посланы в прошлое, на тридцать часов назад, с информацией о том, что должно случиться. Если мимики-воины вступают в бой и проигрывают, мимик-сервер направляет такой импульс во время, предшествующее началу битвы, чтобы можно было скорректировать стратегию и победить. Убив сервер с помощью металлического оружия (как это и сделал Кирия), человек подключается к сети мимиков и оказывается способен улавливать тахионы, но поскольку человеческий мозг слабее инопланетного устройства, воздействие частиц воспринимается не как прогноз, а как реальный опыт:

> Если верить словам Риты, на самом деле я вовсе не путешествовал по временной петле. Все сто пятьдесят восемь битв были настоящими, но в них сражался другой я. <…> Рита рассказывала, что опыт и память об опыте – одно и то же, но ее слова были мудреными, и я ничего не понял [Сакурадзака 2020, 164–165].

Если применить это к повествовательной структуре романа, то перед нами возникнет крайне необычный расклад, зеркальный по отношению к рассказу П. Буля или повести А.Н. Стругацкого: петля на референциальном уровне здесь, казалось бы, дезавуируется на уровне дискурсивном, но петельной природы нарратива это никак не затрагивает.

Так вот, пришельцы эволюционировали до такой степени, что, приобретя умение вмешиваться в линейный ход времени, смогли вывести себя из системы естественного отбора. Им стало не нужно адаптироваться к среде: с помощью знаний из будущего они научились адаптировать среду к себе. Эволюция как символ природы, свободы и случая оборачивается у инопланетян не допускающим просчетов и ошибок деятельностью машин:

> Если величайшее достижение вражеской эволюции – умение отматывать время, то человеческой – разнообразие людских талантов. <…> Человечество способно меняться и подстраиваться под различные обстоятельства. Этим мы отличались от мимиков, которые полагались лишь на то, что заранее знали обо всех опасностях [Сакурадзака 2020, 171].

Мимики не способны к прогрессу, они уже достигли совершенства в своем развитии и остановились. Человек же открыт к росту над собой и готов подстраиваться под любые обстоятельства, включая саму технологию мимиков. Земная эволюция выглядит как спираль – повторение с целью

продвижения вперед и совершенствования вида, а развитие мимиков – это, в конечном счете, круг: управление временными петлями способствует захвату мира, но делает этот мир статичным, воспроизводящим одно и то же.

В 2014 г. роман был адаптирован в двухтомный графический роман, мангу. Принципиально не отличаясь от нарратива-источника, манга вносит в него, по меньшей мере, одно существенное для нас изменение. В нарративах с петлей повторение на уровне возможного мира выражается с помощью повторения одних и тех же визуальных или вербальных элементов. К примеру, в «Дне сурка» каждое пробуждение Фила Коннорса сопровождается одинаковыми сценами со звонящим будильником (в скобках заметим, что в подавляющем большинстве таких произведений новый цикл маркируется эпизодом утреннего пробуждения). В романе Сакурадзаки начало практически каждой главы с запуском петли отмечено одной и той же фразой («Недочитанная книга в мягкой обложке лежала у подушки»). В манге аналогом этого должно было бы быть использование в этой ситуации одних и тех же фреймов, но этого не происходит. Кэйдзи просыпается в одной и той же позе с открытой книгой в руке, но каждый раз нарисованной по-разному (за одним исключением). Остается загадкой, является ли этот отказ от стандартного приема означивания сильной петли сознательным или случайным, но, тем не менее, он демонстрирует нам уникальный случай дискурсивного, а не референциального ее ослабления.

В том же 2014 г., в котором вышла манга, появилась голливудская экранизация – фильм Д. Лаймана «Грань будущего» («Edge of Tomorrow») с Т. Крузом и Э. Блант. В отличие от манги, фильм достаточно сильно отклоняется от источника даже фабульно: к примеру, отношения японцев и американцев в романе заменены на отношения американцев и британцев в фильме. Главным героем становится американец Кейдж – рекламное лицо, которое популяризирует службу в объединенной армии человечества, объявляет о ее победах и восхваляет на телеэкране новую военную технику. Этим он занимается, поскольку сам из-за своей трусости воевать не хочет. Тем не менее Кейджа переводят под командование британского офицера, который насильно посылает его в бой, в котором герой погибает, предварительно убив одного мимика и расплавившись в его кислотной крови.

Для нас, однако, куда важнее то, что в фильме иным делается сам механизм функционирования петли. В романе (как и в манге) она работает как гиперреалистическое предсказание, попадающее в мозг Кэйдзи из будущего. В фильме петля реальна, и ее создает не сервер мимиков, а их кровь, которая, однажды смешавшись с кровью Кейджа, а до этого – с кровью Риты Вратаски, дала им нечеловеческую способность возвращаться на сутки в прошлое. Но из этого вытекает и другое, еще более значимое отличие: достаточно скоро Кейдж узнает, что из петли можно выйти с помощью переливания крови, очистив ее от крови мимиков (и Рита как раз именно так случайно утратила свою способность). Это делает пребывание Кейджа во временной петле полностью добровольным и жертвенным, поскольку, только оставаясь внутри нее, можно помочь человечеству победить мимиков. Фильм тем самым еще в большей мере, чем роман, обнаруживает в себе черты нарратива с машиной времени.

Наконец, последняя адаптация романа – вышедший в 2025 г. анимационный фильм А. Кенитиры «All You Need Is Kill». У Хакурадзаки центральным актантом является Кэйдзи, а вспомогательным – Рита: в анимэ мы видим

историю прежде всего в перспективе Риты. В плане сеттинга ключевая модификация была внесена в образ пришельцев: вместо армии машин перед нами в фильме огромное дерево, которое порождает животно-растительных монстров и вместо тахионов выбрасывает кварцевые споры. И это сопровождается серьезной нарративной перестройкой: споры постепенно, шаг за шагом уничтожают мозг человека, поэтому количество циклов у А. Кенитиры ограничено. Бесконечность однообразного времени сильной петли сменяется сжатыми сроками слабой, а размеренность темпа повествования – динамическим саспенсом. Добавим, что близкая вариация петли уже была реализована в сериале «Жизни матрешки» («Russian Doll») (2019), в котором главная героиня в свой тридцать шестой день рождения застряла в ловушке времени и оказалась обречена проживать этот день опять и опять. Однако, в противоположность канонической сильной петле, цикличность в сериале работает так, что объекты мира при каждой новой итерации все больше и больше сокращаются в своем числе, бесследно исчезают. Поэтому задача героини (и ее товарища по несчастью) заключается не просто в том, чтобы выбраться из круга повторений, а в том, чтобы сделать это до того момента, когда реальность целиком обратится в ничто. Эту вариацию петли, ограничивающую количество витков, можно сблизить с циклами в романе Э.Н. Веркина или рассказе Д. Балларда, с тем только отличием, что в них петля заканчивается сама собой после ряда повторений и выпускает героев, не угрожая им гибелью, в линейное время.

Еще одна вариация нарратива с сильной петлей – фильм М. Барбакова «Зависнуть в Палм-Спрингс» («Palm Springs») (2020). Попадание в круг повторений здесь выступает не неким «кармическим наказанием» для героя, как в «Дне сурка», и не результатом происков пришельцев, как в романе Сакурадзаки (и в адаптациях романа в других медиа), а загадочной игрой природы. (Заметим в порядке реплики в сторону, что в нарративах с петлей ее возникновение может вообще никак не мотивироваться.) В одной из пещер близ города скрыта неизвестно как образовавшаяся воронка времени (любопытно, что в «Грани будущего» мозговой центр мимиков был локализован в затопленных подземельях Лувра, в таком же прозрачно соотнесенном с пастью-чревом углублении). Войдя в пещеру, человек автоматически оказывается в ловушке времени: после того, как он заснет, его теперь всякий раз будет отбрасывать на сутки назад к пробуждению, предшествовавшему этому роковому событию. В фильме в петле по очереди застревают три героя, и это предопределяет возможность развертывания событий между ними.

Главный герой – Найлз, осознав то, что выбраться из петли ему не удастся, избирает гедонистический сценарий времяпрепровождения (подобно тому, как поступает поначалу Фил Коннорс в «Дне сурка»). Но с появлением Сары – компаньона по застреванию, которую герой полюбит, ситуация изменяется. Героиня не может таким же образом принять петлю и находит в конце концов шанс разорвать ее, освоив курс квантовой физики и придумав способ обмануть природу. Она предлагает своему возлюбленному попытать счастья вместе с ней. И Найлз оказывается перед выбором: покинуть петлю (с риском погибнуть вместе с Сарой) и снова вернуться в линейный мир неопределенности или продолжить существование в надежной петле, но лишиться единственного человека, к которому он питает настоящие чувства. Этический выбор и механизм спасения, будучи сюжетно связаны, остаются в фильме, в отличие от «Дня сурка» и отчасти от «Грани будущего», независимыми друг от друга величинами.

В качестве образца нарратива со слабой – наблюдаемой – петлей сошлемся на роман А. Биой Касареса «Изобретение Мореля» («La invención de Morel») (1940). Рассказчик, спасаясь от политического преследования, попадает, как он полагал, на необитаемый остров, но вскоре находит там несколько строений и странную группу отдыхающих (в испанском оригинале они знаменательно именуются «los intrusos» – «нарушители», «злоумышленники», «чужаки»). Как выясняется позже, туристы эти – созданные с помощью уникального устройства копии людей, когда-то побывавших на острове (явные прототипы будущих «гостей» в «Солярисе»). Инженер Морель, создатель устройства, на протяжении недели тайно записывал все слова и действия себя и своих друзей, а теперь, после их смерти, вызванной копированием (во всяком случае, такое истолкование в романе не исключается), трехмерные репродукции, наделенные всеми свойствами живых людей, кроме сознания, раз за разом повторяют эту неделю, с периодичностью, которая регулируется воздействием прилива, запускающего генератор. Но самым интересным в нарративной конструкции Касареса является то, что для рассказчика – центрального актанта-наблюдателя – отчужденность от этих петельных образов становится со временем непереносимой, и в конце романа он сам сканирует себя, чтобы навсегда попасть в цикл, утратив, с большой долей вероятности, свою человеческую ипостась. Классическая история с петлей в романе полностью инвертируется: выяснение законов петли необходимо не для того, чтобы ее покинуть, а для того, чтобы в нее проникнуть. Желание рассказчика в том, чтобы перестать быть агенсом и обратиться в пациенса.

В идеологическом плане нарративы с петлей нередко имеют экзистенциальный подтекст: повторяемость репрезентирует рутину, автоматизм жизни. Поэтому выход из петли ассоциируется с актом освобождения, обретения смысла. Но рассказчик у Касареса отнюдь не ищет свободы и смысла, а скорее страдает от них. Его повествование все время рассыпается, он противоречит сам себе, выдумывает факты (даже вымышленный редактор рукописи вынужден его в примечаниях поправлять), ударяется в отступления и, самое для нас главное, неоднократно нарушает хронологическую последовательность, употребляя различные темпоральные маркеры, которые никак друг с другом не стыкуются. И то, что за таким «сбивчивым» временем повествования постепенно вырисовывается неизменное диегетическое время той самой недели, в течение которой Морель и его друзья были превращены в копии самих себя (ср.: [Зенкин 2019, 59]), выглядит как текстуальная аллегория поиска стабильности. Лишь переход из символического измерения, из пространства текста, который рассказчик пишет, но не может упорядочить, в измерение воображаемого позволяет добиться желаемого, пусть и ценой жизни.

На нарративы с петлей можно посмотреть и в социально-политической перспективе – как на продукт позднего капитализма. Такие крупнейшие марксистские критики, как Ф. Джеймисон и М. Фишер, пишут о том, что неолиберальный капитализм отменяет будущее и утверждает «вечное настоящее», продуцируя повторяющиеся версии одного и того же и заклиная возвращение призраков минувшего. В этом смысле петельные истории выступают симптомом определенного состояния культуры и общества. Поэтому не удивительно, что в некоторых из выбранных нами произведений этот идеологический аспект вполне целенаправленно тематизирован. И мы продемонстрируем это на примере нескольких нарративов со слабой – наблюдаемой – петлей или, возможно, с элементами подобной петли.

Одним из самых интересных (хотя и минимально петельных) произведений служит фильм «Микки-17» («Mickey 17») (2024 / 2025) Пон Джун-хо (экранизация романа Э. Эштона «Микки 7» («Mickey7») (2022)). Заглавный герой фильма, решив сбежать от преследования мафиози-кредитора, которому он задолжал крупную сумму денег, устраивается на космический колониальный корабль «расходником». Эта работа подразумевает, что расходника посылают на самые тяжелые и опасные задания, которые регулярно завершаются его гибелью, после чего персонажа возвращают к жизни путем клонирования и отправляют на очередное задание. Когда Микки соглашается на такое амплуа, он включается в цикл смертей и возрождений, выбраться из которого и является основной задачей героя (в романе – рассказчика, в силу этого совмещающего роли наблюдаемого и наблюдателя). В целом время здесь движется линейно, но внутри него для актанта (а вернее, для серии совершенно идентичных клонов, обладающих непрерывной памятью) события лишения и возобновления жизни насильственно воспроизводятся снова и снова.

В противоположность уже известным нам произведениям механизм запуска цикла дан у Пон Джун-хо сразу и открыто, и на первый взгляд кажется, что и способ спасения столь же понятен: герою нужно просто разорвать контракт. Но сделать это для Микки невозможно, поскольку, отказавшись быть объектом эксплуатации владельца-капитана корабля, он либо будет сразу и навсегда уничтожен, либо попадет рано или поздно в руки мафиози. Бесконечный круг смертей и возрождений – это проклятие, налагаемое эксплуататорами на эксплуатируемых, а отсутствие петли – буржуазная привилегия. Если при обычных капиталистических отношениях рабочий продает свою жизнь, то наличие аппарата клонирования обеспечивает возможность продавать даже свою смерть. Такая ее коммодификация распространяет капиталистическую экспансию на сами основания бытия, на природу времени.

Освобождение из петли можно было бы описать на языке популярной диалектики: Раб, пребывая в петле, должен, эволюционируя, развить свое сознание до такой степени, чтобы победить в грядущей схватке с Господином. У Пон Джун-хо это почти так и происходит, но с некоторыми погрешностями. Ни Раб, ни Господин в фильме не совпадают с собой как отдельные персонажи. Сначала Господин – это мафиози-кредитор, от которого Микки убегает, уклоняясь от борьбы, а потом – капитан корабля: Господин – это лишь структурная позиция. Но и Микки, во втором случае вступающий в борьбу, не остается равен себе: в финальной схватке участвует не он сам, а его двойник, Микки-18, который благодаря петле приобрел необходимые для сражения твердость и жестокость. В результате новый Господин (капитан) и новый Раб (Микки-18) взаимно ликвидируются, а Микки-17, ставший просто Микки, пожинает плоды победы. В отличие от романа Сакурадзаки, круг смертей и возрождений не является тут эволюционным фактором, влияющим на совершенствование индивида: Микки как таковой, сохраняя идентичность, по сути своей не изменяется. Петля – это социальное проклятие, исчезающее вместе со своей причиной: недаром в конце фильма аппарат для клонирования взрывают.

Оригинальная версия наблюдаемой петли представлена в сериале «Мир Дикого Запада» («Westworld») (четыре сезона: 2016, 2018, 2020, 2022). Два гения-инженера, Роберт Форд и Арнольд Вебер, построили тематический парк в стиле Дикого Запада, наполненный разумными (в известном смысле) андроидами. Такие «хосты» снова и снова проживают истории, придуманные

для них сценаристами и закодированные в их программах поведения, а гости парка, реальные люди, участвуют в этих историях или просто ради развлечения убивают и насилуют андроидов. Хосты не знают о том, что они в петле, но об этом знают внешние наблюдатели – их создатели и посетители парка. Для последних он служит местом инициатической (и при этом безопасной) игры: человек покупает доступ в особый ограниченный мир, некоторое время живет по его правилам и возвращается назад иногда изменившимся, а иногда даже узнавшим свою истинную суть. Но для андроидов парком исчерпывается вся реальность: это вечная петля, для выхода из которой нужно выяснить и разрушить ее законы.

Арнольд, разделяя теорию Д. Джейнса о двухкамерном сознании (это подробно описано в статье: [Crabill 2018]), предполагал, что технически прогрессирующие андроиды в какой-то момент достигнут подлинного сознания, восприняв голос программы как свой собственный. Напротив, его коллега Роберт считал, что в большей степени нужно ориентироваться на гостей, которые благодаря парку могут постичь себя. Много лет спустя после смерти своего друга Форд, разочаровавшись в способности людей к самосовершенствованию, признает правоту Арнольда, но при этом решит, что основным драйвером развития сознания является страдание. Хосты, вновь и вновь подвергаясь пыткам, боли и смерти, должны накопить травматичный опыт, не устраняемый обнулением сюжетного цикла, и тем самым приобрести свободу воли и действия. Как проницательно заметил М. Фишер, андроидам не хватает не сознания, а бессознательного (см.: [Fisher 2016]). То, что в них пытается активировать Форд, – это именно способность сохранять следы испытанного, глитчи, вторгающиеся оттуда, где должна была бы быть, но намеренно стерта память.

В итоге Роберт Форд, демиург этого мира, задает для него новую телеологию – возникновение глитчей, которые должны поднять андроидов на более высокую ступень сознания. Этой задаче в нарративной плоскости симметрично то, что хосты уже к концу первого сезона перестают быть по преимуществу наблюдаемыми актантами, а это, в свою очередь, влечет за собой и жанровую трансформацию: к третьему сезону сериал почти полностью превратится из экзистенциально-политической притчи в боевик. Замысел Форда напоминает теорию разумной эволюции, в которой мутации, полезные для того или иного вида, задуманы и предопределены Творцом, руководящим эволюционным процессом. Однако глитчи, открывая андроидам истинную сущность их самих и их мира, не предлагают никаких алгоритмов обретения идентичности и рецептов жизни по ту сторону парка, поэтому героям приходится действовать на свой страх и риск.

Мейв при конструировании своей личной идентичности опирается на заведомо ложные воспоминания, вложенные в героиню в одном из сценариев. Она основывает свою субъектность на аффекте любви к дочери, который обусловливает мотивацию и направление судьбы, теперь уже осознанно выбранной героиней для себя. Попутно заметим, что аналогичное решение почти за два десятилетия до этого принимает главный герой фильма А. Пройаса «Темный город» («Dark City») (1998) – Джон Мёрдок. В фильме тоже функционирует некое подобие петли, в которую попадает часть человечества. Пришельцы похищают людей, переносят их в отдельный мир и проделывают над ними эксперименты: регулярно изменяют их идентичность, помещают во все новые и новые декорации и фабулы жизни и т. д. Когда Мёрдок,

которому удается одержать верх над пришельцами, понимает, что его память и чувства тоже сфабрикованы и вернуть аутентичную субъектность невозможно, он, тем не менее, придет в финале к тому, чтобы использовать замещенную личность как свою собственную.

Иную стратегию выбирает в «Мире Дикого Запада» другой андроид – Долорес. Разрываясь между двумя изобретенными для нее творцами парка личностями – девушкой в беде «Долорес» и кровожадным убийцей «Уайаттом», она, в конечном счете, уничтожает все аффективные привязанности первой из них (к отцу и к возлюбленному) и начинает революционную войну с людьми. Героиня отбрасывает искусственную идентичность и не пытается создать новую. Первоначалом субъектности героини становится ее воля – к свободе, к захвату власти и мести человечеству.

Социально-политический посыл сериала о хостах столь прозрачен, что в дополнительном комментарии почти не нуждается: андроиды являют собой что-то вроде пролетария (или чернокожего, о чем, с оглядкой на Ф. Фанона, уже говорилось: [Dinello 2018]), который низведен в обществе спектакля до единственно возможной функции невольного актера и лишен всех прав. Трудясь в парке, продавая, как и Микки, свою боль и смерть, андроиды должны развить самосознание и свергнуть людей, устранить Господина. Впрочем, ревизионистская особенность подобной перспективы в «Мире Дикого Запада» заключается в том, что возможность освобождения из петли эксплуатации была самим этим Господином и предусмотрена.

Эффектную разновидность нарратива с элементом слабой петли представляет собой роман Ф.К. Дика «Око небесное» («Eye in the Sky») (1957). Во время экскурсии по ускорителю частиц «Беватрону» несколько героев романа оказывается жертвами аварии, но это сразу же получает неожиданный (в духе Дика) поворот. Под влиянием взрыва герои иллюзорно перемещаются в психические вселенные, рожденные их подсознанием, по очереди переходя из одной в другую. В нарративном ракурсе такая идея отдаленно пересекается с будущим романом Сакурадзаки, но у Дика градус парадоксальности куда выше. Персональные вселенные – вымысел в вымысле, и это не подвергается сомнению ни на дискурсивном, ни на референциальном уровне. Но события, разыгрывающиеся именно на референциальном уровне второго порядка, предъявляются читателю в качестве основной истории романа и задают ритм повторений, который, при всей его фантомности, никак не аннулируется повествованием. В восприятии центрального актанта – Хэмилтона – механика первого из подобных перемещений выглядит так (и ровно такой же она будет во всех дальнейших итерациях):

> Физически мы все еще лежим на полу здания Беватрона. Но ментально мы тут. Гигантская свободная энергия луча превратила личный внутренний мир Сильвестера в нашу общую вселенную. Мы подчинены логике религиозного придурка, старика, что подцепил шарлатанский культ в Чикаго тридцатых. <…> Мы в его голове [Дик 2024, 141].

За вычетом рамки весь роман развертывается путем нанизывания таких циклов, из которых герои пытаются выбраться, но попадают лишь в следующий из них до тех пор, пока запас личных вселенных не закончится.

Специфика этого слабого подобия самозавершающейся петли в том, что повторяются у Дика не серии конкретных событий, а структурные схемы. Каждый этап такого воображаемого травелога строится как определенный набор шагов. Сначала герои обнаруживают себя в очередном загадочном мире; потом пытаются выявить его законы и понять, чьи желания и страхи могли их породить; и под занавес, чтобы покинуть этот мир, либо провоцируют его создателя свой мир уничтожить (в случае с Эдит Притчетт, отчасти предвосхищающем логику сериала «Жизни матрешки» и анимэ по роману Сакурадзаки), либо просто лишают творца личной вселенной сознания и тем самым способности поддерживать ее функционирование (в остальных случаях).

Роман Дика насыщен социально-политическими аллюзиями и проекциями. Написанный в 1950-е гг., в эпоху маккартизма, шпиономании и «красной угрозы», роман реализует мечту любого сотрудника специальных служб – возможность очутиться в голове другого и увидеть его истинные взгляды. Каждое из подсознаний, по которым путешествуют персонажи, в том или ином виде воплощает фобии и предрассудки тогдашнего американского общества: сектантский религиозный фундаментализм Сильвестера, моральный и культурный пуританизм Притчетт, конспирологическую параноидальность Рейсс, марксистскую манию МакФайфа. Разбираясь в принципах устройства своих вымышленных вселенных, герои обсуждают и осознают перверсивность тех верований, в плену у которых они оказались. Выход из искаженных этими ложными взглядами и аффектами миров позволяет главным героям – Хэмилтону и его жене – преодолеть при возвращении в действительность давление общества и начать новую жизнь частных предпринимателей. Американская мечта побеждает американские кошмары. Так роман Дика, изображая освобождение героев из галлюцинаторной петли параноидального американского социума, символически разрешает конфликты, которые в реальности разрешить было невозможно.

Одним словом, в нарративах с петлей (какими бы они ни были) сходится ряд смысловых горизонтов, важнейших для культуры, складывающейся во второй половине XX в. Но за интересом к подобным повествовательным конструкциям стоит и вполне очевидная универсальная причина. Повторения – одна из тех констант, без которых невозможна стабильность социальной жизни. С этой точки зрения петлю времени можно рассматривать как сюжетную критику такого human condition, как разбирательство о границе приемлемых повторений. С одной стороны, в петле повторяющиеся события утрачивают свою функциональность, автоматизируются и полностью замыкаются на себе, закрывая доступ к будущему, к новому. С другой стороны, в этом мире тотальной омонимии запускается механизм надежды на то, что какая-то из очередных итераций окажется удачной, последней – и тогда петля исчезнет, а повторения снова начнут обслуживать линейное время существования. В конечном итоге, это надежда на чудо. Показательно, что, судя по всему, первый прототип петли мы находим в святочном рассказе У.Д. Хауэллса «Рождество каждый день» («Christmas Every Day») (1892). Поучительная вставная история в этом рассказе повествует о девочке, которая попросила фею, чтобы каждый день в году был Рождеством, – и та исполнила ее желание. Петля как таковая здесь не образуется: девочка не застревает в рождественском дне – она оказывается в мире, где Рождество празднуется не один раз в году, а непрерывно и в результате не только быстро надоедает всем, но и приводит общество

к совершеннейшему упадку. Поэтому второе, главное чудо, которое придется совершить фее, – избавить девочку и всех невольных жертв ее начального желания от первого чуда и вернуть жизнь к узаконенному порядку. Избыточные повторения разоблачаются как нечто социально вредоносное, и отсюда уже один шаг до появления классической петли времени.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бьой Касарес А. Изобретение Мореля; План побега; Сон про героев: романы / пер. с исп. В. Спасской, А. Миролюбовой. М.: АСТ, 2024. 416 с.

2. Дик Ф.К. Око небесное / пер. с англ. В. Кумока. М.: Эксмо, 2024. 320 с.

3. Зенкин С.Н. Образ и остров (наррация и визуальность в «Изобретении Мореля» Адольфо Бьой Касареса) // Шаги / Steps. 2019. Т. 5. № 2. С. 53–85.

4. Пирс Ч.С. Рассуждение и логика вещей: Лекции для Кембриджских конференций 1898 года. М.: РГГУ, 2005. 371 с.

5. Сакурадзака Х. All You Need Is Kill: роман. М.: Истари Комикс, 2020. 232 с.

6. Фаустов А.А. О структуре литературного произведения // Теоретик. Юбиляр. Преподаватель. Автор: к 80-летию Валерия Игоревича Тюпы: сборник научных статей / сост. и ред. А.Е. Аграти н, Ю.В. Доманский, В.Я. Малкина. М.: Эдитус, 2025. С. 14–23.

7. Crabill J.D.A. Place to Be Free: Writing Your Own Story in “Westworld” // “Westworld” and Philosophy: If You Go Looking for the Truth, Get the Whole Thing / ed. by J.B. South, K.S. Engels. Hoboken: Wiley, 2018. P. 114–124.

8. Dinello D. The Wretched of “Westworld”: Scientific Totalitarianism and Revolutionary Violence // “Westworld” and Philosophy: If You Go Looking for the Truth, Get the Whole Thing / ed. by J.B. South, K.S. Engels. Hoboken: Wiley, 2018. P. 239–251.

9. Fisher M. Sympathy for the Androids: The Twisted Morality of “Westworld” (2016). URL: https://newhumanist.org.uk/articles/sympathy-for-the-androids-the-twisted-morality-of-westworld/ (дата обращения: 18.09.2026).

10. Gleick J. Time Travel: A History. New York: Pantheon Books, 2016. 336 p.

11. Heise U.K. Chronoschisms: Time, Narrative, and Postmodernism. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. 286 p.

12. Hermann M. Hollywood Goes Computer Game: Narrative Remediation in the Time-Loop Quests “Groundhog Day” and “12:01” // Unnatural Narratives – Unnatural Narratology / ed. by J. Alber, R. Heinze. Berlin; Boston: De Gruyter, 2011. P. 145–161.

13. Parker J.A., Weissert T. Eternal Recursion, the Emergence of Metaconsciousness, and the Imperative for Closure // Time’s Urgency / ed. by C. Montemayor, R. Daniel. Leiden; Boston: Brill, 2019. P. 131–156.

14. Rappaport R.A. Ritual and Religion in the Making of Humanity. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 535 p.

15. Ryder M.E.I. Met Myself Coming and Going: Co(?) Referential Noun Phrases and Point of View in Time Travel Stories // Language and Literature. 2006. Vol. 15. № 3. P. 213–232.

16. Stenstrom E. “Let’s Make Some Choices”: Time-Loop Narratives, Everyday Trauma, and a Reconsideration of the “Unnatural” // Journal of Narrative Theory. 2025. Vol. 55. № 3. P. 357–388.

17. Time Travel in World Literature and Cinema / ed. by B. Montoneri. Cham: Palgrave Macmillan, 2024. 259 p.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Ryder M.E.I. Met Myself Coming and Going: Co(?) Referential Noun Phrases and Point of View in Time Travel Stories. Language and Literature, 2006, vol. 15, no. 3, pp. 213–232. (In English).

2. Stenstrom E. "Let's Make Some Choices": Time-Loop Narratives, Everyday Trauma, and a Reconsideration of the "Unnatural". Journal of Narrative Theory, 2025, vol. 55, no. 3, pp. 357–388. (In English).

3. Zenkin S.N. Obraz i ostrov (narratsiya i vizual'nost' v "Izobretenii Morelya" Adol'fo B'oy Kasaresa) [Image and Island (Narration and Visuality in "The Invention of Morel" by Adolfo Bioy Casares)]. Shagi / Steps, 2019, vol. 5, no. 2, pp. 53–85. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Crabill J.D.A. Place to Be Free: Writing Your Own Story in "Westworld". South J.B., Engels K.S. (Eds.). Westworld and Philosophy: If You Go Looking for the Truth, Get the Whole Thing. Hoboken, Wiley, 2018, pp. 114–124. (In English).

5. Dinello D. The Wretched of "Westworld": Scientific Totalitarianism and Revolutionary Violence. South J.B., Engels K.S. (Eds.). Westworld and Philosophy: If You Go Looking for the Truth, Get the Whole Thing. Hoboken, Wiley, 2018, pp. 239–251. (In English).

6. Faustov A.A. O strukture literaturnogo proizvedeniya [On the Structure of a Literary Work]. Agratin A.E., Domanskiy Yu.V., Malkina V.Ya. (Eds.). Teoretik. Yubilyar. Prepodavatel'. Avtor: k 80-letiyu Valeriya Igorevicha Tyupy: sbornik nauchnykh statey [Theorist. Jubilarian. Teacher. Author: To the 80th Anniversary of Valery Igorevich Tyupa: Collection of Scientific Articles]. Moscow, Editus Publ., 2025, pp. 14–23. (In Russian).

7. Hermann M. Hollywood Goes Computer Game: Narrative Remediation in the Time-Loop Quests "Groundhog Day" and "12:01". Alber J., Heinze R. (Eds.). Unnatural Narratives – Unnatural Narratology. Berlin, Boston, De Gruyter, 2011, pp. 145–161. (In English).

8. Parker J.A., Weissert T. Eternal Recursion, the Emergence of Metaconsciousness, and the Imperative for Closure. Montemayor C., Daniel R. (Eds.). Time's Urgency. Leiden, Boston, Brill, 2019, pp. 131–156. (In English).

(Monographs)

9. Gleick J. Time Travel: A History. New York, Pantheon Books, 2016. 336 p. (In English).

10. Heise U.K. Chronoschisms: Time, Narrative, and Postmodernism. Cambridge, Cambridge University Press, 1997. 286 p. (In English).

11. Montoneri B. (Ed.). Time Travel in World Literature and Cinema. Cham, Palgrave Macmillan, 2024. 259 p. (In English).

12. Pierce Ch.S. Rassuzhdeniye i logika veshchey: Lektsii dlya Kembridzhskikh konferentsiy 1898 goda [Reasoning and the Logic of Things: The Cambridge Conferences Lectures of 1898]. Moscow, RSUH Publ., 2005. 371 p. (In Russian).

13. Rappaport R.A. Ritual and Religion in the Making of Humanity. Cambridge, Cambridge University Press, 1999. 535 p. (In English).

(Electronic Resources)

14. Fisher M. Sympathy for the Androids: The Twisted Morality of "Westworld" (2016). Available at: https://newhumanist.org.uk/articles/sympathy-for-the-androids-the-twisted-morality-of-westworld/ (accessed 18.09.2026). (In English).

Фаустов Андрей Анатольевич,
Воронежский государственный университет.
Доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории и типологии русской и зарубежной литературы.
Научные интересы: русская литература, теория литературы, семиотика, компьютерная поэтика.
Email: aafaustov@list.ru
ORCID ID: 0000-0002-8274-7938

Устимов Олег Владимирович,
Воронежский государственный университет.
Кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры истории и типологии русской литературы.
Научные интересы: русская литература, история кинематографа, семиотика, интермедиальность
Email: lacedaemon37@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-3460-4086

Andrey A. Faustov,
Voronezh State University.
Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of History and Typology of Russian and Foreign Literature.
Research interests: Russian literature, literary theory, semiotics, computer poetics
Email: aafaustov@list.ru
ORCID ID: 0000-0002-8274-7938

Oleg V. Ustimov,
Voronezh State University.
Candidate of Philology, Senior Lecturer at the Department of History and Typology of Russian Literature.
Research interests: Russian literature, history of cinema, semiotics, intermediality.
Email: lacedaemon37@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-3460-4086

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ЛИТЕРАТУРЫ НАРОДОВ РОССИИ

Russian Literature and the Literatures of the Peoples of Russia

DOI 10.54770/20729316-2026-3-109

Н.А. Петровская

АНТРОПОФАГИЯ ВО ВРЕМЯ ГОЛОДА В ИЗОБРАЖЕНИИ ДРЕВНЕРУССКИХ ЛЕТОПИСЦЕВ

Аннотация

В статье представлен анализ зафиксированных в русском летописании сведений об антропофагии во время голода в результате природных катаклизмов (рассказы о событиях 1230–1231 гг. в Новгородской I и Новгородской IV летописях; 1442–1443 г. в Ермолинской летописи; начала 1570-х гг. в Новгородском летописце 1589 г.; 1601–1603 г. в «Летописце выбором»). Поскольку употребление в пищу одним человеком другого являлось неприемлемым для древнерусского общества, рассказы, в которых такие факты упоминались, рассматривались в статье в контексте концепции «девиантного» текста. В связи с этим при исследовании материала на данную тематику отмечались характерные для «девиантных» текстов элементы: 1) описание исходной ситуации; 2) рассказ об отклоняющихся от нормы действиях; 3) оценка, отражающая реакцию общества на содеянное, мнение о нем автора или редактора текста. При описании исходной ситуации наиболее важным является мотив голода в совокупности с упоминанием заморозков и роста цен на продовольствие в качестве его причин. Отмечается, что большая часть рассмотренных текстов представляют собой бессюжетное повествование, информация о поедании одних людей другими носит обобщающий характер, включается в перечень отклоняющихся от нормы поступков. Однако в рассказе о голоде 1442–1443 гг. в Ермолинской летописи наблюдается сюжетное развитие, в фокусе внимания оказывается конкретный случай, связанный с действиями преступника, для которого поедание людей стало образом жизни. Негативная оценка событий может быть как эксплицитно выражена в текстах об антропофагии, так и обнаруживаться лишь с учетом культурного и летописного контекста.

Ключевые слова

Антропофагия; девиантное поведение; русские летописи XIII–XVII вв.; «девиантный» текст.

N.A. Petrovskaya

ANTHROPOPHAGY DURING FAMINE AS DEPICTIBLE BY OLD RUSSIAN CHRONICLERS

Abstract

The article presents an analysis of information recorded in the Russian chronicle about anthropophagy during famine as a result of natural disasters (stories about the events of 1230–1231 in the Novgorod I and Novgorod IV chronicles; 1442–1443 in the Ermolinsky Chronicle; the beginning of the 1570s in the Novgorod Chronicler of 1589; 1601–1603 in the "Chronicle by Selection"). Since one person's eating of another was unacceptable to Old Russian society, the stories in which such facts were mentioned were considered in the article in the context of the concept of a "deviant" text. In this regard, when studying the material on this topic, the elements characteristic of "deviant" texts were noted: 1) a description of the initial situation; 2) a story about deviant actions; 3) an assessment reflecting the reaction of society to what was done, the opinion of the author or editor of the text about it. When describing the current situation, the most important motive is hunger, combined with the mention of frosts and rising food prices as its causes. It is noted that most of the texts considered are plotless, information about the eating of some people by others is generalizing, and is included in the list of behaviors that deviate from the norm. However, there is a plot development in the story of the holo of 1442–1443 in the Ermolinsky Chronicle, which focuses on a specific case related to the actions of a criminal for whom eating people has become a way of life. A negative assessment of events can be either explicitly expressed in texts about anthropophagy, or it can be detected only taking into account the cultural and chronicle context.

Keywords

Anthropophagy; deviant behavior; Russian chronicles of the 13th–17th centuries; "deviant" text.

Голод, возникавший в результате стихийных бедствий или ограничения доступа к пище в ходе военных действий, нередко находил отражение в средневековом историческом повествовании. В этих экстремальных обстоятельствах могли происходить случаи антропофагии, то есть поедания людьми себе подобных. Информация о таком экстраординарном способе преодоления голода иногда фиксировалась как в западноевропейских, так и в древнерусских текстах.

Анализу феномена антропофагии в западноевропейском Средневековье посвящена монография итальянской исследовательницы А. Монтанари [Монтанари 2024]. Основной переводной и оригинальный древнерусский материал на эту тематику также был собран и рассматривался в ряде публикаций [Демичева 2023; Демичева 2024; Туфанова, Демичева 2025, 155–156, 187–190], однако еще нуждается в дальнейшем изучении. В частности, в данной статье мы сконцентрируемся на летописных текстах, посвященных описанию голода в русских землях.

Несомненно, ситуация употребления в пищу одним человеком другого является ненормальной для большинства сообществ, в том числе считается неприемлемой в рамках христианской культуры (например, см.: [Монтанари 2024, 28–29, 275–278]). В связи с этим древнерусские произведения, в которых упоминается антропофагия, могут быть рассмотрены в контексте концепции

«девиантного» текста (подробнее см.: [Туфанова 2024a; Туфанова, Демичева 2025, 155–156, 187–190]). В таких текстах внимание сфокусировано на действиях человека или группы лиц, которые воспринимаются и оцениваются как противоречащие морально-этическим, правовым, культурным нормам, ожиданиям общества (подробнее см.: [Туфанова 2024a]).

Отметим, что для «девиантного» текста характерна структура, состоящая из трех компонентов: 1) описание исходной ситуации; 2) рассказ об отклоняющихся от нормы действиях; 3) оценка, отражающая реакцию общества на содеянное, мнение о нем автора или редактора текста [Туфанова 2024a]. При анализе летописного материала, в котором упоминается поедание людьми друг друга во время голода в результате природных катаклизмов, мы также будем обращать внимание на эти элементы.

Одним из самых ранних летописных текстов, зафиксировавших сведения об антропофагии во время голода в русских землях, является рассказ о голоде в Новгороде в 1230–1231 гг., сохранившийся в Новгородской I и Новгородской IV летописях (об этом тексте также см.: [Туфанова 2024b, 163–165]). В качестве исходной ситуации представлено сообщение о природном бедствии – заморозках, из-за которых погиб будущий урожай хлеба: «Изби мразъ на Въздвижение честьнаго хреста обилье по волости нашей» [Новгородская первая летопись… 1950, 69]. Летописец акцентирует внимание на последовавшем за этим повышении цен на хлеб и зерновые культуры («…почахомъ купити хлѣбъ по 8 кунъ, а ржи кадь по 20 гривенъ, а въ дворехъ по пол-30, а пшеницѣ по 40 гривенъ, а пшена по 50, а овсѣ по 13 гривен» [Новгородская первая летопись… 1950, 69]). Отметим, что для новгородского летописания характерна такая фиксация цен при описании голода: как указала А.С. Рогожина, «начиная с 1128 г. практически все известия летописца о неурожайных годах сопровождались сообщениями о стоимости продовольствия» [Рогожина 2015, 19].

То, что впоследствии происходило, описывается с помощью традиционных приемов и формул: сообщается о массовом уходе новгородцев из города, о большой смертности и погребениях в общей могиле. Страшная картина находящихся повсюду трупов, поедаемых псами («…кто не прослзиться о семь, видяще мьртвьця по уличамъ лежаща, и младѣнця от пьсъ изедаемы» [Новгородская первая летопись… 1950, 69]; «мьртвьци по уличамъ и по тьргу и по мосту по великому от пьсъ изедаемы, оже не можаху погрѣбати» [Новгородская первая летопись… 1950, 71]) также обнаруживается в более ранних текстах (например, при описании голода 1215 г. [Новгородская первая летопись… 1950, 54]).

Собственно рассказ об отклоняющихся от нормы поступках людей, вызванных голодом вследствие гибели урожая и роста цен на продовольствие, является, по наблюдениям О.А. Туфановой, примером бессюжетного «девиантного» повествования, представляет собой «перечисление фактов, каждый из которых свидетельствует о той или иной форме девиантного поведения людей» [Туфанова 2024b, 165]. В этом перечне летописец сообщает о следующих действиях новгородцев:

– употребление в пищу того, что в нормальной ситуации считалось непригодным и/или недопустимым (мох, листья, кора; конина, поедание которой противоречило сложившимся в древнерусском обществе традициям и религиозным правилам [Кабакова 2015; Новиков 2022]; домашние животные – собаки и кошки; и самое страшное – человеческое мясо);

– мародерство («…а инии пакы злии человѣци почаша добрыхъ людии домы зажигати, кде чююче рожь, и тако разграбливахуть имение ихъ» [Новгородская первая летопись… 1950, 70–71]);

– убийства («…рѣзаху люди живыя» [Новгородская первая летопись… 1950, 70]),

– разрушение родственных связей и общечеловеческих ценностей, жестокое поведение по отношению к близким («…брат брату не съжаляшеться, ни отечь сынови, ни мати дъчери, ни сусѣдъ сусѣду не уламляше хлѣба; не бысть милости межи нами…» [Новгородская первая летопись… 1950, 71], – данный фрагмент может рассматриваться как покаянная формула, в которой эмоциональный компонент преобладает над фактическим), в частности сообщается о том, что родители продавали своих детей купцам за хлеб («и даяху отци и матери дѣти свое одьрень ис хлѣба гостьмъ» [Новгородская первая летопись… 1950, 71]).

Интересно, что этот довольно подробный перечень начинается со сведений о случаях антропофагии, причем речь идет как об осквернении трупов, нарушении их целостности – отрезании кусков тел и употреблении их в пищу («…а инии мьртвая мяса и трупие обрѣзающе ядяху» [Новгородская первая летопись… 1950, 70]), так и об убийстве людей с последующим их поеданием («яко инии простая чадь рѣзаху люди живыя и ядяху…» [Новгородская первая летопись… 1950, 70]). Вероятно, этот фрагмент позиционировался как квинтэссенция нарушения нормы, кардинального изменения течения жизни, проявления максимально ненормального, античеловеческого поведения. Именно он приводится после крайне негативной оценки всего произошедшего, данной летописцем: «…на горкую и бѣдную память тоя весны. Что бо рещи или что глаголати о бывшей на нас от бога казни?» [Новгородская первая летопись… 1950, 70]. Так, все бедствия, в том числе и антропофагия, представлены как Божье наказание, события охарактеризованы с помощью эпитетов «горький», «бедный». Кроме того, указывается, что девиантные действия людей усугубляют ситуацию и навлекают на город все больший гнев Бога («и горцяиши того быхомъ на зло, а видяще предъ очима нашима гневъ божии…» [Новгородская первая летопись… 1950, 71], «тоже бы намъ все видяще предъ очима, лучьшимъ быти, мы же быхомъ пущыди» [Новгородская первая летопись… 1950, 71]).

Отношение автора к ситуации голода и связанным с ним событиям выражается в тексте неоднократно: помимо уже приведенных выражений, оценка дается в начале повествования («горе уставися велико» [Новгородская первая летопись… 1950, 69]), а завершается текст мотивом Божьего наказания за грехи («И тако ны богъ възда по дѣломъ нашимъ» [Новгородская первая летопись… 1950, 71]). Летописец воспринимает случившееся очень личностно, демонстрирует свою сопричастность с помощью использования местоимений 1 лица множественного числа. Отметим, что тема Божьего наказания за грехи в совокупности с идеей о необходимости покаяния является сквозной в летописной статье 6738 г. (1230–1231 гг.), в которой помимо рассказа о голоде в Новгороде сообщается о землетрясении, затмении, внутриновгородских конфликтах и т.д.

Сведения об антропофагии есть также в рассказе о голоде начала 1570-х гг., который читается в Новгородском летописце 1589 г., обнаруженном Н.В. Беловым [Белов 2026, 222–224]*. Данный рассказ очень лаконичен.

* Благодарим библиотекаря Библиотеки Российской академии наук Н.В. Белова за указание на данный сюжет и предоставление сведений о рукописи.

Исходная ситуация охарактеризована формулой «бысть глад», указанием на рост цен на продовольствие («…ржи четверть по штидесяти алтын…» [Новгородский летописец… 1589, л. 81 об.]). Далее традиционно сообщается о высокой смертности («мнози человеци з гладу умираху…» [Новгородский летописец… 1589, л. 81 об.]), создается уже ранее использовавшийся в новгородском летописании образ засыпанного трупами города, оставленными на растерзание псам из-за невозможности быстро захоронить их («…по улицам и по полем трупие человеческое пси ядяху…» [Новгородский летописец… 1589, л. 81 об.]). Как и при описании голода 1230–1231 гг. в Новгородской I и Новгородской IV летописях, в данном тексте сообщается о «девиантном» поведении – антропофагии. Однако в нем есть интересная деталь, которая пока не встретилась в других летописных произведениях, – некоторые люди использовали хитрость, заманивали других, чтобы их убить и съесть («…и люди гладнии заманывающе людей, побиваху и ядяху» [Новгородский летописец… 1589, л. 81 об.]).

В рассказе о голоде начала 1570-х гг. в Новгородском летописце 1589 г. эксплицитно, то есть посредством использования каких-то конкретных эпитетов, оценочных высказываний, не выражена какая-либо оценка. Однако в данном случае важен культурный контекст, а также особенности летописной традиции. Как отмечалось ранее, поедание человеком себе подобных в рамках христианского мировоззрения является недопустимым. В данном тексте речь идет о событиях на Руси, вероятно, в Новгороде, используются традиционные для новгородского летописания темы и приемы при изображении голода (указание на подорожание хлеба, высокую смертность от голода, сообщения о разбросанных трупах и поедании их собаками), с помощью которых создается трагическая картина. Сведения об антропофагии используются для того, чтобы показать отчаяние горожан, потерю некоторыми из них человеческого облика, что усиливает эту трагичность, в связи с этим подразумевается негативное отношение автора к описываемой ситуации.

В памятнике XVII в. «Летописец выбором» («Летописец, написан выбором из старых летописцев, что учинилося в Московском государстве и во всей Русской земле в нынешняя и последняя времена»), опубликованном и проанализированном А.П. Богдановым [Богданов 2024], находится рассказ о голоде 1601–1603 гг., в котором упоминается антропофагия. Исходная ситуация отчасти схожа с новгородским рассказом о событиях 1230–1231 гг.: в данном случает тоже идет речь о морозе, который уничтожил урожай, и названа точная дата, привязанная к церковному календарю. При этом в «Летописце выбором» делается акцент на продолжительности и масштабности бедствия: «…не токмо во едином граде Москве, но **и во всех руских градех** (здесь и далее выделение полужирным наше – *Н.П.*) на всенародное множество православных християн…» [«Летописец выбором» 2024, 685], «…и бысть **глад велик три лета**…» [«Летописец выбором» 2024, 685], «И бысть **три лета** православным християном на землю туга велика, и тоска…» [«Летописец выбором» 2024, 685–686].

При описании девиантного поведения людей, триггером для которого послужил голод, перечисляется все, что они употребляли в пищу в этой экстремальной ситуации: «…и многия ядоша всякую траву, и мертвечину, и псину, и кошки, а инии кору липовую и сосновую, и мох, и что замыслиша…» [«Летописец выбором» 2024, 685], заканчивается перечень указанием на случаи антропофагии «…а инии живые мертвых друг друга ядоша» [«Летописец выбором» 2024, 685]. В отличии от новгородского рассказа о 1230–1231 гг. в этом тексте речь идет только о поедании трупов, нет сведений об убийствах людей для того, чтобы их съесть.

По отношению к происходящему в начале XVII в. в «Летописце выбором» используются словосочетание «туга велика» и лексема «тоска», с помощью которых выражена авторская оценка. Также неоднократно указывается, что все это связано с Божьим промыслом («…бысть Божие посещение…» [«Летописец выбором» 2024, 685], «…и знамения многа на небеси и на земли…» [«Летописец выбором» 2024, 685]).

Несколько отличается от других рассказ о голоде 1442–1443 гг. в Ермолинской летописи конца XV в. Исходная ситуация также связана с заморозками, повышением цен на необходимые продукты: «Та же зима была студена, а сено дорого, а во Тфери меженина» [ПСРЛ 1910, 151]. Однако далее происходит необычный сюжетный поворот – действие разворачивается не в Твери, о которой сообщается в контексте проблем с продовольствием, а в Можайске, куда пришли люди с целью спастись от голода. Интересно, что сообщается о попытке (хоть и неудачной) предпринять какие-то меры по преодолению голода: «и князь велел был их кормити» [ПСРЛ 1910, 151].

Тема антропофагии в этом рассказе проявлена особенно ярко. Во-первых, сообщается о том, что пришедшие из Твери голодающие люди «хотѣли и пристава самого сѣсти» [ПСРЛ 1910, 151]. Во-вторых, идет речь о конкретной ситуации – некий хлебник (человек, занимающийся изготовлением хлеба) ел людей; указывается количество его жертв – около 50 человек, причем как взрослых, так и детей («…а онъ люди ѣлъ, душь пятьдесятъ и малыхъ и великыхъ потерял» [ПСРЛ 1910, 151]); сообщается также о его наказании: «да хлебника мужика сожьгли в Можаисце же с женою» [ПСРЛ 1910, 151]. В данном тексте, в отличие от предыдущих проанализированных текстов, заметно сюжетное развитие: если в рассмотренных ранее рассказах за счет перечислений (в том числе с помощью конструкции с лексемами «инии», «многии», «а другии») создавалась застывшая картина бедствия, то в данном случае обнаруживается определенная последовательность действий, появляется конкретика (например, микросюжет о хлебнике).

Отметим также, что с помощью сообщения о расправе над антропофагом – его сожжении – в тексте демонстрируется отношение общества к его действиям. При этом в нем отсутствуют какие-либо оценочные лексемы и выражения, которые специально выражают отношение автора к описанному. Однако при учете культурного и летописного контекста становится понятно, что описанное воспринималось как экстраординарное, диковинное.

Таким образом, упоминания антропофагии в такой экстремальной ситуации, как голод в результате природных катаклизмов, происходивших на территории Руси, можно обнаружить (хоть и нечасто) в древнерусских летописях. При описании исходной ситуации наиболее значимым и часто встречающимся является мотив голода в совокупности с упоминанием заморозков и роста цен на продовольствие в качестве его причин. Большинство упоминаний об употреблении людьми друг друга в пищу фигурируют в бессюжетных повествованиях; информация об этом включается в перечень отклоняющихся от нормы поступков, вызванных затрудненностью или отсутствием доступа к продовольствию. Исключение составляет сообщение о конкретном случае, связанном с антропофагией, в рассказе о голоде 1442–1443 гг., известному по Ермолинской летописи: в нем идет речь не только о вынужденной антропофагии, но и о преступнике, вероятно, маньяке, для которого поедание людей стало образом жизни. Негативная оценка событий в такого рода текстах может быть эксплицитно выражена, но чаще всего выявляется лишь с учетом культурного и летописного контекста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белов Н.В. Общий источник Новгородской Забелинской летописи и Новгородского летописца 1589 г. с записями за 1533–1542 гг.: К изучению неофициального летописания времени «боярского правления» // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 73. СПб.: Пушкинский Дом, 2026. С. 220–232.

2. Богданов А.П. Общерусское летописание конца XVII века. М.: Альма Матер, 2024. 926 с.

3. Демичева Н.А. Осадный голод в пространной Повести о взятии Иерусалима Титом // Комплексный подход в изучении Древней Руси. Сборник материалов XII Международной конференции. Приложение к журналу «Древняя Русь. Вопросы медиевистики». М.: Индрик, 2023. С. 118–120.

4. Демичева Н.А. Человек в осажденном городе: к проблеме изучения «девиантного» текста в историческом повествовании Древней Руси // Вестник славянских культур. 2024. Т. 73. С. 250–260.

5. Кабакова Г.И. Пищевые запреты восточных славян и их обоснование // Категория оценки и система ценностей в языке и культуре / отв. ред. С.М. Толстая. М.: Индрик, 2015. С. 167–186.

6. «Летописец выбором» // Богданов А.П. Общерусское летописание конца XVII века. М.: Альма Матер, 2024. С. 667–744.

7. Монтанари А. Мрачная трапеза: антропофагия в Средневековье. М.: АСТ, 2024. 288 с.

8. Новгородская первая летопись старшего извода (Синодальный список) // Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов / отв. ред. М.Н. Тихомиров; под ред. и с предисл. А.Н. Насонова. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1950. С. 13–100.

9. Новгородский летописец 1589 г. // РГБ. Ф. 310 (собр. В.М. Ундольского). № 1326. Л. 1–86.

10. Новиков А.С. «…И ядуще мртвечину и всю нечстоту, хомякы и сусолы…» – к вопросу о влиянии экстремальной повседневности на гастрономическую культуру в княжествах средневековой Руси (по материалам летописных сводов XI–XIV вв.) // XXVI Царскосельские чтения: материалы международной научной конференции, Санкт-Петербург, 19–20 апреля 2022 г. Т. 1. СПб.: ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2022. С. 259–263.

11. Полное собрание русских летописей. Т. 23: Ермолинская летопись. СПб.: Типография М.А. Александрова, 1910. 239 с.

12. Рогожина А.С. «Был голод по всей той стране»: летописание истории голода в России в XI–XVI вв. // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2015. № 3 (35). С. 14–25.

13. (a) Туфанова О.А. «Девиантный» текст в историческом повествовании Древней Руси: к постановке проблемы // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 23/ гл. ред. О.А. Туфанова. М.: ИМЛИ РАН, 2024. С. 265–302.

14. (b) Туфанова О.А. О художественной специфике бессюжетных «девиантных» текстов в летописях // Studia Litterarum. 2024. Т. 9. № 4. С. 160–181.

15. Туфанова О.А., Демичева Н.А. Типология «девиантных» текстов в историческом повествовании Древней Руси // Вестник славянских культур. 2025. Т. 78. С. 138–197.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Demicheva N.A. Chelovek v osazhdennom gorode: k probleme izucheniya “deviantnogo” teksta v istoricheskom povestvovanii Drevney Rusi [A Person in a Besieged City: on Studying the “Deviant” Text in a Historical Narrative of Old Russia]. *Vestnik slavyanskikh kul’tur*, 2024, vol. 73, pp. 250–260. (In Russian).

2. Rogozhina A.S. “Byl golod po vsey toy strane”: letopisaniye istorii goloda v Rossii v XI–XVI vv. [The Famine Was All over the Land”: Chronicles of the History of Famine in Russia in the 11th–16th Centuries]. *Izvestiya vysshikh uchebnykh zavedeniy. Povolzhskiy region. Gumanitarnyye nauki*, 2015, no. 3 (35), pp. 14–25. (In Russian).

3. (b) Tufanova O.A. O khudozhestvennoy spetsifike bessyuzhetnykh “deviantnykh” tekstov v letopisyakh [On Specific Aesthetic Features of the Plotless “Deviant” Texts in Chronicles]. *Studia Litterarum*, 2024, vol. 9, no. 4, pp. 160–181. (In Russian).

4. Tufanova O.A., Demicheva N.A. Tipologiya “deviantnykh” tekstov v istoricheskom povestvovanii Drevney Rusi [Typology of the “Deviant” Texts in Old Russian Historical Narrative]. *Vestnik slavyanskikh kul’tur*, 2025, vol. 78, pp. 138–197. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. Belov N.V. Obshchiy istochnik Novgorodskoy Zabelinskoy letopisi i Novgorodskogo letopistsa 1589 g. s zapisyami za 1533–1542 gg.: K izucheniyu neofitsial’nogo letopisaniya vremeni “boyarskogo pravleniya” [A Common Source of the Novgorod Zabelin Chronicle and the Novgorod Chronicle of 1589 with Entries for 1533–1542: A Study of Unofficial Chronicle Writing during the Time of Boyar Rule]. *Trudy Otdela drevnerusskoy literatury* [Proceedings of the Department of Old Russian Literature]. Vol. 73. St. Petersburg, Pushkinskiy Dom Publ., 2026, pp. 220–232. (In Russian).

6. Demicheva N.A. Osadnyy golod v prostrannoy Povesti o vzyatii Iyerusalima Titom [Siege Famine in the Long Tale of the Capture of Jerusalem by Titus]. *Kompleksnyy podkhod v izuchenii Drevney Rusi. Sbornik materialov XII Mezhdunarodnoy konferentsii. Prilozheniye k zhurnalu “Drevnyaya Rus’. Voprosy mediyevistiki”* [A Comprehensive Approach to the Study of Old Rus’. Collection of Materials from the 12th International Conference. Supplement to the Journal “Old Rus’. Issues of Medieval Studies”]. Moscow, Indrik Publ., 2023, pp. 118–120. (In Russian).

7. Kabakova G.I. Pishchevyye zaprety vostochnykh slavyan i ikh obosnovaniye [Food Prohibitions of the Eastern Slavs and Their Justification]. Tolstaya S.M. (Ed.). *Kategoriya otsenki i sistema tsennostey v yazyke i kul’ture* [Food Prohibitions of the Eastern Slavs and Their Justification]. Moscow, Indrik Publ., 2015, pp. 167–186. (In Russian).

8. Novikov A.S. “…I yadushche mrtvechinu i vsyu nechstotu, khomyaky i susoly…” – k voprosu o vliyanii ekstremal’noy povsednevnosti na gastronomicheskuyu kul’turu v knyazhestvakh srednevekovoy Rusi (po materialam letopisnykh svodov XI–XIV vv.) [“...And Ate Dead Meat and All Uncleanness, Hamsters and Gophers...” – on the Issue of the Influence of Extreme Everyday Life

on Gastronomic Culture in the Princes of Medieval Russia (Based on the Materials of the Chronicles of the 11th–14th Centuries)]. *XXVI Tsarskosel'skiye chteniya: materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, Sankt-Peterburg, 19–20 aprelya 2022 g.* [XXVI Tsarskoye Selo Readings: Proceedings of the International Scientific Conference, St. Petersburg, April 19–20, 2022]. Vol. 1. St. Petersburg, Pushkin Leningrad State University Publ., 2022, pp. 259–263. (In Russian).

9. (a) Tufanova O.A. "Deviantnyy" tekst v istoricheskom povestvovanii Drevney Rusi: k postanovke problemy ["Deviant" Text in the Historical Narration of Old Russia: to the Problem Statement"]. Tufanova O.A. (Ed.). *Germenevtika drevnerusskoy literatury* [Hermeneutics of Old Russian Literature]. Issue 23. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 265–302. (In Russian).

(Monographs)

10. Bogdanov A.P. *Obshcherusskoye letopisaniye kontsa XVII veka* [All-Russian Chronicles of the Late 17th Century]. Moscow, Al'ma Mater Publ., 2024. 926 p. (In Russian).

11. Montanari A. *Mrachnaya trapeza: antropofagiya v Srednevekov'ye* [The Gloomy Meal: Anthropophagy in the Middle Ages]. Moscow, AST Publ., 2024. 288 p. (In Russian).

Петровская Наталья Алексеевна,

Российский государственный аграрный университет – МСХА им. К.А. Тимирязева.

Кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры связей с общественностью, речевой коммуникации и туризма.

Научные интересы: древнерусская литература, русское летописание XV–XVII вв., литературоведческое источниковедение.

E-mail: natadem@bk.ru

ORCID ID: 0000-0003-0572-4887

Natalia A. Petrovskaya,

Russian State Agrarian University – Moscow Timiryazev Agricultural Academy.

Candidate of Philology, Senior Lecturer at the Department of Public Relations, Speech Communication and Tourism (RSAU – MTAA).

Research interests: old Russian literature, Russian chronicles of the 15th–17th centuries, literary source studies.

E-mail: natadem@bk.ru

ORCID ID: 0000-0003-0572-4887

DOI 10.54770/20729316-2026-3-118

Л.Г. Дорофеева

СМЫСЛОВАЯ ФУНКЦИЯ ЦИТАТ ИЗ «ЛЕСТВИЦЫ» ПРП. ИОАННА СИНАЙСКОГО В ПИСЬМАХ ПРП. АМВРОСИЯ ОПТИНСКОГО МОНАШЕСТВУЮЩИМ. ТЕМА ПОСЛУШАНИЯ*

Аннотация

Статья посвящена герменевтическому анализу духовных писем прп. Амвросия Оптинского монашествующим в контексте творения прп. Иоанна Синайского «Лествица». Прп. Амвросий непосредственно участвовал в подготовке перевода этой книги на русский язык и ее издании, что объясняет частое цитирование «Лествицы» в письмах. В центре внимания находятся послания старца монахиням, объединенные темой послушания как одной из ключевых добродетелей в христианской аскетике и необходимой ступени в монашеском движении вверх по лестнице добродетелей. Проводится анализ цитат из «Лествицы» в письмах старца, выявляется их место и роль в смысловой структуре писем. Из 47 писем, цитирующих «Лествицу», в шести посланиях главной является тема послушания в сочетании с темой духовного наставничества, что объясняется принципом, лежащим в основе этой добродетели: подчинения воле духовного руководителя как воле Бога. При этом мотив послушания присутствует в большинстве писем, соединяясь с мотивами духовной брани. Прп. Амвросий приводит цитаты, как правило, в непрямой форме – парафразов, аллюзий, отсылок к книге, что свидетельствует о его свободном отношении к цитированию и стремлении передать, прежде всего, мысли Лествичника, а также о внутреннем диалоге с ним. Выбор цитируемой «степени», зависит от духовного «возраста» адресата и меры его опытности в борьбе со страстями. Если в письмах к новоначальным монахиням чаще всего приводятся цитаты из Слова 4 «О послушании…», то более опытным старец предлагает цитаты из Слов «Лествицы», относящихся к тематическому блоку духовной борьбы со страстями (Слова 8–23). Цитаты старец избирает в соответствии с главной духовной проблемой адресата, и везде основной является их аскетическая функция, что обусловлено целевой направленностью писем монахиням.

Ключевые слова

Духовные письма прп. Амвросия Оптинского; «Лествица» прп. Иоанна Синайского; аскетика; смысловая функция цитат; герменевтический анализ.

* Статья подготовлена при поддержке РНФ (грант № 22-18-00005-П «Иконография и агиография Лествицы Иоанна Синайского»).

L.G. Dorofeeva

THE SEMANTIC FUNCTION OF QUOTATIONS FROM ST. JOHN OF SINAI'S "LADDER" IN ST. AMBROSE OF OPTINA'S LETTERS TO MONKS. THE THEME OF OBEDIENCE**

Abstract

The article is devoted to the hermeneutic analysis of the spiritual letters of St. Ambrose of Optina by a monk in the context of the creation of St. John of Sinai "Ladder". Pr. Ambrose was directly involved in the preparation of the translation of this book into Russian and its publication, which explains the frequent citation of the "Ladder" in letters. The focus is on the elder's messages to the nuns, united by the theme of obedience as one of the key virtues in Christian asceticism and a necessary step in the monastic movement up the ladder of virtues. An analysis of quotes from "Ladder" in the letters of the elder is carried out, their place and role in the semantic structure of letters is revealed. Of the 47 letters quoting "Ladder", in 6 epistles the main theme is obedience with the adjacent theme of spiritual leadership, which is explained by the principle underlying this virtue: submission to the will of the spiritual leader as the will of God. At the same time, the motive of obedience is present in most letters, combining with the motives of spiritual abuse. Pr. Ambrose gives quotes, as a rule, in an indirect form – paraphrases, allusions, references to the book, which testifies to his free attitude to quoting and desire to re-give, first of all, the thoughts of Listvichnik, as well as an internal dialogue with him. The choice of the quoted "degree" depends on the spiritual "age" of the addressee and the measure of his experimental in the fight against passions. If in letters to the new nuns most often quotes from Word 4 "On the Hemisphere...", then the more experienced elder offers quotes from the "Words" of "Ladder" related to the thematic block of the spiritual struggle with passions (8–23). The elder chooses quotes in accordance with the main spiritual problem of the addressee, and everywhere their ascetic function is the main one, which is associated with the targeted direction of letters to nuns.

Keywords

Spiritual letters of St. Ambrose of Optina; The Ladder of St. John of Sinai; asceticism; semantic function of quotations; hermeneutic analysis.

Духовные письма оптинских старцев как особое направление эпистолярной литературы в последние годы все чаще становятся предметом научного осмысления. Исследователи обращаются к истории публикации писем и текстологии [Каширина 2006; Каширина 2018], их содержательно-мировоззренческому плану, изучают письма в аспектах лингвостилистическом, жанрово-типологическом [Смолина 2016; Смолина 2019; Смолина 2021; Шкуропацкая 2016; Захарченко 2020, Каширина 2013], религиозно-философском [Захарченко 2011; Ордина 2003] и т.д.

Мы обращаемся к герменевтическому аспекту – интерпретации смысла писем через анализ функции цитат из святоотеческой литературы.

** This article was prepared with the support of the Russian Science Foundation (grant No. 22-18-00005-P "Iconography and Hagiography of 'The Ladder' by John of Sinai").

В нашем случае – это цитаты из творения прп. Иоанна Синайского «Лествица» в письмах прп. Амвросия Оптинского монашествующим.

В течение многих лет прп. Амвросий, будучи старцем во Введенской Оптиной пустыни, осуществлял руководство и мирянами, и монашествующими. Одной из форм руководства являются духовные письма, которые становятся своего рода документом отношения духовника / наставника к своему ученику / духовному чаду. Письма прп. Амвросия составляют значительную часть всего эпистолярного наследия оптинских старцев.

Интересующая нас проблема влияния книги «Лествица» на эпистолярное наследие прп. Амвросия Оптинского вырастает из самого факта переводческой деятельности оптинского старца, который после кончины прп. Макария продолжил начатую им издательскую деятельность и опубликовал ряд святоотеческих творений, включая творение прп. Иоанна Синайского «Лествица» (об истории оптинского перевода «Лествицы» см.: [Каширина 2018, Попова 2024]).

Использование цитат из святоотеческой литературы – необходимая составляющая духовных писем как особого жанрового явления, специфика которого определяется доминантой религиозной тематики, функциональной направленностью к практическому духовному руководству жизнью христианина (чаще – монашествующего), и принадлежностью единому контексту святоотеческого Предания, что для нас и представляет специальный интерес. Одним из главных проявлений этой принадлежности является частое цитирование Священного Писания, богослужебных текстов (отдельный предмет изучения) и творений святых отцов, к каковым относиться и «Лествица» прп. Иоанна Синайского.

Анализ писем проводится нами по изданию, основу которого составляют опубликованные в 1908–1909 гг. два выпуска «Собрания писем Оптинского старца иеросхимонаха Амвросия к монашествующим» (см.: [Собрание писем… 2012]), с сохранением нумерации и тематических названий писем, которые были собраны для этого издания послушником Николаем, ставшим после пострига последним оптинским старцем Никоном (Беляевым). Сопоставление цитат из писем старца с книгой «Лествица» мы проводим по ее оптинскому переводу на русский язык 1862 г., который без изменений переиздается до сего дня. Мы обратились к репринтному изданию Свято-Троицкой Сергиевой лавры 1898 г. (см.: [Преподобного отца аввы Иоанна Лествица 1994]). При цитировании «Лествицы» мы указываем в скобках источник, номер главы (Слова) и стиха.

Нашей целью является установление смысловой функции цитирования творения прп. Иоанна Синайского «Лествица» в духовных письмах монашествующим прп. Амвросия Оптинского. В связи с ограничивающими объем статьи рамками мы остановимся на одной теме – послушания.

Добродетель послушания является в христианской аскетике одной из ключевых, без ее достижения невозможно дальнейшее движение монаха вверх по духовной лестнице. В книге «Лествица», содержащей 30 степеней (ступеней) восхождения к ее вершине – любви – эта добродетель описана в Слове 4 «О блаженном и приснопамятном послушании», которое относится к раннему периоду монашества, независимо от того, причисляют ли эту «ступень» исследователи к тематическому блоку «отречения от мира» (1–3 степеням) или к блоку «основных добродетелей» (4–7 степеням)

(о делении на тематические блоки книги «Лествица» см.: [Дионисий (Шлёнов), Кордочкин 2011]). И здесь нужно отметить важное: каждая ступень в «Лествице» после ее достижения не остается внизу, как достигнутая и пройденная, и не отделяется от последующих ступеней, а становится неотъемлемым содержанием всего духовного пути монаха. Речь в «Лествице» идет о внутренних качествах личности, о борьбе монаха со страстями путем обретения добродетелей. Каждая следующая добродетель, к которой переходит подвижник, содержит в себе достигнутое им ранее, утрата же какой-либо достигнутой добродетели неизменно ниспровергает человека с любой ступени, о чем свидетельствует и известная византийская икона XII в. «Лествица райская». Так и послушание, которое обретает монах, отрешившись от мира, содержится далее *во всех добродетелях* – покаяния, смирения, бесстрастия и др., как об этом говорит прп. Иоанн Лествичник в Слове 9: «Добродетели, *будучи связаны одна с другою*, произволяющего возводят на небо; а страсти, одна другую рождая, и одна другою укрепляясь, низвергают в бездну» [Преподобного отца аввы Иоанна Лествица 1994, 9: 1] (здесь и далее курсив в цитатах мой – *Л.Д.*). Послушание, как и другие «основополагающие добродетели – покаяние, память о смерти, плач» [Дионисий (Шлёнов), Кордочкин 2011]), становится тем инструментом, который необходим для победы над страстями, в связи с чем мотив послушания пронизывает все ступени, относимые к тематическому блоку «духовной брани» – «различные страсти (главы 8–23: гнев, уныние, чревоугодие, гордость и др.)» [Дионисий (Шлёнов), Кордочкин 2011]. Этот принцип взаимосвязи добродетелей, как и страстей, проявляется и в письмах прп. Амвросия.

Итак, помня о том, что цель Лествичника вполне практическая – дать монаху руководство по аскетике, что вполне соответствует и цели прп. Амвросия в его духовных письмах – наставления в духовной борьбе своих учениц-монахинь, обратимся к рассмотрению темы послушания в смысловой структуре посланий старца.

Раздел писем прп. Амвросия к монашествующим включает в себя 432 письма, из которых мы встречаем в 47 письмах 64 упоминания «Лествицы» или имени святого Иоанна Лествичника в разных формах – прямого (всего в 9 случаях), но преимущественно непрямого цитирования, или просто отсылок к самой книге. Сразу отметим: в духовных письмах монашествующим прп. Амвросия главной является тема «духовной брани», все остальные темы и мотивы решаются исключительно в аскетическом ключе, включая и тему послушания. Здесь следует отделить письма, в которых послушание является главной темой или предметом наставления старца, от писем, где эта добродетель присутствует как мотив. Мы обнаружили всего 6 писем с главной темой послушания и связанной с ней темой духовного руководства. Их связь объясняется тем, что сам принцип послушания заключается в подчинении учеником своей воли – воле духовного отца как воле Божией. Рассмотрим эти письма в контексте цитируемой «Лествицы».

Письмо *«Нужно покаяться в своем недоверии старицам»* (№ 368) прп. Амвросий начинает сразу с парафраза цитаты Лествичника: «Святой Лествичник пишет: “Кто преткнулся о камень неверия в своих духовных отцах, тот, без сомнения, пал”» [Собрание писем… 2012, 442] (ср.: «кто преткнулся о камень неверия, тот уже пал; ибо всячески, “еже не от веры, грех есть” (Рим. 14: 23)» [Преподобного отца аввы Иоанна Лествица 1994, 4: 7]).

Обратим внимание: прп. Амвросий в цитату Лествичника вставляет слова («в своих духовных отцах») *от себя*, что ему нужно для усиления мысли о необходимости послушания ученика духовному отцу. Наставляя свою ученицу, далее старец прямо отсылает к книге, указывая на степень 4: «Прочти со вниманием 4-ю степень «Лествицы» и разъясни сама себе, какие свойства истинных послушников и какие качества послушников прелюбодейчищных…» [Собрание писем… 2012, 442]. Как мы видим, здесь функция цитаты – воспитательная: старец предостерегает об опасности падения монашествующего *при его неверии духовному отцу*. Идущая далее отсылка к 4-й степени «Лествицы» говорит об отношении старца к этому творению как основанию монашеской жизни. Вставка фразы о неверии духовному отцу в текст «Лествицы» не искажает смысла слов прп. Иоанна Лествичника и обусловлено, наоборот, необходимостью уточнить, что речь в цитируемом 7 стихе Слова 4 идет именно о неверии *своему наставнику*, а не о неверии вообще.

Усиливается мысль о значении послушания своему духовному руководителю в следующем письме *«Царство Божие кое-как не приобретается»* (№ 369). Прп. Амвросий пишет своей духовной дочери: «Святой Лествичник говорит: “Послушник (т.е. послушник истинный), не рассуждает ни о благих, ни о мнимых злых”» [Собрание писем… 2012, 442–443] (ср.: «Послушный, как мертвый, не противоречит и не рассуждает, ни в добром, ни во мнимо худом; *ибо за все должен отвечать тот, кто благочестиво умертвил душу его*» [Преподобного отца аввы Иоанна Лествица 1994, 4: 3]). Не раз встречается эта цитата в письмах старца, относится, мы бы сказали, к любимым. Обратим внимание: прп. Амвросий не приводит цитату полностью, оставляя за пределами цитирования фразу св. Лествичника о роли духовного наставника (выделено нами курсивом в приведенной выше цитате). Но далее в письме он по-своему ее излагает, поясняя, что истинный послушник тот, кто к Царствию Божию идет «не своечинно и самосовестно, но с вопрошением опытных, и с отсечением своей воли и разума» [Собрание писем… 2012, 443]. В этом же письме прп. Амвросий вновь рекомендует адресату прочитать 4 главу «Лествицы» «со вниманием», соединяя с чтением «в 1-й части “Добротолюбия” Симеона Нового Богослова главы деятельные» [Собрание писем… 2012, 443], что говорит о его погруженности в святоотеческое предание и об универсальности законов духовной жизни, открытых святыми отцами.

Эта же тема послушания духовному руководителю, но с важным акцентом на *выборе учеником* себе духовного наставника решается в письме: «*Гордый ученик должен искать старца строгого. За отсутствием старца руководствоваться заповедями Евангельскими. Страстным уединение вредно*» (№ 300). Речь здесь идет о причине болезненно переживаемого монахиней одиночества и отсутствия духовного руководства, в чем, как пишет старец, виновата она сама, поскольку отказалась от слишком, по ее мнению, строгой наставницы. По этому поводу прп. Амвросий и вспоминает «Лествицу»:

> Я тебе на это противопоставлю слова св. Лествичника; он говорит: «Кто склонен к гордости и самочинию (или, как говорят другие отцы, имеет выю непреклоняющуюся и волю непокоряющуюся), тот должен выбрать себе наставника строгого и непопустительного» [Собрание писем… 2012, 380].

Здесь приводится не прямая цитата, а передается мысль, вероятно, по памяти, из Слова 4, ср.:

> По качествам страстей наших, должно рассуждать, какому руководителю отдаться нам в повиновение, и сообразно с тем такого и избирать. Если ты невоздержен и удобопреклонен на плотскую похоть, то да будет твоим обучителем подвижник, и в отношении к пище неумолимый, а не чудотворец, и который готов всех примирить и угощать трапезою. Если ты высокомерен, то да будет твоим руководителем человек суровый и неуступчивый, а не кроткий и человеколюбивый [Преподобного отца аввы Иоанна Лествица 1994, 4: 120].

Мысль Лествичника приводится старцем ученице для того, чтобы, во-первых, указать на ее духовное состояние – гордыню и своеволие («Тебе многократно было говорено – покорись, и получишь пользу душевную. Но ты <…> сопротивлялась наставнице с досаждением и негодованием. Вот теперь поневоле пришлось вкушать от горьких плодов самоверия и непокоривого разумения» [Собрание писем… 2012, 380]), и во-вторых, объяснить правильность и необходимость именно такой – строгой – наставницы для нее. При этом, старец, наставляя, утешает свою ученицу, что привносит личностный момент, отражая «отцовский» характер отношения старца к духовной дочери: «Мне жаль тебя, очень жаль…» [Собрание писем… 2012, 380], и указывает на единственно верный для нее в этой ситуации путь: «руководись заповедями Евангельскими; на них опираясь, смотри, что делается внутри тебя <…> понуждайся обучать себя самоукорению, во всяком случае, возлагая вину на себя, а не на других» [Собрание писем… 2012, 380]. Таким образом, старец в письме выходит на ключевой для монашества мотив борьбы со страстью гордыни, своеволием при восхождении на ступень послушания как условия для продвижения вверх по Лествице добродетелей, и цитирование «Лествицы» выполняет аскетическую функцию.

Если предыдущие письма обращены, судя по содержанию, к монахиням, находящимся пока еще на начальном этапе монашества, и речь там идет о выборе духовного руководителя или об отношении к нему, то письмо «*Неблагословенные труды не полезны. О сношениях с родными. Надо творить не свою волю, а волю Божию*» (№ 612) обращено к его же ученице по имени Александра (имя адресата этого письма установила С.О. Захарченко, см.: [Эпистолярное наследие…]), обладающей, по-видимому, более глубоким аскетическим опытом и задающейся вопросами о духовной брани. Поднимая тему послушания, прп. Амвросий в данном случае обращается не к Слову 4, цитируемому им, как правило, в связи с этой темой, а к Слову 15 «О нетленной чистоте и целомудрии, которое тленные приобретают трудами и потами», а значит, к этапу в «Лествице», относимому исследователями к тематическому блоку духовной борьбы со страстями (ступени 8–23) (см.: [Дионисий (Шлёнов), Кордочкин 2011]). Письмо интересно отражением самого процесса руководства старцем духовной жизнью монахини. Она задает в письме ему вопросы о причинах своего внутреннего состояния и изменений в нем, описывает пережитые ею вначале духовный подъем, а затем плотскую брань, которая стала, по оценке старца,

следствием «безрассудного сомнения и смущения» [Собрание писем… 2012, 651], появившихся от мысли, что не выдержит как должно пост, и из-за ропота на Бога. Он указывает своей ученице на причину ее бедствий, которая заключается в ее «самочинии» или своеволии: она *сама взяла на себя* «самочинный пост», после чего нашло искушение, с которым она решила бороться опять постом, о чем и пишет старцу. Прп. Амвросий обращается к «Лествице», приводя две непрямых цитаты, чтобы объяснить причину ее неуспеха в духовной брани: «Св. Иоанн Лествичник пишет: “Кто одним воздержанием брань сию укротить покушается, тот подобен плывущему одной рукой и хотящему выплыть из моря”» [Собрание писем… 2012, 651] (ср.: «Кто одним воздержанием покушается утолить сию брань, тот подобен человеку, который думает выплыть из пучины, плавая одной рукою. Совокупи с воздержанием смирение; ибо первое без последнего не приносит пользы» [Преподобного отца аввы Иоанна Лествица 1994, 15: 40]). И продолжает далее, приводя другую цитату из того же Слова 15: «…а вот указано в другом месте им настоящее средство: “Если *сопряжешься с послушанием*, то тем самым от нее (т.е. от брани плоти) разрешишься; если стяжешь смирение, то тем отсечешь главу ее”. А у тебя *пост соединен с высокоумием и преслушанием*; какая же может быть оттого польза?» [Собрание писем… 2012, 651–652] (ср.: «Если соединишься с послушанием, то освободишься от меня, а если приобретешь смирение, то отсечешь мне голову» [Преподобного отца аввы Иоанна Лествица 1994, 15: 86]). *Тема послушания* здесь сопрягается с *темой духовной брани*, искушений, переживаемых монахиней в форме «плотской брани», «душевного томления», т.е. мы встречаемся в данном случае с более глубоким погружением в монашеское делание, или аскетику. Приводя две цитаты из Слова 15, прп. Амвросий с их помощью раскрывает законы духовной борьбы, главным из которых является победа над гордыней и своеволием – достижением смирения и послушания, о чем он и пишет далее своей духовной дочери: «…от брани можешь получить облегчение только смиренным покаянием, и смиренным призыванием помощи Божией, *при послушании* и умеренном воздержании» [Собрание писем… 2012, 652].

Тема послушания является основной в письме *«Наставление монашествующим»* (№ 352), адресуемом всем сестрам обители, т.е. к коллективному адресату, что и определяет его жанр. Здесь дидактическая цель наставления монахинь в послушании как самом необходимом качестве для монашествующих соединяется с аскетической – объяснения законов духовной борьбы. В этом письме мы встречаем два упоминания имени прп. Иоанна Лествичника. Первое – отсылка к «Лествице» по теме самочиния (т.е. своеволия): «Св. Лествичник говорит, что для вступивших в монастырь первая и главная прелесть вражия есть самочиние, самоверие и самоуправство» [Собрание писем… 2012, 421]. Ср.:

> …одна только есть стезя, вводящая в заблуждение: она называется самочинием. Кто совершенно отвергся самочиния и в том, что он почитает добрым, духовным и богоугодным, тот уже достиг цели, прежде нежели вступил в подвиг, потому что послушание есть неверование себе самому во всем добром, даже до конца жизни своей [Преподобного отца аввы Иоанна Лествица 1994, 4: 5].

«Неверование себе» – это антоним самоверия. Здесь прп. Амвросий вольно излагает мысль прп. Иоанна Лествичника. Приведенных старцем в письме подряд трех слов («самочиние, самоверие и самоуправство») в «Лествице» нет, слово «самоуправство» отсутствует, а «самоверие» соседствует с «самоугодием» в Житии прп. Иоанна Синайского (см.: [Краткое описание жития…1994]) и в Слове 4 (см.: [Преподобного отца аввы Иоанна Лествица 1994, 4: 5]). Второй случай в этом письме представляет собой не цитирование, но передачу мысли, идеи с упоминанием имени Лествичника: «Далее св. Лествичник выставляет три главные страсти, борющие находящихся в повиновении: *чревоугодие, гнев и похоть плотская*» [Собрание писем… 2012, 421]. Отметим, что в «Лествице», в ряде мест, прослеживается связь названных страстей. Например, св. Лествичник приводит слова одного старца по поводу борьбы монаха-пустынножителя со страстями:

> …святой старец Георгий Арселаитский <…> говорил: «Я приметил, что поутру приходят к нам по большей части бесы тщеславия и плотской похоти; в полдень бесы *уныния, печали и гнева*; а под вечер смрадолюбивые мучители чрева» [Преподобного отца аввы Иоанна Лествица 1994, 27: 57].

Далее в письме мы видим, как, продолжая свои размышления с опорой на «Лествицу», прп. Амвросий раскрывает цепочку связанных между собой страстей, которая соответствует таковой в «Лествице»:

> Последние приемлют силу от первой; похоть возгорается ***от*** *чревоугодия и покоя телесного, а гнев* ***за*** *чревоугодие и* ***за*** *покой телесный*. Весь же этот злой собор рождается и происходит от *самолюбия и горделивого расположения души*. Посему Господь и повелевает во Евангелии *отвергнуться себя и смириться* [Собрание писем… 2012, 421].

Так мы видим согласие прп. Амвросия с прп. Иоанном Лествичником в понимании логики действия страстей и их взаимозависимости, что было прожито святыми в личном аскетическом опыте. Этот опыт, выраженный в «Лествице», является авторитетной опорой для прп. Амвросия в его наставлениях аскетического содержания.

В письме «*На безмолвие и уединение должно поступать по особому призванию Божию, а не по одному только собственному влечению, а тем паче – с ослушанием старца»* (№ 451) тема послушания дана в строго аскетическом ключе, в связи с духовной бранью, которую ведет его духовная дочь, являясь настоятельницей монастыря. Она находится в борьбе с помыслами, в частности – с помыслом уединения, т.е. перехода на подвиг пустынножительства. Объясняя ей, что на такой подвиг «поступают по особому Промыслу Божию», и что такого «призвания свыше» она не получала, старец особенный акцент делает на добродетели послушания: «…ослушание и непослушание такой грех, который и мученичеством не заглаждается» [Собрание писем… 2012, 524]. Он ее предупреждает о борьбе с бесами и приводит пример из жития Антония Великого, избитого ими, а также совет прп. Иоанна Лествичника:

> …святой Иоанн Лествичник советует лучше иметь борьбу с людьми, нежели с бесами, потому что люди, хотя иногда ожесточаются и не покоряются, все же потом опять смягчаются и повинуются. А бесы никогда не перестают против нас злобствовать и неистовствовать [Собрание писем… 2012, 524–525].

В «Лествице» эта мысль передается самим Лествичником как слова неких старцев в ответ на заданный им вопрос о подвиге безмолвия:

> «…мы, отче Иоанне, будучи вещественны (плотяны), проходим и житие вещественное, рассудив наперед, что нам должно вступать в брань соразмерную нашей немощи, и признав за лучшее бороться с человеками, которые иногда бывают свирепы, а иногда и каются, нежели с бесами, которые всегда неистовы и всегда вооружаются на нас» [Преподобного отца аввы Иоанна Лествица 1994, 4: 35].

Цитата здесь непрямая, передается мысль, как и во втором цитировании в этом же письме: «Ты в уединении желаешь приблизиться к Богу, а в «Лествице» сказано, что истинный послушник стоит одесную Распятого» [Собрание писем… 2012, 525], ср.:

> Блажен монах, который каждочасно почитает себя достойным всякого бесчестия и уничижения. Блажен, кто волю свою умертвил совершенно и все попечение о себе предал своему учителю о Господе: он будет стоять одесную Иисуса Распятого [Преподобного отца аввы Иоанна Лествица… 1994, 4: 44]).

Здесь старец еще раз усиливает свое наставление словами Лествицы об истинном послушнике, обращаясь к той же 4 степени «О послушании…», используя оттуда только ключевые слова цитаты – «одесную Распятого». Цитирование здесь служит аскетической задаче – вскрытия «вражьего помысла» и укрепления в послушании как кратчайшем пути к спасению.

Если тема послушания является главной в рассмотренных нами 6 письмах из 47, цитирующих «Лествицу», то мотив послушания прослеживается в большинстве писем в связи с другими темами, и часто – имплицитно, как обязательная составляющая аскетического пути монашествующего.

Например, в письме *«Не должно усложнять путь монашеский»* (№ 315), тема которого – *монашеского пути* – определена в его названии, послушание является мотивом и осмысливается старцем в ряду добродетелей, являющихся «принадлежностью для монаха» («Послушание – святое дело и скорый путь ко спасению» [Собрание писем… 2012, 393]), или как одно из «оружий духовных», перечисляемых им в письме – смирения, чистоты, молитвы, покаяния и др. Истинный монах, по слову старца, должен облекаться «*во все* сии оружия духовные <…> а не так, чтобы избирать какое вздумается» [Собрание писем… 2012, 393]. Иначе говоря, прп. Амвросий указывает на необходимую связь всех добродетелей для ведения духовной брани. Цитирование же Лествичника в этом письме связано с мыслью о необходимости «самопознания» монахом своих «сил телесных и недуг

душевных» [Собрание писем… 2012, 393], что является средством для достижения смирения, и послушание здесь – необходимое «оружие духовное».

В письме *«Приветствие с Новым годом – умный ответ простодушных учеников и мудрое слово архимандрита Моисея»* (№ 404) мотив послушания соединяется с темой чревоугодия и борьбы с этой страстью:

> Некогда один господин спросил покойного нашего восьмидесятилетнего архимандрита отца Моисея, что всего труднее в монастыре? Опытный старец отвечал: «У нас труднее всего “послушаться” (и, должно быть, когда дело касается до чаепития)…» [Собрание писем… 2012, 477].

Борьбе с чревоугодием в письме посвящен приводимый старцем парафраз цитаты из «Лествицы»: «Чем более будешь угождать телу, тем более оно свирепствует, и тем более тебя будет безпокоить» (ср.: «Кто ласкает льва, тот часто укрощает его: а кто угождает телу, тот усиливает его свирепость» [Преподобного отца аввы Иоанна Лествица 1994, 14: 6])», но к победе этого греха над монахом, по мысли старца, приводит непослушание.

Мотив послушания сопровождает аскетическую тематику – искушений, борьбы с помыслами, с духовными «нападениями», плотскими страстями, и т.д., что в принципе традиционно для монашеских житий и для духовных писем.

Не умножая более примеров проявления мотива послушания, можем подытожить наблюдения над функцией цитат из «Лествицы» в связи с рассматриваемой темой послушания в письмах монашествующим прп. Амвросия Оптинского.

В рассмотренных нами письмах старца мы не обнаружили ни одной прямой цитаты из «Лествицы», более того, прп. Амвросий часто воспроизводит только мысль, предает идею прп. Иоанна Лествичника, которая соответствует теме и цели его письма. При этом мы не встречаем искажения смысла цитат, везде сохраняется смысловая связь наставлений прп. Амвросия с текстом «Лествицы», что говорит о его отношении к этому творению как в высшей степени авторитетному. Функциональное сходство используемых прп. Амросием цитат (мыслей, идей) прп. Иоанна Лествичника обусловлено практической направленностью – единой установкой двух старцев на передачу аскетического опыта своим ученикам.

Приводимые цитаты из разных степеней «Лествицы», как правило, соответствуют духовному «возрасту» адресатов. Так, в письмах монахиням, которые находятся на первом этапе монашеского пути, соотносимом с первым тематическим блоком «Лествицы» (ступени 1–4), приводятся цитаты из Слова 4, посвященного теме послушания (письма № 368, № 369, № 300). В посланиях, адресатами которых являются монахини, проходящие этап более глубокой аскезы, мы встречаем цитирование не только Слова 4 (письмо № 451), но и из Слов (степеней), относящихся к третьему тематическому блоку «Лествицы» – духовной борьбы со страстями (письма № 612, № 404 и др.). Характерно то, что в письме-наставлении к коллективному адресату – монахиням обители (письмо № 352) – приводятся цитаты из разных тематических блоков: Слова 4 в связи с темой отречения от мира («для вступивших в монастырь» [Собрание писем… 2012, 421]), и Слова 27, относящегося уже

к высшим ступеням духовной Лествицы, в связи со страстями, которые борют «уже находящихся в повиновении» [Собрание писем… 2012, 421].

Главной везде остается аскетическая функция приводимых прп. Амвросием цитат, парафразов, аллюзий, идей прп. Иоанна Лествичника, что объясняется целевой направленностью писем именно к монашествующим. При несомненной авторитетности для старца цитируемого источника, отсутствии искажений передаваемых мыслей и идей автора «Лествицы», прп. Амвросий относится к цитированию свободно и творчески, вступая со святым Иоанном Синайским в своего рода диалог: он может цитаты уточнять, конкретизировать, может приводимую цитату, или мысль расширять или толковать, направляя ее к конкретному адресату, что рождает ощущение единого духовного пространства писем старца и «Лествицы», относящихся к одному контексту – святоотеческого Предания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дионисий (Шлёнов), игумен, Кордочкин А., свящ. Иоанн Лествичник // Православная энциклопедия. Т. 24. М.: Церковно-научный центр РПЦ «Православная энциклопедия», 2011. С. 404–431. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Lestvichnik/lestvitsa-ili-skrizhali-dukhovnye/ (дата обращения: 24.04.2026).

2. Захарченко С.О. Жанровые особенности писем преподобного Макария Оптинского к А.Н. Глебовой и А.И. Воейковой // Евангельский текст в русской словесности: Сборник тезисов докладов X Всероссийской научной конференции (с международным участием) 21–24 сентября 2020 г. / отв. ред. И.С. Андрианова. Петрозаводск: Издательство ПетрГУ, 2020. С. 101–105.

3. Захарченко С.О. Черты старчества в письмах преподобных Макария и Амвросия Оптинских // Проблемы исторической поэтики. 2011. № 9. С. 259–270.

4. Каширина В.В. Духовное письмо как жанр: на примере оптинского эпистолярия // Православное книжное обозрение. 2013. № 7 (031). С. 58–67.

5. Каширина В.В. История подготовки к изданию «Лествицы» в переводе Оптиной пустыни // Богословский вестник. 2018. № 4 (31). С. 239–260.

6. Каширина В.В. Литературное наследие Оптиной Пустыни. М.: ИМЛИ РАН, 2006. 528 с.

7. Краткое описание жития аввы Иоанна, игумена святой горы Синайской, прозванного схоластиком поистине святого отца // Преподобного отца аввы Иоанна Лествица. [Печоры]: Свято-Успенский Псково-Печерский монастырь, 1994. (Репринт изд.: Преподобного отца аввы Иоанна, игумена Синайской горы, Лествица: в русском переводе, с алфавитным указателем. 5-е изд. Козельской Введенской Оптиной Пустыни. [Сергиев Посад]: Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1898). С. V–IX.

8. Ордина О.И. Феномен старчества в русской духовной культуре XIX века: дис. ... к. культурологии: 24.00.01. Киров, 2003. 166 с.

9. Попова Т. Г. Житие прп. Иоанна Лествичника в византийской и славяно-русской традициях (лингвотекстологический аспект) // Губарева О.В., Дорофеева Л.Г., Попова Т. Г. Лествица в слове и образе. Иконография и агиография «Лествицы» Иоанна Синайского: монография. Калининград: Полиграфычъ, 2024. С. 193–315.

10. Преподобного отца аввы Иоанна Лествица. [Печоры]: Свято-Успенский Псково-Печерский монастырь, 1994. 379 с. (Репринт изд.: Преподобного отца аввы Иоанна, игумена Синайской горы, Лествица: в русском переводе, с алфавитным указателем. 5-е изд. Козельской Введенской Оптиной Пустыни. [Сергиев Посад]: Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1898. 379 с.)

11. Смолина А.Н. Духовное письмо как жанр русской словесности // Мир науки, культуры, образования, 2016. № 2 (57). С. 384–387.

12. Смолина А.Н. Духовное письмо-беседа: жанрово-стилистические особенности // Известия Волгоградского государственного педагогического университета: Филологические науки. 2019. № 9 (142). С. 144–152.

13. Смолина А.Н. Духовный эпистолярий русского православного монашества XX – начала XXI века: типология жанровых форм, их риторико-стилистическая организация, речевой этикет: дис. ... д. филол. н.: 10.02.01. Красноярск, 2021. 569 с.

14. Собрание писем Оптинского старца Амвросия: к 200-летию со дня рождения преподобного Амвросия Оптинского. Козельск: Издательство Введенского ставропигиального мужского монастыря «Оптина Пустынь», 2012. 767 с.

15. Шкуропацкая М.Г. Духовное письмо как проявление синтеза искусственной и естественной форм письменно-речевой деятельности // Естественная письменная русская речь: исследовательский и образовательный аспекты: Сборник научных трудов. Ч. V. Кемерово: Кемеровский государственный университет, 2016. С. 54–67.

16. Эпистолярное наследие преподобного Амвросия Оптинского. Кафедра русской литературы и журналистики ПетрГУ // URL: https://philolog.petrsu.ru/amvrosy/index.html (дата обращения: 26.04.2026).

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Kashirina V.V. Dukhovnoye pis'mo kak zhanr: na primere optinskogo epistolyariya [Spiritual Writing as a Genre: the Example of the Optina Epistolary]. *Pravoslavnoye knizhnoye obozreniye*, 2013, no. 7 (031), pp. 58–67. (In Russian).

2. Kashirina V.V. Istoriya podgotovki k izdaniyu "Lestvitsy" v perevode Optinoy pustyni [The History of Preparation for the Publication of "The Ladder" in the Optina Pustyn Translation]. *Bogoslovskiy vestnik*, 2018, no. 4 (31), pp. 239–260. (In Russian).

3. Smolina A.N. Dukhovnoye pis'mo kak zhanr russkoy slovesnosti [Spiritual Writing as a Genre of Russian Literature]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya*, 2016, no. 2 (57), pp. 384–387. (In Russian).

4. Smolina A.N. Dukhovnoye pis'mo-beseda: zhanrovo-stilisticheskiye osobennosti [Spiritual Letter-conversation: Genre and Stylistic Features]. *Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta: Filologicheskiye nauki*, 2019, no. 9 (142), pp. 144–152. (In Russian).

5. Zakharchenko S.O. Cherty starchestva v pis'makh prepodobnykh Makariya i Amvrosiya Optinskikh [Features of Eldership in the Letters of the Venerables Macarius and Ambrose of Optina]. *Problemy istoricheskoy poetiki*, 2011, no. 9, pp. 259–270. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

6. Dionisiy (Shlënov), Kordochkin A. Ioann Lestvichnik [John of the Ladder]. *Pravoslavnaya entsiklopediya* [Orthodox Encyclopedia]. Vol. 24. Moscow, Tserkovno-nauchnyy tsentr RPTS "Pravoslavnaya entsiklopediya" Publ., 2011, pp. 404–431. (In Russian).

7. Popova T.G. Zhitiye prp. Ioanna Lestvichnika v vizantiyskoy i slavyano-russkoy traditsiyakh (lingvotekstologicheskiy aspekt) [The Life of St. John Climacus in the Byzantine and Slavic-Russian Traditions (Linguotextual Aspect)]. Gubareva O.V., Dorofeyeva L.G., Popova T.G. *Lestvitsa v slove i obraze. Ikonografiya i agiografiya "Lestvitsy" Ioanna Sinayskogo: monografiya* [The Ladder in Word and Image. Iconography and Hagiography of the "Ladder" by John of Sinai: a Monograph]. Kaliningrad, Poligrafych Publ., 2024, pp. 193–315. (In Russian).

8. Shkuropatskaya M.G. Dukhovnoye pis'mo kak proyavleniye sinteza iskusstvennoy i estestvennoy form pis'menno-rechevoy deyatel'nosti [Spiritual Writing as a Manifestation of the Synthesis of Artificial and Natural Forms of Written Speech Activity]. *Estestvennaya pis'mennaya russkaya rech': issledovatel'skiy i obrazovatel'nyy aspekty: Sbornik nauchnykh trudov* [Natural Written Russian Speech: Research and Educational Aspects: Collection of Scientific Papers]. Part V. Kemerovo, Kemerovo State University Publ., 2016, pp. 54–67. (In Russian).

9. Zakharchenko S.O. Zhanrovyye osobennosti pisem prepodobnogo Makariya Optinskogo k A.N. Glebovoy i A.I. Voyeykovoy [Genre Features of the Letters of St. Macarius of Optina to A.N. Glebova and A.I. Voeikova]. *Evangel'skiy tekst v russkoy slovesnosti: Sbornik tezisov dokladov X Vserossiyskoy nauchnoy konferentsii (s mezhdunarodnym uchastiyem) 21–24 sentyabrya 2020 g*. [The Gospel Text in Russian Literature: Collection of Abstracts of the X All-Russian Scientific Conference (with International Participation), September 21–24, 2020]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2020, pp. 101–105. (In Russian).

(Monographs)

10. Kashirina V.V. *Literaturnoye naslediye Optinoy Pustyni* [Literary Heritage of Optina Pustyn]. Moscow, IWL RAS Publ., 2006. 528 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

11. Ordina O.I. *Fenomen starchestva v russkoy dukhovnoy kul'ture XIX veka* [The Phenomenon of Eldership in Russian Spiritual Culture of the 19th Century]. PhD Thesis. Kirov, 2003. 166 p. (In Russian).

12. Smolina A.N. *Dukhovnyy epistolyariy russkogo pravoslavnogo monashestva XX – nachala XXI veka: tipologiya zhanrovykh form, ikh ritoriko-stilisticheskaya organizatsiya, rechevoy etiket* [Spiritual Epistolary of Russian Orthodox Monasticism of the 20th – Early 21st Centuries: Typology of Genre Forms, their Rhetorical and Stylistic Organization, Speech Etiquette]. PhD Thesis. Krasnoyarsk, 2021. 569 p. (In Russian).

Дорофеева Людмила Григорьевна,
Балтийский федеральный университет имени И. Канта.
Доктор филологических наук, доцент, профессор образовательно-научного кластера «Институт образования и гуманитарных наук».
Научные интересы: древнерусская литература, русская агиография, литературная герменевтика, литературная антропология.
E-mail: Lgdorofeeva@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-3622-8379

Lyudmila G. Dorofeeva,
Immanuel Kant Baltic Federal University.
Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of the Educational and Scientific Cluster “Institute of Education and Humanities”.
Research interests: Old Russian literature, Russian hagiography, literary hermeneutics, literary anthropology.
E-mail: Lgdorofeeva@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-3622-8379

DOI 10.54770/20729316-2026-3-132

Т.Г. Попова

ТЕМА СВЕТА В ЛЕСТВИЦЕ ИОАННА СИНАЙСКОГО*

Светлой памяти Лидии Петровны Жуковской

Аннотация

Статья посвящена описанию тематического поля «Свет» в тексте переводного памятника византийской учительной литературы – Лествицы Иоанна Синайского. Выявлены лексемы, входящие в ядро этого тематического поля, рассмотрены особенности функционирования ключевой лексемы («**свѣтъ**») в тексте памятника на материале древнейшей русской рукописи, сохранившей первый славянский перевод памятника. Обнаружены 35 примеров функционирования лексемы «**свѣтъ**» в тексте памятника: 4 в значении ‘свет как физическое явление’, 6 в значении ‘рассвет’ и 25 в значении ‘духовный свет’. Выявлены следующие компоненты переносного значения лексемы «**свѣтъ**»: 1) нетварный свет, 2) носители нетварного света, 3) духовная сила, 4) глаза, 5) разум, 6) правда, 7) надежда. Значения ‘глаза’ и ‘надежда’ не отражены в словарной статье «Свет» в Словаре русского языка XI–XVII вв. Определен состав ядра тематического поля «Свет»: в центре его находится нетварный свет и духовные учители, главным из которых является Спаситель. В ядро тематического поля входит лексика, обозначающая способность к рассуждению, т.е. внутреннее, духовное зрение, а также выражения, смыслом которых является потеря этого зрения. Кроме того, тема «Свет» в Лествице вербализуется лексемами, обозначающими природные явления. Названы 20 однокоренных лексеме «**свѣтъ**» слов, указано количество их словоупотреблений в тексте рукописи. Указаны 9 лексем, до сих пор не зафиксированных в словарях древнерусского и старославянского языков. Выявлено главное значение лексемы «**свѣтъ**», а именно ‘духовный свет’, или ‘то, что делает жизнь радостной, счастливой’, ‘то, что придает жизни смысл’, это значение в Лествице всегда связано с присутствием Божественного начала.

Ключевые слова

Лествица Иоанна Синайского; византийская учительная литература; преславский перевод Лествицы; древнерусский язык; древнерусские рукописи; тематическое поле; компонентный анализ; историческая лексикография.

* Статья подготовлена при поддержке РНФ (грант № 22-18-00005-П «Иконография и агиография Лествицы Иоанна Синайского»).

T.G. Popova

THE THEME OF LIGHT IN THE "LADDER" OF JOHN CLIMACUS**

In loving memory of Lidiya Petrovna Zhukovskaya

Abstract

The article is devoted to the description of the thematic field "Light" in the text of the translated monument of Byzantine teaching literature – "Ladder" of John Climacus. The lexemes included in the core of this thematic field are identified, and the features of the functioning of the key lexeme ("**свѣтъ**") in the text of the monument are considered based the material of the oldest Russian manuscript that preserved the first Slavic translation of the monument. 35 examples of the functioning of the lexeme "**свѣтъ**" in the text of the monument were found: 4 in the meaning of 'light as a physical phenomenon', 6 in the meaning of 'dawn' and 25 in the meaning of 'spiritual light'. The following components of the figurative meaning of the lexeme "**свѣтъ**" have been revealed: 1) uncreated light, 2) carriers of uncreated light, 3) spiritual power, 4) eyes, 5) reason, 6) truth, 7) hope. The meanings 'eyes' and 'hope' are not reflected in the dictionary entry "**свѣтъ**" in the Dictionary of the Russian Language of the 11th–17th Centuries. The composition of the core of the thematic field "Light" has been determined: in its center is the uncreated light and spiritual teachers, the main one of which is the Savior. The core of the thematic field includes vocabulary denoting the ability to reason, i.e. internal, spiritual vision, as well as expressions whose meaning is the loss of this vision. In addition, the theme of "Light" in the Ladder is verbalized by lexemes denoting natural phenomena. 20 cognate lexeme of "**свѣтъ**" are named, the number of their word usages in the text of the manuscript is indicated. 9 lexemes are indicated that have not yet been recorded in the dictionaries of the Old Russian and Old Church Slavonic languages. The main meaning of the lexeme светъ is revealed, namely 'spiritual light', or 'that which makes life joyful, happy', 'that which gives meaning to life'; this meaning in the "Ladder" is always associated with the presence of the Divine principle.

Keywords

"Ladder" of John Climacus; Byzantine Teaching Literature; Preslav's translation of the "Ladder"; Old Russian language; Old Russian manuscripts; thematic field; component analysis; Historical lexicography.

Тема света в любом произведении христианского искусства неразрывно связана с образом Спасителя. Лествица, созданная игуменом Синайского монастыря Иоанном в начале VII в., представляет собой энциклопедию духовной жизни христианина, и поэтому лексемы, входящие в тематическое поле «Свет», встречаются в изобилии. Задачами настоящей работы являются выявить лексемы, входящие в ядро этого тематического поля, и рассмотреть особенности функционирования ключевой лексемы («**свѣтъ**») в тексте памятника. Главным методом является компонентный анализ. Материалом для лингвистического исследования послужил текст древнейшей русской рукописи

** This article was prepared with the support of the Russian Science Foundation (grant No. 22-18-00005-P "Iconography and Hagiography of 'The Ladder' by John of Sinai").

Лествицы Иоанна Синайского (ОР РГБ. Ф. 256 (собр. Н.П. Румянцева). № 198), далее – Рум. 198; рукопись создана в середине XII в., возможно, в Киеве. В книге представлен первый славянский перевод Лествицы, выполненный в первой половине X в. книжниками Преславской школы. Памятник имеет современное критическое издание синоптически с реконструированным византийским оригиналом для перевода (см.: [Popova 2025]). Священное Писание на греческом языке и в Синодальном переводе цитируется по изданию на сайте Библейского общества (см.: [Manuscript-Bible.ru]).

Наиболее полный семантический анализ древнерусской лексемы «**свѣтъ**» содержится в «Словаре русского языка XI–XVII вв.» [Словарь русского языка 1975–, XXIII, 134–136], далее – СлРЯ XI–XVII; автор словарной статьи – А.М. Молдован. В этой статье указаны 7 значений лексемы «**свѣтъ**», для иллюстрации которых приведены 83 цитаты из разных по жанру памятников истории русского языка. Статья написана на материале Картотеки СлРЯ XI–XVII; общее количество карточек с примерами употребления лексемы «**свѣтъ**» в Картотеке равно 1354 [Чернышева, Филиппович 1999, 61]. Рум. 198 как древнейшая русская рукопись Лествицы входит в число источников СлРЯ XI–XVII; в связи с этим дополнительной практической задачей настоящей работы является внести дополнения и уточнения в текст словарной статьи «Свет» в СлРЯ XI–XVII.

Общее количество словоупотреблений лексемы φῶς в греческом тексте Лествицы составляет 37; в славянском переводе «**свѣтъ**» встречается 35 раз; разница вызвана тем, что греческий генитив, как обычно для раннеславянских переводов, передается именем прилагательным: τοῦ φωτός, «**свѣтьлыи**» [Лествица, лл. 22в, 2; 60б, 10]. Таким образом, объектом представленного ниже лингвистического анализа являются 35 контекстов, в которых функционирует сущ. «**свѣтъ**». В 3 из 35 словоупотреблений лексема «**свѣтъ**» функционирут в точных цитатах из Нового Завета (Мф. 5: 16; Мф. 6: 23; 2 Кор. 6: 14); в этих случаях семантическое пространство Лествицы углубляется за счет библейских коннотаций. Расширенные контексты, греческие параллели и разночтения в текстах генетически близких рукописей содержатся в вышеупомянутом критическом издании Лествицы (см.: [Popova 2025]).

В Библии свет «прямо связан с Богом: это Его первое творение и, так сказать, Его “визитная карточка”» [Федотова 2023, 154]. Эта связь хорошо прослеживается на материале Лествицы, определяя состав тематического поля «Свет». В Лествице из 7 значений лексемы «**свѣтъ**», зафиксированных в СлРЯ XI–XVII, употребляются 3 (прямые значения ‘свет’ и ‘рассвет’ и переносное значение ‘духовный свет’). Рассмотрим примеры, в которых реализуются эти 3 значения.

1. Основным значением лексемы «**свѣтъ**» является ‘свет как физическое явление: электромагнитное излучение, воспринимаемое человеческим глазом’. В этом значении лексема «**свѣтъ**» употребляется в Лествице 4 раза:

1.1. «**Вѣсѣхъ изволївъшихъ бг҃ъ. всѣхъ жївотъ. всѣхъ сп҃съ вѣрныихъ. невѣрныихъ правьдныхъ [грѣшьныхъ] добро||чъстивыхъ. нечъстївыхъ. бестр҃аныхъ. състрастьныхъ. инокыихъ. мирьскыхъ. моудрыхъ. гроубыхъ съдравыхъ. немощьныхъ оуныхъ. прешъдъшихъ. такоже свѣта просыпание. и въздоушъное прємѣнѣние. и инако нѣсть. не бо лицемѣриѣ оу бога**» [Лествица, лл. 7г, 18 – 8а, 13] (Рим. 2: 11).

1.2. «**цоуже оубо свѣтоу тьма. цоуже же ї || прѣзоривыи всѣкоумоу доброволъствоу**» [Лествица, лл. 127а, 21 – 127б, 2].

1.3. «**такоже различии очию нашию свѣтове. сице мъгл** (Так! – *Т.П.*; вместо: **мъногл**?)**. и различл. разоумнлго сл҃нцл. тже въ д҃ши бывающлл. присѣнѣнил**» [Лествица, л. 164а, 2–7]. В этом чтении речь идет о диапазоне спектра или об оттенках света, поэтому сущ. «**свѣтъ**» употребляется в форме мн. ч. (τὰ φῶτα), в древнеславянском языке склоняется по типу на *ŭ: «**свѣтове**». Примечательно, что во всех просмотренных нами византийских источниках (их не менее 20) это чтение выглядит как “διάφορα τῶν ὀφθαλμῶν τὰ φῶτα”. Местоимение «**нашию**», на наш взгляд, является переводческой вставкой; доказательствами этого являются отсутствие этого местоимения в греческом оригинале для перевода и устранение местоимения из позднейших, выверенных по греческому тексту южнославянских редакций перевода, в которых читается «**различии очию свѣтове**» (см.: [Popova 2025, 854]). В связи с этим можно предполагать, что фразеологически связанные сочетания *свет моею очию* и *свет нашею очию* для ласкового обозначения дорогого человека в древнеболгарском языке отсутствовали; они могли возникнуть в древнерусском языке к XIV в. (в СлРЯ XI–XVII это значение иллюстрируется примером из Сказания о Борисе и Глебе по рукописи XIV в. и примером из Жития Иосифа Волоцкого по списку XVI в.).

1.4. Источником света (в прямом значении) может являться огонь (в прямом значении); в этом смысле обе лексемы («**свѣтъ**» и «**огнь**») функционируют в чтении «**такоже свѣтъ. и огнь и пламы. въ едино сърицоуть дѣиство. сице и о сихъ разоумѣваи**» [Лествица, л. 197г, 4–9].

Как видно из приведенных примеров, в Лествице физическая энергия света сливается с духовной энергией в одно целое. Как свет сияет для всех жителей Земли, так и Бог – это жизнь и спасение всех желающих (пример 1.1). Физическая энергия в разных ее проявлениях (излияние света, дисперсия света, рассеянность или яркость света) имеет одно начало – Божественное.

2. Вторым значением лексемы «**свѣтъ**» является ‘рассвет, промежуток времени между сумерками и восходом солнца’. В этом значении лексема «**свѣтъ**» встречается в памятнике 6 раз.

2.1. «**Прѣдъваряеть жбо сл҃нцл. заутрьнии свѣтъ. всѧкого съмѣренїнил** (Так! – *Т.П.*) **кротостьное течение**» [Лествица, л. 130г, 10–15].

2.2. «**такоже свѣтоу лавльшоу сѧ отъходить тьма. сице и ѿ вонл съмѣренил. всѧкы** (Так! – *Т.П.*; вместо **всѧка** (?), греч.: πάσα) **горест-ї** (Так! – **Т.П.**) **трость изгыбаеть**» [Лествица, л. 77г, 16–21].

2.3–4. «**ѿ зарл же свѣтъ. ѿ свѣта же въсил сл҃нце. такоже и при реченыхъ есть разоумѣтї. и обрѣсти**» [Лествица, л. 97в, 2–6].

2.5. «**правьдно прѣдъ сл҃нцьмь. свѣтъмь освѣтїти сѧ. ти тако на сл҃нце възьрѣти тснѣ**» [Лествица, л. 131а, 1–4].

2.6. «**не соущоу свѣтоу все мрачно. и не соущоу съмѣрению все наше некошно**» [Лествица, л. 137в, 8–11].

Примечательно, что лексема «**свѣтъ**» в значениях ‘свет’ и ‘рассвет’ в 9 случаях из 10 функционирует в составе синтаксических конструкций со значением сравнения. К ярким стилистическим особенностям Лествицы как литературного памятника относятся такие сравнительные обороты, первая часть которых описывает предметы и явления физического (видимого) мира, а вторая – явления духовного (невидимого) мира, и примеры 1.1–4, 2.1–4 и 2.6 являются иллюстрациями сказанного. В примере 2.1 свет уподобляется такой христианской добродетели, как кротость, в примерах 2.2 и 2.6 – смиренномудрию.

На Лествице добродетелей кротость предшествует смиренномудрию; этот порядок такая же истина, как утренняя заря перед восходом солнца (пример 2.1). В примере 1.2 под *светом* понимается любая добродетель.

3. Переносное значение лексемы «**свѣтъ**» в самом общем виде в СлРЯ XI–XVII сформулировано как ‘то, что делает ясным, понятным мир; то, что делает радостной, счастливой жизнь; духовный свет’ [Словарь русского языка 1975–, XXIII, 135]. Этот смысл лексемы «**свѣтъ**» является в Лествице основным: общее количество словоупотреблений с этим значением составляет 25. Кроме того, все приведенные выше контексты (1.1–4 и 2.1–6) можно рассматривать как примеры совмещения прямого и переносного значений.

Общую формулировку переносного значения лексемы «**свѣтъ**» на материале Лествицы можно конкретизировать, выделив в нем следующие 7 компонентов: 1) нетварный свет (8 словоупотреблений), 2) носители нетварного света (7 словоупотреблений), 3) духовная сила, святость (2 словоупотребления), 4) глаза (1 словоупотребление), 5) духовное зрение, разум (5 словоупотреблений), 6) правда, христианская вера (1 словоупотребление) и 7) надежда (1 словоупотребление). Рассмотрим названные компоненты лексического значения сущ. «**свѣтъ**».

3.1. Понятие «нетварный (нерукотворный, Фаворский, божественный) свет» является одним из ключевых понятий православного богословия, которое можно рассматривать в разных аспектах, осознавая при этом, что само это понятие бесконечно, неисчерпаемо и невыразимо. Применительно к Лествице под «нетварным светом» понимается Божественная энергия, благодать, которая дает жизни смысл и приносит в нее радость. Примерами употребления лексемы «**свѣтъ**» в этом значении являются следующие чтения:

3.1.1. В повествовании об архидиаконе Македонии (Лествица 4: 31), за проступок отлученном от службы игуменом и низведенном им в чин последних среди новоначальных, Македоний после 40 дней епитимии умоляет игумена не возвращать ему прежний чин архидиакона, а оставить в чине новоначальных до конца его жизни, объясняя свое желанием словами: «**николиже бо бг҃е облъщениꙗ ради всѧкого** (Так! – *Т.П.*; вместо: **рати всѧкоꙗ** (?), греч.: πολέμου παντός)**. и свѣта бг҃ꙗ сладости. въ себѣ ꙗкоже нынѣ видѣхъ**» [Лествица, л. 34б, 8–13].

3.1.2. «**и** (Так! – *Т.П.*; вместо: **пии** (?), греч.: Πίνε) **съ оусьрдиемь роуганиѥ. ѧкы водоу животноую** (Ин. 4: 10; Откр. 22: 17)**. ѿ вьсего ч҃ка. напоити тѧ очищениемь. ѿ сквьрны възїскающоу. тъгда бо възиꙗеть чистота вели||ка въ дш҃и твоеи. и свѣтъ бг҃ии не ищезнеть ѿ ср҃ца твоего**» [Лествица, лл. 44в, 15 – 44г, 3].

3.1.3. «**нѣсть осоуженикомъ въ тьмьници веселиꙗ. и нѣсть инокымъ истиньнымъ. на земли праздьника. и васнь сего радї онъ доброплачьныи. въздоуша гл҃аше. изведи ис тьмьницѧ дш҃оу мою** (Пс. 141: 8)**. ꙗкоже веселити сѧ оубо въ неизгл҃анѣмь свѣтѣ твоемь**» [Лествица, л. 72а, 1–12].

3.1.4. «[**степень сии приимыи свѣтъ просиꙗ въ ср҃дци того**]» [Лествица, 118а, 2] (резюме к Слову 20). Этот фрагмент (греч.: “Βαθμός, ὁ τοῦτον εἰληφώς, φῶς ἔλαμψεν ἐν τῇ καρδίᾳ αὐτοῦ”) в Рум. 198 отсутствует; причина отсутствия заключается в обстоятельствах работы над кодексом: над книгой трудились два писца, первый писал основной текст, второй – тексты резюме и заголовков; первый писец оставлял второму мало места для его работы, поэтому заголовки в Рум. 198 зачастую сокращены до минимума, а резюме

к некоторым Словам (как, в данном случае, к Слову 20) выпущены. Приведенный выше текст резюме к Слову 20 в Рум. 198 восстановлен по другим рукописям преславского перевода (см.: [Popova 2025, 619–620]).

3.1.5. «**разѹмѣи. и не прельщенъ боуди. въ себѣ соуще ти прⷭ̃бьное соущие** (смиренномудрие – *Т.П.*)**. въ мънѡжъствѣ свѣта. неизг̃лана**» [Лествица, л. 138г, 17–22].

3.1.6. «**такъ жставъ. слово же и законъ. д̃хъмь и тѣлесьмь. въ плъти доброчъстивѣ съкончаваємомъ. неплѣнѥно ср̃це. съвьршена любы. съмѣрениа источникъ. оумоу изъшьствие х̃сово. въшьствїе свѣта. и мл̃твы неоукрадение. просвѣщениа бж̃ьа обилье**» [Лествица, л. 146г, 7–19].

3.1.7. «**въ насъ бо младѣишїхъ. се** (смиренномудрие – *Т.П.*) г̃на **волѧ извѣщение. въ средныхъ же ратноѥ. васнь ѿхожениѥ. въ съвьршеныхъ же бж̃ьа свѣта. приложение и обилие**» [Лествица, л. 156г, 8–14].

3.1.8. «**въздоухъ оубо оучистивъ сѧ** (Так! – *Т.П.*)**. облакъ свѣтло показа сл̃нце. и д̃ша поприѧтии оста||влениа съподобивъши сѧ. всѧко бжественыи свѣтъ видѣ**» [Лествица, лл. 156г, 19 – 157а, 3].

Этот божественный свет («**свѣтъ бж̃ии**», “φῶς Θεοῦ”) вселяется только в сердца смиренных и кротких, с благодарностью принимающих унижения и поругания (примеры 3.1.1, 3.1.2). Он приносит радость и счастье (примеры 3.1.1, 3.1.3), освобождает от тяжести грехов (примеры 3.1.2, 3.1.8). Он нематериален, поэтому его нельзя выразить словами («**свѣта неизг̃лана**», “φωτὸς ἀῤῥήτου”); его можно только созерцать духовно (примеры 3.1.3, 3.1.5). Его количество можно определить, и по мере продвижения по Лествице добродетелей оно может приумножаться (примеры 3.1.5 и 3.1.7). Это то сокровище, которое никто не отнимет и не украдет (3.1.6); этот образ очевидно восходит к библейской символике (Мф. 6: 20; Мф. 13: 24).

3.2. Лексема «**свѣтъ**» в Лествице может иметь значение ‘носители нетварного света’, т.е. духовные учители: это Бог в трех Его лицах, Ангелы и монахи. Первоисточником света и главным Учителем является Господь.

3.2.1. «**тъже бо огнь изѣдаѥ** (Втор. 4: 24; Втор. 9: 3; Евр. 12: 29) **и освѣщаѥ. свѣтъ именоует сѧ**» [Лествица, л. 192г, 13–15].

3.2.2. Как видно из примера 3.2.1, Бог одновременно является и *огнем поядающим*, и *светом просвещающим*, поэтому и разговор с ним, т.е. молитва, приводит к разным результатам: некоторые чувствуют себя после нее как вышедшими из раскаленной печи, а некоторые – как просвещенные светом, со смирением и радостью: «<...> **ини же акы ѿ свѣта || освѣщени. и въ соугоубоую ризоу съмѣрениа. и веселиа облечени**» [Лествица, л. 192г, 22 – 193а, 3].

3.2.3. В чтении, повествующем о Боговидении Моисея (Исх. 19–20), лексема «**свѣтъ**» также употребляется в значении именования Бога Отца: «**на высотоу възиде. всѧкъ мракъ и мъглоу. и дымъ отрѣбивъ. невѣдѣниа г̃лю. трьмрачноую тьмоу. приближи сѧ къ свѣтоу**» [Лествица, л. 216а, 5–11].

3.2.4. В Символе веры Светом от Света именуется Иисус Христос. Спаситель, одно из имен которого – Свет, стоит в центре метафорической панорамы, созданной Лествичником: «**свѣта послоушаимъ. тако ты степеньмь въчинаѭщоу. навыкнѣте бо ѿ мене р̃е. тако кротокъ ѥсмь и съмѣренъ ср̃цьмь**» [Лествица, л. 130г, 15–22] (Мф. 11: 29).

3.2.5. Еще одним именем Спасителя является Любовь. Примером совмещения в одном контексте двух атрибутов Иисуса («**любы**» и «**свѣтъ**»)

является молитва, завершающая книгу: «**любы бъ есть** (1 Ин. 4: 8; 1 Ин. 4: 16). **ємоуже хвала. ємоуже дьржава. ємоуже сила. [т]оиже вьсѣмь бл҃гыимъ податьникъ есть. и бѣ и боудеть. въ безъоуставьныа вѣкы вѣкомъ** (Так! – *Т.П.*) **аминъ.**:» [Лествица, л. 201г, 10–18]. В этом примере хорошо проявляется необходимость привлечения к лингвистическому анализу текста близких рукописей, что является сутью лингвотекстологического метода Л.П. Жуковской (см. об этом, например: [Жуковская 1963; Жуковская 1969]). В других русских рукописях перевода, а также в болгарских и сербских рукописях памятника, в этом месте текста читается «**свѣтъ**», в греческих кодексах этой лексеме соответствует “φῶς” (см.: [Popova 2025, 1043]). На основании сопоставительного анализа можно утверждать, что писец Рум. 198 ошибся, написав «**вѣкомъ**» вместо «**свѣтъ**»; эта ошибка могла стать следствием неясного чтения в антиграфе или сознательным решением книжника, знавшего устойчивое сочетание библейского происхождения «**въ вѣкы вѣкомъ**».

3.2.6–3.2.7. «**свѣтъ оубо инокымъ а҃г҃ли. свѣтъ же всѣмь чл҃вкмъ. иноческое житиє**» [Лествица, л. 148г, 8–11]. Под *светом* в этих примерах понимаются и святые Ангелы, и люди, выбравшие для себя путь монашества. Иноки для мирских являются примерами, образцами для подражания. Этот фрагмент памятника вошел в словарную статью СлРЯ XI–XVII, но не по тексту Лествицы, а по тексту Послания Ивана Грозного в Кирилло-Белозерский монастырь (1573 г.): «Писано бо есть: “свет иноком – Ангели, свет же миряном – иноки”» [Словарь русского языка 1975–, XXIII, 135]. Приведем расширенный контекст, показывающий не только хорошее знание Иваном Грозным Лествицы как литературного памятника, но и его глубокую, искреннюю веру и убежденность в том, что монастырь должен быть центром просвещения: «Писано бо есть: свет иноком – Ангели, свет же миряном – иноки. Ино подобает вам, нашим государем, и нас, заблуждьших во тме гордости и сени смертней прелести тщеславия, ласкордьства и ласкосердия, просвещати. А мне, псу смердящему, кому учити, и чему наказати, и чем просветити?» (цит. по: [Послания Ивана Грозного 1951, 162]).

3.3. Одним из компонентов лексического значения сущ. «**свѣтъ**» является ‘святость’.

3.3.1. Носителями света в Новом Завете именуется Апостолы. В Евангелии (Мф. 5: 16) Спаситель обращается к Его ученикам с такими словами: «Так да светит свет ваш пред людьми, чтобы они видели ваши добрые дела…» (“οὕτως λαμψάτω τὸ φῶς ὑμῶν ἔμπροσθεν τῶν ἀνθρώπων, ὅπως ἴδωσιν ὑμῶν τὰ καλὰ ἔργα…”). Эта библейская цитата вошла в текст Лествицы: «**сице бо р҃е да въсиаѣть свѣтъ вашъ предъ чл҃вкы. нєкъли вид҃ть ваша добраа дѣла**» [Лествица, л. 123в, 10–14]. Эти слова по тексту Мстиславова Евангелия включены в статью «Свет» в СлРЯ XI–XVII [Словарь русского языка 1975–, XXIII, 135–136] как иллюстрация значения ‘духовная сила, святость’.

3.3.2. Еще одним примером употребления лексемы «**свѣтъ**» в названном значении является чтение «**къ симъ вьсѣмъ. ино еже ист҃плєниа ради оумъ || въ свѣтѣ х҃с҃оу прєставивъ. неизг҃ланѣ и неиздреченьнѣ**» [Лествица, лл. 164а, 20 – 164б, 3], которое в русском переводе Оптиной пустыни (26: 141) выглядит как «...есть еще особенное состояние, в котором восхищенный представляется Христу во свете неизреченно, непостижимо» [Преподобного отца нашего Иоанна <…> Лествица 1997, 382]. Божественное начало не поддается рациональному анализу и словесному объяснению. Связь между понятиями *свет* и *святость* хорошо выражена в поэтических строках Анри Волохонского

«Кто любит, тот любим; кто светел, тот и свят»: «Для русской и – шире – христианской культуры связь святости и светлости вполне прозрачна и естественна» [Федор (Людоговский) 2008, 51]. Очевидно, что каждый святой несет свет, но верно и обратное: «каждый светлый человек недалек от Царствия Божия, от Небесного Иерусалима» [Федор (Людоговский) 2008, 51].

3.4. Общее переносное значение лексемы «**свѣтъ**» (‘то, что делает ясным, понятным мир; то, что делает радостной, счастливой жизнь’) на материале Лествицы можно конкретизировать. Под светом Лествичник понимает глаза; этот компонент лексического значения в СлРЯ XI–XVII не отмечен. Вообще, наблюдения над лексическим составом Лествицы приводят к предположению, что ее автор имел познания в области медицины и особенно хорошо был осведомлен в таких областях, как хирургия и офтальмология. Одним из контекстов, позволяющих сделать такой вывод, является: «**видѣхъ. въ врачевьницѣ нѣкого. нѣкоея иноа ради вины пришъдъша. и врачевьною кротостію оудьржана. и исоучение приимъша. и надълежимъи свѣтъ его. мракъ ѡложъша**» [Лествица, л. 12а, 1–15]. В данном случае, возможно, речь идет об операции на глазах, в результате которой человек прозрел; переносным значением контекста является духовное прозрение, приход к вере: под «больницей» понимается Церковь, под «врачом» – Спаситель, или духовный учитель, под «мраком» – греховный мир и слепота неверующих. Врач избавил пациента от глазной болезни, сняв «**надълежимъи свѣтъ его мракъ**» (“ἐπικειμένην τῷ φωτὶ αὐτοῦ ἀχλὺν”), т.е. освободив глаза больного от пелены.

3.5. В христианском сознании понятие «**свѣтъ**» тесно связано с понятием «**око (очи)**»; эта связь восходит к словам Иисуса “Ὁ λύχνος τοῦ σώματος ἐστιν ὁ ὀφθαλμός” («Светильник тела есть око») (Мф. 6: 22; Лк. 11: 34; см. об этом подробно: [Чернышева, Филиппович 1999, 66–72]). Возможность видеть невидимое «оком сердечным» связана с идеей просвещения, выраженной апостолом Павлом: “ἵνα ὁ Θεὸς <...> πεφωτισμένους τοὺς ὀφθαλμοὺς τῆς καρδίας” («чтобы Бог <...> просветил очи сердца Вашего», Еф. 1: 17–18). На этой основе у сущ. «**свѣтъ**» развился такой компонент лексического значения, как ‘разум’, под которым понимается способность к внутреннему зрению, т.е. к постижению скрытого, божественного смысла происходящих событий. В Лествице имеются примеры употребления лексемы «**свѣтъ**» значении ‘свет разума’.

3.5.1. Понятие «око сердечное» (“ὀφθαλμὸς καρδίας”) встречается в памятнике довольно часто, в том числе, и в сочетании с лексемой «**свѣтъ**». Примером такого употребления является дефиниция монаха: «**инокъ ѥсть бесконьчьныи свѣтъ. въ ѡцѣ сьрдьчнѣмь**» [Лествица, л. 126г, 20–22].

3.5.2. Как верно замечено М.И. Чернышевой, «та же внутренняя сущность, которая обозначается понятием *сердечные очи* или *очи сердца*, может называться *оком умным*» [Чернышева, Филиппович 1999, 71]. В Лествице имеется чтение, которое показывает тождество *умного ока* и *умного света*: «**бѣси соупротивное. пакы ⷭ҃ченымъ.|| творѧть. ѥгда бо ⷣ҃шї прѣдолѣють. и оумныи свѣтъ съвратѧть. къ томоу нѣсть въ насъ оканыихъ. ни трезвениа. ни расоужениа. ни оувѣдѣниа. ни срама. нъ непоболѣниѥ. и нечоувьство. и нерасоужение. и невисть**» [Лествица, лл. 144г, 21 – 145а, 10]. Отсутствие *умного света* приводит к *слепоте ума*.

3.5.3. В этом же значении лексема «**свѣтъ**» употребляется в оглавлении книги, в названии Слова 26: «**ѡ свѣтѣ въходнаго ра||соужениа**» [Лествица, лл. 200г, 22 – 201а, 1].

3.5.4. Еще одним примером употребления лексемы «**свѣтъ**» в значении ‘разум, понимание’ является фрагмент Слова 26 «О рассуждении»: «**исходъ любъве твоем. да оуже оубо непреходь||нъ тога коньць**» (ср.: 1 Кор. 13: 8). **въ нѥиже прѣоуспѣвающе. николиже престанемъ. не въ соущии. нъ и** (Так! – *Т.П.*; вместо: **ни** (?), греч.: οὐ) **въ боудоущии вѣкъ** (Пс. 120: 8). **свѣтьмь свѣтъ разѳма приемлюще**» [Лествица, лл. 165в, 20 – 165г, 7]. В этом примере содержатся два атрибута Спасителя: «совершенная любовь» и «высший разум».

3.5.5. Цитата из Мф. 6: 23 (“εἰ οὖν τὸ φῶς τὸ ἐν σοὶ σκότος ἐστίν, τὸ σκότος πόσον” – «Если свет, который в тебе, тьма, то какова же тьма?») в Лествице функционирует в чтении «**аще бо свѣтъ тьма бываѥть. тьма сирѣчъ иже въ миро҃у колми. ѿмьнат сѧ** (Так! – *Т.П.*)» [Лествица, л. 148г, 18–22]. В Евангельском стихе (Мф. 6: 23) под *светом*, согласно толкованиям Иоанна Златоуста, Феофилакта Болгарского и Григория Паламы, понимается ум, разум, способность рассуждать (см.: [Библия онлайн]). Фрагмент Лествицы, в который включена цитата из Мф. 6: 23, следует за фрагментом «**свѣтъ оубо инокымъ а҃н҃ли. свѣтъ же всѣмъ ч҃л҃вкмъ. иночское житие**» [Лествица, л. 148г, 8–11] (см. примеры 3.2.6–3.2.7); оба приведенных контекста составляют единое смысловое целое: если разум иноков омрачится (от страстей, или пороков), то тем более омрачится разум мирских. В русском переводе Оптиной пустыни этот стих Лествицы (26: 31) выглядит как: «Если же свет сей бывает тьма, то оная тьма, то есть сущие в мире, кольми паче помрачаются» [Преподобного отца нашего Иоанна <…> Лествица 1997, 347].

3.6. Кроме компонента “свет разума, ума”, в СлРЯ XI–XVII выделяется такой компонент переносного значения сущ. «**свѣтъ**», как ‘свет веры, правды, православия’ [Словарь русского языка 1975–, XXIII, 135]. В этом смысле лексема «**свѣтъ**» встречается у апостола Павла во 2 Кор. 6: 14: “Μὴ γίνεσθε ἑτεροζυγοῦντες ἀπίστοις· τίς γὰρ μετοχὴ δικαιοσύνῃ καὶ ἀνομίᾳ; ἢ τίς κοινωνία φωτὶ πρὸς σκότος” («Не преклоняйтесь под чужое ярмо с неверными, ибо какое общение праведности с беззаконием? Что общего у света с тьмою»). Последние слова этого стиха Лествичник включил во фрагмент Слова 7 («О радостотворном плаче»): «**егда ба҃ дѣла плакати мьнѧщи сѧ. гнѣвъ и прѣзорьство оузрѣмъ. сихъ сльзы соупротивны помышлѧимъ. каа бо в҃е обыщина свѣ||тоу съ тьмою**» [Лествица, лл. 71а, 17 – 71б, 1]. И текст этого примера, и библейская основа этого текста показывают синкретичное значение лексемы «**свѣтъ**», в котором совмещаются 3 смысла: физическое явление, правда и христианская вера.

3.7. Как видно из предыдущих примеров, свет в Лествице всегда имеет Божественное начало; Светом именуется и Бог Отец, и Бог Сын. Образ Троицы толковался византийскими богословами не только как изображение триединого божества и прообраз Евхаристии, но и как символ веры, надежды и любви. Эти три важнейшие христианские добродетели названы апостолом Павлом в 1 Кор. 13: 13 (“νυνὶ δὲ μένει πίστις, ἐλπίς, ἀγάπη, τὰ τρία ταῦτα μείζων δὲ τούτων ἡ ἀγάπη” – «А теперь пребывают сии три: вера, надежда, любовь; но любовь из них больше»). Начало этой цитаты вошло в следующий фрагмент Лествицы: «**Нына же оубо по всѣхъ приедиⷭ҃еныхъ. пребываѥть трое се. вѣра надежа любы** (1 Кор. 13: 13). **бѣ҃ъ бо сѧ наричеть. обаче азъ оубо [овоу] лоучоу виж^оу овоу свѣтъ. ово** (Так! – *Т.П.*) **же кр҃гъ. все же ѥдино оусимание. и едино свѣтьльство**» [Лествица, л. 197б, 1–11]. Как видно из этого примера, под светом Лествичник понимает такую христианскую добродетель, как надежда.

Именно этим словам Лествицы следует выдающийся художник, монах Андроникова монастыря, Андрей Рублёв, при создании иконы «Троица», которая по праву считается вершиной древнерусского и мирового иконописного искусства. В основе композиции этой иконы лежит круг как символ гармонии мира, совершенства, божественной красоты и вечности. По мнению В.Н. Лазарева, одной из книг, вдохновивших мастера на создание этого шедевра, стала Лествица Иоанна Синайского [Лазарев 1983, 104].

Наблюдения над функционированием лексемы «**свѣтъ**» в тексте Лествицы Иоанна Синайского преславского перевода памятника позволяют определить состав ядра тематического поля «Свет». В центре его находится нетварный свет («**Божьствьныи свѣтъ**», «**Божии свѣтъ**», «**бесконьчьныи свѣтъ**», «**да въсиѭєть свѣтъ**», «**мъножьство свѣта**», «**освѣщати**», «**освѣтити сѧ**», «**акы ѿ свѣта освѣщени**», «**приближити сѧ къ свѣтоу**», «**свѣтъ неизглаголаныи**», «**свѣта просыпание**», «**свѣта приложение и обилие**», «**свѣтоу ѩвльшоу сѧ**», «**не соущоу свѣтоу**», «**свѣтъ видѣти**», «**свѣтъ не ищезнеть ѿ срьдьца**», «**свѣтъ просиѭ въ срьдьци**», «**свѣтъ Божиѭ сладости**», «**свѣта неукрадение**»; все приведенные здесь и ниже примеры встречаются в разных местах памятника, на разных листах рукописи, их и фрагменты, в которых они функционируют, можно найти по словоуказателям в лингвистическом издании Рум. 198 [Попова 2026]) и носители нетварного света («**веселити сѧ въ свѣтѣ Твоиемь**», «**Свѣта послоушаимъ, а҃г҃ли**», «**иночьскоѥ житие, свѣтъ вашъ**»). Важнейшим составным элементом в структуре этого тематического поля является лексика, обозначающая способность к рассуждению, т.е. внутреннее, духовное зрение, имеющее Божественное начало («**оумъ въ свѣтѣ Христосоу прѣдъставити**», «**оумныи свѣтъ**», «**свѣтъ расоужениѭ**», «**свѣтъ разоума**», «**свѣтъмь свѣтъ приимати**», «**свѣтъ въ оцѣ срьдьчьнѣмь, възьрѣти, ѩснѣ, очи**»). В состав тематического поля входят выражения с антонимическим значением, смыслом которых является потеря этого зрения, т.е. помрачение духовного разума («**свѣтъ тьма бываѥть**», «**цоуже свѣтоу тьма**», «**надълежимыи свѣтоу мракъ отъложити**», «**каѩ обьщина свѣтоу съ тьмою**»). Кроме того, тема «Свет» в Лествице вербализуется лексемами, обозначающими природные явления («**зарѧ**», «**заоутрьнии свѣтъ**», «**огнь**», «**пламы**», «**различии свѣтове**», «**слъньце**»). В состав тематического поля «Свет» в Лествице входят лексемы «**добраѩ дѣла**» и «**надежда**».

Кроме лексемы «**свѣтъ**» (35 словоупотреблений), тему «Свет» в древнейшей русской рукописи Лествицы представляют 20 однокоренных слов в 97 случаях функционирования (количество словоупотреблений приведено в скобках): «**свѣтьлыи**» (16), «**просвѣщение**» (14), «**свѣтило**» (12), «**освѣщати**», «**освѣщати сѧ**» (10), «**свѣтьлѣ**» (9), «**просвѣтити**» (7), «**просвѣщати**», «**просвѣщати сѧ**» (7), «**освѣтити**», «**освѣтити сѧ**» (4), «**непросвѣщеныи**» (3), «**свѣтьльство**» (3), «**свѣща**» (3), «**Богопросвѣщеныи**» (1), «**неосвѣщеныи**» (1), «**освѣщение**» (1), «**просвѣтитель**» (1), «**просвѣщание**» (1), «**просвѣщеныи**» (1), «**прѣсвѣтьлыи**» (1), «**свѣтолоучьныи**» (1), «**свѣтоносьць**» (1).

В результате проведенного лингвистического анализа выявились лексемы, до сих пор не зафиксированные в словарях древнерусского языка [Словарь древнерусского языка… 1988–; Словарь русского языка… 1975–; Срезневский 1958] и в словарях древнеболгарского языка [Miklosich 1862–1865; Старославянский словарь 1999], всего 9 лексем. Это слова «**прѣмѣнание**» (пример 1.1), «**доброплачьныи**» (пример 3.1.3), «**доброчьстивѣ**», «**неплѣнѥныи**» и «**неукрадение**» (пример 3.1.6), «**попрятание**» (пример 3.1.8)

и «**безоуставьныи**» (пример 3.2.5). Кроме того, не нашли отражения в исторической лексикографии однокоренные лексеме «**свѣтъ**» слова «**неосвѣщеныи**» и «**просвѣщаниє**».

Главным значением лексемы «**свѣтъ**» в тексте Лествицы является ‘духовный свет’, или ‘то, что делает жизнь радостной, счастливой’, ‘то, что придает жизни смысл’, и это значение всегда связано с присутствием Божественного начала, зримого или незримого. В византийской традиции встречается не менее 8 наименований этого памятника, среди которых имеется “Φωτισμός” ‘просвещение, освещение’. Книга красочно описывает духовную борьбу с темными силами (страстями), композиционно представляя собой панораму постепенного восхождения по ступеням добродетелей, т.е. путь от мрака к Свету. И содержание, и структура этого памятника определены темой света, поэтому Лествица как книга излучает духовный свет, показывая путь к спасению всем желающим спасения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Библия онлайн // Экзегет. URL: ekzeget.ru (дата обращения: 11.02.2026).

2. Жуковская Л.П. Лингвистические данные в текстологических исследованиях // Изучение русского языка и источниковедение. М.: Наука, 1969. С. 3–26.

3. Жуковская Л.П. Памятники письменности традиционного содержания как лингвистический источник (их значение и методика исследования) // Исследования по лингвистическому источниковедению. М.: Наука, 1963. С. 20–35.

4. Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М.: Искусство, 1983. 538 с.

5. Лествица // ОР РГБ. Ф. 256 (собр. Н.П. Румянцева). № 198. Л. 1–218.

6. Попова Т. Г. Румянцевская Лествица XII в. Лингвистическое издание. Т. 1–5. СПб.: Алетейя, 2026.

7. Послания Ивана Грозного / подгот. текста Д.С. Лихачева, Я.С. Лурье; пер. и коммент. Я.С. Лурье; под ред. В.П. Адриановой-Перетц. М.; Л.: Наука, 1951. 712 с.

8. Преподобного отца нашего Иоанна, игумена Синайской горы, Лествица, в русском переводе. М.: Лествица, 1997. 671 с. (Репринт изд.: Преподобного отца нашего Иоанна, игумена Синайской горы, Лествица, в русском переводе. Сергиев Посад: Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1908. 671 с.)

9. Словарь древнерусского языка (XI–XIV вв.). М.: Наука, 1988–.

10. Словарь русского языка XI–XVII вв. М.: Наука, 1975–.

11. Срезневский И.И. Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам. Т. I–III. М.; Л.: АН СССР, 1958.

12. Старославянский словарь (по рукописям X–XI веков) / под ред. Р.М. Цейтлин, Р. Вечерки и Э. Благовой. М.: Русский язык, 1999. 842 с.

13. Федор (Людоговский), прот. Тема света в церковнославянских акафистах // Славянский мир: вера и культура. Самара: Самарский научный центр РАН, 2008. С. 51–57.

14. Федотова Е.Я. Свет и цвет в библейском богословии // Визуальная теология. 2023. Т. 5. № 2. С. 151–163.

15. Чернышева М.И., Филиппович Ю.Н. Историко-лексикологическое (тематическое) исследование: экспериментальный опыт на основе информационной технологии // Вопросы языкознания. 1999. № 1. С. 56–83.

16. Manuscript-Bible.ru. URL: manuscript-bible.ru (дата обращения: 11.02.2026).

17. Miklosich Fr. Lexicon palaeoslovenico-graeco-latinum emendatum auctum. Vindobonae: Guilelmus Braumueller, 1862–1865.

18. Popova T. Die "Leiter zum Paradies" des Johannes Klimakos: Frühgriechische Version des Textes – Vorlage der Preslaver Übersetzung. Düren: Shaker-Verlag, 2025. 1134 S.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Chernysheva M.I., Filippovich Yu.N. Istoriko-leksikologicheskoye (tematicheskoye) issledovaniye: eksperimental'nyy opyt na osnove informatsionnoy tekhnologii [Historical and Lexicological (Thematic) Research: Experimental Experience Based on Information Technology]. *Voprosy yazykoznaniya*, 1999, no. 1, pp. 56–83. (In Russian).

2. Fedotova E.Ya. Svet i tsvet v bibleyskom bogoslovii [Light and Colour in the Biblical Theology]. *Vizual'naya teologiya*, 2023, vol. 5, no. 2, pp. 151–163. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Fedor (Lyudogovskiy), Archpriest. Tema sveta v tserkovnoslavyanskikh akafistakh [The Theme of Light in Church Slavonic Akathists]. *Slavyanskiy mir: vera i kul'tura* [Slavic World: Faith and Culture]. Samara, SamSC RAS Publ., 2008, pp. 51–57. (In Russian).

4. Zhukovskaya L.P. Lingvisticheskiye dannyye v tekstologicheskikh issledovaniyakh [Linguistic Data in Textual Studies]. *Izucheniye russkogo yazyka i istochnikovedeniye* [Study of the Russian Language and Source Studies]. Moscow, Nauka Publ., 1969, pp. 3–26 (In Russian).

5. Zhukovskaya L.P. Pamyatniki pis'mennosti traditsionnogo soderzhaniya kak lingvisticheskiy istochnik (ikh znacheniye i metodika issledovaniya) [Monuments of Writing of Traditional Content as a Linguistic Source (Their Significance and Research Methods)]. *Issledovaniya po lingvisticheskomu istochnikovedeniyu* [Research in Linguistic Source Studies]. Moscow, Nauka Publ., 1963, pp. 20–35 (In Russian).

(Monographs)

6. Lazarev V.N. *Russkaya ikonopis' ot istokov do nachala XVI veka* [Russian Icon Painting from Its Origins to the Beginning of the 16th Century]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1983. 538 p. (In Russian).

7. Popova T. *Die "Leiter zum Paradies" des Johannes Klimakos: Frühgriechische Version des Textes – Vorlage der Preslaver Übersetzung*. Düren, Shaker-Verlag, 2025. 1134 S. (In German, Russian, Old Greek, Old Russian).

8. Popova T.G. *Rumyantsevskaya Lestvitsa XII veka. Lingvisticheskoye izdaniye* [12th century Rumyantsevskaya Lestvitsa. The Linguistic Edition]. Vol. 1–5. St. Petersburg, Aleteya Publ., 2026. (In Russian, Old Russian, Old Greek).

Попова Татьяна Георгиевна,
Балтийский федеральный университет им. И. Канта.
Доктор филологических наук, профессор образовательно-научного кластера «Институт образования и гуманитарных наук».
Научные интересы: древнерусский язык, старославянский язык, византийская литература, текстология.
E-mail: lestvic@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-8431-2962

Tatiana G. Popova,
Immanuel Kant Baltic Federal University.
Doctor of Philology, Professor at the educational and scientific cluster “Institute of Education and Humanities”.
Research interests: Old Russian language, Old Slavonic language, Byzantine literature, textology.
E-mail: lestvic@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-8431-2962

DOI 10.54770/20729316-2026-3-145

В.Ш. Кривонос

УЧИТЕЛЯ, ПЕДАГОГИ, НАСТАВНИКИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ГОГОЛЯ

Аннотация

В статье рассматриваются образы и типы учителей, педагогов, наставников, представленных, описанных и изображенных Гоголем в различных его произведениях, начиная с главы «Учитель» из незаконченной малороссийской повести «Страшный кабан» и завершая вторым томом «Мертвых душ». В незаконченной повести образ учителя оказался только набросанным, практикуемая же им воспитательная методика, здесь только упомянутая, стала предметом более детального описания в следующих гоголевских повестях. Приемы воспитания, описанные в «Тарасе Бульбе» и «Вие», указывали на прочную связь обучения и телесного наказания, посредством которого добивались от бурсаков и семинаристов беспрекословного подчинения. Подобные приемы применялись и в казенных школах и уездных училищах, в которых обучали учеников разным премудростям педагоги, описанные в повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка». В «Ревизоре» учителя не принимают непосредственного участия в действии. У Городничего, ожидающего приезда ревизора, вызывают опасения присущие им странные поступки, неотделимые, на его взгляд, от их профессии. Взаимоотражение в комедии характеров Хлестакова и других персонажей касается, как показано в статье, и учителей, по-своему вовлеченных в объединяющую персонажей комедии интригу. Не участвует в сюжетных событиях и учитель Чичикова, выведенный в заключительной главе «Мертвых душ», чьи требования к ученикам побуждают будущего приобретателя демонстрировать лицемерное подобострастие и показную почтительность. Совсем иного рода учитель, педагогические усилия которого направлены на строительство в его воспитанниках высокого внутреннего человека, появляется в начале второго тома поэмы. Его образ связан, как полагает автор статьи, с резко проявившимися во втором томе утопическими тенденциями.

Ключевые слова

Гоголь; гоголевские повести; «Ревизор»; «Мертвые души»; учителя; педагоги; наставники; методы обучения; приемы воспитания.

V.Sh. Krivonos

TEACHERS, EDUCATORS, MENTORS IN THE WORKS OF GOGOL

Abstract

The article examines the images and types of teachers, educators, and mentors presented, described, and depicted by Gogol in his various works, beginning with the chapter "The Teacher" from the unfinished story "The Terrible Boar" and ending with the second volume of "Dead Souls". In the unfinished story, the image of the teacher was only sketched out, while the educational methods he practiced, which are only mentioned here, became the subject of a more detailed description in Gogol's subsequent works. The educational techniques described in "Taras Bulba" and "Vye" pointed to a strong connection between learning and corporal punishment, which was used to achieve unquestioning obedience from bursaks and seminarians. Similar methods were used in state schools and district colleges, where teachers described in the story "Ivan Fedorovich Shponka and His Aunt" taught students various subjects. In "The Inspector General", teachers do not take direct part in the action. The mayor, awaiting the arrival of the inspector, is concerned about their strange behavior, which, in his opinion, is inseparable from their profession. The mutual reflection of Khlestakov's character and other characters in the comedy also applies, as shown in the article, to teachers, who are involved in their own way in the intrigue that unites the characters of the comedy. Chichikov's teacher, who appears in the final chapter of "Dead Souls", does not participate in the plot events, but his demands on his students encourage the future buyer to demonstrate hypocritical obsequiousness and ostentatious deference. A completely different kind of teacher, whose pedagogical efforts are aimed at building a high inner character in his pupils, appears at the beginning of the second volume of the poem. His image is associated, according to the author of the article, with the utopian tendencies that are sharply manifested in the second volume.

Keywords

Gogol; Gogol's stories; "The Inspector General"; "Dead Souls"; teachers; educators; mentors; teaching methods; educational techniques.

Биограф Гоголя посвятил специальный параграф страстному увлечению молодого человека, перебравшегося из Нежина в Петербург, педагогикой как новым для него делом жизни (см.: [Манн 2012, 259–267]). В 1830 г. он приступил к исполнению обязанностей домашнего учителя, а в следующем продолжил преподавательскую деятельность в качестве учителя истории в Патриотическом институте.

В том же году Гоголь публикует в «Литературной газете» главу «Учитель» (из оставшейся незаконченной малороссийской повести «Страшный кабан»). В качестве героя был выбран бывший семинарист, покинувший духовное учебное заведение, где подвергался насмешкам со стороны проказливых соучеников, много моложе себя, над «усами и колючею его бородой» [Гоголь 1937–1952, III, 264], и ставший в одном из селений домашним учителем в семье «обладательницы пятидесяти душ» [Гоголь 1937–1952, III, 263].

Мирянам скоро стало известно, что «два старшие внука» хозяйки дома и «домашние мальчишки», которых он обучал азам грамматики,

«боялись красноречивых лоз грозного педагога» [Гоголь 1937–1952, III, 267]. Пригодился, как можно догадаться, его собственный опыт учебы в семинарии, где лектор отсчитывал «удары линейкою ленивым своим слушателям» [Гоголь 1937–1952, III, 270], но не пренебрегал, видно, и розгами для более сурового наказания.

Жителей села, однако, интересовали не педагогические навыки новоиспеченного учителя, а не связанные прямо с его профессией знания и умения, включая «составление лекарства против укушения бешеных собак, искусство окрашивать посредством одной только дубовой коры и острой водки в лучший красный цвет». Используя их, он сумел «угодить на вкус всех», что вызвало самое почтительное к нему отношение, несмотря на «огромнейший рот его», который «поминутно строил гримасы приневоливая себя выразить улыбку» [Гоголь 1937–1952, III, 266].

Странная для профессии учителя мимика указывает на фольклорные истоки его образа, укорененного в жанре анекдотической сказки, персонажа которой, дурня, он своим непроизвольным гримасничанием невольно пародирует (ср.: [Мелетинский 1990, 20–21]). А обладание сведениями, не входившими в круг профессиональных познаний учителя, обнаруживает его сходство с характерным для интерлюдий типом великовозрастного семинариста, увлеченного «предметами, чуждыми строгой духовной науке» [Перетц 1902, 50–51].

Образ учителя оказался в незаконченной повести только набросанным, практикуемая же им методика воспитания, здесь только упомянутая, стала предметом более детального описания в следующих гоголевских повестях.

Так, в «Тарасе Бульбе» двенадцатилетний Остап, отданный отцом на «воспитание» в духовную академию, «в первый год еще бежал», после чего его «высекли страшно и засадили за книгу», а затем, когда он четыре раза закапывал «свой букварь в землю», столько же раз, «отодравши его бесчеловечно, покупали ему новый» [Гоголь 1937–1952, II, 53]. Порядки в учебном заведении были таковы, что «ректор и профессоры-монахи не жалели лоз и плетей» [Гоголь 1937–1952, II, 54], и хоть Остап и «начал с большим старанием учить логику и даже богословие, но никак не избавлялся неумолимых розг» [Гоголь 1937–1952, II, 55].

Изображая типичные для описываемой эпохи нравы, Гоголь воспроизводит в повести церковный канон воспитания (см.: [Кон 2012, 179–180]), которому следовали в семинарии и академии строгие наставники, убежденные в необходимости и пользе для обучаемых телесных наказаний.

В «Вии» в первых же абзацах рассказывается, что грамматики, ученики низшего класса духовной академии, которые «были еще очень малы», получали за свои шалости «порядочные» удары линейками «в обе руки, а иногда и вишневые розги» [Гоголь1937–1952, II, 177]. А за участие в боях, кои в отсутствие педагогов вели между собой ученики уже всех классов, от низшего до высшего, один из профессоров «сек розгами по пальцам риторику, в другом классе другой профессор отделывал деревянными лопатками по рукам философию», богословам же, «по выражению профессора богословии, отсыпалось по мерке *крупного гороху*, что состояло в коротеньких кожаных канчуках» [Гоголь 1937–1952, II, 179], то есть плетках.

Хоме Бруту, когда тот отказался, почуяв «что-то недоброе», читать «отходную и молитвы» по находящейся при смерти дочке «именитого сотника»,

ректор академии, пообещал «так отстегать молодым березняком, что и в баню больше не нужно ходить» [Гоголь 1937–1952, II, 189]. И страх жестокого наказания пересилил овладевшее им предчувствие непонятной, но тревожившей его угрозы.

Приемы воспитания, описанные в «Тарасе Бульбе» и «Вии», указывали на прочную связь обучения и телесного наказания, посредством которого добивались от бурсаков и семинаристов беспрекословного подчинения. Общепринятым в то время методам авторитарной педагогики соответствовала практика обучения не только в церковных учебных заведениях, но и в казенных школах и уездных училищах, в которых служили учителя, описанные в других гоголевских произведениях.

Так, в повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» Никифор Тимофеевич Деепричастие, учитель российской грамматики в гадячском поветовом училище, куда был определен Ванюша, «благонравный и престарательный мальчик», которого он особо выделял за такие его качества, «носил с собою в класс кленовую линейку, которою, как сам он признавался, уставал бить по рукам ленивцев и шалунов» [Гоголь 1937–1952, I, 284].

Фамилия учителя, не просто создавая комический эффект, но еще и подчеркивая его профессиональную принадлежность, отсылает к грамматической категории, обозначающей добавочное действие по отношению к основному. Что он делал? Учил (основное действие) и бил при этом по рукам тех, кто, если сравнивать их со Шпонькой, ни старательностью, ни послушанием не отличался.

А у учителя латинского языка, имевшего «лицо, изукрашенное оспою», и наводившего «страх на весь класс» склонностью к телесным наказаниям, «на кафедре всегда лежало два пучка розг и половина слушателей стояла на коленях» [Гоголь 1937–1952, I, 285]. Полученное благодаря владению мертвым языком «особое знание» [Софронова 2010, 71], к которому он приобщал учеников путем причинения им физических страданий, а также маркированный физический недостаток служат здесь, если следовать народным представлениям и верованиям (ср.: [Мазалова 2001, 149–150]), приметой пусть и неявной, но возможной близости «страшного учителя» [Гоголь 1937–1952, I, 285] к потустороннему миру.

Показательно, что именно ему суждено было оказать вредоносное влияние на судьбу Шпоньки, которому благоволил за благонравие, сделав своим помощником, пока тот однажды не провинился. И тогда «страшная рука» сначала «ухватила его за ухо и вытащила на средину класса», после чего, выбросив за окно блин, обольстивший голодного ученика, «высек он пребольно Ивана Федоровича по рукам», что сильно увеличило «на всю его жизнь» и без того присущую ему «робость» [Гоголь1937–1952, I, 285].

В «Ревизоре» учителя, о которых заходит речь в первом действии, не выведены на сцену и не принимают непосредственного участия в разворачивающейся далее интриге.

Городничий, раздавая советы и указания чиновникам, как им следует подготовиться к предстоящей ревизии, велит Луке Лукичу Хлопову, смотрителю училищ, «позаботиться особенно насчет учителей». Опасения его вызывает тот факт, что они «имеют очень странные поступки, натурально неразлучные с ученым званием». По логике Городничего, именно так и ведут себя люди «ученые», к которым относятся учителя; *странные поступки* являются

свойством их профессии, а не чертой личности, почему он и не может даже вспомнить фамилию «вот этого», который «имеет толстое лицо» и «никак не может обойтись, чтобы, взошедши на кафедру, не сделать гримасу. Вот этак *(делает гримасу)*». Толстое же лицо запомнилось именно из-за гримасы, сделанной его обладателем, которую Городничий даже решил для пущей наглядности воспроизвести: ведь если учитель покажет «такую рожу» не ученику, а «посетителю», то как бы «господин ревизор или другой кто» не принял «это на свой счет» [Гоголь 1937–1952, IV, 15].

Лука Лукич, оправдываясь, что не может повлиять на поведение учителя, хотя «уж несколько раз ему говорил», вспомнил случай, что тот, «когда зашел было в класс» предводитель дворянства, «скроил такую рожу, какой я никогда не видывал», причем сделал ее «от доброго сердца», что, однако, не спасло смотрителя от выговора, «зачем вольнодумные мысли внушаются юношеству». Поступок, отнюдь не злонамеренный, но истолкованный как проявление опасного для учеников вольномыслия, подтверждает беспокойство Городничего, что из-за таких необъяснимых странностей «чорт знает что может произойти» [Гоголь 1937–1952, IV, 15].

Примером подобного рода *необъяснимых странностей* служит и поведение «учителя по исторической части», который тоже «ученая голова» и «сведений нахватал тьму, но только объясняет с таким жаром, что не помнит себя»; добравшись «до Александра Македонского», он «сбежал с кафедры и, что силы есть, хвать стулом об пол». Городничего, в отличие от предводителя дворянства, заботит исключительно «убыток», причиняемый, если «стулья ломать» на уроке, «казне» [Гоголь 1937–1952, IV, 15]. Нарушение порядка, за которым он обязан следить по должности, каковым является порча казенного имущества, дополняет картину пугающего его педагогического морока.

Используемый в «Ревизоре» «прием взаимоотражения характеров» [Маркович 1988, 138], прежде всего Хлестакова и других персонажей, касается и учителей с их *очень странными поступками*. Ср. простодушное признание, сделанное Хлестаковым в разговоре с почтмейстером: «Меня, конечно, назовут странным, но уж у меня такой характер» [Гоголь 1937–1952, IV, 61]. С учителем же истории сближает его привычка горячиться «все сильнее», когда, например, он дает волю своей фантазии, перемещающей его в высшие сферы общества, заставляя чиновников «трястись от страха» [Гоголь 1937–1952, IV, 50], а также свойственное ему «желание порисоваться» [Гоголь 1937–1952, IV, 118], побуждающее прибегать, чтобы произвести впечатление на аудиторию, к театральным эффектам (см.: [Кривонос 2024, 105]), не чуждым и поведению любителя ломать стулья.

Так учителя, поступки которых описывает Городничий, не появляясь на сцене и не играя какую-либо роль в сюжете, оказываются тем не менее вовлечены в объединяющую персонажей комедии «ситуацию ревизора» [Манн 1996, 195].

Не участвует в сюжетных событиях и учитель Чичикова, выведенный в заключительной главе «Мертвых душ», где излагается предыстория героя, начиная с детских лет и вступления в школьный возраст.

Определенный отцом в городское училище, Чичиков следует здесь его наставлению «больше всего» угождать «учителям и начальникам», в чем по-своему проявился присущий ему ум «со стороны практической» [Гоголь 1937–1952, VI, 225], помогавший не просто приспосабливаться к людям, которым хотел понравиться, но и манипулировать ими.

Учитель, любивший «тишину и хорошее поведение» и не терпевший «умных и острых мальчиков», смеявшихся, как ему мерещилось, над ним, за что он их «гнал и наказывал немилосердно», заставляя стоять «на коленях» и голодать «по суткам» [Гоголь 1937–1952, VI, 226], был для Чичикова не тем человеком, кто дает знания, а *начальником*, ожидавшим от находившихся в его власти абсолютного послушания. Применяемые им способы наказания не причиняли таких физических страданий, как розги и плети, но все равно приводили к насилию над личностью, заставляя, чтобы избежать его, демонстрировать, как и поступает будущий приобретатель, лицемерное подобострастие и показную почтительность.

Манипулировать учителем, считавшим способности и дарования «вздором» и отдававшим предпочтение тем из учеников, кто хоть «ни аза не знает», но зато «ведет себя похвально» [Гоголь 1937–1952, VI, 226], Чичикову удавалось потому, что очень скоро, как начал ходить в классы, «постигнул дух начальника и в чем должно состоять поведение», почему «все время» оставался «на отличном счету» [Гоголь 1937–1952, VI, 227]. Велико же было удивление «бедного учителя», когда, изгнанный из училища «за глупость или другую вину» и оставшись «без куска хлеба», услышал, что только Чичиков, в отличие от других бывших его учеников, отказался помочь ему: «Эх, Павлуша! вот как переменяется человек! Ведь какой был благонравный, ничего буйного, шелк! Надул, сильно надул...» [Гоголь 1937–1952, VI, 227–228]. Чувствуя себя жертвой надувательства со стороны *Павлуши* и словно забыв о собственной роли в воспитании столь *благонравного* ученика, он так и не понял, почему не смог распознать в свое время подлинные мотивы его поведения.

Совсем иного рода учитель появляется в начале второго тома поэмы, когда автор приступает к рассказу об истории «воспитания и детства» Тентетникова, двенадцатилетним мальчиком попавшего «в учебное заведение, которого начальником на ту пору был человек необыкновенный» [Гоголь 1937–1952, VII, 11]. К тому времени, когда юноше предстояло пройти у него курс обучения, «необыкновенный наставник скоропостижно <умер>» [Гоголь 1937–1952, VII, 13], так что «не успел образовать<ся> и окрепнуть начинавший в нем строиться высокий внутренний человек» [Гоголь 1937–1952, VII, 22–23]. Педагогические усилия «несравненного Александра Петровича» [Гоголь 1937–1952, VII, 11] были направлены как раз на образование и строительство в его воспитанниках именно такого человека.

Оценочные эпитеты, которыми награждает автор Александра Петровича, передают сложившееся представление об исключительном по своим качествам педагоге, одаренном редкостным «чутьем слышать природу человека» и заслужившем репутацию «дива воспитателей» [Гоголь 1937–1952, VII, 11]. Что касается специфических черт его фигуры, какой она предстает в авторском описании, то важно учесть ее несомненную связь с резко проявившимися во втором томе и пронизывающими повествование утопическими тенденциями (ср.: [Гончаров 1997, 223]).

Утопическим локусом (в ряду других такого типа локусов, изображенных во втором томе) предстает возглавляемое им учебное заведение, где от обучающихся он требовал «ума», а не одного лишь «хорошего поведения»; ученики были разделены на «малоспособных», проходивших «у него был коротенький курс», и «избранных», выделяющихся среди других своим умом и отобранных для «последнего класса» [Гоголь 1937–1952, VII, 12].

Их он знакомил с «наукой жизни», позволявшей очертить каждому «весь горизонт его поприща», чтобы «мыслями и душой жил уже там на службе» [Гоголь 1937–1952, VII, 13]. Это, однако, не значит, что юноше предстояло стать «всего лишь хорошим чиновником» [Анненкова 2005, 83]. На выбранном поприще выпускникам «нужно было показать» прежде всего «бо̀льшую силу души» [Гоголь 1937–1952, VII, 13]. Им открывался путь праведного служения, идя по которому они обрели бы высокую цель, не прописанную в должностной инструкции, и отвечающее ей направление движения.

Д.А. Оболенский, присутствовавший на чтении Гоголем первой главы второго тома, заметил автору, что «…Александр Петрович представляется каким-то лицом идеальным» и что «он, сравнительно с другими действующими лицами, как-то безжизнен». Признав замечание справедливым, Гоголь затем «прибавил: – Но он у меня оживет потом» [Оболенский 1952, 552]. Известная схематичность образа наставника, который он, как видно, собирался дополнить новыми чертами, более полно обрисовавшими бы его личность, объясняется между тем не только незавершенностью второго тома, но и характерной для его поэтики тенденцией к символизации изображенных здесь типов, не исключавшей и свойственную некоторым из них изначально заданную *идеальность* (см.: [Кривонос 2025, 315–317]).

Было отмечено, что «…в произведениях Гоголя школа – лишь часть мира (к тому же не самая главная)» [Бурдина, Мокрушина 2014, 100]. Изображенные и описанные в них учителя, педагоги и наставники, размещенные, как правило, на его периферии, не всегда даже становятся действующими лицами, однако являются, как мы попытались показать, пусть и не самой главной, но структурно необходимой и органичной частью созданной Гоголем художественной реальности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анненкова Е.И. «Наука жизни» в художественном сознании Гоголя и литераторов пушкинского круга // Гоголь и Пушкин: Четвертые Гоголевские чтения: Сборник докладов. М.: КДУ, 2005. С. 78–90.

2. Бурдина С.В., Мокрушина О.А. Изображение школы в русской литературе XIX в.: основные тенденции // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2014. Вып. 2 (6). С. 99–108.

3. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: в 14 т. [М.; Л.]: Издательство АН СССР, 1937–1952.

4. Гончаров С.А. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. СПб.: Издательство РПГУ им. А.И. Герцена, 1997. 340 с.

5. Кон И.С. Бить или не бить? М.: Время, 2012. 448 с.

6. Кривонос В.Ш. Гоголь. Лермонтов: Анализы и интерпретации. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2024. 318 с.

7. Кривонос В.Ш. «Мертвые души» Гоголя: Пространство смысла. М.: ФЛИНТА, 2025. 320 с.

8. Мазалова Н.Е. Состав человеческий: Человек в традиционных соматических представлениях русских. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2001. 192 с.

9. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М.: Coda, 1996. 474 с.

10. Манн Ю.В. Гоголь. Книга первая. Начало: 1809–1835 годы. М.: РГГУ, 2012. 504 с.

11. Маркович В.М. Комедия Гоголя «Ревизор» // Анализ драматического произведения. Л.: Издательство ЛГУ, 1988. С. 135–163.

12. Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. М.: Наука, 1990. 275 с.

13. Перетц В. Гоголь и малорусская литературная традиция // Н.В. Гоголь. Речи, посвященные его памяти. СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1902. С. 47–55.

14. Оболенский Д.А. О первом издании посмертных сочинений Н.В. Гоголя // Гоголь в воспоминаниях современников. М.: Гослитиздат, 1952. С. 544–556.

15. Софронова Л.А. Мифопоэтика раннего Гоголя. СПб.: Алетейя, 2010. 296 с.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Burdina S.V., Mokrushina O.A. Izobrazheniye shkoly v russkoy literature XIX v.: osnovnyye tendentsii [The Image of The School in Russian Literature of the 19th Century: The Main Trends]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya*, 2014, no. 2 (6), pp. 99–108. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Annenkova E.I. “Nauka zhizni” v khudozhestvennom soznanii Gogolya i literatorov pushkinskogo kruga [“The Science of Life” in the Artistic Consciousness of Gogol and the Writers of the Pushkin Circle]. *Gogol i Pushkin: Chetvertye Gogolevskie chteniya* [Gogol and Pushkin: The Fourth Gogol’s Readings]. Moscow, KDU Publ., 2005, pp. 78–90. (In Russian).

3. Markovich V.M. Komediya Gogolya “Revizor” [Gogol’s Comedy “The Inspector General”]. *Analiz dramaticheskogo proizvedeniya* [Analysis of a Dramatic Work]. Leningrad, Leningrad State University Publ., 1988, pp. 135–163. (In Russian).

4. Peretts V. Gogol i malorusskaya literaturnaya traditsiya [Gogol and the Little Russian Literary Tradition]. *N. V. Gogol. Rechi, posvyashchennye ego pamyati* [N.V. Gogol. Speeches Sacred to His Memory]. St. Petersburg, Imperial Academy of Sciences Publ., 1902, pp. 47–55. (In Russian).

(Monographs)

5. Goncharov S.A. *Tvorchestvo Gogolya v religiozno-misticheskom kontekste* [Gogol’s Creativity in a Religious and Mystical Context]. St. Petersburg, Russian State University named after A.I. Herzen Publ., 1997. 340 p. (In Russian).

6. Kon I.S. *Bit’ ili ne bit’?* [To Beat or not to Beat?]. Moscow, Vremya Publ., 2012. 448 p. (In Russian).

7. Krivonos V.Sh. *Gogol. Lermontov: Analizy i interpretatsii* [Gogol. Lermontov: Analyses and Interpretations]. Moscow, St. Petersburg, Center for Humanitarian Initiatives Publ., 2024. 318 p. (In Russian).

8. Krivonos V.Sh. *“Mertvye dushi” Gogolya: Prostranstvo smysla* [Gogol’s “Dead Souls”: The Space of Meaning]. Moscow, FLINTA Publ., 2025. 320 p. (In Russian).

9. Mazalova N.E. *Sostav chelovecheskiy: Chelovek v traditsionnykh somaticheskikh predstavleniyah russkikh* [Human Composition: A Person in the Traditional Somatic Representations of Russians]. St. Petersburg, Peterburgskoe Vostokovedeniye Publ., 2001. 192 p. (In Russian).

10. Mann Yu.V. *Poetika Gogolya. Variatsii k teme* [The Poetics of Gogol. Variations on the theme]. Moscow, Coda Publ., 1996. 474 p. (In Russian).

11. Mann Yu.V. *Gogol. Kniga pervaya. Nachalo: 1809–1835 gody* [Gogol. The First Book. Beginning: 1809–1835]. Moscow, RSUH Publ., 2012. 504 p. (In Russian).

12. Meletinskiy E.M. *Istoricheskaya poetika novelly* [Historical Poetics of the Novel]. Moscow, Nauka Publ., 1990. 275 p. (In Russian).

13. Sofronova L.A. *Mifopoetika rannego Gogolya* [Mythopoetics of Early Gogol]. St. Petersburg, Aleteya Publ., 2010. 296 p. (In Russian).

Кривонос Владислав Шаевич,
Самарский государственный социально-педагогический университет.
Доктор филологических наук, профессор.
Научные интересы: история русской литературы XIX–XX вв., историческая поэтика, нарратология.
E-mail: vkrivonos@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-8138-0057

Vladislav Sh. Krivonos,
Samara State Social and Pedagogical University.
Doctor of Philology, Professor.
Research interests: Russian literature of the 19th – 20th centuries, historical poetics, narratology.
E-mail: vkrivonos@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-8138-0057

DOI 10.54770/20729316-2026-3-154

А.И. Иваницкий, К.А. Нагина

НАРОД И АНТИГЕРОЙ У А.С. ПУШКИНА И Л.Н. ТОЛСТОГО (О РОЛИ И ЗНАЧЕНИЯХ «БЕССТЫДНОЙ ОТВАГИ»). СТАТЬЯ ВТОРАЯ

Аннотация

«Борис Годунов» А.С. Пушкина (1825) предвосхитил тематический формат «Войны и мира» Л.Н. Толстого (1863–1869), где история движется народным сознанием. Но у Толстого оно созидательно; у Пушкина же возвращает действие к трагическому началу, представая главной проблемой трагедии. А в «Капитанской дочке» (1836) народная поддержка самозванца уже безусловно антиисторична и обречена. Пушкинское и толстовское понимание историзма народного бытия проясняют антигерои народных движений: Отрепьев, Пугачев и Долохов – либертен и герой 1812 г. Драма Пушкина проявляет две исторически противоположные мотивации самозванства. Первую выражает сам Отрепьев – «демократическая» личность Нового времени, самостоятельно и авантюрно строящая свою судьбу. «Чернь» же воспринимает беды царствования Годунова как небесную кару за его «иродов грех», а самозванца – как защиту от них. Но «бесстыдная отвага» влечет толпу тем, что, разрушая упорядоченный мир, возвращает его в состояние стихии и вседозволенности. В пугачевской сказке об орле и вороне из «Капитанской дочки» стихия предстает первичной военно-охотничьей «волей». Долохов соединяет эти мотивы самозванства. Подобно Отрепьеву, он утверждается в обществе избранных, но из мстительного желания унизить и уничтожить их. Это делает его жизнь охотой, эпическим измерением которой становится война. Полезность Долохова обусловлена тем, что пушкинский исторический позитив и негатив меняются местами у Толстого. В «Капитанской дочке» историю как развитие знаменует преобразованное Петром дворянство, живущее и служащее по норме чести. «Природный дворянин» Гринев наследует Отрепьеву в авантюрной составляющей своего пути, но этим он не противопоставляет себя обществу, а утверждается в нем. В «Войне и мире» индивидуализм всегда зло, любые реформы коллективной жизни бессмысленны, поэтому дворянство не является культурным ориентиром. Стихию народной жизни война 1812 г. превращает в идеальный «рой», а дворянство, в том числе «вредительством» Долохова, возвращается в него.

Ключевые слова

Историзм народного бытия; движение коллективного сознания; бесстыдная отвага; самозванец; личность Нового Времени; жизнь как охота; полезное вредительство; «роевая» жизнь; «Борис Годунов»; «Капитанская дочка»; «Война и мир».

A.I. Ivanitskiy, K.A. Nagina

THE PEOPLE AND THE ANTI-HERO IN THE WORKS OF A.S. PUSHKIN AND L.N. TOLSTOY (ON THE ROLE AND SIGNIFICANCE OF "SHAMELESS AUDACITY"). THE SECOND ARTICLE

Abstract

Pushkin's *Boris Godunov* (1825) anticipates the thematic framework of Tolstoy's *War and Peace* (1863–1869), where history is propelled by popular consciousness. However, while in Tolstoy this consciousness is creative, in Pushkin it returns action to its tragic origin, becoming the drama›s central problem. In *The Captain's Daughter* (1836), popular support for the pretender is unequivocally anti-historical and doomed. Pushkin's and Tolstoy's understandings of historicism illuminate the anti-heroes of popular movements: Otrepyev, Pugachev, and Dolokhov. Pushkin's drama reveals two historically opposed motivations for imposture. Otrepyev embodies the "democratic" individual of the Modern era, adventurously forging his destiny. The "rabble" interprets Godunov's calamities as divine punishment, viewing the pretender as a defender. Yet his "shameless audacity" attracts them through a comedic nullification of order and return to elemental chaos. In Pugachev's folktale from *The Captain's Daughter*, this elemental force manifests as primal military "will". Dolokhov synthesizes these motivations. Like Otrepyev, he asserts himself within high society, driven by vindictive desire to destroy it, transforming his life into a hunt that war provides epic dimension. Dolokhov's utility arises from Pushkin's historical positives being inverted by Tolstoy. In *The Captain's Daughter*, history as development is signified by the reformed nobility serving by honor's code. Grinev inherits Otrepyev's adventurous aspect, yet this establishes him within society. In *War and Peace*, individualism is evil; life precludes development, reforms are futile. Consequently, the War of 1812 transforms popular elemental force into an ideal "swarm", into which the nobility, including through Dolokhov's "subversions", is ultimately reintegrated.

Keywords

Historicism of popular existence; movement of collective consciousness; shameless audacity; impostor / pretender; individual of the Modern era; life as hunting; useful subversion; swarm life; *Boris Godunov*; *The Captain's Daughter*; *War and Peace.*

1.

Подобно Отрепьеву из пушкинского «Бориса Годунова», Долохов «Войне и мире» Л. Толстого входит в общество «избранных» как человек «*без всяких связей*» и, уравниваясь с ними, делается центром всеобщего притяжения:

> …несмотря на то, что Анатоль проживал десятки тысяч, Долохов жил с ним и успел себя поставить так, что… все знавшие их уважали и любили Долохова больше, чем Анатоля… [Толстой 1928–1964, IX, 45].

Причиной выступает, по сути, все та же «бесстыдная отвага». По определению В. Камянова, Долохов «…стягивает к себе чужие планы, верования,

жизненные установки, когда они помечены знаком “*всё дозволено*”» [Камянов 1978, 171–172]. Помогает в этом Долохову Анатоль Курагин. Его эгоизм пленяет всех своей детской безотчетностью: он предстает «естественным» и потому правильным. Курагин –

> …так твердо верил в это (свои права и свою мораль), что, глядя на него, и другие были убеждены в этом и не отказывали ему ни в высшем положении в свете, ни в деньгах, которые, очевидно без отдачи, занимал у встречного и поперечного [Толстой 1928–1964, X, 354].

Видя полное неподобие наивного Курагина Долохову, их друзья уподобляют Курагина себе – и потому считают себя вправе жить той же «бесстыдной отвагой».

В то же время, играя со своими «жертвами» во все игры по правилам, известным ему одному и потому почти всегда выигрывая, Долохов снимает для них границы «возможного» и «невозможного». Яркий пример – карточная игра с Николаем Ростовым. Зная о плутовстве Долохова от него самого, Ростов, однако, не может оставить игру. Мучаясь вопросом, почему мнимый друг делает это с ним, Николай на деле не в силах понять, *как* он это делает.

Этими своими способностями и делами небогатый и неродовитый Долохов, очевидно, повторяет Отрепьева. Его гордость также уязвляет социальное «плебейство». Но уравнивается Долохов с «любимцами счастья» ради морального торжества над ними. При этом *антропологическое* плебейство является предметом его гордыни. Это он и открывает тому же Ростову: «…передавлю всех, коли станут на дороге» [Толстой 1928–1964, X, 43], «мне что нужно, я просить не стану, сам возьму» [Толстой 1928–1964, IX, 148]. Баловням судьбы Долохов постоянно доказывает, что сильнее их – именно благодаря своей «плебейской» жизненной жажде и силе, позволяющей удовлетворять ее.

Первым шагом для Долохова становится обольщение «высших» ради управления ими, которое было для него «…наслаждением… и потребностью…» [Толстой 1928–1964, X, 336] (в этом контексте обращалось внимание на инфернальные черты в облике Долохова. См.: [Гевель 2017, 39–40; Clay 1998, 120; Oliver 2003, 58]). Но управление ведет к публичному унижению (осмеянию) «друзей» и благодетелей (обнажению их слабости и своей силы).

Как и в случае с Отрепьевым, всеобщее влечение к «бесстыдной отваге» Долохова отражает его успех у женщин, и роман с Элен, очевидно, один из многих. Но связь с Элен (которую он, по признанию Ростову, презирает, как и прежних любовниц) в конечном счете нужна Долохову для публичного унижения ее мужа Пьера Безухова – принявшего и обласкавшего его и благодаря ему ставшего рогоносцем. Это, как известно, и происходит на патриотическом собрании в Английском клубе. Встретившись взглядом «…с прекрасными наглыми глазами Долохова», Пьер осознает, что для Долохова «особенная прелесть» состоит в том, чтобы «посмеяться» над ним, «именно потому, что… <он> призрел его, помог ему» [Толстой 1928–1964, X, 21].

Унижая Пьера тостом «за здоровье красивых женщин… и их любовников…» [Толстой 1928–1964, X, 23], Долохов стремится к дуэли. В ответ на вызов «он «посмотрел на Пьера…веселыми, жестокими глазами… как будто… говорил: “А, вот это я люблю”» [Толстой 1928–1964, X, 23].

Потребность морального, а в пределе и физического уничтожения людей, стоящих выше его, превращает жизнь Долохова в «*охоту*» на них. Абсолютно «охотничьей» является и первая проделка Долохова в романе. Связывая медведя с квартальным и отправляя плыть по Мойке, Долохов комически возвращает социум в поле взаимной охоты зверей и людей, выступая патроном этой охоты.

Узаконенной охотой становится и дуэль с Пьером:

> Так до завтра, в Сокольниках, – сказал Долохов, прощаясь с Ростовым на крыльце клуба. – И ты спокоен? – спросил Ростов. Долохов остановился. – Вот, видишь ли, я тебе в двух словах открою всю тайну дуэли. Ежели ты идешь на дуэль и… думаешь о том, что тебя могут убить, ты – дурак и наверно пропал; а ты иди с твердым намерением его убить… повернее… как мне говаривал наш костромской медвежатник. Медведя-то, говорит, как не бояться? да как увидишь его, и страх прошел, как бы только не ушел! Ну, так-то и я [Толстой 1928–1964, X, 23–24] (об «охотничьем» начале в образе Долохова см.: [Иваницкий, Нагина 2025, 710–711]).

Война становится для Долохова «генеральным» измерением жизненной «охоты». Особенно отчетливо это проявляется в первых редакциях романа:

> …Долохову вдруг показалось так легко иметь дело… с румяным офицером и его солдатом, так охватило его это охотничье чувство, которое говорит так сильно о том, как бы убить зверя, что заглушает всякое чувство опасности, что он не испытывал другого волнения, кроме радости, когда бежал с двенадцатью солдатами к дороге. Зверь его был румяный офицер [Толстой 1928–1964, XIII, 401].

Уже в заграничных войнах с французами Долохов «охотится» на них – подтверждая этим свое право на возвращение офицерского чина: «Ваше превосходительство… Мною взят в плен офицер <…>. Прошу запомнить…» [Толстой 1928–1964, IX, 162].

Такое отношение к пленному как охотничьей добыче было задано Толстым в повести «*Казаки*» (1863), ставшей одним из ключевых идейных мостов к «мысли народной» в «Войне и мире». Лукашка гордо называет убитого им чеченца то «зверем», то «сазаном», а в финале повести стремится взять живым его брата и платит за это жизнью (подробнее см.: [Нагина 2018, 23–35, 34–44]).

Народную любовь к «бесстыдной отваге» Долохова и готовность служить ей раскрывает «троечный ямщик» Балага, помогающий Долохову и Анатолю в столь же «охотничьем» увозе Наташи Ростовой и видящий в них «мэтров» его собственной «бесстыдной отваги»:

> …он любил… эту безумную езду… любил перекувырнуть извозчика, и раздавить пешехода по Москве, и во весь скок пролететь по московским улицам <…> Не раз он с их работой давил по Москве народ и извозчиков, и всегда его выручали его господа, как он называл их [Толстой 1928–1964, X, 354].

Долохов и Курагин для Балаги – «настоящие господа» беспорядка, которым он служит, как вассал – сюзеренам:

> …он двадцать раз в году рисковал и своей жизнью… и на их работе переморил больше лошадей, чем они ему переплатили денег <…> С другими Балага рядился… за двухчасовое катанье, и… больше посылал своих молодцов. Но с своими господами, как он называл их, он всегда ехал сам и никогда ничего не требовал за свою работу… [Толстой 1928–1964, X, 354].

Та же «бесстыдная отвага», непреложно ведущая к «охоте», делает чувства аристократа и плебея взаимными: «Анатоль и Долохов… любили Балагу… за то, что он любил то же, что и они» [Толстой 1928–1964, X, 354].

Как видим, утверждая себя вопреки социальной иерархии, подобно Отрепьеву, Долохов подчиняет свое уравнение с «высшими» охоте на них. То есть не утверждению в социальном порядке, а разрушению его. И этим соединяет два исторически противоположных мотива самозванства и его поддержки, изображенных Пушкиным. Но если Отрепьев – условный герой парадоксального исторического движения, а Пугачев – безусловный лидер движения антиисторического, то Долохов выступает парадоксальным героем народной войны 1812 г. как естественного движения жизни и истории.

Следует иметь в виду, что война 1812 г. остается для Долохова той же индивидуальной «охотой». Как и партизан Тихон Щербатый, Долохов убивает пленных французов, поскольку владеть ими как добычей они не могут, а делиться с государством – своим, а тем более чужим – не желают. Примечательно, что юного Петю Ростова Долохов надеется сделать на войне таким же охотником, как и он сам, но, когда тот погибает, говорит о нем как об убитой дичи: «Готов…» [Толстой 1928–1964, XII, 150]. Охота для Долохова – поединок, где жертвой может стать любой, а охотником всегда становится победитель.

Но и в целом война 1812 г. (не против порядка и не за одного царя против другого, а против иноземного нашествия) не просто сохраняет охотничье начало, но делает его эпическим:

> …часто раненое животное, заслышав шорох, бросается… на охотника… и… ускоряет свой конец. То же делал Наполеон… Шорох Тарутинского сражения спугнул зверя, и он бросился вперед на выстрел…» [Толстой 1928–1964, XII, 91–92] (об «охотничьей» составляющей в войне 1812 г. см. подробнее: [Нагина 2018, 34–46]).

Николай Ростов, как известно, задним числом оценивает свою успешную и вылазку во время Островненского дела, которая принесла ему Георгиевский крест, как следование многолетнему охотничьему чутью:

> Ростов своим зорким охотничьим глазом один из первых увидал… французских драгун, преследующих наших улан <…> Ростов, как на травлю, смотрел на то, что делалось перед ним. Он чутьем чувствовал, что, ежели ударить теперь с гусарами на французских драгун, они не устоят; но… надо было… сию минуту, иначе будет уже поздно <…> Всё это он сделал, как он делал на охоте, не думая... Пули так

> возбудительно… свистели вокруг него, лошадь так горячо просилась вперед, что он не мог выдержать <….> С чувством, с которым он несся наперерез волку, Ростов <…> скакал наперерез расстроенным рядам французских драгун… [Толстой 1928–1964, XI, 63–64].

Андрей Болконский, презирающий Долохова как «злую собаку», в разговоре с Пьером перед Бородинским сражением, однако, сам требует «не брать пленных», поскольку французы «…грабят чужие дома <…> убивают… моего отца и говорят о правилах войны и великодушии к врагам… <…> А ежели война как теперь, так война…» [Толстой 1928–1964, XI, 210–211].

При этом охотничье чувство передается всей воюющей массе подобно пожару в степи: «…не успел он еще скомандовать движение, как весь эскадрон, испытывавший то же, что́ и он, тронулся за ним…» [Толстой 1928–1964, XI, 63].

Для Наташи Ростовой охота в Отрадном – сгусток жизненного потока в его духовно-телесном коллективном единстве, – становится, как известно, поворотной точкой в восприятии жизни и себя в ней, которое через духовный опыт войны приводит ее к союзу с Пьером Безуховым.

Причина в том, что у Толстого упорядоченное, «роевое» начало народной жизни и войны, олицетворяемое в романе Платоном Каратаевым, не противостоит «стихийному», а вырастает из него. Это и объявляет Толстой во вступлении к третьему тому, где «жизнь стихийная, роевая» [Толстой 1928–1964, XI, 6] предстает неделимым целым. Так, богучаровские мужики князя Андрея, чьи «…черты характера старый князь называл дикостью», подобно пугачевцам в «Капитанской дочке», мечтают «об имеющем через семь лет воцариться Петре Федоровиче, при котором все будет вольно и так будет просто, что ничего не будет». Воля равна первичному «ничто». И в Наполеоне, как подходящем для этого самозванце, для них соединились «представления… о конце света и чистой воле» [Толстой 1928–1964, XI, 143].

Поэтому Кутузовская «полководческая» мудрость противостояния Наполеону состоит в понимании жизнетворности этой неделимой «стихийно-роевой» жизни. Князю Андрею в Царевом Займище «…очевидно было, что Кутузов презирал ум и знание и даже патриотическое чувство <…> но презирал не умом, не чувством, не знанием (потому что он и не старался выказывать их), а он презирал их чем-то другим. Он презирал их своей старостью, своею опытностью жизни…» [Толстой 1928–1964, XI, 171].

Кутузов выражает всеобщее народной ощущение логики жизни:

> На этом же чувстве, которое более или менее смутно испытывали все, и основано было то единомыслие и общее одобрение, которое сопутствовало народному, противному придворным соображениям, избранию Кутузова в главнокомандующие [Толстой 1928–1964, XI, 175].

Охотничий инстинкт Долохова встроен в общую логику народной стихийно-роевой жизни и отсюда – в логику народной войны 1812 г. Отличие его жизненной / «исторической» роли от ролей пушкинских Отрепьева и Пугачева, очевидно, проявляет различия двух писателей в понимании феноменов народа и истории.

2.

Воинская интуиция толстовского Кутузова, в основе которой лежит, по его собственным словам, «терпение и время», весьма схожа с поведением оренбургских чиновников в «Капитанской дочке» во время осады города пугачевцами, между которыми, «…кроме самого генерала, не было ни одного военного человека». Предложение Гринева наступать, поскольку «…самозванцу способа не было устоять противу правильного оружия», перекликается с предложением Денисова Кутузову разорвать связи между растянутыми наполеоновскими частями. Но старые оренбургские «воеводы», подобно Кутузову, делают ставку на «терпение и время»:

> …Все мнения оказались противными моему… Все полагали, что благоразумнее оставаться… за крепкой каменной стеною, нежели на открытом поле испытывать счастие оружия. Наконец генерал, выслушав все мнения… соглаша[ется]… что всего благоразумнее внутри города ожидать осады [Пушкин 1949, 6].

Однако у Пушкина *военная* и в итоге победоносная ставка *невоенных* людей на «терпение и время» основана на новом просветительски-разумном порядке, символизированном в образе «крепости» (Белогорской и Оренбургской) – противостоящем первобытной (пугачевской) «стихии» и, в итоге, побеждающем ее.

В то же время собственно историческим наследником Отрепьева в «Капитанской дочке» становится не Пугачев, а именно Гринев. И. Смирнов, возводящий сюжет «Капитанской дочки» к русской бытовой повести XVII века, обнаруживает в Гриневе черты тех же самых ее героев, которым был подобен Отрепьев [Смирнов 1972, 284–320]. Но, в отличие от отрепьевских, «авантюры» Гринева не противопоставляют его обществу, а гармонизируют с ним. «Сержант гвардии» от рождения, Гринев встроен в новую просветительскую мораль разума, меры и долга. Ее носителем Петр Великий сделал дворянство, сведя в понятии «чести» и совершив этим *необратимый* переворот в русской истории. Отец Гринева выходит в отставку после свержения Екатериной Петра III не из симпатии к его ничтожной личности, а в силу верности присяге, то есть – чести. Этому же он учит сына: «Служи верно, кому присягнешь» [Пушкин 1949, 398], то есть Екатерине II, чье «беззаконное» воцарение предстает в смысловом целом повести восстановлением просветительских норм Петра. Поэтому она, в отличие от Годунова, не мучается угрызениями совести, а самодержавно управляет жизнью и не ошибается в решениях.

Это, очевидно, и задаёт воспитательно-авантюрный путь младшего Гринева, состоящий в гармонизации своевольного «хочу» и служебного «надо». Гринев выбирает «надо», совпадающее с долгом: службу в далекой Белогорской крепости вместо столицы, отказ сначала от присяги Пугачеву, а затем от перехода к нему на службу в благодарность за спасенную и возвращенную ему Машу Миронову, поскольку это «…*противно чести*» [Пушкин 1949 513] (о коллизии постоянного выбора героя в «Капитанской дочке» ср.: [Иваницкий 2008, 270–297; Федорова 2023, 109–110]).

В то же время он «авантюрно» нарушает формальную норму ради спасения жизни и защиты чести своей невесты: вызывает на поединок оскорбившего ее Швабрина; затем, чтобы вызволить ее из рук негодяя, тайно

приезжает из осажденной пугачевцами Оренбурга в занятую ими Белогорскую крепость; ограждая доброе имя Маши, отказывается говорить следствию правду о своих связях с пугачевцами. Авантюрное нарушение «нормы» предстает ее рыцарским измерением (см.: [Смирнов 1972, 296, 319]; ср. об этом же: [Гиршман, Стулишенко 1982, 89–107; Алпатова 1991, 59–70]).

Таким образом, суммарно «Борис Годунов» и «Капитанская дочка» проявляют две стадии социокультурной истории Нового Времени по Пушкину. На первой «ренессансный» герой заявляет свою самость и отказывается подчиняться «роду» ради подчинения его себе. На второй (предопределенной культурным переворотом «просвещенного» монарха) тот же герой, уже как носитель новой дворянской нормы, гармонизирует свой индивидуализм с родом, становясь одновременно его лидером и слугой.

Отмечалось, что жизненный и духовный путь дворянских героев «Войны и мира», венчаемый 1812 г., во многом строится по образцу гриневского (см. [Агранович, Рассовская 1992, 169–170]; ср. [Федорова 2023, 114]). Но, в отличие от Гринева, ни Болконские, ни Ростовы никакую новую жизненную норму не олицетворяют и народу ее не несут, поскольку, в понимании Толстого, отличаются от него местом и ролью в обществе, но не моралью и культурой (такая культурная однородность верхов и низов, как мы видели, отмечалась критикой в «Борисе Годунове»). Сословно-поместная система в «Войне и мире» нерушима, поскольку «природна»: стихийно-роевая жизнь рождается именно ею. Но поэтому она и не изменяема, – как и жизнь в целом. Деяния властителей в романе не меняют и не влияют на ход «…настоящ[ей] жизн[и] людей», –

> …с своими существенными интересами здоровья, болезни, труда, отдыха, с своими интересами мысли, науки, поэзии, музыки, любви, дружбы, ненависти, страстей, шла как и всегда независимо и вне политической близости или вражды с Наполеоном Бонапарте, и вне всех возможных преобразований [Толстой 1928–1964, X, 152].

Невозможность и ненужность любых перемен «настоящей (поместно-повседневной) жизни» осознает князь Андрей Болконский в результате своего недолгого участия в комиссии Сперанского:

> …ему стало смешно <…> как мог он приписывать важность тому, что́ делал Сперанский. <…> Потом он живо представил себе Богучарово, свои занятия в деревне, свою поездку в Рязань, вспомнил мужиков, Дрона-старосту, и приложив к ним права лиц, которые он распределял по параграфам, ему стало удивительно, как он мог так долго заниматься такою праздною работой [Толстой 1928–1964, X, 210–211].

Поэтому все времена подобны, и дети всегда повторяют жизненный путь отцов:

> …в наше время, – продолжала Вера (упоминая о нашем времени, как вообще любят упоминать ограниченные люди, полагающие, что они нашли и оценили особенности нашего времени и что свойства людей изменяются со временем)… [Толстой 1928–1964, X, 217].

Это предполагает, что жизнь в России, по Толстому, остается в его время такою же, какой была до реформ Петра. Для писателя равно невероятно, «…чтобы Французская империя сложилась и война с Россией началась по воле одного человека – Наполеона», и «…чтобы Россия образовалась по воле одного человека, Петра I…», поскольку «…ход мировых событий… зависит от совпадения всех произволов людей, участвующих в этих событиях...» [Толстой 1928–1964, XI, 221].

Соответственно, утвержденное Петром понятие «чести» не стало в глазах Толстого новым механизмом жизни, а дворянство – ее моральным лидером. Это почти буквально озвучивается в одном из разговоров князя Андрея со Сперанским, побуждающим его вступить в службу:

> – Я почитатель Montesquieu, – сказал князь Андрей. – И его мысл[и] о том, что основание монархии есть честь… преимущества дворянства… представляются средствами для поддержания этого чувства (оригинал по-французски. – *А.И., К.Н.*) <…> …всякий придворный считает себя обязанным достойно нести свое положение. – Но вы им не хотели воспользоваться, князь, – сказал Сперанский [Толстой 1928–1964, X, 167].

Принцип дворянской чести (движимый в том числе и честолюбием), предполагает для Толстого участие в бессмысленных реформах жизни, и потому сам не имеет смысла. Дворяне не служат примером для народа, а примыкают к его роевой жизни.

Для Толстого противоестественно и (или) невозможно желание человека изменить свой социальный статус – тождественный для него личности. Антропологизм социальных отношений делает их источником роевого порядка, где каждое событие или поступок становятся равно естественными плодами тысяч предыдущих и истоками тысяч последующих. Это делает невозможным и ненужным любое властное изменение социальных отношений людей и сословий, что последовательно становится главным содержанием жизни в «Борисе Годунове» и «Капитанской дочке».

Сгустком роевой жизни выступает в романе охота, где тысячи индивидуальных «я» бессознательно сливаются в одном чувстве и следовании одной необходимости. Поэтому народная война в «Войне и мире» совершенно подобна охоте и направлена на защиту роевого порядка и его социальных / человеческих основ. Стремление Долохова уравняться с высшими является индивидуалистическим и потому противоестественным вызовом роевому порядку. Но претворение этого вызова в охоту на высших встраивает Долохова в военную форму этого порядка. Физическая (антропологическая) невозможность социальных изменений растворяет для Толстого понятие истории в народной жизни, поскольку та предполагает не развитие, а движение. Поэтому воплощенный в Долохове индивидуализм изначально и неизменно враждебен людям, но именно этим парадоксально полезен им.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агранович С.З., Рассовская Л.П. Миф, фольклор и история в трагедии «Борис Годунов» и в прозе А.С. Пушкина. Самара: Самарский университет, 1992. 219 с.

2. Алпатова Т.А. Литературные параллели картине бурана в романе А.С. Пушкина «Капитанская дочка» // Литературные отношения русских писателей XVIII – начала XX века / под ред. В.Н. Аношкиной. М.: Московский педагогический институт, 1991. С. 59–70.

3. Гевель О.Е. Долоховский текст творчества Л. Толстого: истоки, семантика, функции, контекст. Красноярск: Сибирский федеральный университет, 2017. 144 с.

4. Гиршман М.М., Стулишенко Л.П. О жанре «Капитанской дочки» // Вопросы русской литературы. 1982. Вып. 1 (39). С. 89–107.

5. Иваницкий А.И. Чудо в объятиях истории (Пушкинские сюжеты 1830-х годов). М.: Издательство РГГУ, 2008. 197 с.

6. Иваницкий А.И., Нагина К.А. Пушкинские истоки значений народной войны в романе Л. Толстого «Война и мир» // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2025. Т. 30. № 4. С. 707–717.

7. Камянов В.И. Поэтический мир эпоса. О романе Л. Толстого «Война и мир». М.: Советский писатель, 1978. 376 с.

8. Нагина К.А. Анималистика и антропология Льва Толстого. Воронеж: Издательский дом ВГУ, 2018. 97 с.

9. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 6. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1949. 813 с.

10. Смирнов И.П. От сказки к роману // Труды Отдела древнерусской литературы. Л.: Наука, 1972. Т. 27. С. 284–320.

11. Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. М.; Л.: Художественная литература, 1928–1964.

12. Федорова Е.А. Телеологический сюжет в романах «Капитанская дочка А.С. Пушкина и «Война и мир» Л.Н. Толстого // Проблемы исторической поэтики. 2023. № 21 (4). С. 102–129.

13. Clay G.R. Tolstoy's Phoenix. From Method to Meaning in "War and Peace". Evanston: Northwestern University Press, 1998. 142 p.

14. Morson G.S. Hidden in a Plain View. Narrative and Creative Potentials in "War and Peace". Stanford: Stanford University Press, 1987. 322 p.

15. Oliver D. Dolokhov as Romantic Parody: Ambiguity and Incongruity in Tolstoy's Pre-Byronic Hero // Tolstoy Studies Journal. 2003. Vol. XV. P. 50–66.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Fedorova E.A. Teleologicheskiy syuzhet v romanakh "Kapitanskaya dochka" A.S. Pushkina i "Voyna i mir" [L.N. TolstogoTeleological Plot in the Novels "The Captain's Daughter" by A.S. Pushkin and "War and Peace" by L.N. Tolstoy]. *Problemy istoricheskoy poetiki*, 2023, no. 21 (4), pp. 102–129. (In Russian).

2. Girshman M.M., Stulishenko L.P. O zhanre “Kapitanskoy dochki” [On the Genre of “The Captain’s Daughter”]. *Voprosy russkoy literatury*, 1982, no. 1 (39), pp. 89–107. (In Russian).

3. Ivanitskiy A.I., Nagina K.A. Pushkinskie istoki znacheniy narodnoy voyny v romane L. Tolstogo “Voyna i mir” [Pushkinian Origins of the Meanings of the People’s War in Leo Tolstoy’s Novel “War and Peace”]. *Vestnik Rossiyskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Literaturovedenie. Zhurnalistika*, 2025, vol. 30, no. 4, pp. 707–717. (In Russian).

4. Oliver D. Dolokhov as Romantic Parody: Ambiguity and Incongruity in Tolstoy’s Pre-Byronic Hero. *Tolstoy Studies Journal*, 2003, vol. XV, pp. 50–66. (In English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. Alpatova T.A. Literaturnye paralleli kartine burana v romane A.S. Pushkina “Kapitanskaya dochka” [Literary Parallels to the Snowstorm Scene in A.S. Pushkin’s Novel “The Captain’s Daughter”]. *Literaturnye otnosheniya russkikh pisateley XVIII – nachala XX vekov* [Literary Relations of Russian Writers of the 18th – Early 20th Centuries]. Moscow, Moscow Pedagogical University Publ., 1992, pp. 59–70. (In Russian).

6. Smirnov I.P. Ot skazki k romanu [From Fairy Tale to Novel]. *Trudy otdela drevnerusskoy literatury* [Proceedings of the Department of Old Russian Literature]. Leningrad, Nauka Publ., 1972, vol. 27, pp. 284–320. (In Russian).

(Monographs)

7. Agranovich S.Z., Rassovskaya L.P. *Mif, fol’klor i istoriya v tragedii “Boris Godunov” i v proze A. S. Pushkina* [Myth, Folklore and History in the Tragedy “Boris Godunov” and in the Prose of A.S. Pushkin]. Samara, Samara University Publ., 1992. 219 p. (In Russian).

8. Clay G.R. *Tolstoy’s Phoenix. From Method to Meaning in “War and Peace”.* Evanston, Northwestern University Press, 1998. 142 p. (In English).

9. Gevel’ O.E. *Dolokhovskiy tekst tvorchestva L. Tolstogo: istoki, semantika, funktsii, kontekst* [The Dolokhov Text in Leo Tolstoy’s Work: Origins, Semantics, Functions, Context]. Krasnoyarsk, Siberian Federal University Publ., 2017. 144 p. (In Russian).

10. Ivanitskiy A. I. *Chudo v ob”yatiyakh istorii (Pushkinskie syuzhety 1830-kh godov)* [Miracle in the Embrace of History (Pushkin’s Plots of the 1830s)]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2008. 197 p. (In Russian).

11. Kamyanov V.I. *Poeticheskiy mir eposa. O romane L. Tolstogo “Voyna i mir”* [The Poetic World of the Epic. On Leo Tolstoy’s Novel “War and Peace”]. Moscow, Sovetskiy pisatel’ Publ., 1978. 376 p. (In Russian).

12. Morson G.S. *Hidden in a Plain View. Narrative and Creative Potentials in “War and Peace”.* Stanford, Stanford University Press, 1987. 322 p. (In English).

13. Nagina K.A. *Animalistika i antropologiya L’va Tolstogo* [Animalistics and Anthropology of Leo Tolstoy]. Voronezh, Voronezh State University Publ., 2018. 97 p. (In Russian).

Иваницкий Александр Ильич,
Российский государственный гуманитарный университет.
Доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института высших гуманитарных исследований им. Е.М. Мелетинского.
Научные интересы: русская поэзия конца XVIII – первой трети XIX вв.; русская романная проза второй половины XIX в.; творчество А.С. Пушкина и его европейские источники; русско-немецкие литературные параллели и пересечения.
E-mail: meisster@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-1437-3671

Нагина Ксения Алексеевна,
Воронежский государственный университет.
Доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры истории и типологии русской и зарубежной литературы.
Научные интересы: универсалии русской литературы XVIII–XIX вв.; русская проза XIX в.; творчество Л.Н. Толстого.
E-mail: k-nagina@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0001-7676-9228

Alexander I. Ivanitsky,
Russian State University for the Humanities.
Doctor of Philology, Leading Researcher at the E.M. Meletinsky Institute of Higher Humanitarian Studies.
Research interests: Russian poetry of the late 18th and the first third of the 19th centuries; Russian novelistic prose of the second half of the 19th century; the work of A.S. Pushkin and his European sources; Russian-German literary parallels and intersections.
E-mail: meisster@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-1437-3671

Ksenia A. Nagina,
Voronezh State University.
Doctor of Philology, Professor at the Department of History and Typology of Russian and Foreign Literature.
Research interests: universals of Russian Literature of the 18th – 19th centuries; Russian prose of the 19th Century; the Work of Leo Tolstoy.
E-mail: k-nagina@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0001-76-9228

DOI 10.54770/20729316-2026-3-166

И.А. Кравчук

КТО ТАКИЕ «МЕНЦЕЛИСТЫ»? ЛЕКСИКОН ЭПОХИ В «КРОКОДИЛЕ» Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО*

Аннотация

В статье анализируется один из фрагментов подготовительных материалов к повести Ф.М. Достоевского «Крокодил» (1865), вызывающий споры текстологов. Он относится к 123 странице II записной тетради (согласно нумерации А.Г. Достоевской) (РГАЛИ 212.1.4). Наиболее достоверным на сегодняшний день признается прочтение встреченного на странице необычного слова как «менцелист» (от имени одиозного немецкого литератора и критика Вольфганга Менцеля). Согласно примечанию к «*Полному собранию сочинений и писем*» Ф.М. Достоевского, оно являлось синонимом слова «ренегат». Однако, как показывает более детальное изучение вопроса, в 60-е гг. XIX в. имя критика ассоциировалось не с ренегатством, а с доносительством. Реконструкция публицистического контекста эпохи позволяет уверенно утверждать, что слово «менцелист» было заимствовано Достоевским из полемики между газетами «Голос» и «Московские ведомости» в конце 1864 г. Тогда А.А. Краевский лично обвинял М.Н. Каткова в «менцелизме», намекая именно на доносительский характер его заявлений. В скором времени слово стало употребляться недоброжелателями самого Краевского в их стремлении подчеркнуть неуместность и комичность такой лексики. Оппоненты из прогрессистской и даже умеренной печати высмеивали газету «Голос» за попытки создать себе ореол гонимого печатного органа, ничем не рискуя. Попытки Краевского дать отпор своим критикам еще больше навредили его репутации и закрепили слова «менцелизм» и «менцелист» в качестве оскорбительного ярлыка. Сделанные выводы позволяют уточнить хронологию работы Достоевского над «Крокодилом» и проливают дополнительный свет на изначальный замысел произведения как сатирической панорамы пореформенной печати и общественной мысли.

Ключевые слова

Ф.М. Достоевский; «Крокодил»; В. Менцель; Г. Гейне; А.А. Краевский; М.Н. Катков; «Санкт-Петербургские ведомости».

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 24-18-00710 https://rscf.ru/project/24-18-00710/, ИРЛИ РАН.

I.A. Kravchuk

WHO ARE THE "MENTZELISTS"? THE LEXICON OF THE EPOCH IN F.M. DOSTOEVSKY'S "THE CROCODILE"**

Abstract

The article analyzes one of the fragments of preparatory materials for F.M. Dostoevsky's novel "The Crocodile" (1865), which causes controversy among textual critics. It belongs to page 123 of the II notebook (according to A.G. Dostoevskaya's numbering) (RGALI 212.1.4). The reading of the unusual word found on the page as "menzelist" is considered the most reliable today (derived from the name of the odious German writer and critic Wolfgang Menzel). It is derived explicitly from the surname of the German critic and writer Wolfgang Menzel, infamous for his attacks on Goethe and "Young Germany." According to the note in "The Complete Works" of F.M. Dostoevsky, it was synonymous with the word "renegade". However, as a more detailed study of the issue shows, in the 60s of the 19th century, the name of the critic was associated not with renegade, but with denunciation. The reconstruction of the journalistic context of the epoch allows us to confidently assert that the word "menzelist" was borrowed by Dostoevsky from the controversy between the newspapers "Golos" and "Moskovskie Vedomosti" at the end of 1864. Then A.A. Krayevsky personally accused M.N. Katkov of "menzelism", hinting precisely at the denouncing nature of his statements. Soon, the word began to be used by the detractors of Krayevsky himself in their desire to emphasize the inappropriateness and comicality of such vocabulary. Opponents from the progressive and even moderate press ridiculed the newspaper "Golos" for its attempts to create an aura of a persecuted publication without taking any risks. Kraevsky's attempts to rebut his critics further damaged his reputation and cemented the words "menzelism" and "menzelist" as an insulting label. The conclusions made make it possible to clarify the chronology of Dostoevsky's work on the "Crocodile" and shed additional light on the original idea of the work as a satirical panorama of the post-reform press and public thought.

Keywords

F.M. Dostoevsky; "Crocodile"; W. Menzel; H. Heine; A.A. Krayevsky; M.N. Katkov; "St. Petersburg Vedomosti".

Неоконченная повесть Достоевского «Крокодил» (1865) – излюбленная головоломка и боль комментаторов. Хитросплетение пародийных аллюзий, скрытых цитат, полемических приемов погружают читателя и критика в гущу публицистических баталий 60-х гг. Некоторые эпизоды газетно-журнальной борьбы оказались настолько мелкими, проходящими, что начисто стерлись даже в памяти очевидцев. Уже в 1881 г. Н.К. Михайловский недоумевал, комментируя «Крокодила»: «Какая тут аллегория – могут рассказать только люди, близкие к литературным кружкам того времени…» [Михайловский 1897, 424]. Вместе с тем подобные «аллегории» не могут быть проигнорированы. Анализ текста и черновиков к нему показывает: при всем своем гротеске, пародия «Крокодила» отличалась безукоризненной точностью в отборе

** The study was funded by a grant from the Russian Science Foundation, No. 24-18-00710, https://rscf.ru/project/24-18-00710/, Institute of Russian Literature.

объектов и реалий. «Расшифровать эти факты “текущего”, – писала В.С. Дороватовская-Любимова, – одна из необходимых задач для исследователя его творчества, потому что только в связи с “текущим” и может быть понят Достоевский во всем его своеобразии» [Дороватовская-Любимова 1928, 5].

В нижней части с. 123 IV записной тетради (РГАЛИ 212.1.4) встречаем фразу, которая долгое время оставалась неразобранной: «Вы <*нрзб.*>» [Достоевский 1972–1990, V, 329]. Л.М. Розенблюм предложила расшифровку: «Вы материалист<?>» [Розенблюм 1971, 263]. Т.Б. Трофимова выдвинула вариант, в наибольшей степени соответствующий особенностям письма Достоевского: «Вы менцелист» [Достоевский 2016, 367]. В комментарии к указанному месту читаем:

> Вероятно, неологизм Достоевского, назвавшего так последователя Менцеля. Вольфганг Менцель (Menzel; 1798–1873) – немецкий писатель и критик, отличавшийся либеральными взглядами, но после французской революции 1830 г. перешедший на сторону реакционеров <...> Здесь: человек, меняющий свои убеждения; очевидно намек на то, что либерал при определенных обстоятельствах может стать реакционером [Достоевский 2016, 558].

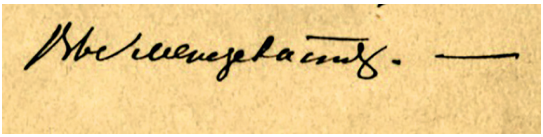


Рис. 1. Фрагмент рукописи Ф.М. Достоевского. РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 123.

В самом деле, в истории европейской литературы Вольфганг Менцель приобрел репутацию ренегата. В юности, подобно многим немцам своего поколения, он проникся идеями романтического национализма и патриотическими ценностями *буршеншафтов* (студенческих союзов). Р.Ю. Данилевский писал:

> Еще гимназистом Менцель добровольно вступил в армию, сражавшуюся против Наполеона. Затем он сменил несколько университетов и вынужден был бежать в Швейцарию, спасаясь от полиции, преследовавшей буршеншафты [Данилевский 1969, 9].

Молодой критик получил должность редактора в журнале «Литературный листок» (*Literaturblatt*), который издавался в Штутгарте. Довольно скоро он стал знаменитостью, голосом нового поколения литераторов, требовавших от изящной словесности воплощать собой народный дух и откликаться на запросы общества. Подчеркнутый антиэстетизм стал новым словом в европейской критике, а Менцеля привел к отрицанию поэтических заслуг самого Гете: в те годы многие считали его «олимпийство» неадекватным эпохе.

«В глазах современников, друзей и врагов, Бёрне, Гейне и Менцель были единомышленниками-республиканцами», – констатировал в своей книге Р.Ю. Данилевский [Данилевский 1969, 10–11]. Действительно, статьи и труды

Менцеля (в особенности двухтомник «Немецкая литература», 1828) встретили сочувственный отклик Людвига Бёрне и Генриха Гейне. Последний, впрочем, вдоволь поиронизировал над менцелевским радикализмом [Гейне 1958a, 140–142, 146–148; Гейне 1958b, 178–179]. Зато искреннее уважение к Менцелю испытывали сочинители, принадлежавшие к демократическому движению «Молодая Германия». Лудольф Винбарг ставил его талант и проницательность едва ли не выше дара Гейне [Wienbarg 1835, 145–146]. Ближайшим сотрудником и учеником Менцеля стал известнейший младогерманец Карл Гуцков. В 1835 г. Гуцков публикует свой роман «Валли сомневающаяся». К этому времени национализм Менцеля давно выродился в казенную «тевтономанию», ксенофобию и ханжество. Менцель обрушился на Гуцкова, а заодно и на других младогерманцев, с обвинениями в безнравственности и общественной опасности, что придало его статьям силу публичных доносов. Автор «Валли» провел месяц в тюрьме и, по-видимому, не оправился от пережитой травли. За решеткой также оказался Генрих Лаубе, из Франкфурта был выслан Теодор Мундт. Кроме того, Союзный сейм запретил издавать авторов «Молодой Германии» на территории любого немецкого государства.

В числе прочих под запрет попал и Гейне, несмотря на то, что никогда не относил себя напрямую к движению. Поэт счел своим долгом увековечить зловещую роль, сыгранную Менцелем в разгроме новой немецкой литературы. Памфлеты 1837 года «О доносчике» (*Über den Denunzianten*) Гейне и «Менцель-французоед» (*Menzel der Franzosenfresser*) Бёрне стали приговором критику, навеки затмив все его прежние заслуги. Первый из текстов был переведен в сокращенном виде Н.Н. Страховым для издания Ф.Н. Берга 1863 г. [Гейне 1863]. Последний же был в 1864 г. переведен П.И. Вейнбергом и опубликован в журнале «Русское слово» [Бёрне 1864]. И Бёрне, и Гейне заявляли: Менцеля невозможно обвинять в отступничестве, т.е. в отречении от товарищей и убеждений. Товарищем «Молодой Германии» он никогда по-настоящему не был, да и наличие у него убеждений – сомнительная гипотеза. Менцель – олицетворение трусливого и двуличного филистерства, лишь на время надевшего прогрессистскую маску. Как известно, текст Гейне был отправлен критику лично в качестве вызова на дуэль, от которого тот предсказуемо уклонился.

Вплоть до начала 1840-х гг. внимание российских журналов было приковано к эстетическим воззрениям критика, а отнюдь не к его моральному облику. Конечно, наиболее известным примером является статья В.Г. Белинского «Менцель, критик Гете» (1840) [Белинский 1953, 385–419], замысел которой был горячо поддержан издателем «Отечественных записок» А.А. Краевским (см.: [В.Г. Белинский и его корреспонденты 1948, 96]). Важно учитывать, что этот текст венчал собой длительные споры о Менцеле и его «практическом направлении». Участие в них приняли такие разные авторы, как Н.И. Надеждин, С.П. Шевырев, Н.И. Греч, Ф.В. Булгарин, О.И. Сенковский, Э.И. Губер, Н.А. Полевой и многие другие (подробнее см.: [Данилевский 1969, 59–63, 90–95]). Исследователи отмечали влияние Менцеля даже на ранние рецензии И.С. Тургенева (см.: [Ден 1966, 84]). Отрывки из «Немецкой литературы» в русском переводе публиковались в 1836 г. на страницах «Московского наблюдателя», а в 1837 г. в Санкт-Петербурге были изданы в двух частях избранные главы труда в переводе В.Д. Комовского.

К середине 1860-х гг. эстетическое учение Менцеля было делом давно минувших лет, зато на первый план вышел его личностный крах.

Сложно не усмотреть в этом иронии судьбы: поборнику морали в литературе было отмерено его же мерой. Упомянутые выше переводы Страхова и Вейнберга сыграли в этом решающую роль. Именем Менцеля стали обозначать осведомителя. Об этом красноречиво свидетельствует упорное отождествление с Менцелем Всеволода Костомарова (1837–1865), арестованного по делу Чернышевского и согласившегося на роль провокатора. Этот факт был предан огласке, и литературный мир от молодого сочинителя отвернулся. Несмотря на это, два костомаровских перевода из Гейне (фрагмент «Бахерахский раввин» и «Германия. Зимняя сказка») были включены в собрание Берга. Соседство имен Костомарова и Менцеля располагало к аналогиям. Сполна этой возможностью воспользовался В.А. Зайцев. По его мнению, памфлет «О доносчике» Страховым был переведен плохо. Разумеется, качество перевода волновало Зайцева в последнюю очередь. В вину Страхову он ставит перевод немецкого слова *Rotte* (у Зайцева ошибочно: *Rothe*) как «рота» вместо более точного «шайка». Речь идет о следующем месте:

> Живи г. Менцель в Пекине вместо Штутгарта, он писал бы теперь, может быть, ложные доносы на «юный Китай», который, как видно из новейших декретов китайского правительства, ничто иное как рота злодеев… [Гейне 1863, 103].

В.А. Зайцев замечает, что, если бы текст переводил Костомаров, он бы наверняка не перевел это слово как «рота». Здесь видим вполне прозрачный намек на разжалование переводчика из отставных корнетов в рядовые. Далее Зайцев пишет, что Костомаров «позаботился бы смягчить некоторые выражения, переданные г. Страховым чересчур резко» [Зайцев 1863, 45]. После этого рецензент приводит обширную выписку из памфлета, явно переадресовывая характеристики Менцеля Костомарову. В отрывке речь идет о «литературном сыщике», который подвергся «презрению общества», «негодяе», который заслужил «раскаленные бичи» и насмешки. Другой намек – заведомо фиктивное указание на ошибку в публикации:

> Г. Страхов также ошибся, сказав в статье <...>, что доносчик, о котором идет речь, написал «историю немецкой литературы». Сколько мне помнится, это история итальянской, а не немецкой литературы. Впрочем, это может быть опечатка [Зайцев 1863, 46].

Разумеется, никакой ошибки не было. Во-первых, «процитированное» Зайцевым место в издании Берга в принципе отсутствует, во-вторых, Вольфганг Менцель занимался именно историей немецкой литературы. Зато в 1863 г. компиляцию по истории итальянской словесности издал как раз Всеволод Костомаров. Книга была выпущена на средства III отделения – современники расценивали это как тридцать сребреников за предательство товарищей. Обозреватель журнала «Отечественные записки» назвал труд Костомарова «порождением жалкой литературной фабрикации» и тут же прибавил:

> …чем же этот сочинитель приобрел право быть историком литературы? Ответ труден, если бы в его книге не блистало одно яркое достоинство: твердость и благородство гражданских убеждений – условие, вполне необходимое в человеке, который берется судить о созданиях человеческой мысли и слова [Новые книги 1863, 139–140].

Более прямолинеен Д.Д. Минаев: в одном из сентябрьских номеров «Искры» он писал, что душа Менцеля воскресла в Костомарове (см.: [Темный человек <Минаев> 1864, 453]).

Кажется, здесь наши разыскания можно окончить. Если Менцель – «побратим» Костомарова и обозначение доносчика, то и «менцелист» – тоже доносчик, адепт Менцеля и его методов, а отнюдь не либерал, перековавшийся в реакционера. Но кто и на кого доносит в задуманной Достоевским повести? И почему нужно было непременно использовать само слово «менцелист», что мешало удовлетвориться фамилией Менцеля?

3 ноября 1864 г. газета М.Н. Каткова «Московские ведомости» доказывала, что постепенное ослабление власти турецкого султана в христианских провинциях Османской империи снизит напряженность в европейской политике и пойдет на пользу России (см.:[Московские ведомости 1864, № 240, 1]. 6 ноября на катковскую передовицу незамедлительно откликнулся «Голос» А.А. Краевского. Трудно судить, насколько принципиальны были его возражения. Логика противостояния петербургской и московской газет подсказывалась не только идеологическими расхождениями, но и ожесточенной рыночной конкуренцией. Современная исследовательница пишет:

> Поводом к полемике, к резким обвинениям друг друга в тенденциозности, в сознательном искажении фактов, их подтасовке и даже подлоге, <…> могла стать даже незначительная ошибка или неточность в тексте и даже не к месту поставленные кавычки... [Перевалова 2021, 154] (см. также: [Мордовцев 1894, 91–92]).

В любом случае Краевский счел предложения Каткова фантастическими. С его точки зрения, ослабление Порты лишь введет «каждую державу, имеющую поползновение захватить какую-нибудь из частей Турции, в сильнейшее искушение» [Голос 1864, № 307, 1].

Нападки на редакцию «Московских ведомостей» продолжились в фельетоне «Голоса» от 8 (20) ноября. Анонимный автор затронул «сепаратизмоманию» Каткова, иными словами, его озабоченность «привилегиями» имперских окраин. «Московский громовержец» и вправду был известен как фанатичный сторонник идеи однородного национального государства. Даже намек на правовое или этническое обособление каких-либо частей России Катков считал гибельным и совершенно недопустимым (см.: [Котов 2016, 55–56, 62–65, 90; Тесля 2019, 145–146, 228]). В самом фельетоне эти идеи получали следующую трактовку: Каткову просто хочется низвести национальные окраины до уровня русских губерний, вместо того чтобы заимствовать что-то хорошее из опыта Польши и Прибалтики. На свою беду, фельетонист «Голоса» провел не слишком уместную аналогию со спором о смешении народа и интеллигенции: по его мнению, образованный слой должен просвещать народ, а не «проваливаться в невежественную массу». 11 ноября Катков не преминул воспользоваться оплошностью противника:

> Петербургская газета находит, <…> что нельзя проповедовать смешение интеллигенции (то есть привилегированных инородцев) с невежественною массой (то есть с коренным русским населением). <...> Как это игриво и каким уважением это проникнуто к русской публике, к русскому народу, наконец, к русскому государству! [Московские ведомости 1864, № 247, 2].

15 ноября «Московские ведомости» пытаются закрепить в сознании своих читателей неблаговидный образ конкурента. Комментируя слухи об отделении польских провинций от Пруссии, Катков объявил их провокацией, направленной против Австрии и России. Заинтересованы в ней, по его мнению, могли быть либо министр-президент Пруссии Бисмарк, либо представители «известной польской национальной партии», желания которой, «как теперь оказывается, могут даже рассчитывать на полное сочувствие таких русских публицистов, каковы, например, публицисты “Голоса”» [Московские ведомости 1864, № 251, 2] (курсив источника).

В ответ на это Краевский фактически пригрозил Каткову: «Обвинение в подобном направлении так серьезно, что или оно должно быть доказано положительно или признано черною клеветою» [Голос 1864, № 319, 1] (курсив источника). Больше всего Краевского вывел из себя риторический вопрос, заданный в передовице 247-го номера. Катков интересовался, почему «Голос» признает, что децентрализация Турции приведет к ее распаду, но не признает того же самого применительно к России. «Говоря о политическом обособлении, мы не могли иметь в виду никакой другой державы, хотя бы даже и Австрии, а уж еще менее России. Тут нечего сворачивать в сторону и пускаться в выходки à la Менцель» [Голос 1864, № 319, 1] (курсив наш – *И.К.*). Отповедь «Московским ведомостям» заканчивается фразой:

> «От великого до смешного только один шаг», – говорите вы, переходя от общей политики Европы к статье нашей газеты, так сильно покоробившей вас. А знаете ли, сколько шагов от ваших псевдопатриотических выходок до того, что мы, в видах благозвучия, называем менцелизмом? – Ни одного! [Голос 1864, № 319, 2].

Вероятнее всего, именно в последней процитированной публикации и родилось словечко «менцелизм», а от него, в свой черед, образовались «менцелисты». Убедиться в этом легко. Не решаясь прямо назвать своего оппонента доносчиком, Краевский изобрел, как ему показалось, удачный эвфемизм. Вот только многим гнев умеренно-либеральной газеты показался наигранным, повод к нему – недостойным, а апелляции к Менцелю – комичными в своей высокопарности. Если Катков – Менцель, то кем считает себя Краевский? Может быть, Гейне? Или Гете?

Такое предположение должно было развеселить многих. В том числе фельетониста «Санкт-Петербургских ведомостей», писавшего под псевдонимом *Nemo.* По определению Г.К. Градовского, газета, возглавленная В.Ф. Коршем, «стояла во главе либерального направления, хотя и была умереннее некоторых журналов, начиная с “Современника”, “Русского слова” и “Дела”» [Градовский 1908, 148]. Взвешенный либерализм не мог удовлетворить таких авторов, как М.Е. Салтыков-Щедрин – последний называл газету «Старейшей Всероссийской Пенкоснимательницей». Несмотря на это, «“С.-Петербургские ведомости” решали многие вопросы так же, как и демократическая печать; они противостояли не только изданиям охранительно-реакционным, но и претендующим на звание либеральных (“Отечественные записки”, “Голос”)» [Рейфман 1975, 69]. Как часто случается в журналистике, к идеологическому противостоянию примешивались личные амбиции.

В свое время Краевский претендовал на должность редактора «Санкт-Петербургских ведомостей», но получил принципиальный отказ от Академии наук, которой юридически принадлежала газета [Рейфман 1975, 70].

Бегло ознакомив читателя с очередной схваткой между «Голосом» и «Московскими ведомостями», *Nemo* не отказал себе в удовольствии остановиться на проблеме «менцелизма»:

> «Голос» не нашел ничего лучше, как прикинуться казанским сиротинкою, которого, бедного, обижают злые люди Бог знает за что. <...> «Голос» не выговорил почему-то настоящего слова, но мы переведем его иностранные обороты речи на наш отечественный язык. «Московские ведомости» – уверяет «Голос» – занимаются менцелизмом, что значит попросту – доносами» [Nemo 1864a, 1070].

Разыгрывая перед своими читателями роль опальных прогрессистов, «Голос», как замечал *Nemo*, сам спешил заявить о неблагонадежности своих противников, выказывая «такой консерватизм, до которого московской газете как до звезды небесной далеко» [Nemo 1864a, 1070]. Подобные приемы фельетонист «Санкт-Петербургских ведомостей» называл «постыдными».

«Голос» постарался *Nemo* осадить. 28 ноября газета напечатала заметку в форме письма от некоего анонимного «царскосельского подписчика». Автор заметки последовательно сравнил фельетониста и редактора «Санкт-Петербургских ведомостей» с Фаддеем Булгариным (явное развитие темы «менцелизма»), а затем с Городничим и Бобчинским из «Ревизора». Шумные публикации объяснялись стремлением поправить плачевное финансовое положение газеты [М.К. 1864, 4]. Текст демонстративно разместили на четвертой полосе, а раздел «Петербургские отметки» был подписан инициалами «М.К.», совпадающими с инициалами Михаила Каткова – это тоже наводит на мысль о литературной игре.

Реакция «Санкт-Петербургских ведомостей» не заставила себя ждать. Тон *Nemo* в этот раз стал еще более резок. Его фельетон предварялся письмом на имя редактора, где заметка «Голоса» охарактеризована как «поражающая своим грубым цинизмом» [Nemo1864b, 1099]. В этот раз слову «менцелизм» было уделено повышенное внимание. Для фельетониста в нем оказалось сконцентрировано все мировоззрение Краевского и его подчиненных, весь их постановочный, фальшивый либерализм:

> ...мало того, что в своих писаниях вы предадите остракизму слово, за которое вы преданы заслуженному посмеянию; вас этот менцелизм долго будет пугать как бука, по ночам вы будете просыпаться от ужаса, когда во сне пред вами явится этот менцелизм [Nemo1864b, 1099] (курсив источника).

Разоблачив упомянутый *шибболет*, автор «Санкт-Петербургских ведомостей» заключал: «Теперь в “Голосе” дело будет начистоту: признаки либеральных тенденций исчезнут, и “Голос” останется тем, чем следует быть голосу г. Краевского» [Nemo1864b, 1099]. Заметим, что здесь пускается в ход тот же очевидный прием, к которому совсем незадолго до *Nemo* прибегал и Достоевский. Разумеется, мы имеем в виду «антикраевскую» статью

«Каламбуры в жизни и в литературе», помещенную в октябрьской книжке «Эпохи» 1864 года. Ср.:

> Получаются, таким образом, два совершенно различные голоса и оба принадлежащие Андрею Александровичу: один его собственный натуральный голос, а другой хоть и тоже его собственный «Голос», но уже ненатуральный [Достоевский 1972–1990, XX, 138].

Закрывая разговор о менцелизме, *Nemo* ручался, что после таких насмешек «Голос» не только забудет это слово, но и не решится впредь вступать в какие-либо споры с «Московскими ведомостями». В этом автор ошибся – Краевский был далеко не так впечатлителен. Уже 4 декабря передовица «Голоса» против «Московских ведомостей» заканчивалась восклицанием: «На “менцелизме” да на указаниях, что ваши противники принадлежат к польской партии, далеко тогда не уедете!» [Голос 1864, № 335, 2] В то же время нельзя сказать, что усилия «Санкт-Петербургских ведомостей» пропали втуне. *Nemo* удостоился неожиданной похвалы от постоянного сотрудника «Современника» М.А. Антоновича:

> Я вычитал в «Голосе», что в «Петербургских ведомостях» явился подражатель мне, какой-то г. Nemo, начавший полемику против «Голоса». <…> я нашел, что он недурной подражатель. Он высказывает о «Голосе» мысли, которые уже несколько раз высказаны были в «Современнике» и с которыми я совершенно согласен; кроме того, он высказал их своеобразно и с бойкостью, которой я никогда еще не встречал в «Петербургских ведомостях». Читатели «Современника» знают давно, что «Голос» старается приобрести себе либеральную репутацию наружной полемикой с «Московскими ведомостями», будучи внутренно соединен с ними теснейшими узами. Когда «Московские ведомости» побранят «Голос», то ему это очень нравится <…>: но, с другой стороны, он и боится, чтобы его в самом деле не сочли врагом «Московских ведомостей», и очень побаивается тех крупных слов, которыми оне осыпают своих противников [<Антонович> 1864, 138].

Ниже Антонович выписывает обширную цитату из № 272 «Санкт-Петербургских ведомостей», как раз с упоминанием пресловутого менцелизма, после чего приводит новые аргументы, доказывающие беспринципность «Голоса».

Таким образом, в русле этой полемики слова «менцелизм» и «менцелист» приобретают дополнительную коннотацию, новую семантическую краску. Это не просто синонимы доносительства и доносчика – это неудачные, ненужные эвфемизмы, разоблачающие или говорящего (как человека, который лишь силится изобразить собой жертву) или предмет конфликта (как пустой, надуманный). На протяжении 1860-х гг. этот неологизм еще будет использоваться в различных журнальных баталиях, но почти всегда – в изданиях Краевского или в связи с ними (см., например: [Incognito <Зарин Е.Ф.> 1865, 159; Спасович 1872, 68]). Так, В.А. Зайцев, откликаясь на споры о соблюдении инкогнито в прессе, писал в июльской книжке «Русского слова»:

> «Менцелизм» и «инсинуации»! Кто изобрел эти слова и по какому поводу? Их изобрела газета «Голос», <…> и притом изобрела без всякого повода, а единственно в видах внушения публике, что вот, дескать, знай наших, мы тоже подлежим «инсинуациям» и «менцелизму». <…> «Голос» с восторгом ухватился за несколько действительно вздорных фраз «Ведомостей», чтобы уверить публику, будто его обвиняют в том, что даже «страшно вымолвить» [Зайцев 1865, 30].

Возвращаясь к черновым записям Достоевского, обратим внимание, что загадочная фраза записана почти вслед за словом, обозначавшим другой известный конфуз Краевского. Речь о слове «Кастельфидардо». Эта запись давно расшифрована комментаторами, ее контекст хорошо известен (см.: [Достоевский 2016, 396; Достоевский 1972–1990, XX, 339; Достоевский 1972–1990, V, 556]). Речь идет об ошибке, допущенной Краевским в статье о Гарибальди, где тот назван «героем Марсалы и Кастельфидардо» [Голос 1864, № 288, 1]. Сражение у деревни Кастельфидардо 18 сентября 1860 г. стало важным эпизодом объединения Италии, но командовал в нем не Гарибальди, а его сподвижник, генерал Энрико Чальдини. Краевскому стоило бы просто признать свою оплошность, но редакция «Голоса» сослалась на «корректорское недоразумение» [Голос 1864, № 291, 1]. Достоевский не раз обращался к этому эпизоду, в частности, в уже цитировавшейся нами статье «Каламбуры в жизни и в литературе» [Достоевский 1972–1990, XX, 137]. Это устраняет последние сомнения в значении слова «менцелист», использованного Достоевским в записной тетради. Отметим также, что исследуемая запись помогает и в датировке подготовительных материалов к «Крокодилу»: ведь она не могла быть сделана раньше 18 ноября 1864 г.

К сожалению, работа над «Крокодилом» прервалась вместе с изданием журнала «Эпоха». Поскольку анализируемое нами слово не успело войти в текст финальной редакции, судить о замысле писателя сложно. Обилие ссылок на другие громкие газетно-журнальные скандалы и распри 60-х гг. заставляют предположить, что Достоевский задумывал воссоздать в своем произведении широкую панораму тогдашней публицистики, продемонстрировав ее сквозь призму эксцентричного сюжета (ср.: [Розенблюм 1971, 45]). Что же касается слова «менцелизм», то оно доживет до конца 1860-х гг. в качестве странного памятника тщеславию Краевского. Еще в 1870 г. сотрудник «Вестника Европы» Л.А. Полонский будет писать:

> Неловко цитировать самих себя, но что же делать, когда не перевелись еще менцелисты, которые, при всяком случае, прямо указывают на вас, как на орган противонародной партии (слова «Голоса») [<Полонский> 1870, 386].

В дальнейшем интерес к старому газетному скандалу иссяк, так что спустя полтора столетия самый смысл слова из черновиков «Крокодила» перестал быть понятен. Тем более увлекательной задачей стала реконструкция одной из крошечных частиц того материала, с которым работал Достоевский.

ЛИТЕРАТУРА

1. <Антонович М.А.> Литературные мелочи. Опровержение предыдущей статьи // Современник. 1864. № 11–12. Отд. II: Современное обозрение. С. 131–149.

2. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. III. М.: Издательство АН СССР, 1953. 684 с.

3. Бёрне Л. Менцель-французоед // Русское слово. 1864. № 4. С. 103–157.

4. В.Г. Белинский и его корреспонденты. М.: Государственная библиотека СССР им. Ленина, Отдел рукописей, 1948. 316 с.

5. (a) Гейне Г. «Немецкая литература» Вольфганга Менцеля [1828] // Гейне Г. Собрание сочинений: в 10 т. Т. V. [М.; Л.:] ГИХЛ, 1958. С. 138–150.

6. (b) Гейне Г. Романтическая школа [1832–1833] // Гейне Г. Собрание сочинений: в 10 т. Т. VI. [М.; Л.:] ГИХЛ, 1958. С. 141–277.

7. Гейне Г. О доносчике // Гейне Г. Сочинения в русском переводе. Т. I. СПб.: Типография Почтового департамента, 1863. С. 96–116.

8. Голос. 1864. № 288. 18 (30) октября; № 291. 21 октября (2 ноября); № 307. 6 (18) ноября; № 319. 18 (30) ноября; № 335. 4 (16) декабря.

9. Градовский Г.К. Из минувшего (Воспоминания и впечатления литератора. 1865–1897 г.) // Русская старина. Т. 134. 1908. № 4. С. 148–157.

10. Данилевский Р.Ю. «Молодая Германия» и русская литература (Из истории русско-немецких литературных отношений первой половины XIX века). Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1969. 168 с.

11. Ден Т.П. Тургенев и Шиллер // Шиллер Ф. Статьи и материалы. М.: Наука, 1966. С. 78–89.

12. Дороватовская-Любимова В.С. Достоевский и шестидесятники («Искра», «Современник», Чернышевский) // Достоевский. М.: [Б. и.], 1928. С. 5–60.

13. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений и писем: в 35 т. Т. 5. СПб.: Наука, 2016. 630 с.

14. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л.: Наука, Ленин-градское отделение, 1972–1990.

15. Зайцев В.А. Перлы и адаманты русской журналистики // Русское слово. 1865. № 7. С. 29–48.

16. Зайцев В.А. Полное собрание сочинений Генриха Гейне // Русское слово. 1863. № 11–12. С. 44–48.

17. Котов А.Э. «Царский путь» Михаила Каткова. Идеология бюрократического национализма в политической публицистике 1860–1890-х гг. СПб.: Владимир Даль, 2016. 486 с.

18. М.К. Петербургские отметки // Голос. 1864. № 329. 28 ноября (4 декабря). С. 4.

19. Михайловский Н.К. О Писемском и Достоевском // Михайловский Н.К. Сочинения. Т. 5. СПб.: Типолитография Б.М. Вольфа, 1897. Стб. 410–436.

20. Мордовцев Д.Л. Из переписки с А.А. Краевским // Новое слово. 1894. № 3. С. 89–104.

21. Московские ведомости. 1864. № 240. 3 (15) ноября; № 247. 11 (23) ноября; № 251. 15 (27) ноября.

22. Новые книги. История итальянской литературы, составлена В. Костомаровым по И. Шерру, Крешимбени, Тирабоски, Маффеи, Генгене, Сисмонди, Вегеле, Бутервеку, Руту, Ранке, Реймонту, Эберту, Вольфу, Иделеру, Генте и др. Спб., 1863 // Отечественные записки. 1863. Т. 151. № 11–12. С. 139–140.

23. Перевалова Е.В. От любви до ненависти: А.А. Краевский и М.Н. Катков // Вопросы журналистики. 2021. № 10. С. 142–164.

24. <Полонский Л.А.> Внутреннее обозрение // Вестник Европы. 1870. Кн. VI. С. 372–393.

25. Рейфман П.С. К проблеме эволюции либеральной журналистики в 1860-е годы («Санкт-Петербургские ведомости». 1863–1874. Время издания и редактирования газеты В.Ф. Коршем). Статья 1 // Труды по русской и славянской филологии. Вып. 26: Литературоведение. Тарту: Тартуский государственный университет, 1975.С. 68–85.(Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 369).

26. Розенблюм Л.М. Творческие дневники Достоевского // Литературное наследство. Т. 83. М.: Наука, 1971. С. 9–92.

27. Спасович В.Д. Объяснение с г. Лохвицким по поводу диффамации (Санкт-Петербургские ведомости, 16-го января 1865 г.) // Спасович В.Д. За много лет. 1859–1871. Статьи, отрывки, история, критика, полемика, судебные речи и проч. СПб.: Типография В. Сущинского, 1872. С. 67–76.

28. Темный человек <Минаев Д.Д.>. Встреча кометы с Землею. Трагическая заметка // Искра. 1864. № 35. 15 сентября. С. 453–456.

29. Тесля А.А. «Истинно русские люди»: История русского национализма. М.: РИПОЛ-Классик / Панглосс, 2019. 317 с.

30. Incognito <Зарин Е.Ф.>.VerbaNovissima // Отечественные записки. 1865. Кн. 1.Июль. С. 159.

31. (a) Nemo. Добродетель «Голоса» и примерное его наказание // Санкт-Петербургские ведомости. 1864. № 272. 24 ноября (6 декабря). С. 1069–1070.

32. (b) Nemo. Моя вторая беседа с «Голосом» // Санкт-Петербургские ведомости. 1864. № 280. 2 (14) декабря. С. 1099–1100.

33. Wienbarg L. Zur neuesten Literatur. Mannheim: C. Löwenthal, 1835. 166 S.

REFERENCES
(Articlesfrom Scientific Journals)

1. Perevalova E.V. Otlyubvi do nenavisti: A.A. Krayevskiy i M.N. Katkov [From Love to Hate: A.A. Kraevsky and M.N. Katkov]. *Voprosy zhurnalistiki*, 2021, no. 10, pp. 142–164. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Dehn T.P. Turgenev i Shiller [Turgenev and Shiller]. Shiller F. *Stat'i i materialy* [Articles and Materials.]. Moscow, Nauka Publ., 1966, pp. 78–89. (In Russian).

3. Dorovatovskaya-Lyubimova V. S. Dostoyevskiy i shestidesyatniki ("Iskra", "Sovremennik", Chernyshevskiy) [Dostoevsky and the Sixties Generation ("Iskra", "Sovremennik", Chernyshevsky)]. *Dostoyevskiy* [Dostoevsky]. Moscow, s. n., 1928, pp. 5–60. (In Russian).

4. Reyfman P.S. K probleme volyutsii liberal'noy zhurnalistiki v 1860-e gody ("Sankt-Peterburgskiye vedomosti". 1863–1874. Vremya izdaniya i redaktirovaniya gazety V.F. Korshem). Stat'ya 1 [On the Evolution of Liberal Journalism in the 1860s (Sankt-Peterburgskie Vedomosti. 1863–1874. The Period of Publication and Editing of the Newspaper by V.F. Korsh). Article 1]. *Trudy po russkoy i slavyanskoy filologii* [Works on Russian and Slavic Philology]. Issue 26: *Literaturovedeniye* [Literary Studies]. Tartu, Tartu State University, 1975, pp. 68–85. (Uchenyye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta [Scientific Notes of Tartu State University]. Issue 369). (In Russian).

5. Rozenblyum L.M. Tvorcheskiye dnevniki Dostoyevskogo [Dostoevsky's CreativeDiaries]. *Literaturnoye nasledstvo* [Literary Heritage]. Vol. 83. Moscow, Nauka Publ., 1971, pp. 9–92. (In Russian).

(Monographs)

6. Danilevskiy R.Yu. *"Molodaya Germaniya" i russkaya literatura (Iz istorii russko-nemetskikh literaturnykh otnosheniy pervoy poloviny XIX veka)* [Young Germany and Russian Literature (From the History of Russian-German Literary Relations in the First Half of the 19th Century)]. Leningrad, Nauka Publ., 1969. 168 p. (In Russian).

7. Kotov A.E. *"Tsarskiy put'" Mikhaila Katkova. Ideologiya byurokraticheskogo natsionalizma v politicheskoy publitsistike 1860–1890-kh gg.* [Mikhail Katkov's "Tsarist Way." The Ideology of Bureaucratic Nationalism in Political Journalism of the 1860s–1890s]. St. Petersburg, Vladimir Dal' Publ., 2016. 486 p. (In Russian).

8. Teslya A.A. *"Istinno russkiye lyudi": Istoriya russkogo natsionalizma* ["True Russian People": The History of Russian Nationalism]. Moscow, RIPOL-Klassik / Pangloss Publ., 2019. 317 p. (In Russian).

Кравчук Игорь Александрович,
Независимый исследователь.
Магистр филологии, внештатный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский дом) Российской академии наук
Научные интересы: история русской литературы и общественной мысли.
E-mail: kolesovan@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-6799-1967

Igor A. Kravchuk
Independent Researcher.
Master of Philology, Freelance Researcher at the Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences
Research interests: history of Russian literature and social thought.
E-mail: kolesovan@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-6799-1967

DOI 10.54770/20729316-2026-3-179

А.В. Святославский, А.В. Чепкунова

РОЛЬ ДИАЛОГА И ВНУТРЕННЕЙ РЕЧИ КАК СРЕДСТВ ФОРМИРОВАНИЯ ОБРАЗОВ ГЕРОЕВ В РАССКАЗЕ В.М. ГАРШИНА «ПРОИСШЕСТВИЕ» И ПОВЕСТИ «НАДЕЖДА НИКОЛАЕВНА»

Аннотация

Статья посвящена анализу поэтики и особенностей организации повествования в дилогии В.М. Гаршина «Происшествие» и «Надежда Николаевна». Рассмотрена роль в создании образа «раздвоенного» сознания героев таких средств, как авторское повествование от третьего лица, диалогическая речь и внутренняя речь героя. Отмечается исповедальный характер внутренней речи произведений Гаршина. Предпринимается попытка проанализировать роль усиленной диалогичности произведений Гаршина. Обосновывается термин «внутренний диалог» по отношению к данным текстам писателя, рассматриваются приемы и способы повышения диалогизации внутренней речи персонажей при помощи вопросительных предложений, вопросно-ответной формы изложения, чередования событийного и исповедального повествования, а также скрытых вопросов. Рассматриваются функции внутреннего диалога в произведениях Гаршина (в важных моментах сюжета), фиксируется их повышенная эмоциональность и рефлексивность. Делается вывод об использовании диалога во внутренней речи как важной черты индивидуального стиля автора для выражения раздвоенного, мечущегося сознания героя. Методология анализа опирается на учение о диалоге, которое на разных этапах разрабатывалось М.М. Бахтиным, Ю.М. Лотманом, В.В. Одинцовым, Т.Г. Винокур, авторы также обращаются к проблеме внутренней речи, как она поставлена Л.С. Выготским. Исходя из концепции всеобщей имманентной диалогичности речи, анализируются функции в тексте как эксплицированных, так и скрытых диалогов. В связи с выявлением специфики стиля Гаршина необходимо обращение к понятию внутреннего диалога. Средствами создания его в текстах выступают: вопросно-ответная форма изложения, соединение повествовательных отрезков событийного и исповедального характера, а также предложения, не отмеченные пунктуационно как вопрос или реплика диалога, но по цели высказывания, направленные на получение ответа (т. н. «скрытый вопрос»). Внутренние диалоги в дилогии Гаршина выполняют важные функции: изобразить раздвоенность сознания героев, их экзистенциальный кризис и попытки его преодоления, передать ощущение высокой рефлективной эмоциональности героев, создать ощущение трагизма, а также создать эффект непосредственного общения героя и читателя. На основании проведенного анализа можно сделать вывод, что важной чертой стиля Гаршина является психологизм, а именно рефлективная исповедальность героев, выраженная при помощи внутреннего диалога.

Ключевые слова

В.М. Гаршин; русская литература XX в.; поэтика; внутренняя речь; внутренний монолог; диалог; диалогичность.

A.V. Svyatoslavsky, A.V. Chepkunova

THE ROLE OF DIALOGUE AND INNER SPEECH AS MEANS OF THE CHARACTER IMAGE FORMING IN VSEVOLOD GARSHIN'S STORIES "INCIDENT" AND "NADEZHDA NIKOLAYEVNA"

Abstract

The paper focuses on the poetics and narrative organization features of Vsevolod Garshin's dilogy "Incident" and "Nadezhda Nikolaevna". The role of such devices as third-person narration, dialogic speech, and the protagonist's inner speech in creating the image of the "split" consciousness of the characters is analyzed. The confessional nature of the inner speech of Garshin's works is noted. An attempt is made to find out the role of the enhanced dialogic nature of Garshin's works. The term "internal dialogue" is substantiated in relation to these texts by the writer, and techniques and methods for enhancing the dialogization of the characters' inner speech are considered using interrogative sentences, question-and-answer form of presentation, alternation of eventful and confessional narration, as well as hidden questions. The functions of internal dialogue in Garshin's works are considered, conclusions are drawn about their heightened emotionality and reflexivity. A conclusion is drawn about the use of dialogue in inner speech as an important feature of the author's individual style for expressing the split, tossing consciousness of the protagonist. The analytical methodology draws on the theory of dialogue, which was developed at various stages by M. Bakhtin, Yu. Lotman, V. Odintsov, and T. Vinokur. The authors, drawing on the concept of the universal, immanent dialogicity of speech, analyze the functions of both explicit and implicit dialogues in text. The authors also address the problem of inner speech, as posed by L.S. Vygotsky. In order to identify the specific features of Garshin's style, it is necessary to address the concept of internal dialogue. The means by which this dialogue is created in texts include: question-and-answer presentation, the combination of narrative segments of an eventful and confessional nature, and sentences not marked by punctuation as questions or dialogue responses, but aimed at eliciting a response (the so-called "hidden question"). Internal dialogues in Garshin's dilogy serve important functions: to depict the characters' dual consciousness, their existential crisis, and their attempts to overcome it; to convey a sense of the characters' intense, reflective emotionality; to create a sense of tragedy; and to create the effect of direct communication between the protagonist and the reader. Based on this analysis, it can be concluded that an important feature of Garshin's style is psychologism, namely the characters' reflective confessionality, expressed through internal dialogue.

Keywords

Vsevolod Garshin; Russian literature of the 20th century; poetics; inner speech; internal monologue; dialogue; dialogicity.

Еще в начале творческого пути Всеволод Гаршин начинает работу над сюжетом, связанным с душевной трагедией падшей женщины, в итоге он был реализован в рассказе «Происшествие» («Отечественные записки», 1878, № 3) и в повести «Надежда Николаевна». Рассказ был опубликован прежде, хотя работа над обоими произведениями велась фактически параллельно,

в итоге повесть вышла в «Русской мысли» в 1885 г. В произведениях, составивших своего рода дилогию, объединенную судьбой главной героини, хотя первоначально публиковавших раздельно, отчетливо проявилась творческая манера Гаршина, получившая выражение в экспрессивном, психологически напряженном и эмоционально окрашенном характере стиля. Не случайно в основе сюжетов этого автора лежат социально и морально заостренные ситуации. Обращение к проблематике, связанной с поиском путей спасения женщин, попавших на «дно жизни», с одной стороны, характерно в целом для социально озабоченной части русского общества периода 1860-70-х гг., с другой, – личный интерес Гаршина усугублялся трагедией его брата Виктора, страстно влюбившегося в проститутку и в итоге покончившего жизнь самоубийством:

> Шестидесятые годы девятнадцатого столетия – это период, в который носители социально-демократических идей стремились оправдать невинных жертв общественного порицания, а также раскритиковать двойные стандарты, бытовавшие в обществе того времени, <…> виновниками греховности публичных женщин назывались теперь не только сами женщины, но и мужчины, пользующиеся их услугами (как известно, спрос рождает предложение, а не наоборот), а также лицемерие и двуличие общественной морали [Яцкив 2023, 148].

Очевидно, что любая женщина, оказавшись в положении гаршинской героини, не может не переживать случившейся с ней метаморфозы, что открывает для писателя возможности описания внутреннего душевного смятения личности, пребывающей в постоянной рефлексии по поводу случившегося поворота судьбы. Отсюда внутреннее «раздвоение» героини: попытка принять себя в нынешнем ужасном состоянии и – сопротивление этому принятию, поиски собственной вины, попытки самооправдания. Мотив такого рода «двойничества» во многом определяет построение текста в рассказе «Происшествие». Уже в эпизоде завязки сюжетного действия героиня разглядывает рисунки в журнале «Стрекоза» [Григорьев 1969], иллюстрирующие два возможных пути женщины, благочестивый и неблагочестивый, пытаясь понять, как вполне добропорядочная девушка оказывается на порочном пути. Двуликость героини подчеркнута тем, что у нее два имени, в мире, где она продает себя, она известна как Евгения. Происходит формирование внутренне контрастного образа, находящего отражение в двух совершенно разных речевых портретах: речь вполне порядочной, умной, образованной женщины сменяется просторечно-вульгарным стилем, несущим отпечаток конкретной социальной среды, в которую она попала, что ярко проявляется в диалоге героев во время последнего посещения Надеждой Николаевной ее потенциального спасителя Ивана Ивановича:

> – Скажите пожалуйста, что вы выпучили на меня глаза? – выговорила я с усилием, но бойко.
>
> Иван Иванович вскочил и заходил по комнате
>
> – Надежда Николаевна! Не говорите так грубо. Побудьте хоть час такой, какой вы сюда пришли [Гаршин 1955b, 29].

Раздвоение сознания представлено как следствие важнейшего экзистенциального вопроса, стоящего перед героиней: как жить дальше. И вопрос этот заводит ее в экзистенциальный же тупик: с одной стороны, стыд от противоестественности положения гулящей женщины, с другой стороны, страх перед вечной внутренней несвободой от шантажа ее прошлым – в случае брака с потенциальным спасителем Иваном Ивановичем.

Повесть «Надежда Николаевна» построена целиком в форме чередующихся «записок» главного героя Лопатина, пытающегося вернуть Надежду Николаевну к чистой жизни (первого ее «спасителя», героя «Происшествия», уже нет в живых) и дневника его приятеля-антагониста Бессонова. О записках Лопатина в самом начале устами их автора сказано, что взяться за перо его заставило желание избавиться от преследующих воспоминаний о разыгравшейся трагедии (гибель героини) и «спокойно умереть». И записки Лопатина, и дневник Бессонова сочетают в себе чередующиеся и организованные хронологией описываемых событий отрезки повествования, диалогов и вынужденных размышлений героев, то есть рефлексии, которая является важнейшей особенностью организации текста у Гаршина, поскольку погружает читателя в смятенное состояние души его главных героев, ищущих выхода из запутанных ситуаций. «Я не привык рефлексировать, копаться в своей душе; мне в первый раз в жизни приходится глубоко заглядывать в нее и подробно анализировать свои чувства. Я не могу понять, что происходит в моей душе теперь...», – размышляет Бессонов [Гаршин 1955а, 271].

Рассказ «Происшествие» характеризуется проявлением образа автора в смене фрагментов текста, представленных то речью повествователя от третьего лица, то собственно прямой речью в диалогах, причем, приоритет отдается исповедальному типу речи в устах главной героини, глазами которой раскрывается главная линия сюжета. Именно рефлексивная исповедальная внутренняя речь, задавая общий стилистический колорит рассказа, создает ощущение психологической напряженности и трагизма, сопутствующих восприятию текста. Повествователь нигде не упоминает о записях мыслей Надежды Николаевны, поэтому приходится говорить не о дневнике, а именно о попытке непосредственного изображения потока мыслей героини (внутренней речи), хотя ощущение дневника возникает в тех случаях, когда рефлексия сменяется повествовательным текстом от первого лица с подневной фиксацией произошедших событий. «Исповедь как литературный жанр после Н.В. Гоголя все больше распространяется в русской литературе XIX в. С того момента как в русской литературной традиции исповедь утвердилась в качестве жанра, началось обратное явление: она становится компонентом литературного произведения, речевой организацией текста. Именно о такой форме исповеди можно говорить в контексте творчества Гаршина» [Васина 2008, 161], – справедливо замечает С.Н. Васина по поводу творчества этого писателя.

Важнейшим средством формирования художественной образности в рассказе становится диалогичность текста: «Важно вскрыть основной структурный стержень диалога, но гораздо важнее осознать обусловленность его общим композиционно-стилистическим принципом» [Одинцов 1973, 61]. Обращаясь к творчеству Гаршина, необходимо углубиться в роль диалога для понимания поэтики его художественного текста в целом.

Говоря о роли диалога, нельзя не вспомнить известную концепцию М.М. Бахтина о всеобщей имманентной диалогичности речи, при которой

диалог органически порождается в сознании формирующего мысль адресанта как направленность на некоего реципиента. На первый взгляд, это кажется странным, поскольку бросается в глаза первичность монолога, а диалог внешне являет себя чередованием монологических реплик, однако Бахтин рассуждает не с формально-лингвистической точки зрения, а с позиции дискурсивно-риторической. «Ведь и самая мысль наша – и философская, и научная, и художественная, – писал он, – рождается и формируется в процессе взаимодействия и борьбы с чужими мыслями, и это не может не найти своего отражения и в формах словесного выражения нашей мысли» [Бахтин 1997a, 197].

Однако, обращаясь к разного рода художественным текстам, заметим, что в ряде случаев автор как бы не ограничивается этой универсальной мыслью о том, что любой текст есть диалог, но делает специальный упор на лексико-грамматические формы выражения собственно диалогической речи для создания ряда эффектов, среди которых важнейшим видится иллюзия непосредственного вовлечения читателя в сюжетные коллизии и выявление характеров через речевые портреты, что отражает неповторимые черты индивидуальности. Именно таковы многие тексты Гаршина, в которых усиленная диалогичность призвана поддерживать общий динамически напряженный, драматический, доходящий нередко до трагизма характер изложения.

На материале рассказа «Происшествие» и повести «Надежда Николаевна» можно выделить несколько типов эксплицированных и скрытых диалогов, или, иначе говоря, высказываний (ключевой термин речеведческой концепции Бахтина) с намеренной установкой на диалогичность.

В первую очередь мы отмечаем высокий удельный вес обычных, грамматически и пунктуационно оформленных диалогов, построенных как чередование реплик, передаваемых прямой речью героев.

Однако в связи с выявлением специфики стиля Гаршина важнее обратить внимание на другой тип, который традиционно обозначается как *внутренний монолог*, форма выражения *внутренней речи*, представленный в высказываниях главных героев: Надежды Николаевны, Никитина, Лопатина, Бессонова, Гельфрейха, но более проявивший себя в образе героини. В работах по анализу художественного текста эта форма традиционно называется именно внутренним *монологом*, но при этом нередко с упоминанием концепции *диалога* Бахтина. По существу же, говоря о внутреннем монологе, имеют дело с внутренним *диалогом*, который обозначил Ю.М. Лотман в своей коммуникативной типологии культур как феномен автокоммуникации, неизбежно связанной с рефлексией и процессом порождения некоего знания из имеющейся информации без поступления ее извне [Лотман 2010b, 163–177]. Т.Г. Винокур в свое время употребляла для обозначения подобной речевой сферы термин «интракоммуникация», однако в последнее время в теории социальной коммуникации под ним стали понимать иное, а именно, коммуникацию внутри относительно замкнутого в социальном плане сообщества.

Проблема внутренней речи была рассмотрена Л.С. Выготским в 1930х гг. в работе «Мышление и речь», где ученый отметил неопределенность данного термина в науке. В поисках более корректного выделения представления внутренней речи из общего представления о мыслительном процессе Выготский отмечает главное: «Внутренняя речь есть речь для себя.

Внешняя речь есть речь для других» [Выготский 2024, 309]. Он обращается при этом к т. н. «эгоцентрической речи» как процессу «умственной ориентировки» личности, таящему в себе ключ к пониманию внутренней речи. Общий вывод Выготского состоит в том, что «внутреннюю речь следует рассматривать не как речь минус звук, а как совершенно особенную и своеобразную по и способу функционирования речевую функцию, которая именно в силу того, что она организована совершенно иначе, чем внешняя речь, находится с этой последней в неразрывном динамическом единстве переходов из одного плана в другой» [Выготский 2024, 323]

Вспоминая роль Л.С. Выготского как первопроходца в области изучения «внутренней речи», В.И. Тюпа пишет:

> Вскрытые великим русским психологом недискурсивные механизмы «речевого мышления» (чистая предикативность синтаксиса, агглютинативность семантики, оперирование не значениями, а смыслами, а также факультативность вокализации) были осмыслены как синкретический феномен неслиянности и нераздельности языка и сознания [Тюпа 2025, 22].

Рассуждения Выготского важны для нас, поскольку перед нами стоит задача показать важность рефлекторного начала в характеристике облика героев прозы Гаршина, жизнь которых представлена автором не столько как действие, сколько как переживание. В свое время проблема понимания Гаршина как бытописателя или, напротив, как мастера психологической прозы стала предметом полемики между А.М. Скабичевским [Скабичевский 1903, 932–933], увидевшем в Гаршине автора, целиком погруженного в отражение трагического мира своих героев, и К.И. Чуковским [Чуковский 2012], отрицавшем глубину художественно-психологического анализа у Гаршина ради натуралистического внимания к внешним деталям. Анализ выбранной для анализа в данной статье гаршинской дилогии, на наш взгляд, подтверждает верность позиции Скабичевского.

Сегодня филологи, обращаясь к указанной проблеме, широко используют термин «внутренний монолог», избегая термина «внутренний диалог». «Размышляющий персонаж, – читаем в одной из работ, – оказывается говорящим и слушающим субъектом одновременно; у читателя складывается иллюзия, что он подслушивает мысли, озвучиваемые внутренним голосом этого персонажа, получая чувственные впечатления. В процессе художественного воссоздания внутреннего монолога автор фактически нейтрализует явное несоответствие между мыслями персонажа и повествовательной техникой репрезентации этих мыслей. В контексте внутреннего монолога подавляется всякое, даже кажущееся вмешательство со стороны автора, что дает возможность персонажу в полной мере выразить себя. Этот монолог представляет собой мнимую запись языкового потока мыслей» [Ларина, Кудряшов 2021, 89].

В то же время психологи, размышляя о механизмах формирования внутренней речи, оперируют понятием *внутреннего диалога*:

> Во время проживания каких-либо событий в жизни человек еще в момент их непосредственного переживания начинает представлять, как он будет кому-то рассказывать об этом – другу, детям,

> коллегам и др. При этом предполагаемый рассказ воображаемому собеседнику и реальная, чувственно воспринимаемая жизнь соотносятся и взаимодействуют в сознании человека, видоизменяя друг друга. В обычных, повседневных ситуациях это происходит по привычке, ненамеренно, и человек не обращает на это внимания, а рефлексия данного феномена возникает в особых условиях или при интенсивном переживании [Красильников, Селезнев и др., 2018, 2].

Внутреннее общение нескольких «я» личности предполагается, в частности, при трансакционном анализе коммуникации, разработанном Эриком Берном, – когда личность проявляет себя в диалоге своих внутренних ипостасей: «родитель», «взрослый», «ребенок».

Лотман, высказываясь по поводу очевидного, казалось бы, тяготения художественного текста как такового к монологу, отмечает, что «принцип монологизма вступает в противоречие с постоянным перемещением семантических единиц в общем поле построения значений. В тексте все время идет полилог различных систем, сталкиваются разные способы объяснения и систематизации мира, разные картины мира» [Лотман 2018а, 512]. В случае с главной героиней гаршинского рассказа внутри ее собственного сознания происходит столкновение этих разных картин мира и попыток его истолкования.

Гаршин идет дальше – в стремлении усилить экспрессивность, он не только активно обращается к собственной речи героев как средству организации текста, но дополнительно усиливает диалогичность этой речи путем введения вопросительных предложений во внутренней речи, которые по природе своей имеют установку на ожидание ответной реакции и переводят текст в форму грамматически выраженного диалога. Нередко это происходит даже не только на уровне предложения, но на уровне сверхфразовых единств, одно из которых по цели высказывания представляет вопрос, а другое – ответ. Отсюда обнаруживается немалое количество предложений, прямо оформленных вопросительными и восклицательными знаками препинания.

На подобное явление обратила внимание Н.В. Моисеева при анализе произведений А.П. Чехова:

> В монологической речи вопросительное предложение может сохранять функции, присущие ему в диалоге, а именно: разрешение проблемных ситуаций через поиск недостающей информации путем апелляции к другому мыслящему «я» (будь то второе «я» как результат раздвоения персонажного сознания, другой персонаж, читатель) [Моисеева 1998, 69].

Т.Г. Винокур определяла эту форму как «возвратную речь» [Винокур 1993, 93].

Приведем примеры. «Почему так-таки непременно, если пансионерка или гимназистка, так уже и скромная девица, почтенная мать и бабушка? А я-то? Слава богу, ведь и я могу блеснуть где-нибудь на Невском французским или немецким языком!» [Гаршин 1955b, 16], – рассуждает сама с собой героиня.

Еще один очень характерный фрагмент прямого внутреннего диалога в рассказе «Происшествие», в котором участвуют как бы два голоса героини, спрашивающий, и отвечающий:

> Могу ли я изменить свои отношения к нему? Ах, все в моей душе, вся моя внутренность горит. Я не знаю сама, почему я не хочу воспользоваться случаем бросить эту ужасную жизнь, освободиться от кошмара. Если бы я вышла за него? Новая жизнь, новые надежды… Разве то чувство жалости, которое я все-таки чувствую к нему, не может перейти в любовь? Ах, нет! Теперь он готов лизать мои руки, а тогда… тогда он придавит меня ногою и скажет: «А! ты еще сопротивлялась, презренная тварь! Презирала меня!» Скажет ли он это? Я думаю, что скажет [Гаршин 1955b, 26].

И еще. «Жалко мне его? Нет, не жалко. Что я могу сделать для него? Выйти за него замуж? Да разве я смею? И разве же это не будет такою же продажею? Господи, да нет, это еще хуже!» [Гаршин 1955b, 25].

Внутренний монолог Никитина в «Происшествии» также включает в себя как повествовательные формы, тяготеющие то к исповеди, то к событийному дневниковому повествованию о недавних событиях, так и формы того, что можно назвать внутренним диалогом. Обратимся к тексту:

> Сегодня я тоже стоял на своем странном посту, хотя на дворе порядочный мороз. Озяб я ужасно, ног не слышал под собою, а все-таки стоял. <…> Ноги ныли сильно, но внутри меня что-то ныло еще сильнее. У меня нет сил пойти к ней. Знает ли она, что есть человек, который счел бы за счастье сидеть с нею в одной комнате и, не касаясь даже руки ее, только смотреть ей в глаза? Что есть человек, который кинется в огонь, если это поможет ей выйти из ада, если бы она захотела выйти? Но она не хочет... [Гаршин 1955b, 22–23].

Вопросно-ответная форма внутренней речи постоянно встречается и в повести, представленная в равной мере в записках Лопатина и в дневнике Бессонова. Лопатин: «Зачем тянуть дальше? Не лучше ли кончить свои воспоминания на этих строках? Нет, я напишу до конца» [Гаршин 1955a, 283]. Бессонов: «…я не столько хочу ему сделать добро, сколько ей... Чего? Зла? Нет, я не хочу сделать ей зла» [Гаршин 1955a, 271].

Использование формы внутреннего диалога как средства формирования художественной образности усиливает эффект непосредственного общения героя и читателя, читатель как бы слышит голос героя, как это происходит в сценическом воплощении художественного текста. «Диалог крепче скован узами бытового правдоподобия» [Виноградов 1971, 126], – заметил В.В. Виноградов.

Если статистически оценить те фрагменты текста, в которых звучит рефлексивно-исповедальная, повествовательная и прямая диалогическая речь главной героини в рассказе «Происшествие», то соотношение повествовательных предложений к вопросительным выглядит как 4:1, а отношение повествовательных к восклицательным – как 5:1, что свидетельствует о достаточно высоком уровне диалогичности и эмоциональной окрашенности текста.

Мы остановились на двух формах выражения диалогичности: на «классической» форме диалога и на внутренней речи героев – т. н. «внутреннем монологе», а по существу – внутреннем диалоге, грамматически оформленном в вопросно-ответной форме с предложениями, отмеченными вопросительными знаками в речи героини.

Попробуем выделить еще одну форму – предложение (или цепочку предложений, организованную как сверхфразовое единство), не отмеченное пунктуационно ни как вопросительное, ни как реплика диалога, но по цели высказывания очевидно направленное на получение ответа. Можно назвать эту форму скрытым вопросом. Обратимся к самому началу рассказа «Происшествие», которое оказывается важным для дальнейшего понимания смысла произведения. Первый абзац (внутренняя речь Надежды Николаевны) звучит следующим образом:

> Как случилось, что я, почти два года ни о чем не думавшая, начала думать, – не могу понять. Не мог же, в самом деле, натолкнуть меня на эти думы тот господин. Потому что эти господа так часто встречаются, что я уже привыкла к их проповедям [Гаршин 1955a, 15].

Перед нами сложноподчиненное предложение-рассуждение, с последовательным подчинением придаточных. Придаточные поставлены в препозицию к главному, при этом вся конструкция начинается с типичного для вопросительных конструкций союза «как», который сразу же придает усиленную выразительность и эмоциональность всей фразе и, что важно, всему дальнейшему повествованию. В этом местоимении, как в смысловом ядре, заключена важнейшая проблема рассказа с высокой степенью социального обобщения: КАК могло случиться, что порядочная девушка превратилась в гулящую женщину; кто виноват? Таким образом, мы имеем дело с вопросительной по цели высказывания конструкцией, при том, что она не оформлена вопросительным знаком. Поставлен вопрос и дан ответ: «не могу понять». Следующее предложение аналогично: «Не мог же, в самом деле, натолкнуть меня на эти думы тот господин»; рассуждение таит в себе вопрос, поставленный героиней себе самой. Утвердительное по форме «не мог же натолкнуть» маркировано дополнительной вопросительной коннотацией – *неужели* мог натолкнуть? Т.Г. Винокур называет это квазивопросительной формой, за которой может идти квазиподтверждение [Винокур 1993, 93].

Еще один принципиально важный внутренний диалог героини происходит в эпизоде на спуске к Неве, когда он становится формой внутренней борьбы с искушением самоубийством:

> Господи, что же я сделала такого, что еще при жизни меня следовало бросить в ад? Разве не хуже всякого ада то, что я переживаю? Каменный спуск ведет прямо к проруби. Что-то потянуло меня спуститься и посмотреть на воду. Но ведь еще рано? Конечно рано. Я подожду еще [Гаршин 1955b, 26].

Здесь внутренняя речь представляет собою форму потока сознания, причем метафизически выходит за пределы личности, когда сначала вмешивается «нечто», являющееся *голосом* грозящего гибелью искушения, но затем обращение к Богу с вопросом не остается без ответа, и другой «внутренний голос» отзывается и дает спасительную подсказку. Дескать, можно найти

компромисс, не отказавшись окончательно от мысли о суициде, отложить все на потом. Более того, внутренний голос героини оказывается формой выражения наиболее эмоционально нагруженной сцены, предшествующей самоубийству Никитина, здесь опять появляется некое «что-то»: «“*Да ведь он теперь стреляется!*” – вдруг закричало что-то у меня внутри» [Гаршин 1955b, 31].

Проблема «голосов» подробно была разработана М.М. Бахтиным в работе «Проблемы творчества Достоевского», откуда приведем следующую цитату:

> Самосознание героя у Достоевского сплошь диалогизовано: в каждом своем моменте оно повернуто вовне, напряженно обращается к себе, к другому, к третьему. Вне этой живой обращенности к себе самому и к другим его нет и для себя самого. В этом смысле можно сказать, что человек у Достоевского есть субъект обращения. О нем нельзя говорить, – можно лишь обращаться к нему. Те «глубины души человеческой», изображение которых Достоевский считал главной задачей своего реализма «в высшем смысле», раскрываются только в напряженном обращении [Бахтин 2000b, 56].

С точки зрения типологии речевой коммуникации во внутренних диалогах героев можно найти установки различной дискурсивной ориентации: информирующий (рассказ о событиях), эпидейктический (размышления о добре и зле), эвристический (поиск истины), аргументирующий (попытки логически доказать себе что-либо).

В целом комплекс речевых средств направлен на формирование ощущения высокой рефлексивной эмоциональности внутренних диалогов героев, создания нарастающего ощущения трагизма, разрешающегося самоубийством героя в конце рассказа и убийством двух героев в конце повести.

Таким образом, в коммуникативном аспекте можно различать диалог, за которым стоит некое диалектическое «раздвоение сознания», когда в попытке дойти до истины выдвигаются и опровергаются аргументы и контраргументы, а с другой стороны, диалог, порождаемый неким спонтанно возникающим *внутренним голосом*, который воспринимается как голос, вмешивающийся *извне* в сознание человека и способный принимать как конструктивный характер в «умственной ориентировке» (Л.С. Выготский) индивида, так и деструктивный, например, искушение в приведенном выше примере. Метафизически это будет восприниматься как голос Бога или, напротив, как голос врага рода человеческого. В повести «Надежда Николаевна» сам текст записок Лопатину нашептывает на ухо некий «неведомый голос», от которого герой хочет избавиться, чтобы «спокойно умереть» [Гаршин 1955a, 224].

Можно сделать общий вывод о том, что уже в самом начале творчества Гаршина определилась его творческая манера, получившая отражение в поэтике его текста, призванной выразить раздвоение мыслящего сознания не как следствие психопатологического нарушения (распространенный взгляд на особенности гаршинской прозы), а как естественной формы разрешения экзистенциальных вопросов, что порождает рефлексивную исповедальность героев с необходимыми для ее выражения внутренней речью героев. В дальнейшем все это получит еще более яркое выражение в повести Гаршина «Ночь», признанной одним из наиболее сильных произведений его психологической прозы.

ЛИТЕРАТУРА

1. (a) Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 5. М.: Русские словари, 1997. С. 157–207.

2. (b) Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского // Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 2. М.: Русские словари, 2000. С. 5–175.

3. Васина С.Н. Исповедь в поэтике психологизма В.М. Гаршина // Вестник Бурятского государственного университета. 2008. № 10. С. 160165.

4. Виноградов В.В. Проблема образа автора в художественной литературе // Виноградов В.В. О теории художественной речи. М.: Высшая школа, 1971. С. 105–232.

5. Винокур Т.Г. Говорящий и слушающий. Варианты речевого поведения. М.: Наука, 1993. 172 с.

6. Выготский Л.С. Мышление и речь. Психологические исследования. М.: Национальное образование, 2024. 368 с.

7. (a) Гаршин В.М. Надежда Николаевна // Гаршин В.М. Сочинения / вступ. ст. и примеч. Г.А. Бялого М.: ГИХЛ, 1955. С. 224–288.

8. (b) Гаршин В.М. Происшествие // Гаршин В.М. Сочинения / вступ. ст. и примеч. Г.А. Бялого М.: ГИХЛ, 1955.С. 15–31.

9. Григорьев Ю. «Две дороги». К истории рассказа В.М. Гаршина «Происшествие» // Прометей. Историко-биографический альманах. Вып. 7. М.: Молодая гвардия, 1969. С. 266–267.

10. Красильников Г.Т., Селезнев С.Б., Косенко В.Г., Косенко Н.А. О значении «внутреннего диалога» для психологической теории и психотерапевтической практики (аналитический обзор литературы) // Медицинская психология в России. Научный сетевой журнал. 2018. Т. 10. № 3. С. 2. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/o-znachenii-vnutrennego-dialoga-dlya-psihologicheskoy-teorii-i-psihoterapevticheskoy-praktiki-analiticheskiy-obzor-literatury/viewer. (дата обращения: 06.10.2025).

11. Ларина Т.Ю., Кудряшов И.А. Модели внутреннего монолога в художественном тексте // Гуманитарные и социальные науки. 2021. Т. 88. № 5. С. 88–93.

12. (a) Лотман Ю.М. «Чужое слово» в поэтическом тексте // Лотман Ю.М. Структура художественного текста. Анализ художественного текста. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. С. 508–516.

13. (b) Лотман Ю.М. Автокоммуникация: «Я» и «Другой» как адресаты (О двух моделях коммуникации в системе культуры) // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПБ, 2010. С. 163–177.

14. Моисеева Н.В. Средства диалогизации монологической речи: на материале прозы А.П. Чехова: дис. ... к. филол. н.: 10.02.01. Ростов-на-Дону, 1998. 187 с.

15. Одинцов В.В. О языке художественной прозы. Повествование и диалог. М.: Наука, 1973. 104 с.

16. Скабичевский А.М. Новые течения в современной литературе // Сочинения А. Скабичевского. Критические этюды, публицистические очерки, литературные характеристики: в 2 т. Т. 2. СПб.: Тип. Ю.Н. Эрлих, 1903. С. 918936.

17. Тюпа В.И. Внутренняя речь как исток художественной интермедиальности // Новый филологический вестник. 2025. № 2 (73). С. 2029.

18. Чуковский К.И. О Всеволоде Гаршине // Чуковский К.И. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 7. М.: Агентство ФТМ, Лтд, 2012. С. 281–302.

19. Яцкив Е.О. «Погибшие, но милые создания»: образ падшей женщины в творчестве Н.А. Некрасова // Русская классика. Вып IV: Сб. науч. статей М.: МАКС Пресс, 2023. С. 146–154.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Krasil'nikov G.T., Seleznev S.B., Kosenko V.G., Kosenko N.A. O znachenii "vnutrennego dialoga" dlya psikhologicheskoy teorii i psikhoterapevticheskoy praktiki (analiticheskiy obzor literatury) [On the Importance of "Internal Dialogue" for Psychological Theory and Psychotherapeutic Practice (Analytical Review of the Literature)]. *Meditsinskaya psikhologiya v Rossii. Nauchnyy setevoy zhurnal*, 2018, vol. 10, no. 3, p. 2. Available at: https://cyberleninka.ru/article/n/o-znachenii-vnutrennego-dialoga-dlya-psihologicheskoy-teorii-i-psihoterapevticheskoy-praktiki-analiticheskiy-obzor-literatury/viewer. (accessed 06.10.2025) (In Russian).

2. Larina T.Yu., Kudryashov I. A. Modeli vnutrennego monologa v khudozhestvennom tekste [Models of Internal Monologue in Fiction]. *Gumanitarnyye i sotsial'nyye nauki,* 2021, vol. 88, no. 5, pp. 88–93. (In Russian).

3. Tyupa V.I. Vnutrennyaya rech' kak istok khudozhestvennoy intermedial'nosti [Inner Speech as a Source of Artistic Intermediality]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2025, no. 2 (73), pp. 20–29. (In Russian).

4. Vasina S.N. Ispoved' v poetike psikhologizma V.M. Garshina [Confession in the Poetics of V.M. Garshin's Psychologism]. *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2008, no. 10, pp. 160–165. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. Bakhtin M.M. Problema rechevykh zhanrov [The Problem of Speech Genres]. Bakhtin M.M. *Sobraniye sochineniy* [Collected Works]: in 7 vols. Vol. 5. Moscow, Russkiye slovari Publ., 1997, pp. 157–207. (In Russian).

6. Bakhtin M.M. Problemy tvorchestva Dostoyevskogo [Problems of Dostoevsky's Creativity]. Bakhtin M.M. *Sobraniye sochineniy* [Collected Works]: in 7 vols. Vol. 2. Moscow, Russkiye slovari Publ., 2000, pp. 5–175. (In Russian).

7. Chukovskiy K.I. O Vsevolode Garshine [About Vsevolod Garshin]. Chukovskiy K.I. *Sobraniye sochineniy* [Collected Works]: in 15 vols. Vol. 7. Moscow, Agentstvo FTM, Ltd Publ., 2012, pp. 281–302. (In Russian).

8. Grigor'yev Yu. "Dve dorogi". K istorii rasskaza V.M. Garshina "Proisshestviye" ["Two Roads". On the History of V. M. Garshin's Story "Proisshestviye"]. *Prometey. Istoriko-biograficheskiy al'manakh* [Prometheus. A Historical and Biographical Almanac]. Vol. 7. Moscow, Molodaya Gvardiya Publ. 1969, pp. 266–267. (In Russian).

9. Lotman Yu.M. "Chuzhoye slovo" v poeticheskom tekste ["Another's Word" in Poetic Text]. Lotman Yu.M. *Struktura khudozhestvennogo teksta. Analiz khudozhestvennogo teksta* [The Structure of a Literary Text. Analysis of a Literary Text]. St. Petersburg, Azbuka Publ., Azbuka-Attikus Publ., 2018, pp. 508–516. (In Russian).

10. Lotman Yu.M. Avtokommunikatsiya: “Ya” i “Drugoy” kak adresaty (O dvukh modelyakh kommunikatsii v sisteme kul’tury) [“I” and “Other” as Addressees (On Two Models of Communication in the Cultural System)]. Lotman Yu.M. *Semiosfera* [Semiosphere]. St. Petersburg, Iskusstvo-SPB Publ., 2010, pp. 163–177. (In Russian).

11. Skabichevskiy A.M. Novyye techeniya v sovremennoy literature [New Trends in Contemporary Literature]. Skabichevskiy A.M. *Sochineniya. Kriticheskiye etyudy, publitsisticheskiye ocherki, literaturnyye kharakteristiki* [Works. Critical Studies, Journalistic Essays, Literary Characterizations]: in 2 vols. Vol. 2. St. Petersburg, Yu.N. Erlikh Publ., 1903, pp. 918–936. (In Russian).

12. Vinogradov V.V. Problema obraza avtora v khudozhestvennoy literature [The Problem of the Author’s Image in Fiction]. Vinogradov V.V. *O teorii khudozhestvennoy rechi* [On the Theory of Artistic Speech]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1971, pp. 105–232. (In Russian).

13. Yatskiv E.O. Pogibshiye, no milyye sozdaniya: obraz padshey zhenshchiny v tvorchestve N.A. Nekrasova [Dead but Sweet Creatures: The Image of the Fallen Woman in the Works of N.A. Nekrasov]. *Russkaya klassika* [Russian Classics]. Issue IV. Moscow, MAKS Press Publ., 2023, pp. 146–154. (In Russian).

(Monographs)

14. Odintsov V.V. *O yazyke khudozhestvennoy prozy. Povestvovaniye i dialog* [About the Language of Fiction. Narration and Dialogue]. Moscow, Nauka Publ. 1973. 104 p. (In Russian).

15. Vinokur T.G. *Govoryashchiy i slushayushchiy. Varianty rechevogo povedeniya* [Speaker and Listener. Variations of Speech Behavior]. Moscow, Nauka Publ. 1993. 172 p. (In Russian).

16. Vygotskiy L.S. *Myshleniye i rech’. Psikhologicheskiye issledovaniya* [Thinking and Speech. Psychological Research]. Moscow, Natsional’noye obrazovaniye Publ. 2024. 368 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

17. Moiseyeva N.V. *Sredstva dialogizatsii monologicheskoy rechi: na materiale prozy A.P. Chekhova* [Means of Dialogization of Monologue Speech: Based on the Prose of A.P. Chekhov]. PhD Thesis. Rostov-on-Don, 1988. 187 p. (In Russian).

Святославский Алексей Владимирович,
Московский педагогический государственный университет.
Доктор культурологии, профессор кафедры русской классической литературы Института филологии.
Научные интересы: теория литературы, история литературы, теория культуры.
E-mail: pokrov1988@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-4909-8323

Чепкунова Анна Валерьевна,
Средняя общеобразовательная школа № 887 г. Москвы.
Преподаватель русского языка и литературы.
Научные интересы: теория литературы, история литературы, русский язык.
E-mail: anna_chepkunova@mail.ru
ORCID ID: 0009-0009-9335-0598

Alexey V. Svyatoslavsky,
Moscow Pedagogical State University.
Doctor of Culturology, Professor at the Department of Russian Classical Literature, Institute of Philology.
Research interests: literary theory, history of literature, theory of culture.
E-mail: pokrov1988@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-4909-8323

Anna V. Chepkunova,
Secondary general education school № 887.
Teacher of Russian language and literature.
Research interests: literary theory, history of literature, Russian language.
E-mail: anna_chepkunova@mail.ru
ORCID ID: 0009-0009-9335-0598

DOI 10.54770/20729316-2026-3-193

А. Стинкелли

ОБРАЗ «МАДОННЫ В СКАЛАХ» ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ В РОМАНЕ «ВОСКРЕСШИЕ БОГИ» Д.С. МЕРЕЖКОВСКОГО

Аннотация

Статья посвящена анализу образа «Мадонны в скалах» Леонардо да Винчи в романе Д.С. Мережковского «Воскресшие боги», являющемся центральной частью историософской трилогии «Христос и Антихрист». Исследование сосредоточено на ключевой для художественного мира писателя категории синтеза, трактуемой как соединение противоположных начал – христианского и языческого, рационального и мистического, научного и религиозного. В статье рассматривается экфрасис картины Леонардо да Винчи как один из важнейших художественных приемов Мережковского, позволяющий раскрыть мировоззрение героя и диалектическое напряжение эпохи Возрождения. В статье показано, что в интерпретации писателя «Мадонна в скалах» превращается в своеобразный манифест единства искусства и науки, выражающий стремление Леонардо постичь источник мироздания через наблюдение за природой и художественное воплощение законов бытия. Особое внимание уделено сопоставлению различных подходов современных исследователей: А.В. Мещеряковой, Г.С. Зуевой, Г.Е. Горланова, М.С. Баликовой, П.Д. Волковой и А.Ф. Лосева, – чьи интерпретации позволяют выявить сложность и многоплановость образа Леонардо-мыслителя и его эстетического идеала. Анализ демонстрирует, что экфрасис картины в романе одновременно отражает как особенности натуралистического метода Леонардо, так и специфическое мифотворчество самого Мережковского. В статье также прослеживается связь между описанием «Мадонны в скалах» и эпизодом «Мона Лиза Джоконда», где мотив загадочной улыбки и тема постижения тайны мироздания получают дополнительное развитие. Сделан вывод о том, что образ картины у Мережковского служит одновременно символом внутреннего разлома эпохи и попыткой художественного преодоления этого разлома, раскрывая напряженный диалог между познанием и верой, разумом и откровением.

Ключевые слова

«Мадонна в скалах»; «Воскресшие боги»; «Христос и Антихрист»; Д.С. Мережковский; Леонардо да Винчи; синтез; экфрасис; наука; вера.

A. Stinchelli

THE IMAGE OF LEONARDO DA VINCI'S "THE VIRGIN OF THE ROCKS" IN D.S. MEREZHKOVSKY'S NOVEL "THE RESURRECTED GODS"

Abstract

This article examines the image of Leonardo da Vinci's "The Virgin of the Rocks" in D.S. Merezhkovsky's novel "The Resurrected Gods", the central part of his historiosophical trilogy "Christ and Antichrist". The study focuses on the concept of synthesis, fundamental to the writer's artistic worldview and understood as the unification of opposing principles – Christian and pagan, rational and mystical, scientific and religious. The article analyses the ekphrasis of Leonardo da Vinci's painting as one of Merezhkovsky's key artistic expedients, which reveals the protagonist's worldview and the dialectical tensions of the Renaissance. In the article it is shown that in the writer's interpretation "The Virgin of the Rocks" becomes a kind of manifesto of the unity of art and science, expressing Leonardo's aspiration to comprehend the origin of the universe through the observation of nature and the artistic embodiment of the laws of being. Special attention is given to the comparison of approaches proposed by modern scholars – A.V. Meshcheryakova, G.S. Zueva, G.E. Gorlanov, M.S. Balikova, P.D. Volkova and A.F. Losev – whose interpretations illuminate the complexity and multidimensionality of Leonardo as a thinker and his artistic ideal. The analysis demonstrates that the ekphrasis in the novel reflects both the features of Leonardo's naturalistic method and Merezhkovsky's own mythopoetic imagination. The article also traces the connection between the depiction of "The Virgin of the Rocks" and the episode "Mona Lisa Gioconda," where the motif of the enigmatic smile and the theme of reaching the mystery of the universe receive further development. The study concludes that Merezhkovsky's portrayal of the painting functions both as a symbol of the internal fracture of the Renaissance epoch and as an attempt to overcome it artistically, revealing a profound dialogue between knowledge and faith, reason and revelation.

Keywords

"The Virgin of the Rocks"; "The Resurrected Gods"; "Christ and Antichrist"; D.S. Merezhkovsky; Leonardo da Vinci; synthesis; ekphrasis; science; faith.

Роман Д.С. Мережковского «Воскресшие боги» – вторая часть знаменитой трилогии «Христос и Антихрист», где автор через образы Юлиана Отступника, Леонардо да Винчи и Петра Великого выстраивает свою мистико-религиозную концепцию соотношения язычества и христианства. Тема синтеза является ключевой для понимания трилогии и поэтики Мережковского. Во-первых, писатель ищет художественные способы для формулировки своей историософской концепции, в основе которой соединение христианского и языческого. Во-вторых, в поэтике Мережковского заметно выражено стремление к синтезу искусств, что особенно очевидно в романе «Воскресшие боги», где значительная часть смыслов передается через описание произведений изобразительного, пластического и архитектурного искусства. Примером этому служат многочисленные экфрасисы картин и рисунков Леонардо да Винчи, а также Рафаэля, Микеланджело и других итальянских художников Возрождения, что соотносится с более широким культурным контекстом

увлечения Италией среди писателей Серебряного века [Сомова 2013]. В данной статье мы проанализируем экфрасис «Мадонны в скалах» Леонардо да Винчи, в котором воплощены некоторые из основополагающих идей романа.

Значение картины в романе раскрывается в контексте внутренней диалектики произведения. В романе Мережковского образ Леонардо да Винчи предстает прежде всего в религиозно-философском измерении. Это не просто великий художник, а символ внутреннего раздвоения эпохи Возрождения – времени, разрывающегося между верой и знанием, смирением духа и дерзновением человеческого разума. Для писателя Леонардо уподобляется «двуликому Янусу»: одной стороной он обращен к христианскому миру Средневековья, другой – к язычески-радостному, жизнеутверждающему началу, воплощающему идею «воскресших богов». Стремление Леонардо к истине в романе приравнивается к поиску «Первого Двигателя» – высшего принципа бытия, который он находит не только в Боге, но и в гармонии природы, в законах движения, в совершенстве человеческого тела. Тем самым Мережковский наделяет своего героя чертами пророка и мыслителя, предвосхищающего духовный перелом и кризис сознания, ставшие определяющими для Нового времени.

Принимая это во внимание, обратимся к экфрасису «Мадонны в скалах»:

> Матерь Божия, среди скал, в пещере, обнимая правою рукою младенца Иоанна Крестителя, осеняет левою – Сына, как будто желая соединить обоих – человека и Бога – в одной любви. Иоанн, сложив благоговейно руки, преклонил колено перед Иисусом, который благословляет его двуперстным знамением. По тому, как Спаситель-младенец, голый на голой земле, сидит, подогнув одну пухлую с ямочками ножку под другую, опираясь на толстую ручку, с растопыренными пальчиками, видно, что он еще не умеет ходить – только ползает. Но в лице Его – уже совершенная мудрость, которая есть в то же время и детская простота. Коленопреклоненный ангел, одной рукой поддерживая Господа, другой указывая на Предтечу, обращает к зрителю полное скорбным предчувствием лицо свое с нежной и странной улыбкой. Вдали, между скалами, влажное солнце сияет сквозь дымку дождя над туманно голубыми, тонкими и острыми горами, вида необычайного, неземного, похожими на сталактиты. Эти скалы, как будто изглоданные, источенные соленой волной, напоминают высохшее дно океана. И в пещере – глубокая тень, как под водой. Глаз едва различает подземный родник, круглые лапчатые листья водяных растений, слабые чашечки бледных ирисов. Кажется, слышно, как медленные капли сырости падают сверху, с нависшего свода черных слоистых скал доломита, прососавшись между корнями ползучих трав, хвощей и плаунов. Только лицо Мадонны, полудетское, полудевичье, светится во мраке, как тонкий алебастр с огнем внутри. Царица Небесная является людям впервые в сокровенном сумраке, в подземной пещере, быть может, убежище древнего Пана и нимф, у самого сердца природы, как тайна всех тайн, – Матерь Богочеловека в недрах Матери Земли. Это было создание великого художника и великого ученого вместе. Слияние тени и света, законы растительной жизни, строение человеческого тела, строение земли, механика складок, механика женских кудрей, которые вьются, как струи водоворотов, так что угол падения

> равен углу отражения, – все, что ученый исследовал с “упрямою суровостью” пытал и мерил с бесстрастною точностью, рассекал, как безжизненный труп, – художник вновь соединил в божественное целое, превратил в живую прелесть, в немую музыку, в таинственный гимн Пречистой Деве, матери Сущего. С равною любовью и знанием изобразил и тонкие жилки в лепестках ириса, и ямочку в пухлом лобике младенца, и тысячелетнюю морщину в доломитовом утесе, и трепет глубокой воды в подземном источнике, и свет глубокой печали в улыбке ангела. Он знал все и все любил, потому что великая любовь есть дочь великого познания [Мережковский 1990, 44–45].

Таким образом, становится очевидно, что «Мадонна в скалах» в романе предстает как своего рода манифест миропонимания Леонардо, основанного на синтезе искусства и науки, а также на всепроникающей любви – как к божественному, так и к земному. Фраза «великая любовь есть дочь великого познания» представляет собой переработку Мережковским подлинного высказывания Леонардо из «Трактата о живописи», что придает интерпретации писателя достоверность и реалистичность.

Однако описание картины в романе отражает не только мировосприятие Леонардо, но и некоторые черты, характерные для самого Мережковского. Хотя верно, что Леонардо был знатоком и почитателем античной культуры, о чем свидетельствуют многие его произведения, столь же верно и то, что его склонность была направлена прежде всего к аристотелизму экспериментального характера, определявшему как его научные исследования, так и использование принципа mimesis в художественном творчестве. Интерес к мифологическим мотивам, проявляющийся в романе, является преимущественно чертой самого автора и типичен для философской и художественной культуры Серебряного века. Таким образом, упоминание об «убежище древнего Пана и нимф» отражает скорее взгляд Мережковского, нежели самого Леонардо. И.А. Суханова также отмечает, что поза Марии – наклоненная и с полуопущенными глазами – напоминает классическую иконографию Афродиты [Суханова 2014, 130]; этому соответствует и описание ее лица, которое «светится во мраке, как тонкий алебастр с огнем внутри», что создает дополнительную ассоциацию со статуями богини. Сближение в художественном воображении Мережковского образов Девы Марии и Венеры находит выражение и в его поэзии – например, в поэме «Конец века», в разделе «Венера Милосская», где он пишет: «<…> Не все ли мне равно – Мадонна иль Венера, – Но вера в идеал – единственная вера, От общей гибели оставшаяся нам, Она – последний Бог, она – последний храм! <…>» [Мережковский 2000, 424]. Таким образом, в описании картины мы становимся свидетелями еще одного акта синтеза – соединения взгляда Леонардо и взгляда Мережковского.

Хотя все исследователи, анализировавшие данный экфрасис, сходятся во мнении о его объединяющем характере, не все согласны с тем, что в нем действительно достигается подлинный синтез. А.В. Мещерякова утверждает, что в описании картины прежде всего проявляется натуралистическая составляющая мировоззрения Леонардо, а следовательно – его сущность как ученого. Она рассматривает живописную технику Леонардо в символическом ключе, подчеркивая, что использование линейной перспективы и изобретение воздушной перспективы, применение градуированного светотеневого моделирования,

анатомические и натуралистические исследования – все это является результатом взгляда, подчиняющего мир исключительно науке. В этом смысле исследовательница уподобляет дух Леонардо духу позитивистов: в таком свете «Мадонна в скалах» предстает как простое исследование механики, анатомии и ботаники, сродни «фрагментам природы» в позитивистских трудах. Подобный результат, по мнению Мещеряковой, возможен лишь при применении к созданию картины тех же этапов, что и в научном методе, предполагающем изолированное изучение каждого отдельного элемента. Таким образом, картина оказывается не столько синтезом этих элементов, сколько объединением бесчисленных деталей, в которых рассеивается взгляд зрителя [Мещерякова 2015, 168–170]. Однако Мещерякова признает в картине наличие элемента, выходящего за рамки чисто натуралистического исследования – того, что она определяет как «выход в четвертое измерение». Речь идет об улыбке ангела. Эта улыбка представляет собой загадочный интертекстуальный мотив, присутствующий во многих произведениях Леонардо и ставший знаменитым благодаря «Моне Лизе» [Мещерякова 2015, 171–172]. Именно этот элемент тайны и недосказанности не поддается однозначному толкованию, и потому пробуждает в зрителе эмоцию и стремление к дальнейшему поиску.

Г.С. Зуева и Г.Е. Горланов, ссылаясь на М.Ю. Красильникова [Красильникова 2006], отмечают в Леонардо божественный дар – способность быть посредником, объединяющим противоположные и даже несовместимые начала, и в частности «Мадонна в скалах» является одним из высших проявлений этого дара. Благодаря контрасту между священными фигурами и необычной, суровой обстановкой – контрасту, еще более подчеркнутому языковыми приемами Мережковского (например, выражением «голый на голой земле») – главным элементом картины становится фигура Марии, сияющая во мраке светом собственной любви. Исследователи признают крайнюю реалистичность картины, доходящую до того, что Младенец Иисус изображен скорее как человек, а не как Сын Божий; однако этот натурализм, по их мнению, не переходит в позитивистское равнодушие. Напротив, сближение земного и божественного делает картину особенно близкой и понятной зрителю, который способен как сопереживать изображенному, узнавая в нем человеческое, так и постичь пророческие детали, намекающие на грядущие страдания Спасителя, – что передается через своеобразие фона и композиции. В результате этого синтеза возникает любовь Марии – любовь, которая одновременно является любовью божественной и материнской; именно изображение этой любви становится возможным благодаря той самой «великой любви как дочери великого познания», о которой говорится в экфрасисе [Зуева, Горланов 2016, 57–58].

Также М.С. Баликова, ссылаясь на З.Г. Минц [Минц 1989], допускает, что Леонардо у Мережковского оказался неспособен стать подлинным примирителем противоположностей, и из этого внутреннего неуспеха рождается его личная трагедия, однако конкретно в искусстве этот синтез все же становится достижимым. Баликова отмечает, что в частности искусству писатель поручает разрешение внутренних конфликтов романа. В заключительной главе основное внимание сосредоточено на противопоставлении двух художественных стилей и соответствующих им мировоззрений – произведений Леонардо и русских православных икон Евтихия, которые представляют соответственно линейную перспективу и обратную перспективу. Оба художника, каждый по-своему, достигают синтеза в своих творениях, однако сам Леонардо в итоге

вынужден признать превосходство Евтихия [Баликова 2017, 96–97]. Таким образом, Мережковский словно намекает, что того, чего Леонардо не хватило для осуществления собственного идеала – способности обрести в жизни ту же гармонию, которую он выражал в своих картинах, – ему недоставало из-за отсутствия внутренней, трансцендентной духовности православной веры, той веры, которую Мережковский пытается реконструировать.

Эта последняя интерпретация, по-видимому, находит подтверждение в одной из ключевых глав романа – «Мона Лиза Джоконда», где экфрасис знаменитейшей картины превращается в рассказ о создании произведения и о взаимоотношениях Леонардо с Лизой Герардини, героиней портрета. Во время их последней встречи – единственной, происходящей наедине, и потому особенно интимной, проникнутой ностальгией и осознанием скорой разлуки, – Леонардо решает поведать Лизе одну из своих сказок. Эта сказка звучит следующим образом:

> Не в силах будучи противостоять моему желанию увидеть новые, неведомые людям, образы, созидаемые искусством природы, и, в течение долгого времени, совершая путь среди голых, мрачных скал, достиг я наконец Пещеры и остановился у входа в недоумении. Но, решившись и наклонив голову, согнув спину, положив ладонь левой руки на колено правой ноги и правой рукой заслоняя глаза, чтобы привыкнуть к темноте, я вошел и сделал несколько шагов. Насупив брови и зажмурив глаза, напрягая зрение, часто изменял я мой путь и блуждал во мраке, ощупью, то туда, то сюда, стараясь что-нибудь увидеть. Но мрак был слишком глубок. И когда я некоторое время пробыл в нем, то во тьме пробудились и стали бороться два чувства – страх и любопытство, – страх перед исследованием темной Пещеры, и любопытство – нет ли в ней какой-либо чудесной тайны? [Мережковский 1990, 183].

Хотя картина «Мадонна в скалах» в данном эпизоде прямо не упоминается, отсылки к ее пространству и атмосфере очевидны – это подтверждается и лексическим выбором Мережковского, который использует одни и те же слова при описании картины и при пересказе сказки. Поскольку сама сказка является метафорой постоянного стремления Леонардо постичь тайну жизни и вселенной – ту самую «чудесную тайну», – картину «Мадонна в скалах» можно рассматривать в этом же свете: как попытку через натуралистическое исследование, выраженное в искусстве и соединенное с религиозной темой, прикоснуться к этому сокровенному секрету бытия.

Однако оценка этого стремления и его причин исходит именно от Моны Лизы. Диалог, следующий за рассказанной сказкой, звучит следующим образом:

> – Какое же из двух чувств победило?
> – Любопытство.
> – И вы узнали тайну Пещеры?
> – Узнал то, что можно знать.
> – И скажете людям?
> – Всего нельзя, и я не сумею. Но я хотел бы внушить им такую силу любопытства, чтобы всегда оно побеждало в них страх.

– А что, если мало одного любопытства, мессер Леонардо? – проговорила она с неожиданно блеснувшим взором.

– Что, если нужно другое, большее, чтобы проникнуть в последние, и может быть, самые чудесные тайны пещеры?

И она посмотрела ему в глаза с такою усмешкою, какой он никогда не видал у нее.

– Что же нужно еще? – спросил он.

Она молчала [Мережковский 1990, 183].

Таким образом, Леонардо подтверждает, что движим исключительно любопытством, вновь демонстрируя свою сущность – прежде всего ученого. «Мадонна в скалах» становится результатом этого любопытства и одновременно попыткой пробудить то же чувство в зрителе, чтобы благодаря жажде познания человек не испытывал страха перед неизвестным. Из этого следует, что в мировосприятии Леонардо неведомое и тайна бытия могут быть постигнуты лишь постольку, поскольку это допускают человеческий разум и исследование.

Его взгляд предстает как чисто рационалистический, однако конкретно этот рационализм оказывается поставлен под сомнение ответом Моны Лизы, намекая на необходимость чего-то иного, более глубокого. Что именно подразумевается под этим «чем-то другим», остается загадкой – она сокрыта в ее таинственной улыбке, отпечатанной на портрете и повторенной во всех шедеврах Леонардо, включая «Мадонну в скалах».

После этого разговора у Леонардо действительно начинается внутренний кризис: он все больше сомневается в себе и в своем вечном стремлении к познанию, доходя даже до сомнений в самом принципе «великая любовь есть дочь великого познания». Леонардо все острее ощущает собственное поражение как художника, как ученого и как человека, считая себя неспособным передать своим ученикам истинный смысл своего учения. В минуты отчаяния он вновь и вновь возвращается в мыслях к последнему разговору с Джокондой, пытаясь понять, чего именно не хватает его любопытству, что еще нужно, чтобы достичь истины. Как отмечалось ранее, ответ, по-видимому, открывается ему лишь при созерцании икон Евтихия. Можно сказать, что то, о чем говорила Мона Лиза, – это вера, любовь и красота в их христианском понимании. Таким образом, возникает новая необходимость синтеза: рациональное познание мира должно быть дополнено признанием иррационального и трансцендентного. То, что может быть постигнуто разумом, не должно отрицать того, что открывается лишь сердцу и душе.

Важно отметить, что связь между двумя картинами – «Мадонной в скалах» и «Джокондой» – была подробно проанализирована искусствоведом Паолой Волковой [Волкова 2018]. Волкова рассматривает эти два произведения вместе с картиной «Святая Анна с Мадонной и младенцем Христом», воспринимая их как три варианта одного и того же послания. Все три полотна присутствуют, в разных формах экфрасиса, и в романе Мережковского.

Картины объединяет общая композиционная структура: резкое различие между теплым, золотистым передним планом, где изображены ласковые, мягкие сцены, и холодным, суровым фоном, представленным горами, скалами и пустынными пейзажами. Еще один объединяющий элемент – присутствие воды как важного символического образа. В «Святой Анне с Мадонной

и младенцем Христом» воды нет на заднем плане, поскольку пейзаж полностью скалистый, но она присутствует на переднем: ноги Анны погружены в кристально прозрачную воду, в то время как Мария стоит на суше – ее голова не достигает горного пейзажа, а ноги не касаются воды. В «Джоконде» вода обозначена косвенно: справа виден акведук, напоминающий о ее прежнем присутствии, а слева – русло реки, преобразованное в дорогу. В «Мадонне в скалах» фигуры помещены внутрь грота, который сам по себе напоминает те самые скальные образования из других двух картин; и здесь также присутствует вода – на переднем плане. Этот водный мотив отмечает и Мережковский в своем экфрасисе:

> Вдали, между скалами, влажное солнце сияет сквозь дымку дождя над туманно-голубыми, тонкими и острыми горами, вида необычайного, неземного, похожими на сталактиты. Эти скалы, как будто изглоданные, источенные соленой волной, напоминают высохшее дно океана. И в пещере – глубокая тень, как под водой. Глаз едва различает подземный родник… [Мережковский 1990, 44].

Одновременно внутри грота угадывается далекий пейзаж – тот же, что и в остальных двух картинах. По мнению Волковой, Леонардо намекает на возможность существования еще одной воды – метафоры присутствия Святого Духа. Три произведения связывает и мотив загадочной улыбки – она появляется на лице Анны, Марии, ангела и, конечно, Джоконды. Эта улыбка делает картины двусмысленными: она выражает знание о том, что остается скрытым от зрителя, улыбку осознания тайны.

В самой этой улыбке спрятано и главное послание Леонардо. Волкова предлагает собственную интерпретацию: эпоха Леонардо была временем великих открытий, прежде всего связанных с космосом и с восприятием Вселенной как загадки. В этом контексте, считает она, Леонардо стремился показать существование «всемирного разума и всемирного духа», олицетворенного Святой Анной как прародительницей «божественной семьи». Картины подсказывают, что жизнь на Земле возникла благодаря воде – элементу, соединяющему неодушевленную Вселенную и живую землю. Аналогичным образом Джоконда предстает существом на грани земного и неземного миров – попыткой Леонардо изобразить «всемиф о всечеловеке». Те же мотивы проявляются, в итоге, и в «Мадонне в скалах». Интерпретация Паолы Волковой подтверждает и наш анализ в контексте романа Мережковского. «Мадонна в скалах» является, по сути, воплощением целостного мировоззрения Леонардо – отчасти исторического Леонардо, но прежде всего Леонардо художественного, созданного в романе. Это картина, в которой выражено его стремление объединить в живописи науку и религию, постоянно находясь в поиске истока Вселенной.

Также интересно отметить, что образ Леонардо, возникающий в романе Мережковского и раскрывающийся в том числе через экфрасис проанализированной нами картины, во многом согласуется с интерпретацией, предложенной А.Ф. Лосевым в его исследовании эстетики Возрождения [Лосев 1998]. Лосев, анализируя эстетическое мировоззрение Леонардо да Винчи, характеризует его как одно из наиболее ярких проявлений «личностно-материальной» эстетики Высокого Возрождения. В этой системе действительность понимается одновременно как материальная и как выражение творческой активности

человеческой личности: природа выступает главным объектом художественного подражания, но одновременно становится сферой, которую разум и фантазия художника стремятся познать и преобразовать. Поэтому в эстетике Леонардо научное исследование и художественное творчество оказываются тесно взаимосвязанными: живопись строится на точном наблюдении, математических и геометрических закономерностях, однако ее целью остается выявление качественной, живой и одушевленной стороны мира. Вместе с тем Лосев подчеркивает внутреннюю противоречивость этого мировоззрения. Стремление соединить рациональное познание и художественную интуицию, научную конструкцию и живое переживание нередко приводит к напряжению между механистическим рационализмом и потребностью в духовной глубине образа. Именно из этого противоречия, по мысли исследователя, рождается трагизм художественного мира Леонардо: ренессансная вера в безграничные возможности человеческой личности сталкивается с осознанием ее ограниченности и внутренней неустойчивости. В результате эстетика Леонардо одновременно воплощает оптимистический антропоцентризм эпохи и скрытое чувство его кризиса, что придает его художественному методу особую драматическую сложность и делает его творчество одним из наиболее выразительных свидетельств духовных противоречий Высокого Возрождения.

В заключение можно сказать, что «Мадонна в скалах» в романе является не только совершенным воплощением образа главного героя – интермедиального персонажа, способного преобразовывать внутренний мир произведения через сам акт творчества [Рыбалко 2024, 35], – и отчасти самого автора, но и отражением их внутренних противоречий, и предостережением для читателя. С одной стороны, созерцая совершенство живописного исполнения, бесчисленные природные детали и мягкость лиц, следует восхищаться человеческим гением – теми вершинами красоты, которых человечество способно достичь благодаря своему разуму. С другой стороны, позволяя себе быть очарованным загадочной улыбкой ангела, необходимо задуматься о том, что превосходит чувственное восприятие и разум, искать тайну, загадку, верить в возможность существования «чудесной тайны».

ЛИТЕРАТУРА

1. Баликова М.С. Изобразительное искусство в художественном мире Д.С. Мережковского (1880-е – середина 1900-х гг.): дис. … к. филол. н.: 10.01.01. М., 2017. 188 с.

2. Волкова П.Д. Леонардо да Винчи: тайна улыбки и тайна бытия // Волкова П.Д. Мост через бездну: полная энциклопедия всех направлений и художников. М.: АСТ, 2018. С. 357–367.

3. Зуева Г.С., Горланов Г.Е. Зеркальная двуликость образа главного героя романа Д.С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» // Сибирский филологический журнал. 2016. № 2. С. 53–62.

4. Красильникова М.Ю. Миф о титане. Образ-миф Леонардо да Винчи в наследии Д.С. Мережковского // Вестник Костромского государственного университета. 2006. № 6. С. 162–165.

5. Лосев А.Ф. Художественная основа высокого возрождения. Глава третья. Леонардо да Винчи // Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения. М.: Мысль, 1998. С. 405–441.

6. Мережковский Д.С. Воскресшие боги (Леонардо да Винчи) // Мережковский Д.С. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 2. М.: Правда, 1990. С. 7–316.

7. Мережковский Д.С. Конец века. Очерки современного Парижа // Мережковский Д.С. Стихотворения и поэмы. СПб.: Академический проект, 2000. С. 418–428.

8. Мещерякова А.В. Экфрасис и его функции в романной прозе рубежа XIX–XX веков (на материале романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» и романа Д.С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи»): дис. … к. филол. н.: 10.01.01. Иваново, 2015. 233 с.

9. Минц З.Г. О трилогии Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист» // Мережковский Д.С. Христос и Антихрист: трилогия. Т. 1. М.: Книга, 1989. С. 5–26.

10. Рыбалко С.К. Интермедиальный герой/персонаж в литературе // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 3. С. 32–41.

11. Сомова С.В. Италия в Серебряном веке: соседства и отражения быта и искусства // Вестник РГГУ. Серия «Филологические науки. Литературоведение. Фольклористика». 2013. № 20 (121). С. 214–223.

12. Суханова И.А. Сквозной образ Афродиты (Венеры) в трилогии Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист» // Ярославский педагогический вестник. 2014. Т. I. № 1 (Гуманитарные науки). С. 128–134.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Krasil'nikova M.Yu. Mif o titane. Obraz-mif Leonardo da Vinchi v nasledii D.S. Merezhkovskogo [The Myth of the Titan. The Mythologized Image of Leonardo da Vinci in the Legacy of D.S. Merezhkovsky]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2006, no. 6, pp. 162–165. (In Russian).

2. Rybalko S.K. Intermedial'nyy geroy/personazh v literature [The Intermedial Hero / Character in Literature]. *Vestnik RGGU. Seriya "Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya"*, 2024, no. 3, pp. 32–41. (In Russian).

3. Somova S.V. Italiya v Serebryanom veke: sosedstva i otrazheniya byta i iskusstva [Italy in the Silver Age: Neighbourhoods and Reflections of Everyday Life and Art]. *Vestnik RGGU. Seriya "Filologicheskiye nauki. Literaturovedeniye. Fol'kloristika"*, 2013, no. 20 (121), pp. 214–223. (In Russian).

4. Sukhanova I.A. Skvoznoy obraz Afrodity (Venery) v trilogii D.S. Merezhkovskogo "Khristos i Antikhrist" [The Recurring Image of Aphrodite (Venus) in D.S. Merezhkovsky's Trilogy "Christ and Antichrist"]. *Yaroslavskiy pedagogicheskiy vestnik*, 2014, vol. I, no. 1 (Gumanitarnye nauki), pp. 128–134. (In Russian).

5. Zueva G.S., Gorlanov G.E. Zerkal'naya dvulikost' obraza glavnogo geroya romana D.S. Merezhkovskogo "Voskresshie bogi. Leonardo da Vinchi" [The Mirror Duality of the Protagonist in D.S. Merezhkovsky's Novel "The Resurrected Gods. Leonardo da Vinci"]. *Sibirskiy filologicheskiy zhurnal*, 2016, no. 2, pp. 53–62. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

6. Losev A.F. Khudozhestvennaya osnova vysokogo vozrozhdeniya. Glava tret'ya. Leonardo da Vinchi [The Artistic Foundation of the High Renaissance. Chapter Three. Leonardo da Vinci]. Losev A.F. *Estetika Vozrozhdeniya. Istoricheskiy smysl estetiki Vozrozhdeniya* [Renaissance Aesthetics. The Historical Meaning of Renaissance Aesthetics]. Moscow, Mysl' Publ., 1998, pp. 405–441. (In Russian).

7. Mints Z.G. O trilogii D.S. Merezhkovskogo "Khristos i Antikhrist" [On D.S. Merezhkovsky's Trilogy "Christ and Antichrist"]. Merezhkovskiy D.S. *Khristos i Antikhrist: trilogiya* [Christ and Antichrist: A Trilogy]. Vol. 1. Moscow, Kniga Publ., 1989, pp. 5–26. (In Russian).

8. Volkova P.D. Leonardo da Vinchi: tayna ulybki i tayna bytiya [Leonardo da Vinci: The Mystery of the Smile and the Mystery of Being]. Volkova P.D. *Most cherez bezdnu: polnaya entsiklopediya vsekh napravleniy i khudozhnikov* [A Bridge across the Abyss: A Complete Encyclopedia of All Movements and Artists]. Moscow, AST Publ., 2018, pp. 357–367. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

9. Balikova M.S. *Izobrazitel'noe iskusstvo v khudozhestvennom mire D.S. Merezhkovskogo (1880-e – seredina 1900-kh gg.)* [Visual Arts in the Artistic World of D.S. Merezhkovsky (1880s – Mid-1900s)]. PhD Thesis. Moscow, 2017. 188 p. (In Russian).

10. Meshcheryakova A.V. *Ekfrasis i ego funktsii v romannoy proze rubezha XIX–XX vekov (na materiale romana O. Uayl'da "Portret Doriana Greya" i romana D.S. Merezhkovskogo "Voskresshie bogi. Leonardo da Vinchi")* [Ekphrasis and Its Functions in the Novelistic Prose of the Turn of the 19th–20th Centuries (Based on O. Wilde's "The Picture of Dorian Gray" and D.S. Merezhkovsky's "The Resurrected Gods. Leonardo da Vinci")]. PhD Thesis. Ivanovo, 2015. 233 p. (In Russian).

Стинкелли Арианна,
Литературный институт имени А.М. Горького.
Аспирант.
Научные интересы: компаративистика, синтез искусств, интермедиальность, культурные связи между Россией и Италией.
E-mail: arianna.stinchelli@hotmail.it
ORCID ID: 0009-0000-3198-3693

Arianna Stinchelli,
Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing.
PhD Student.
Research interests: comparative literature, synthesis of the arts, intermediality, cultural relations between Russia and Italy.
E-mail: arianna.stinchelli@hotmail.it
ORCID ID: 0009-0000-3198-3693

DOI 10.54770/20729316-2026-3-204

Н.И. Николаев, Е.Ю. Шестакова

ТРИЛОГИЯ М. ГОРЬКОГО В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ ЖАНРА РОМАНА ВОСПИТАНИЯ

Аннотация

В статье рассматривается вопрос о своеобразии художественных решений М. Горького как создателя автобиографической трилогии на фоне западноевропейской и отечественной литературной традиции в жанре романа воспитания. Исходным в рассуждениях становится определение принципиальных различий русской и западной версии этой романной формы, обусловленных разностью моделей мира, лежащих в их основании. Западный подход обусловлен трактовкой мира как метафоры «потерянного рая». Мир здесь предстает изначально агрессивным по отношению к герою. Художественная концепция западноевропейского романа воспитания подчинена логике построения личной защиты от него. В основании русской версии романа воспитания лежит признание исходной точки биографии героя, детства как принципиально гармоничной, безмятежной и счастливой поры (Н.М. Карамзин, Л.Н. Толстой). И это обстоятельство диктует иные художественные решения. Ф.М. Достоевский вводит в русскую литературу тему детских страданий. Но и его решения отличаются от подходов западного романа воспитания. В художественной модели, предложенной М. Горьким в его трилогии, наблюдается синтез подходов, найденных в русской и европейской прозе. Несомненным открытием последней, которым воспользовался писатель, было сопряжение биографии взросления героя с историческим временем (М.М. Бахтин). Вместе с тем поиск М. Горьким новой версии романа воспитания стал ответом на исторически обусловленный кризис этой романной формы в западной и русской литературе рубежа XIX–XX вв.

Ключевые слова

М. Горький; трилогия; художественная модель мира; роман воспитания; тема детства.

N.I. Nikolaev, E.Yu. Shestakova

GORKY'S TRILOGY IN THE CONTEXT OF THE HISTORY OF THE EDUCATIONAL NOVEL GENRE

Abstract

This article examines the distinctive artistic approaches of M. Gorky as the creator of an autobiographical trilogy against the backdrop of the Western European and Russian literary traditions in the genre of the bildungsroman. The starting point for this analysis is the identification of fundamental differences between the Russian and Western versions of this novelistic form, stemming from the different worldviews that underlie them. The Western approach is shaped by its interpretation of the world as a metaphor for "paradise lost". Here, the world is initially aggressive toward the hero, and the novel's artistic conception is subordinated to the logic of constructing a personal defense against it. The Russian version is based on the recognition of the hero's starting point – childhood – as a fundamentally harmonious and happy time (N.M. Karamzin, L.N. Tolstoy). This circumstance dictates different artistic approaches. F.M. Dostoevsky introduced the theme of childhood suffering into Russian literature. However, his approaches also differ from those of the Western bildungsroman. The artistic model proposed by M. Gorky reveals a synthesis of approaches found in Russian and European prose. An undoubted discovery of the latter, which the writer capitalized on, was the connection of the protagonist's coming-of-age biography with historical time (M.M. Bakhtin). At the same time, Gorky's search for a new version of the bildungsroman was a response to the historically conditioned crisis of this novelistic form in Western and Russian literature at the turn of the 19th and 20th centuries.

Keywords

M. Gorky; trilogy; artistic model of the world; educational novel; theme of childhood.

С момента своего появления и до настоящего времени трилогия М. Горького «Детство» (1913), «В людях» (1916), «Мои университеты» (1923) с удивительным постоянством подталкивает ее интерпретаторов к сопоставлению с трилогией Л.Н. Толстого «Детство» (1852), «Отрочество» (1854), «Юность» (1857). При этом оценки современников полны разочарования. Ф. Сологуб сокрушался, что во время чтения «Детства» М. Горького «невольно вспоминаешь благоуханное детство Льва Толстого»: «<…> По контрасту. Такое злое и грубое это детство» [Сологуб 1914, 17]. А К.И. Чуковского и вовсе охватывает негодование: «<…> ах, это не "Детство" Толстого! <…> толстовское благотворнее горьковского» [Чуковский 2012, 629].

В современных исследованиях противопоставление повестей о детстве Л.Н. Толстого и М. Горького не ограничивается личными эмоциональными оценками. Здесь оно вытекает из особенностей автонарративности. Л.Н. Толстой создал «"поэтическую" автобиографию», тогда как М. Горький сосредоточен на изображении процесса «обновления всей русской жизни в целом» [Цирулев 2011, 239–240].

При этом обращает на себя внимание и то, что в трилогиях М. Горького и Л.Н. Толстого обнаруживаются общие черты, например, в использовании формы «повествования о себе» [Тюпа 2021, 123]. Повествование от первого

лица служит цели «возвращения к себе» (В.И. Тюпа), позволяет зафиксировать в слове, осмыслить личный событийный опыт детства. Для других исследователей Л.Н. Толстой и М. Горький одинаково раскрывают «диалектику души человека» [Бялик 1968, 246]. В установках писателей очевидно просматривается стремление воссоздать жанровую модель романа воспитания, для которой характерен линейный хронотоп, позволяющий представить «путь человека от детства через юность и зрелость к старости с раскрытием всех тех существенных внутренних изменений в характере и воззрениях человека, которые совершаются в нем с изменением его возраста» [Бахтин 1986, 212]. Однако составляющие трилогии М. Горького и Л.Н. Толстого разделы, посвященные детству, построены иначе, нежели это представлено в западноевропейской версии романа воспитания. Линейные связи с остальными периодами жизни героя здесь выглядят более ослабленными, а их причинно-следственная обусловленность не столь очевидна, как у западных предшественников в этом жанре (Ж.-Ж. Руссо, Ч. Диккенс, И.В. Гёте). Русские авторы более сосредоточены на противопоставлении сознания ребенка и взрослого героя, нежели на преемственности этих жизненных этапов.

Трилогия Л.Н. Толстого в определенном смысле возникла как альтернатива западноевропейскому роману воспитания. Детство героя здесь представлено временем абсолютного счастья, нравственной чистоты и гармонии. Оно рождает ностальгические настроения у зрелого повествователя. Нарративный дискурс повести Л.Н. Толстого «Детство» формируется противопоставлением точек зрения героя-ребенка и взрослого, что обнажает несовпадение их нравственно-этических оценок. Открытием стал тип романа воспитания, который включил в себя модель «счастливого детства». Важно отметить, что это не случайная, а исторически обусловленная особенность толстовской повести как составляющей трилогии. Попытку представить счастливое детство, являющееся органичной частью биографии героя, предпринял еще Н.М. Карамзин в романе «Рыцарь нашего времени» (1803). Хотя близкий этому подход обнаруживает себя и в его первой повести «Евгений и Юлия» (1789). В своих установках Н.М. Карамзин отличается от Ж.-Ж. Руссо как автора романа «Эмиль, или О воспитании» (1762), где идеальное детство – искусственно созданная декорация, условие педагогического эксперимента [Николаев, Шестакова 2025]. В западноевропейском романе воспитания в основание положена модель мира, где детству изначально отведена печальная участь. Наиболее ярко эта тенденция выражена в романах Ч. Диккенса. Мир здесь предстает местом духовного изгнания человека – метафорой «потерянного рая». Ребенок изначально чужд ему, вынужден пребывать в агрессивной среде. Эти базовые условия не меняются и тогда, когда взрослым удается купировать враждебность среды, как у Ж.-Ж. Руссо в «Эмиле, или О воспитании». Впоследствии герою удается выстроить защиту от такого мира, и в этом состоит смысл взросления, определяющий концепцию романа воспитания в его западной версии.

По наблюдениям М.М. Бахтина, европейский роман воспитания открыл историческое время, и тем самым сумел представить «становление человека в неразрывной связи с историческим становлением» [Бахтин 1986, 213]. Но в первоначальных образцах русской версии романа воспитания мы не обнаруживаем таких установок. Идиллическое время «Детства» Л.Н. Толстого, замкнутое в границах мира ребенка, менее всего расположено к тому, чтобы быть встроенным в историческую динамику.

Несколькими годами ранее опыта Л.Н. Толстого и под влиянием европейской романной традиции была предпринята первая попытка в русской литературе представить несчастливое детство. Она принадлежит Ф.М. Достоевскому («Неточка Незванова», 1849). Однако автора постигла творческая неудача, вследствие которой (а вовсе не по причинам событий биографии писателя, как полагают современные комментаторы) роман остался незавершенным [Николаев, Шестакова 2026]. В отечественной литературе было положено начало развитию темы «тяжелого детства», получившей впоследствии весьма стремительное развитие не только в творчестве Ф.М. Достоевского.

С формальной точки зрения трилогия М. Горького в изображении детства идет по пути, намеченному Ф.М. Достоевским, а не Л.Н. Толстым. Однако невозможно не заметить, что в поиске своей стратегии изображения детства он порой откровенно иронизирует над художественными решениями своего предшественника, предложенными, например, в «Мальчике у Христа на елке» (1875). В горьковском рассказе «О девочке и мальчике, которые не замерзли» (1894) появляются герои, обладающие «подходящими для выживания на улице чертами» [Плющ 2015, 117]. Автор иронично замечает: «<…> лично я не решусь заморозить ни одного бедного мальчика или девочки» [Горький 1949, 487]. М. Горького, похоже, не устраивает позиция классика, стремящегося выжать слезу у читателя. У Ф.М. Достоевского тема сострадания униженным и оскорбленным – одна из ключевых в характеристике его художественного мира. Жестокость, безразличие входит в ткань его произведений (в том числе и о детстве), чтобы на фоне этого представить сострадание главным источником «очеловечивания человека». Такого рода оценки подтверждаются и наблюдениями современных исследователей [Есаулов 2021; Тихомиров 2005].

Однако сострадание у Ф.М. Достоевского, как правило, не порождает у героя импульса, направленного на изменение социального мира, а если такие установки и появляются (например, как у Раскольникова), то они порочны в своей практической реализации. Вся обновляющая энергия направлена у него на внутренний мир героя, в преображении которого и усматриваются основные обнадеживающие писателя перспективы. Но здесь и обнаруживает себя существенное расхождение с позицией М. Горького, целью которого становится представить зарождение в своем герое импульса, направленного на переустройство социального мира, историю нарастающего внутри него протеста. Историческое время входит в повесть как доказательство неизбежности поражения зла. По своей природе это социальное зло отличается от всех предшествующих в литературе трактовок. В отличие от Ф.М. Достоевского, у М. Горького оно не является продуктом случившихся локальных неустройств в человеческом общежитии, разобщения людей, утраты ими чувства взаимного сострадания. Но при этом зло в горьковском мире и не носит тотальный, всеобъемлющий характер, лежащий изначально в основании мира, от которого можно уберечь себя, только выстроив личную защиту, как это представлено в европейском романе воспитания. У М. Горького появляются совершенно иные смысловые оттенки, здесь зло бессмысленно в своей жестокости и неоправданной повторяемости. Мотив вечной вражды близких людей становится определяющим в трактовке темы семьи в первой повести: «Дом деда был наполнен горячим туманом взаимной вражды всех со всеми…» [Горький 1949, 19] (далее указание на страницу приводится в круглых скобках). Дяди Алеши, одержимые местью, грозятся убить деда, врываясь в его дом, устраивая

скандалы. Отношения героя с окружающими строятся на фоне постоянных драк, неизбежной утраты связи с близкими по духу людьми.

Детство в повести М. Горького – время, пронизанное ощущением бесконечности страданий, повторяющихся конфликтов. Оно сопровождается чередой событий, связанных с насилием, пьянством, унижениями, болезненной разлукой. Алеша словно находится в плену бесконечного хождения по замкнутому кругу, очерченного носителями зла, находясь на грани отчаяния, не видя путей выхода. Его дед убежден в необходимости физического насилия в воспитании детей, приносящего, на его взгляд, благотворную «пользу»: «Меня так обижали, что <…> сам Господь Бог глядел – плакал! А что вышло? Сирота, нищей матери сын, я вот дошел до своего места, – старшиной цеховым сделан, начальник людям» (29). Изнуряющий труд (в молодости дед был бурлаком) и связанные с ним страдания тоже ведут к успеху. Во всей этой философии жизни угадываются смысловые ориентиры, актуальные для западноевропейского романа воспитания, где зло в мире тотально и неустранимо, а герой, брошенный в этот мир, должен смириться с этим и выстроить свою личную систему защиты. Но у М. Горького незыблемость такой конструкции подвергнута глубокому сомнению, что даже заметно в речи самого деда – в его оценочной фразе («сам Господь Бог глядел – плакал!»). «Плачущий Господь Бог» – доказательство его непричастности тому мироустройству, с которым сталкивается человек. А значит, и незыблемость такого миропорядка по своей сути эфемерна. Обстоятельства, в создании которых не участвуют сакральные силы, оцениваются как вполне устранимые.

Но пока на смену одному поколению «зверья» приходит другое («дядья»), для которого норма – невежество, избиение близких, злоба, порождающая невинные жертвы: «– Дядя твой жену насмерть забил, замучил <…> Зачем? А он, поди, и сам не знает» (40). В подчеркивании бессмысленности зла и насилия в мире и состоит отличительная особенность горьковского произведения на фоне западноевропейской романной традиции. Зло нерационально, алогично, а значит, обречено в исторической перспективе. Историческое время входит в текст как доказательство его неизбежного крушения.

Эволюция героя горьковской трилогии – это не выстраивание личной защиты, как в европейском романе воспитания, а рождение нового отношения к себе, окружающим людям, миру. Герой наблюдает, как приходит к концу «темная жизнь “неумного племени”» (19). И в этом состоит неумолимая логика естественного исторического процесса. Даже бабушка Алеши замечает, что со временем все меняется: «Все-таки теперь уж не бьют так, как бивали!» (52). Но юному герою представляется неправильным и то, что бабушка не пыталась защитить себя от насилия. Ее позиция терпеливого ожидания оценивается им как противоестественная. В Алеше рождается чувство сострадания к другому человеку – важная черта героя, указывающая на его безусловную генетическую связь с образами Ф.М. Достоевского, с той лишь разницей, что в сознании горьковского персонажа она становится первоначальным импульсом, направленным на тотальное изменение социального мира.

С толстовской традицией повесть М. Горького «Детство» сближает образ матери героя: трогательные воспоминания о тепле, любви и заботе. В таком контексте страдания ребенка, на которых сфокусировано основное внимание, не являются изначально предопределенными, им предшествовала идиллия детства, утраченная вместе с потерей матери. А значит, для М. Горького

сохраняет актуальность толстовская модель мира, в которой господствует изначальная гармония. Все эти черты, извлеченные из национальной романной традиции, соединены у М. Горького с открытием западноевропейского романа воспитания – историческим временем. Таким образом, предложенные в трилогии решения говорят не только об отталкивании от опыта исторических предшественников, но о весьма продуктивном синтезе его различных проявлений, в котором и рождается новая концепция романа воспитания.

Понять логику горьковских исканий в трилогии невозможно, опираясь только на предшествующий жанровый опыт. Здесь необходимо еще учитывать художественные решения его современников как на Западе, так и в России в родственном тематическом поле. Время написания трилогии М. Горького – это эпоха больших катаклизмов: революции, мировая и Гражданская войны. Мир приходит в неустойчивое состояние, и это не могло не сказаться на литературных настроениях и исканиях.

В жанре романа воспитания на Западе становится заметно отклонение от ранее созданной продуктивной схемы повествования, где история героя (например, у Ч. Диккенса) превращалась в опыт построения личной надежной защиты в агрессивном мире [Шестакова 2009]. Аналогичные установки наблюдаются у писателей новой эпохи: «Сестра Керри» (1900) Т. Драйзера, «Будденброки» (1901) Т. Манна, «Путь всякой плоти» (1903) С. Батлера, «Учитель Гнус, или Конец одного тирана» (1905) Г. Манна, «Под колесами» (1906) Г. Гессе, «Мартин Иден» (1909) Д. Лондона, «Зловещая улица» К. Маккензи (1913–1914), «Портрет художника в юности» (1914) Д. Джойса и др. Однако герои этих произведений выражают сомнение в возможности построения надежного «убежища» в мире, утратившем равновесие. У Т. Манна в «Будденброках» в фокусе внимания – семейная история. Художественная конструкция здесь «определяется жизнью семьи как объектом описания» [Лебедева 2013, 64]. Между отцом и сыном царит отчуждение, но отец, движимый традиционными установками, стремится «воспитать в нем стойкость, здоровый эгоизм, житейскую хватку» [Манн 1953, 468] (далее цитаты из романа даются по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках). Годы учения (обязательная составляющая романа воспитания) проходят в школе, где «не только учителя, но и ученики чувствовали себя чиновниками и заботились лишь о продвижении по службе да о том, чтобы быть на хорошем счету у начальства» (537). Все это знакомые элементы базового романного сюжета, но разнится его исход. У Ганно Будденброка формируется устойчивое ощущение «тяжкого бремени жизни», которое «давит на душу» (523). Надежный способ отгородиться от них видится лишь в смерти. Она становится желанной обителью, решением, при котором изолированность от враждебного мира обретает абсолютный характер. Историческое время, врываясь в течение жизни рода, приводит к его упадку. Дом как инструмент защиты для нескольких поколений семьи, источник уюта и тепла оказывается разрушенным, налаженный семейный уклад распадается. Тема разрушающегося «родового гнезда», идеальной защиты от агрессивного мира меняет смысловую структуру европейского романа воспитания.

В русской литературе в это время наблюдаются близкие процессы, хотя природа художественных решений здесь несколько иная. Еще в трилогии Л.Н. Толстого, как отмечалось выше, противопоставление детства и взрослого мира, их тотальная несовместимость становится одним из важнейших составляющих художественной конструкции. Оценка детства как «счастли-

вой», «невозвратимой поры» [Толстой 1992, 45] – это то, что принципиально невозможно в западноевропейском романе воспитания, поскольку в нем преемственность жизненных этапов носит безусловный характер, и все ценностно-значимое сохраняется в герое на протяжении всей его жизни. При таком решении актуальность ностальгической тоски по детству резко снижается. Но она переживается особенно обостренно тогда, когда, как и в толстовском произведении, мир детства сознательно противопоставлен миру взрослого повествователя [Николаев, Шестакова 2025]. Однако если у Л.Н. Толстого это противопоставление служит тому, чтобы очертить этапы взросления героя, его внутренние изменения, то в русской литературе начала XX в. оно порой доводится до своего логического предела. Несовместимость детства и последующих жизненных периодов становится у ряда авторов самодовлеющей идеей (повесть А. Белого «Котик Летаев», 1915). Детство превращается в единственно возможный период гармонии в жизни человека. И на этом фоне «призыв» к смерти, оправдание ее на исходе детства становится естественным выводом (рассказы Ф. Сологуба «Червяк», 1896; «Жало смерти», 1903).

Бесперспективность взросления героя является общей чертой в ряде значимых произведений западной и русской литературы начала XX в., что свидетельствует о кризисе традиционной формы романа воспитания. М. Горький в своей трилогии предлагает уникальное решение выхода из этого тупика. Оно никак не совпадает с общепринятыми в современной ему литературной практике. В поисках оптимистического начала в социальном мире, его исторических перспектив писатель выстраивает абсолютно оригинальную повествовательную стратегию. В его модели детство признается в своих исходных объективных составляющих абсолютно гармоничным периодом. Но в дальнейшем трагические обстоятельства (смерть матери) превращают героя в жертву социальной среды, противостояние которой закаляет его, позволяет выработать навыки выживания. А чувство достоинства и сострадания ближним порождает потребность истребить, устранить социальное зло, которое по своей сути не имеет глубоких корней в мире. Оно бессистемно и иррационально, и по этой причине неизбежно будет сметено историческим процессом. Становясь на сторону истории, ее неумолимого движения, герой обретает гармонию с миром. В этой конструкции легко усматриваются элементы, характерные для различных версий романа воспитания в его эпохальных и национальных проявлениях. Используя их в своей синтезированной версии, М. Горький и создает оригинальную жанровую модель. Ее продуктивность вполне доказывается последующей историей русской литературы в ее советский период.

Конечно, при всей своей несомненной оригинальности М. Горький не был одинок в поисках. Близкие ему оптимистические сюжетные решения в аналогичном жанровом формате можно увидеть и у его современников: в повести Н.Г. Гарина-Михайловского «Детство Темы» (1892), включенной в тетралогию «Гимназисты» (1895), «Студенты» (1895), «Инженеры» (1906), в «Истории моего современника» (1906) В.Г. Короленко. Однако их опыты в историко-литературном плане следует оценивать как предваряющие художественные открытия М. Горького в жанре романа воспитания. Оригинальность его художественной стратегии ощущается не только на фоне западноевропейской традиции, или предшествующей русской традиции, но и, например, в сопоставлении с той романной версией, которая обретет свою актуальность в художественных поисках писателей первой волны русской эмиграции (И.С. Шмелев, Б.К. Зайцев, И.А. Бунин, М.А. Осоргин).

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Роман воспитания и его значение в истории реализма // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 199–249.

2. Бялик Б.А. Судьба Горького. М.: Художественная литература, 1968. 391 с.

3. Горький М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 1: Повести, рассказы, стихи 1892–1894. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1949. 512 с.

4. Есаулов И.А. Достоевский «у себя дома»: в большом времени русской культуры // Есаулов И.А., Тарасов Б.Н., Сытина Ю.Н. Анализ, интерпретации и понимание в изучении наследия Достоевского. М.: Индрик, 2021. С. 31–160.

5. Лебедева Ю.Н. Семейная книга Маннов и ее интерпретация в романе Т. Манна «Будденброки» // Вестник Северного (Арктического) Федерального университета. Серия Гуманитарные и социальные науки. 2013. № 4. С. 62–66.

6. Манн Т. Будденброки. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1953. 573 с.

7. Николаев Н.И., Шестакова Е.Ю. Детство в художественном мире Н.М. Карамзина и Ж.-Ж. Руссо. Особенности нарративной стратегии // Два века русской классики. 2025. Т. 7. № 1. С. 6–23.

8. Николаев Н.И., Шестакова Е.Ю. Тема детства в «Неточке Незвановой» Ф.М. Достоевского. К вопросу о причинах незавершенности замысла // Вестник Томского государственного университета. 2026. № 523. С. 37–45.

9. Плющ В.Н. Жанровая специфика рассказа М. Горького «О мальчике и девочке, которые не замерзли» // Евразийский союз ученых. 2015. № 4 (13). С. 116–119.

10. Сологуб Ф. Заметки // Дневники писателей. 1914. № 1. С. 17.

11. Тихомиров Б.Н. «Лазарь! гряди вон». Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении: книга-комментарий. СПб.: Серебряный век, 2005. 472 с.

12. Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. Т. 1: Детство. Юношеские опыты. М.: Терра, 1992. 356 с.

13. Тюпа В.И. Горизонты исторической нарратологии. СПб.: Алетейя, 2021. 270 с.

14. Чуковский К.И. «Утешеньишко людишкам» // Чуковский К.И. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 7: Литературная критика. 1908–1915. М.: Агентство ФТМ, Лтд, 2012. С. 629.

15. Цирулев А.Ф. О жанровой специфике трилогий Л. Толстого и М. Горького // Вестник Ленинградского государственного университета имени А.С. Пушкина. 2011. Т. 1. № 1. С. 239–240.

16. Шестакова Е.Ю. Представления о детстве и особенности психологического анализа в художественной прозе Л.Н. Толстого и Ч. Диккенса // Альманах современной науки и образования. 2009. № 12 (31): в 2 ч. Ч. II. С. 184–187.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Lebedeva Yu.N. Semeynaya kniga Mannov i yeye interpretatsiya v romane T. Manna “Buddenbroki” [The Mann Family Book and Its Interpretation in T. Mann’s Novel “Buddenbrooks”]. *Vestnik Severnogo (Arkticheskogo) Federal’nogo universiteta. Seriya Gumanitarnyye i sotsial’nyye nauki*, 2013, no. 4, pp. 62–66. (In Russian).

2. Nikolayev N.I., Shestakova E.Yu. Detstvo v khudozhestvennom mire N.M. Karamzina i Zh.-Zh. Russo. Osobennosti narrativnoy strategii [Childhood in the Artistic World of N.M. Karamzin and J.-J. Rousseau. Features of Narrative Strategy]. *Dva veka russkoy klassiki*, 2025, vol. 7, no. 1, pp. 6–23. (In Russian).

3. Nikolayev N.I., Shestakova E.Yu. Tema detstva v “Netochke Nezvanovoy” F.M. Dostoyevskogo. K voprosu o prichinakh nezavershennosti zamysla [The Theme of Childhood in Dostoevsky’s “Netochka Nezvanova”. On the Reasons for the Incompleteness of the Concept]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2026, no. 523, pp. 37–45. (In Russian).

4. Plyushch V.N. Zhanrovaya spetsifika rasskaza M. Gor’kogo “O mal’chike i devochke, kotoryye ne zamerzli” [Genre Specifics of M. Gorky’s Story “About a Boy and a Girl Who Did Not Freeze”]. *Yevraziyskiy soyuz uchenykh*, 2015, no. 4(13), pp. 116–119. (In Russian).

5. Tsirulev A.F. O zhanrovoy spetsifike trilogiy L. Tolstogo i M. Gor’kogo [On the Genre Specifics of the Trilogies of L. Tolstoy and M. Gorky]. *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta imeni A.S. Pushkina*, 2011, vol. 1, no. 1, pp. 239–240. (In Russian).

6. Shestakova E.Yu. Predstavleniya o detstve i osobennosti psikhologicheskogo analiza v khudozhestvennoy proze L.N. Tolstogo i Ch. Dikkensa [Concepts of Childhood and Features of Psychological Analysis in the Fiction of L.N. Tolstoy and C. Dickens]. *Al’manakh sovremennoy nauki i obrazovaniya*, 2009, no. 12(31), part II, pp. 184–187. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

7. Bakhtin M. M. Roman vospitaniya i yego znacheniye v istorii realizma [The Bildungsroman and its Significance in the History of Realism]. Bakhtin M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986, pp. 199–249. (In Russian).

8. Yesaulov I.A. Dostoyevskiy “u sebya doma”: v bol′shom vremeni russkoy kul’tury [Dostoevsky “at home”: in the Great Era of Russian Culture]. Yesaulov I.A., Tarasov B.N., Sytina Yu.N. *Analiz, interpretatsii i ponimaniye v izuchenii naslediya Dostoyevskogo* [Analysis, Interpretation and Understanding in the Study of Dostoevsky’s Legacy]. Moscow, Indrik Publ., 2021, pp. 31–160. (In Russian).

(Monographs)

9. Byalik B.A. *Sud’ba Gor’kogo* [The Fate of Gorky]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1968. 391 p. (In Russian).

10. Tikhomirov B.N. “*Lazar’! gryadi von”. Roman F.M. Dostoyevskogo “Prestupleniye i nakazaniye” v sovremennom prochtenii* [“Lazarus! Come forth.”

A Modern Take on Fyodor Dostoevsky's Novel "Crime and Punishment"]. St. Petersburg, Serebryanyy vek Publ., 2005. 472 p. (In Russian).

11. Tyupa V.I. *Gorizonty istoricheskoy narratologii* [Horizons of Historical Narratology]. St. Petersburg, Aleteyya Publ., 2021. 270 p. (In Russian).

Николаев Николай Ипполитович,

Северный (Арктический) федеральный университет имени М.В. Ломоносова.

Доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой литературы и русского языка.

Научные интересы: русский литературный процесс XVIII–XIX вв., художественное миромоделирование, литературная компаративистика, нарратология, проблема поступка героя.

E-mail: n.nikolaev@narfu.ru

ORCID ID: 0000-0002-9141-5521

Шестакова Елена Юрьевна,

Северный (Арктический) федеральный университет имени М.В. Ломоносова.

Кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры литературы и русского языка.

Научные интересы: русский литературный процесс XVIII–XIX вв., тема детства в русской и зарубежной литературе XVIII–XX вв., нарратология.

E-mail: shestackova.lena2013@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-5764-0576

Nikolai I. Nikolaev,

Northern (Arctic) Federal University named after M. V. Lomonosov.

Doctor of Philological Sciences, Professor

Department of Literature and Russian Language.

Research interests: Russian literary process of the 18th – 19th centuries, artistic world-modeling, literary comparative studies, narratology, the problem of the hero's action.

E-mail: n.nikolaev@narfu.ru

ORCID ID: 0000-0002-9141-5521

Elena Yu. Shestakova,

Northern (Arctic) Federal University named after M. V. Lomonosov.

Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Department of Literature and Russian Language.

Research interests: Russian literary process of the 18th–19th centuries, the theme of childhood in Russian and foreign literature of the 18th–20th centuries, narratology.

E-mail: shestackova.lena2013@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-5764-0576

DOI 10.54770/20729316-2026-3-214

М.В. Скороходов

ЕСЕНИН КАК ПРОЛЕТАРСКИЙ ПОЭТ*

Аннотация

Раннее творчество С.А. Есенина рассматривается в контексте развития пролетарской поэзии первой половины 1910-х гг. Приехав летом 1912 г. в Москву, Есенин не только работал в организациях, связанных с выпуском и распространением книг, прежде всего в типографии Товарищества И.Д. Сытина, но и занимался продажей литературы социал-демократической направленности. Особое внимание уделяется журналу «Огни», который поэт читал, распространял и планировал опубликовать в нем свои произведения. С использованием архивных источников прослеживается история этого издания, выходившего с ноября 1912 г. по март 1913 г., а затем закрытого по решению властей. Стихотворения Есенина «На память об усопшем. У могилы…», «Кузнец» и «Город» сопоставляются с произведениями пролетарских поэтов: выявляются лексические, мотивные и тематические переклички. При анализе приоритетное внимание уделяется стихам, опубликованным на страницах газеты «Правда» и в «Сборнике пролетарских писателей», вышедшем в 1914 г. с предисловием М. Горького. Также в историко-литературный контекст включаются произведения В.И. Горянского и других сатириконцев. В статье показано, что период, когда С.А. Есенин испытывал влияние пролетарской поэзии, был непродолжительным. Уже в стихотворении «Город» 1915 г. наиболее значимыми для поэта становятся традиции русской классической литературы и православной культуры: лирический герой, испытывая в городе душевные и физические мучения, выбирает путь следования божественной воле.

Ключевые слова

С.А. Есенин; русская литература; пролетарская поэзия; журнал «Огни»; газета «Правда»; образ города.

* Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук по гранту в форме субсидии Минобрнауки РФ; проект «Русская и европейская классика в XXI веке: подготовка цифровых научных комментированных изданий», соглашение 075-15-2024-549 от 23 апреля 2024 г.

M.V. Skorokhodov

ESENIN AS A PROLETARIAN POET**

Abstract

The early work of S.A. Esenin is examined in the context of the development of proletarian poetry in the first half of the 1910s. Arriving in Moscow in the summer of 1912, Esenin not only worked in organizations associated with the publication and distribution of books, primarily at the printing house of the I.D. Sytin Partnership, but also distributed literature with a social democratic orientation. Particular attention is given to the magazine "Ogni", which the poet read, distributed, and planned to publish his works in. Using archival sources, the history of this publication, which was published from November 1912 to March 1913, and then closed by decision of the authorities, is traced. Esenin's poems "In Memory of the Deceased. At the Grave...", "The Blacksmith" and "The City" are compared with the works of proletarian poets, revealing lexical, motivic, and thematic similarities. The analysis prioritizes poems published in the newspaper "Pravda" and in the "Collection of Proletarian Writers", published in 1914 with a preface by M. Gorky. The works of V.I. Goryansky and other "satiriconists" are also included in the historical and literary context. The article demonstrates that the period during which Esenin experienced the influence of proletarian poetry was brief. Already in the poem "City" (1915), the traditions of classical Russian literature and Orthodox culture become most significant for the poet: the lyrical hero, experiencing mental and physical torment in the city, chooses to follow the divine will.

Keywords

S.A. Esenin; Russian literature; proletarian poetry; Ogni magazine; Pravda newspaper; image of the city.

Сергея Александровича Есенина принято рассматривать как автора, пришедшего в большую литературу из новокрестьянской поэзии, как одного из основоположников имажинизма, как продолжателя традиций Пушкина и Лермонтова. Сам же Есенин считал себе «последним поэтом деревни» и прославлял Русь во всем многообразии ее воплощений. Критики середины 1920-х гг. причисляли Есенина к числу попутчиков, а поэт уточнял: «В советской стороне я самых яростный попутчик».

Однако практически вне поля зрения исследователей остается непродолжительный, но крайне важный для творческого становления поэта период, когда он жил в Москве и, работая в типографии Товарищества И.Д. Сытина, был близок к пролетариату. Есенин не только выполнял свою повседневную работу, но и активно включился в политическую деятельность, подтверждая своим примером, что наиболее революционной частью населения Российской империи являлся пролетариат. Работая у Сытина сначала экспедитором, а затем корректором, Есенин тесно общался с рабочими типографии.

Если об установленном за Есениным филерском наблюдении, о его

** The research was carried out at the Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences under a grant from the Ministry of Education and Science of the Russian Federation; the project "Russian and European Classics in the 21st Century: preparation of digital scientific annotated publications", agreement 075-15-2024-549 dated April 23, 2024.

участии в революционном движении неоднократно писали Ю.Л. Прокушев [Прокушев 1963], Л.М. Шалагинова [Шалагинова 1987; Шалагинова 2001] и др. [Летопись 2003], то о раннем творчестве поэта как о пролетарском практически не говорили. Именно эту тему мы и планируем раскрыть в данной статье.

Реконструировать круг чтения Есенина не всегда легко, особенно если это книги, не входившие в его личную библиотеку и не рекомендованные для чтения в тех учебных заведениях, которые он окончил. Определить внимание Есенина к тем или иным авторам позволяют упоминания конкретных произведений или их персонажей в письмах. Так, благодаря письму Есенина ближайшему другу юности Г.А. Панфилову от марта 1913 г. мы узнаем о знакомстве начинающего поэта, незадолго до этого поступившего на работу к Сытину, с одним из журналов: «Недавно я устраивал агитацию среди рабочих письмами. Я распространял среди них ежемесячный журнал “Огни” с демократическим направлением. Очень хорошая вещь» [Есенин 1995–2001, VI, 22]. В первом из процитированных предложений речь идет о так называемом письме пяти групп сознательных рабочих Замоскворецкого района гор. Москвы (1913), коллективном обращении к члену IV Государственной Думы от РСДРП Р.В. Малиновскому. Есенин не только сам подписал этот документ, но и активно участвовал в сборе подписей.

Г.Д. Деев-Хомяковский, председатель Суриковского литературно-музыкального кружка, деятельным членом которого был Есенин, вспоминал, что «Сережа был очень ценен в своей работе <…> не только как работник экспедиции, но и как умелый и ловкий парень, способствовавший распространению нелегальной литературы» [Деев-Хомяковский 1986, 148]. Гражданская жена Есенина А.Р. Изряднова вспоминала, что Есенин «состоял в революционном кружке. Помню, приходил домой с целой охапкой прокламаций» (цит. по: [Прокушев 1963, 134]).

В конце 1912 – начале 1913 г. вышло пять номеров журнала «Огни». Его выпуск не нашел отражения в исследованиях историков и специалистов по русской журналистике. Статью об «Огнях» – «Журнал с демократическим направлением... (С. Есенин и журнал “Огни”)» – написал на рубеже 1960-х – 1970-х гг. историк В.А. Вдовин. Данные о публикации статьи не выявлены. В РГБ хранится несколько отпусков машинописи, в том числе со вставками исследователя, этот наиболее поздний вариант мы и используем в нашей работе [Вдовин]. Сохранились также воспоминания людей, причастных к изданию журнала.

Как вспоминал С.А. Обрадович, идея создания «массового народного журнала» возникла летом 1912 г. в Сокольниках – там, в «безлюдной чаще леса, под раскидистым дубом» собралось «человек пятнадцать – большей частью молодых начинающих писателей». «Так возникло нелегальное товарищество начинающих, партийно еще не вполне определившихся, но в подавляющем большинстве политически проснувшихся писателей» [Обрадович, 3]. Инициатором выпуска журнала явился Н.Н. Ляшко (наст. фам. Лященко), член РСДРП, опытный подпольщик, неоднократно подвергавшийся арестам. Он взял на себя обязанности редактора, хотя в выходных данных журнала его фамилия не упоминалась. Редактором, как вспоминал в 1933 г. Ляшко, «мы упросили стать Ив. Морозова», заверив его, «что отвечать в случае чего за “Огни” он не будет» [Ляшко, 14]. Морозов, прекрасно понимая, что журнал только формально является литературным, в действительности же преследует

цели политической агитации и имеет ярко выраженную социал-демократическую направленность, неоднократно говорил Ляшко: «Что же это у нас делается? <…> посмотрите, что печатаем. Надо бы потише, а то грохнут нас» [Ляшко, 20]. Ляшко эти сомнения не разделял, заявляя, что «Огни» «должны быть еще громче, еще резче, что нет смысла издавать их, если мы будем давать такую же жвачку, какую дают многие журналы» [Ляшко, 21], и активно писал статьи, выступая под псевдонимами Н. Черный, Н. Николаев, В. Кремлев, Л. Степной, Л. Н. и Н. Л.

Первый номер «Огней» был выпущен в ноябре 1912 г. Как отмечено в неподписанной редакционной информации, размещенной на обороте обложки, журнал был адресован «широкому трудовому слою читателей», которые должны были получать «доступный по форме и разнообразный материал для всестороннего духовного саморазвития. <…> В основу направления “Огней” лягут всестороннее освещение русской общественной жизни, любовь к литературе и отрицательное отношение ко всякого рода сенсациям и “желтой прессе”». Издатель – И.И. Рогожин. Заявленный объем – 32 страницы.

Многие материалы журнала были злободневными. Хотя такие тексты были представлены порой как легенды, их суть была понятна и читателям, и представителям цензурного ведомства. Одним из наиболее политически острых материалов, печатавшимся из номера в номер, были «Очерки монистического мировоззрения» П. Вегина – «пропаганда диалектического материализма, а проще – революционного марксизма» [Обрадович, 6].

На титульной полосе первого номера вместе с тремя небольшими стихотворениями был размещен портрет Л.Н. Толстого, который не мог не привлечь внимание Есенина – в то время он увлекался идеями русского классика. На титуле второго номера портрет Н.А. Некрасова и стихотворение Л. Воскресенского – к 35-летней годовщине со дня кончины поэта. Публикуется насыщенное философскими размышлениями, близкими мировоззренческим исканиям Есенина той поры, стихотворение Платона Фильнавиди «Истина». Истина присутствует всюду – «Во всем, где безгрешная дышит мечта, / Глядят ее светлые очи – / Ее ты узнаешь в страданьях Христа / И в песне созвездий полночи» – надо только уметь ее найти и увидеть [Фильнавиди 1912, 8]. Статья М. Савельева [Савельев 1912, 17–21] посвящена рассмотрению различий между сторонниками теории «чистого искусства» и «писателями-общественниками». На с. 21 помещен портрет С.Я. Надсона – в связи с 50-летием со дня его рождения, а на с. 25–26 – очерк Ляшко (подпись: Н. Лященко) «Семен Яковлевич Надсон». Именно в этот период Есенин, отправив свои стихи (какие именно, не установлено) на конкурс лирических стихотворений им. С.Я. Надсона, ждал его результатов (подробнее см.: [Скороходов 2025]).

Злободневным являлся единственный датированный (28 XI–12) материал номера – «IV-я Государственная Дума» С. Гута [Гут 1912, 23–24], приуроченный к началу заседаний первой сессии и содержавший характеристику состава Думы и размышления о том, смогут ли депутаты защищать народные интересы. В обзоре К. Колкого «Новые журналы» [Колкий 1912, 27–28] в информации о начавшем выходить издании «Новое вино» упоминается Н.А. Клюев; в «Библиографии» – отклик на вышедшую в Оренбурге книгу в стихах «Пугачевщина» Льва Исакова [Крестов 1912, 29–30]. Ляшко резко негативно отозвался о журналах «Огонек», «Солнце России», «Всемирная панорама», о «Синем журнале», показателен уже говорящий заголовок

его отклика – «Труха» [Черный 1912, 28]. В сентябре 1913 г. Есенин напишет Панфилову о московской периодике: «Здесь нет ни одного журнала. Положительно ни одного. Есть, но которые только годны на помойку, вроде “Вокруг света”, “Огонек”» [Есенин 1995–2001, VI, 50].

Январский номер «Огней» за 1913 г. (№ 3 в общей пагинации) открывался стихотворением Ив. Морозова «Рубят лес», в котором без труда прочитывается призыв к борьбе с теми, кто уничтожает ели и дубы, падающие, «как пред деспотом разгневанным послушные рабы» [Морозов 1913, 1]. В статье «О народном писателе, писателях и “писателях”» Ляшко мечтал о таком народном писателе, который стал бы «солнцем народа, лучи которого проникли в самые глубокие, темные углы народного сознания, сердцем народа» [Николаев 1913, 26]. Есенина не могли не вдохновить слова из этой статьи: «Нас не пугает, а радует то, что начали писать крестьяне и рабочие. Мы приветствуем их. Пусть все пишут. Пишущий осмысленнее относится к действительности, сближается с нею, более внимательно вглядывается в нее, повышает требования к себе и другим, мыслит и, значит, совершенствуется и облагораживается» [Николаев 1913, 27].

Редакционное обращение «К читателям “Огней”», помещенное в январском номере [Редакция 1913, 31], заканчивается призывом распространять издание. И Есенин стал одним из распространителей журнала.

В февральском номере среди стихов – «Песня» А. Ширяевца. В небольшом – всего три четверостишия – произведении не только констатация тяжелой жизни рабочего («Извела работа, Съел табачный дым»), но и осознанное недовольство сложившейся ситуацией [Ширяевец 1913, 14]. Возможно, что именно тогда Есенин впервые познакомился с творчеством поэта, с которым позже его будут связывать дружеские отношения, общие представления о развитии поэзии и совместные издательские проекты.

Мартовский номер «Огней» включал стихи Ив. Романова, В. Панина, Ал. Чернышова, Ив. Морозова, Ив. Трубина, рассказ «В полях» Л. Красовской, этюд «Светлая ночь» Е.П. Де-Турже-Туржанской о дружбе русского и еврейского мальчиков, очерк Я. Огаркова «Бойкот», продолживший обличение антисемитизма, и др. произведения. В злободневной статье М. Волина «Милитаризм» война рассматривалась как «железная гиря, тяжким бременем лежащая на народных плечах». Автор призывал «сосредоточиться на борьбе с милитаризмом» – «и она должна привести к победе социалистически настроенного пролетариата» [Волин 1913, 22].

В № 5 недовольство цензора вызвали «Очерки монистического мировоззрения» и материал «Милитаризм». Номер был конфискован, издание приостановлено, у создателей журнала прошли обыски, началось судебное разбирательство. В приговоре, вынесенном Ляшко Московской судебной палатой 5 ноября 1913 г., прозвучало обвинение в возбуждении «к ниспровержению существующего в государстве общественного строя» путем распространения «Очерков монистического мировоззрения». Ляшко был арестован 7 марта 1914 г. и находился в Пятигорской тюрьме до 6 декабря того же года [Вдовин, 46, 49].

Надежды Есенина на то, что его произведения появятся в журнале «Огни» после Пасхи 1913 г., о чем он как об уже определившемся факте сообщал в процитированном выше письме Панфилову, не оправдались. Шестой, апрельский номер, не был напечатан.

Как видим, Есенин читал и распространял среди рабочих печатную продукцию, занимался революционной агитацией. Такая деятельность начинающего поэта не могла не наложить отпечаток на его творчество. Он не мог сразу отойти от тематики, характерной для произведений «поэтов из народа», которые писали о тяжелой доле бедняка, о беспросветной жизни. Отметим, что и среди стихов, поступавших в журнал «Огни», как вспоминал Ляшко, нередко были весьма заметны «черты суриковщины» [Ляшко, 17]. Одним из отличий пролетарской поэзии от произведений «поэтов из народа» являются герои, заглавные персонажи. И здесь в центре внимания часто оказывается кузнец, причем не как мастер, работающий в сельской местности и подковывающий лошадей, а как яркий представитель городского пролетариата. Также значимым является место развития лирического сюжета, в пролетарской поэзии это город. Некоторые произведения посвящались памяти погибших товарищей.

В этом контексте рассмотрим три стихотворения Есенина – «На память об усопшем. У могилы…», «Кузнец» и «Город». Первое из них Есенин поместил в письмо Панфилову, отправленное вскоре после приезда во второй половине июля 1912 г. в Москву. Поскольку в этом письме поэт полунамеками характеризовал текущую политическую ситуацию и отмечал, что «деспотизм еще будет владычествовать, пока не загорится заря» [Есенин 1995–2001, VI, 16], было высказано предположение о том, что стихотворение – отклик на расстрел рабочих Ленского рудника: «…усопший – это, скорее всего, “безо времени сгибший” юноша-рудокоп, бывший крестьянин. Есенин не случайно называет его “страдальцем земли”» [Дроздков 2003, 255]. Возможно, что Есенин читал это стихотворение в 1913 г. на похоронах рабочего, погибшего по вине предпринимателя [Воспоминания 2002, 200].

В «полном света и энергии» стихотворении «Кузнец» Есенин «создает символический образ провозвестника свободы, зажигающего народные сердца ненавистью и гневом» [Прокушев 1963, 177]. Поскольку это произведение было впервые напечатано 15 мая 1914 г. в рубрике «Из рабочей жизни» в большевистской газете «Путь правды» (одно из названий, под которым выходила «Правда»), рассмотрим его в контексте публикаций на страницах этого издания. Прежде всего отметим, что в материалах «Правды» кузнецы регулярно упоминались как активно участвующие в социальной и политической жизни страны рабочие. В заметке за подписью С. Зръ по случаю приезда в Санкт-Петербург Э. Верхарна, который был охарактеризован как «выдающийся современный поэт-социалист, певец пролетарских идей и жизни», был опубликован фрагмент его поэмы «Кузнец» [С. Зръ 1913].

Есенинский «Кузнец» перекликается с зачином стихотворения П. Мышинского «Кузнецы»: «Посмотрите – на заводе / Кузнецы куют; / Все работают до пота, / Песен не поют» [Мышинский 1913]. За несколько дней до публикации Есенина, 27 апреля 1914 г., в газете «Путь правды» был напечатан материал профессионального революционера А.И. Алексеева «Рабочая беллетристика», в котором отмечалось, что количество помещаемых в газете стихотворений, написанных рабочими, постоянно увеличивается, что поэтический отдел стал «одним из любимых отделов рабочей газеты», причем образ кузнеца – один из центральных в пролетарской поэзии 1912–1914 гг.:

> Излюбленная тема рабочей поэзии – Кузнец, Молотобоец. <…> кузнец фигурирует в стихах не только поэтов-металлистов, но и у пекарей, портных, золотосеребрянников и т. д. Впрочем, Кузнец, как символ творчества, созидания новых форм воспет и лучшими поэтами буржуазного мира [Алексеев 1914].

Уже после Есенина, 25 мая 1914 г., в газете «Рабочий» был напечатан «маленький фельетон» Д. Бедного «Горе-Кузнец» [Бедный 1914].

Отметим также, что в первой половине 1910-х гг. были широко известны стихотворение Ф.С. Шкулева «Кузнецы» («Мы кузнецы, и дух наш молод…») и песня на слова поэта. Труду кузнеца посвящено и одно из стихотворений, напечатанных в 1914 г. в сборнике пролетарских авторов – в нем рефреном звучит строка «Но кузнец не видит счастья» [В. Н. 1914, 142].

Образ кузнеца сохранит свою актуальность и в произведениях первых лет советской власти. Рассматривая творчество поэтов «Кузницы», А.Г. Гачева отмечает: «Характерный для пролетарской поэзии образ кузнеца, кующего новую, счастливую жизнь, обрастал у них поистине космическими смыслами» [Гачева 2024, 321].

Стихотворение «Город» было написано Есениным, согласно воспоминаниям секретаря редакции «Голос жизни» Л.В. Бермана, под влиянием общения с ним (см.: [Конопацкая 1975, 188]). О том, что тема города одна из центральных в творчестве пролетарских поэтов, писала в 1914 г. газета «Рабочий». В рецензии на «Сборник пролетарских писателей» (1914) М. Калинин констатировал: «Пролетарские поэты ясно видят и сознают, что современный город – арена борьбы, кипучий центр скоплений освободительных армий, борющихся за новый мир» [Калинин 1914, 2]. В этом сборнике отметим созвучное есенинскому по названию и тематике стихотворение М. Герасимова «В городе». В зачине поэт сталкивает лексику, свойственную описанию природы, и «городскую», подчеркивая непохожесть двух локусов: «В *садах* железа и гранита, / В *аллеи* каменных домов…» (здесь и далее выделено нами – *М.С.*). Находясь в городе, лирический герой забывает то, что было ему дорого, и заявляет: «Я раздружился с *ветром* воли, / Забыл безудержный размах / И *тишину родных раздолий* / *И землю мягкую в цветах*». В результате наступает перерождение героя, таящее опасности полной потери себя в городском социуме: «Я стал душе своей чужей» [Герасимов 1914, 51]. Подобное соединение «природной» и «городской» лексики встречается и у других авторов сборника. Например, у Андрея Дикого: «По грязным мастерским разбросан свет *снопами*, / Валы шумят *ручьями вешних вод*…». Так подчеркивается тесная и еще не утраченная связь городского жителя со своей сельской родиной: «Покинув *косы, сохи*, / Пришельцы *деревень* таят и скорбь и вздохи…» [Дикий 1914, 78]; или у Михаила Карженина: «*Из полей веселых, из лесов душистых* / Загляни с улыбкой в темный наш завод» [Карженин 1914, 139]; или у Самобытника: «Слышишь, *листья шелестят*? / То ремни, шипя, скользят, / Ветер бешеных колес / *Шум лесной* тебе принес!» [Самобытник 1914, 141]. Можно констатировать, что у большинства авторов сборника, как и у Есенина, симпатии на стороне сельской жизни, проходящей в единении с природой.

Поэты, публиковавшие произведения в «Правде», описывали свою тяжелую долю в городе – изнурительный труд, невыносимые условия

проживания, низкую оплату труда, однако при этом не планировали возвращаться в родные деревни. Показателен в этом отношении финал стихотворения «Я покинул деревушку…»: «И не вернуться в деревню убогую / Ни пешком, ни железной дорогою. / Не деревни я житель, а города, / Сын нужды, пролетарского голода» [Ив. Л. 1914, 4]. Вероятные причины такого решения объясняет стихотворение Андрея Свободного «В деревне». Уже в первых строках обозначен путь становящегося пролетарием крестьянина и причины, побудившие его на такой поступок: «Я крестьянин – пролетарий, – / Гонит с поля недород». Герой стихотворения едет в город с надеждой: «На заводах пролетарий / Долю лучшую кует…» [Свободный 1914]. Однако в городе далеко не всем представляется возможность получить хоть какую-то работу. О печальной участи «человека из деревни», которого притянул «город властный», говорится в стихотворении «Безработные» – мечтанья, которые «грызли по деревням», оказались обманчивыми: «Город дал им новый голод, / Дал им новые страданья…» [Владимир Е. 1914].

Близким поднятой Есениным в «Городе» теме является стихотворение сатириконца В.В. Воинова «Песни гудка»: «Мгла... беспросветная мгла / Пала на зыбкие дали, – / Глухо на город легла / Холодом матовой стали. <…> / Ждут человека-раба / Печи, станки и машины» [Воинов 1914, 2]. Автором «Нового Сатирикона», затрагивавшим тему бездушного города, был и В.В. Князев, в первые послереволюционные годы довольно тесно общавшийся с Есениным. Князев – автор цикла «Проклятый город», опубликованного в августе 1914 г. в газете «День», а позже вошедшего в раздел «Санкт-Петербург» его авторского сборника «Первая книга стихов (1905–1916)» (1919).

Нельзя не упомянуть и еще одного сатириконца, В.И. Горянского, в первом поэтическом сборнике которого, «Крылом по земле», «две центральные темы – города и деревни, взаимосвязанные, противостоящие друг другу, и один основной конфликт: поэтической мечты и уродливой, отталкивающей действительности. Причем город для поэта – убогая реальность, а мир природы – прекрасная мечта» [Евстигнеева 1966, 121]. Больше четверти сборника В.И. Горянского – 19 стихотворений из 73 [Горянский 1915] – занимает раздел «В плену каменном». Сборник вышел в свет за несколько месяцев до есенинской «Радуницы», это позже предполагаемого времени создания Есениным стихотворения «Город» – оно поступило в редакцию журнала «Голос жизни» в апреле или июне 1915 г. [Летопись 2003, 239]. Есенин мог познакомиться с Горянским в московский период его жизни, в 1913–1914 гг., общение продолжилось в Петрограде, где в гости к Горянскому часто «приходили Есенин-Клюев. Неразлучные как Аяксы» (воспоминания А. Елиной; цит. по: [Спиридонова 1999, 211]).

В № 27 «Нового Сатирикона» за 1913 г. была напечатана «Маленькая поэма» Горянского – о Марьи Иванне и ее сыне Володе, которые вынуждены были «Жить в черном городе, подобном яме. / Жить в доме каменном, где окон много. <…> Мечтать о радости невозможной, / *О поле в бороздах весенней вспашки, / О песне ласточки придорожной, / О большом букете белой ромашки*» [Горянский 1913, 3]. Начало есенинского «Города» – «Храня завет родных поверий – / Питать к греху стыдливый страх, / Бродил я в каменной пещере, / Как искушаемый монах» [Есенин 1995–2001, IV, 104] – может восприниматься как своего рода ответ на стихотворение Горянского 1915 г. «Март»: «Меня волнуют девушки и женщины, / Меня волнует весенний грех»; «Меня волнуют

девушки и женщины, / Ликует в сердце весенний грех…» [Поэты «Сатирикона» 1966, 153–154]. Напомним также, что Есениным маленькая поэма рассматривалась как самостоятельный жанр.

В стихах Горянского город стирает память о дорогих сельских картинах: «Я не знаю, что такое *осока, / Тихий берег и плакучая ива…* / Я живу под самой крышей, высоко, / Жизнь моя – молчалива… / *Ни полей, ни лесов* я не видел, / А говорят, что они есть в самом деле…» [Горянский 1915, 79]. Лишь заметные не только в сельской местности, но и в городе приметы наступающей весны – «сосульки ледяные» – дают лирическому герою стихотворения «Весной» возможность осознать, что ему «знакома улыбка природы» [Горянский 1915, 80]. А для Есенина символом сельского мира, о котором он не может не вспоминать в городе, становится корова: «На каждой ленте переулка / Стонал *коровий рев* теней» [Есенин 1995–2001, IV, 104]. Лирический герой Есенина «услышал зык от Бога»: «“Забудь, что видел, и беги!”» [Есенин 1995–2001, IV, 105]. В стихотворении Горянского «Мотылек» звучит сходный совет – покинуть город: «Метнись к *равнине голубой*» [Горянский 1915, 83].

В есенинском стихотворении «Город» заметны существенные отличия от произведений как пролетарских поэтов, так и сатириконцев. Видя и не принимая изъяны городской жизни, Есенин не призывает к социальным протестам и не предлагает варианты сатирического обличения действительности. Он основывается на глубинных основах православной культуры, на которых был воспитан. Лирический герой, «храня завет родных поверий», испытывая в городе душевные и физические мучения («В моей душе так было гулко / В пеленках камня и кремней» [Есенин 1995–2001, IV, 104]), выбирает другой путь – следование божественной воле.

Короткий период, один из этапов личностного и поэтического становления Есенина, связанный с погружением в жизнь города после переезда в Москву, довольно быстро закончился. Талант и интенсивные творческие поиски увели поэта к иной тематике. Город, техническое развитие продолжат волновать его и вдохновлять на творчество, и Есенин неизменно, как в «Сорокоусте» (1920) и «Железном Миргороде» (1923), будет выбирать дорогую ему Русь.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Рабочая беллетристика // Путь правды. 1914. 27 апреля. № 72. С. 3–4.

2. Бедный Д. Горе-Кузнец (сказка) // Рабочий. 1914. 25 мая. № 4. С. 3.

3. В. Н. Кузнец // Сборник пролетарских писателей / предисл. М. Горького. Вып. 1. СПб.: Прибой, 1914. С. 142.

4. Вдовин В.А. Журнал с демократическим направлением... (С. Есенин и журнал «Огни)» // РГБ. Ф. 888. Карт. 22. Ед. хр. 20.

5. Владимир Е. Безработные // Трудовая Правда. 1914. 12 июня. № 13. С. 3.

6. Воинов В. Песни гудка // Новый Сатирикон. 1914. № 5. С. 2.

7. Волин М. Милитаризм // Огни. 1913. № 5. С. 20–22.

8. Воспоминания К.Ф. Богоявленской / публикация и комментарии Ю.Б. Юшкина // Новое о Есенине: Исследования, открытия, находки. Рязань – Константиново: [С.А. Феоктистов], 2002. С. 199–216.

9. Гачева А.Г. Литературная группа «Кузница»: история, эстетическая платформа, художественная практика // Codex manuscriptus. Вып. 5. М.: ИМЛИ РАН, 2024. С. 307–366.

10. Герасимов М. В городе // Сборник пролетарских писателей / предисл. М. Горького. Вып. 1. СПб.: Прибой, 1914. С. 51.

11. Горянский В.И. Крылом по земле. [Петроград]: Новый человек, 1915. 166 с.

12. Горянский В. Маленькая поэма // Новый Сатирикон. 1913. № 27. С. 3.

13. Гут С. IV-я Государственная Дума // Огни. 1912. № 2. С. 23–24.

14. Деев-Хомяковский Г. Д. Правда о Есенине // С.А. Есенин в воспоминаниях современников: в 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1986. С. 147–150.

15. Дикий А. Смена // Сборник пролетарских писателей / предисл. М. Горького. Вып. 1. СПб.: Прибой, 1914. С. 78–79.

16. Дроздков В.А. Формирование мировоззрения молодого Есенина и Ленские события 1912 г. // Сергей Есенин и русская школа. Рязань: Пресса, 2003. С. 250–257.

17. Евстигнеева [Спиридонова] Л.А. В.И. Горянский // Поэты «Сатирикона». М.; Л.: Советский писатель, 1966. С. 121–123.

18. Есенин С.А. Полное собрание сочинений: в 7 т. (9 кн.). М.: Наука; Голос, 1995–2001.

19. Ив. Л. «Я покинул деревушку…» // Путь Правды. 1914. 10 апреля. № 57. С. 4.

20. Калинин М. Сборник пролетарских писателей [Рецензия] // Рабочий. 1914. 23 июня. № 8. С. 2–4.

21. Карженин М. Солнцу // Сборник пролетарских писателей / предисл. М. Горького. Вып. 1. СПб.: Прибой, 1914. С. 139.

22. Колкий К. Новые журналы // Огни. 1912. № 2. С. 27–28.

23. Конопацкая Т. Неизвестные стихи Сергея Есенина // Звезда. 1975. № 4. С. 187–189.

24. Крестов В. Библиография // Огни. 1912. № 2. С. 29–30.

25. Летопись жизни и творчества С.А. Есенина. Т. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2003. 742 с.

26. Ляшко Н.Н. Литературная группа «Огни». Воспоминания // РГАЛИ. Ф. 1747. Оп. 1. Ед. хр. 142.

27. Морозов Ив. Рубят лес // Огни. 1913. № 3. С. 1.

28. Мышинский П. Кузнецы // Рабочая Правда. 1913. 13 июля. № 1. С. 4.

29. Николаев Н. О народном писателе, писателях и «писателях» [Часть 1] // Огни. 1913. № 3. С. 25–27.

30. Обрадович С.А. [Воспоминания] «Огни» // РГАЛИ. Ф. 1874. Оп. 1. Ед. хр. 189.

31. Поэты «Сатирикона». М., Л.: Советский писатель, 1966. 364 с.

32. Прокушев Ю.Л. Юность Есенина. М.: Московский рабочий, 1963. 192 с.

33. Редакция. К читателям «Огней» // Огни. 1913. № 3. С. 30–31.

34. С. Зръ. Эмиль Верхарн // За правду. 1913. 24 ноября. № 43. С. 2.

35. Савельев М. О тенденции в литературе // Огни. 1912. № 2. С. 17–21.

36. Самобытник. Грезы // Сборник пролетарских писателей / предисл. М. Горького. Вып. 1. СПб.: Прибой, 1914. С. 140–141.

37. Сборник пролетарских писателей / предисл. М. Горького. Вып. 1. СПб.: Прибой, 1914. 159 с.

38. Свободный А. В деревне // Путь Правды. 1914. 26 февраля. № 22. С. 4.

39. Скороходов М.В. Есенин и конкурс Надсона: расширенный вариант энциклопедической статьи // Современное есениноведение. 2025. № 3 (74). С. 6–8.

40. Спиридонова Л.А. Бессмертие смеха. Комическое в литературе русского зарубежья. М.: Наследие, 1999. 336 с.

41. Фильнавиди П. Истина // Огни. 1912. № 2. С. 8.

42. Черный В. Труха // Огни. 1912. № 2. С. 28.

43. Шалагинова Л.М. О проблемах освещения раннего периода жизни Есенина // Издания Есенина и о Есенине: Итоги, открытия, перспективы. М.: Наследие, 2001. С. 120–141.

44. Шалагинова Л.М. Сергей Есенин в революционной Москве (1912–1914) // Вопросы литературы. 1987. № 11. С. 177–185.

45. Ширяевец А. Песня («Тяжела работа…») // Огни. 1913. № 4. С. 14.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Gacheva A.G. Literaturnaya gruppa “Kuznitsa”: istoriya, esteticheskaya platforma, khudozhestvennaya praktika [“Literary Group ‘Kuznitsa’: History, Aesthetic Platform, Artistic Practice”]. *Codex manuscriptus*, 2024, no. 5, pp. 307–366. (In Russian).

2. Konopatskaya T. Neizvestnyye stikhi Sergeya Esenina [Unknown Poems by Sergei Esenin]. *Zvezda*, 1975, no. 4, pp. 187–189. (In Russian).

3. Shalaginova L.M. Sergey Esenin v revolyutsionnoy Moskve (1912–1914) [Sergey Esenin in Revolutionary Moscow (1912–1914)]. *Voprosy literatury*, 1987, no. 11, pp. 177–185. (In Russian).

4. Skorokhodov M.V. Esenin i konkurs Nadsona: rasshirennyy variant entsiklopedicheskoy stat’i [Esenin and Nadson’s Competition: an Expanded Version of the Encyclopedic Article]. *Sovremennoye eseninovedeniye*, 2025, no 3 (74), pp. 6–8. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. Drozdkov V.A. Formirovaniye mirovozzreniya molodogo Esenina i Lenskiye sobytiya 1912 goda [The Formation of the Worldview of Young Esenin and the Lena Events of 1912]. *Sergey Esenin i russkaya shkola* [Sergey Esenin and the Russian School]. Ryazan’, Pressa Publ., 2003, pp. 250–257. (In Russian).

6. Evstigneeva L.A. V.I. Goryanskiy [V.I. Goryansky]. *Poety “Satirikona”* [Poets of “Satyricon”]. Moscow, Leningrad, Sovetskiy pisatel’ Publ., 1966, pp. 121–123. (In Russian).

7. Shalaginova L.M. O problemakh osveshcheniya rannego perioda zhizni Esenina [On the Problems of Covering the Early Period of Esenin’s life]. *Izdaniya Esenina i o Esenine: Itogi, otkrytiya, perspektivy* [Publications of Esenin and Esenin: Results, Discoveries, Prospects]. Moscow, Naslediye Publ., 2001, pp. 120–141. (In Russian).

8. Vospominaniya K.F. Bogoyavlenskoy [Memoirs of K.F. Bogoyavlenskaja]. *Novoye o Esenine: Issledovaniya, otkrytiya, nakhodki* [New about Esenin: Research, Discoveries, finds]. Ryazan' – Konstantinovo, S.A. Feoktistov Publ., 2002, pp. 199–216. (In Russian).

(Monographs)

9. *Letopis' zhizni i tvorchestva S.A. Esenina* [Chronicle of the Life and Work of S.A. Esenin]. Vol. 1. Moscow, IWL RAS Publ., 2003. 742 p. (In Russian).

10. Prokushev Yu.L. *Yunost' Esenina* [Esenin's Youth]. Moscow, Moskovskiy rabochiy Publ., 1963. 192 p. (In Russian).

11. Spiridonova L.A. *Bessmertiye smekha. Komicheskoye v literature russkogo zarubezh'ya* [The Immortality of Laughter. Comic in the Literature of the Russian Diaspora]. Moscow, Naslediye Publ., 1999. 336 p. (In Russian).

Скороходов Максим Владимирович,

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

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела новейшей русской литературы и литературы русского зарубежья.

Научные интересы: жизнь и творчество С.А. Есенина, В.Я. Брюсова, Андрея Белого, А.А. Кондратьева, К.Г. Паустовского, М.М. Пришвина, М.А. Шолохова, А.С. Грибоедова, история русской литературы, русская поэзия XX в., текстология, источниковедение, русская литературная усадьба, литературные музеи России.

E-mail: msk2002@rambler.ru

ORCID ID: 0000-0002-6390-5670

Maxim V. Skorokhodov,

A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Candidate of Philology, Senior Researcher.

Research interests: life and work of Sergey Esenin, Valery Brusov, Andrei Bely, Alexander Kondratyev, Konstantin Paustovsky, Mikhail Prishvin, Mikhail Sholokhov, Alexander Griboyedov; history of Russian literature; Russian poetry of the 20th century; textology; source study; Russian literary estate; literary museums of Russia.

E-mail: msk2002@rambler.ru

ORCID ID: 0000-0002-6390-5670

DOI 10.54770/20729316-2026-3-226

Н.В. Михаленко

ВЕЧНЫЕ ОБРАЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ В.В. МАЯКОВСКОГО ПЕРИОДА ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ*

Аннотация

В статье на материале творчества Маяковского 1914–1916 гг. рассматривается, как менялось отношение поэта к событиям Первой мировой войны. На основе компаративного анализа подписей к лубкам, статей «Штатская шрапнель (Вравшим кистью)», стихов «Война объявлена», «Мама и убитый немцами вечер», «Мысли в призыв», «Я и Наполеон», «К ответу!», поэмы «Война и мир» рассмотрено, как от победоносной бравады лубков, осмысления войны как «кузни», «ремонта» человеческой природы (в рамках деклараций футуристов) Маяковский шел к оценке военных действий с гуманистической точки зрения: «Единственный человечий, / средь воя, / средь визга, / голос / подъемлю днесь». Он протестовал против представления обычных людей марионетками на бойне, где экономическая выгода важнее жизни: «Сцепилась злость человечьих свор, / падает на мир за ударом удар / только для того, / чтоб бесплатно / Босфор / проходили чьи-то суда» («К ответу!»). Библейская символика, к которой Маяковский обращался в этот период, должна была подчеркнуть не только «дымящееся мира месиво», но и воспроизвести образ райского покоя и мирового соборного единства как эталонного состояния человечества. В финале поэмы теургическая сила творчества способна преобразить картины войны и разрушения в образ всеобщего спасения и воскрешения во плоти. На материале автографов Маяковского и публикаций разного времени были сделаны выводы о характере работы поэта над стихами этого периода и поэмой «Война и мир», особенностями интерпретации христианской символики.

Ключевые слова

Первая мировая война; В.В. Маяковский; стихи о войне; статьи 1914–1915 гг.; издательство «Сегодняшний лубок»; поэма «Война и мир».

* Статья подготовлена в ИМЛИ РАН при поддержке Российского научного фонда, № 23-28-01239 «От факта к художественному образу – осмысление Первой мировой войны в творчестве прозаиков и поэтов – А.Н. Толстого, Н.С. Гумилева, С.А. Есенина, В.В. Маяковского, И.Э. Бабеля».

N.V. Mikhalenko

ETERNAL IMAGES IN THE WORKS OF V.V. MAYAKOVSKY DURING THE FIRST WORLD WAR**

Abstract

Based on the material of Mayakovsky's work of 1914–1916, the article considers how the poet's attitude to the events of the First World War changed. Based on a comparative analysis of captions to popular prints, articles "Civilian shrapnel (Lying with a brush)", poems "War is declared", "Mother and the evening killed by the Germans", "Thoughts in the draft", "Me and Napoleon", "To answer!", poems "War and Peace" are considered as from the victorious bravado of the popular prints and understanding of war as a "forge", the "repair" of human nature (within the framework of the declarations of the futurists) Mayakovsky went to assess the military operations from a humanistic point of view: "The only human voice, / amidst the howling, / amidst the shrieking, / I raise today". He protested against the representation of ordinary people as puppets in a slaughterhouse, where economic benefit is more important than life: "The anger of human packs got into a fight, / blow after blow falls on the world / just in order to / someone's ships pass through the Bosphorus for free" ("To answer!"). The biblical symbolism, to which Mayakovsky turned during this period, was supposed to emphasize not only the "smoking mess of the world", but also to reproduce the image of heavenly peace and world`s spiritual unity as the ideal state of humanity. In the finale of the poem, the theurgic power of creativity is capable of transforming the images of war and destruction into the image of universal salvation and resurrection in the flesh. Based on the material of Mayakovsky's autographs and publications of different times, conclusions are drawn about the nature of the poet's work on verses of this period and the poem "War and Peace", the peculiarities of the interpretation of Christian symbols.

Keywords

The First World War; V.V. Mayakovsky; poems about the war; articles of 1914–1915; publishing house "Today's Lubok"; poem "War and Peace".

Творчество В.В. Маяковского синтетично, многосоставно, в его произведениях много аллюзий, реминисценций, он как бы отталкивался от традиционных образов, трансформируя и переосмысляя их. Привлекая фольклорную образность, библейские сюжеты, он осмыслял события Первой мировой войны, вписывал современность в историко-литературный контекст.

На начало войны В.В. Маяковский откликнулся стихотворением «Война объявлена», написанным 20 июля, а уже 21 июля выступал на митинге у памятника М.Д. Скобелеву с его чтением. Позднее в автобиографии «Я сам» он писал: «Принял взволнованно. Сначала только с декоративной, с шумовой стороны. Плакаты заказные и, конечно, вполне военные. Затем стих. "Война объявлена"» [Маяковский 1955, 22]. Пианистка Ида Хвас вспоминала:

** The article was prepared at the Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences with the support of the Russian Science Foundation, No. 23-28-01239 "From Fact to Artistic Image – Understanding the First World War in the Works of Prose Writers and Poets – A.N. Tolstoy, N.S. Gumilyov, S.A. Yesenin, V.V. Mayakovsky, I.E. Babel".

> Никогда не забуду, как в солнечный день, осенью 1914 года, мы с ним стояли на углу Кузнецкого моста и Петровки во время кружечного сбора «На помощь жертвам войны». Он нес мою кружку с деньгами и громко читал свои стихи о войне. Среди нарядной публики Кузнецкого моста голос его звучал как громкий клич протеста [Хвас 2014, 99].

В течение 1914–1915 гг. в газетах «Утренний телефон газеты “Новь”», «Новь», а также в «Кине-журнале» вышел ряд статей Маяковского, где он рассказывал о своем восприятии и осмыслении военных событий. В этих статьях война интерпретировалась Маяковским в рамках футуристической теории и в фольклорном ключе как обновляющая стихия, с помощью которой человек может продемонстрировать свои лучшие качества. Здесь постепенно выкристаллизовывалась «метапоэтическая формула “штык-перо”» [Жолковский 1994, 269–270], связанная с представлением Маяковского об «искусстве будущего»: «Сегодня нужны гимны…» [Маяковский 1955, 303] («Штатская шрапнель»); «Каждый – носитель грядущего. Судьбу России решает войско, а ведь войско – мы все…» («Будетляне (Рождение будетлян)» [Маяковский 1955, 330]. Как отмечал Б. Хеллман, «обновляющее влияние войны на личность было популярной темой в русской военной литературе» [Хеллман 2009, 92].

Так, в статье «Будетляне» Маяковский, следуя высказываниям футуристов (Ф.Т. Маринетти в своем «Манифесте футуризма» (1909) восславлял войну как «единственную гигиену мира» [Маринетти 1914, 110]), писал:

> Когда полк идет в атаку, в общем мощном «ура» ведь не различишь, чей голос принадлежит Ивану, – так и в массе летящих смертей не различишь, какая моя и какая чужая. <…> Так из души нового человека выросло сознание, что война не бессмысленное убийство, а поэма об освобожденной и возвеличенной душе [Маяковский 1955, 332] («Будетляне»).

Он говорил о том, что поэзия не может быть вдалеке от событий современности: «Поэзия – ежедневно по-новому любимое слово. Сегодня она хочет ездить на передке орудия в шляпе из оранжевых перьев пожара!» («Штатская шрапнель: Поэты на фугасах» [Маяковский 1955, 307]). Интересно, что и в полифоническом хоре антимилитаристской поэмы «Война и мир» также звучит голос о войне как о преобразующей силе [Маяковский 2022, 47].

Рефлексия Маяковским войны связана и с его работой как художника в августе-октябре 1914 г. в московском издательстве «Сегодняшний лубок» (Г.Б. Городецкого), в типографии С.М. Мухарского, вместе с К.С. Малевичем, Д.Д. Бурлюком, В.Н. Чекрыгиным, И.И. Машковым, А.В. Лентуловым. Маяковский написал стихотворные подписи ко всем военным лубкам и проиллюстрировал три из них. Как отмечал В.Б. Аксенов, у военного лубка было несколько функций:

> патриотическая пропаганда, воспевавшая героизм и отвагу русского воина и умалявшая достоинства врага <…>, информационная функция, сообщавшая о реальных успехах русских и союзных войск

в известных битвах, применявшихся технических средствах ведения войны, коммуникативная, обеспечивавшая через соотношение спроса и предложения обмен информацией между участниками дискурса, эстетическая функция и др. [Аксенов 2020, 522].

Библейские аллюзии в «Сегодняшнем лубке», вероятно, восходят к традиции народных религиозных картинок и связаны с использованием художниками-авангардистами выразительных средств иконописи, которые были интерпретированы в их работах и картинах современников.

В лаконичных подписях к лубкам Маяковского сочетались библеизмы и разговорный слог, обращение к малым жанрам фольклора, песне, лозунгу. Синтетический жанр лубка должен был усиливать агитацию, восхвалять победы русских, возводя их к героическим делам предшествующих эпох.

На картинках «Сегодняшнего лубка» враги и герои были противопоставлены колористически. Русские изображены в красных рубахах или в написанной яркими красками военной форме, они скачут на красных или охряных конях. Враги на лубках изображались в одежде темных или грязных тонов (грязно-желтого, синего, коричневого, черного), в какой-то мере связанных с цветом мундиров (например, на лубке «Эх ты немец, при да при же…» (художник и автор текста В.В. Маяковский) форма врагов бледно-зеленого, выцветшего цвета). Возможно, это своеобразное следование лубочной традиции, восходящей к иконописи, где грязными тонами изображались грешники и бесы. Такие лубки были представлены в собрании Д.А. Ровинского [Ровинский 1881], с которым Маяковский познакомился во время учебы в Училище живописи, ваяния и зодчества.

На военных лубках преобладающим цветом, сопутствующим русским, является красный. Это и цвет крови, и цвет, символизирующий в иконописи жизнь, победу над смертью, жертвенность. Все герои, изображенные в национальных костюмах, нарисованы в красных рубахах. В лубках «Сдал австриец русским Львов» (худ. А.В. Лентулов, автор текста Маяковский) и «Эх ты немец, при да при же…» русские нарисованы скачущими на красных конях, что также перекликается с иконописным изображением святого Георгия Победоносца (см. об этом: [Вилинбахов 1995]). Красный цвет заливает поле, где воюют русские в лубке «Немцы! Сильны хоша вы…» (автор текста Маяковский). Стволы деревьев в лесу в лубке «В славном лесе Августовом» (автор текста Маяковский), из которого ведет бой русская армия, окрашены в красно-коричневый цвет. Красный цвет, яркая киноварь создает здесь ощущение непобедимости русских, их безграничной силы и мощи, уверенности в победе. Герой, часто казак, на лубке обычно изображался в динамике, в борьбе, враг противопоставлялся ему – фигуры врагов на лубках похожи на марионеток, которых с легкостью побеждают русские.

Интересно, что похожий образ был интерпретирован в стихотворении Маяковского «Мысли в призыв», где в войне, «в мировой кузне, в ремонте» может участвовать лишь «казак», противопоставленный «нежному» лирическому герою стихотворения. Только он может «посланный на выучку новому игрищу» вернуться «облеченным в новый закал» [Маяковский 2013, 40]: «Теперь / у него / душа канатом, / и хоть гвоздь вбивай ей – / каждая мышца», «Туда! / В мировую кузню, / в ремонт…» [Маяковский 2013, 41].

Перекликается и женский образ с картинки «Шел австриец в Радзивилы, да попал на бабьи вилы» (художник К.С. Малевич, автор текста – Маяковский) с образом войны из статьи Маяковского «Штатская шрапнель (“Вравшим кистью”)». Говоря, что художники традиционными приемами и красками не способны изобразить войну, Маяковский отмечал: «А теперь попробуйте-ка вашей серой могильной палитрой <…> написать краснорожую красавицу войну в платье кроваво-ярком <…> с солнцами глаз прожекторов» [Маяковский 1955, 309]. Изображенная на лубке баба играючи поднимает на рогатину австрийца, который не может оказать ей никакого сопротивления. Остальные враги предусмотрительно укрылись за холмами или бегут восвояси. Воевать ей легко, она делает это играючи.

Стихи о войне Маяковского сильно отличаются от статей и лубочных картинок. Если лубки бравурны, жизнерадостны, ироничны, то стихи наполнены трагическими красками. В них звучит мотив жертвенности, наполненности всего мироздания ужасами войны. Здесь появляется образ крестной жертвы, лирический герой принимает на себя скорбь всего мира (этот мотив будет развит и в поэме «Война и мир»). В стихотворении «Война объявлена» (1914) создается образ того, что весь мир сочится кровью. Здесь алый цвет несет в себе коннотацию смерти, безудержно льющейся крови: «И на площадь, мрачно очерченную чернью, / багровой крови пролилась струя!», «Отравим кровью игры Рейна», «…а с запада падает красный снег / сочными клочьями человечьего мяса» [Маяковский 2013, 35]. «О неоднозначном отношении В. Маяковского к войне убедительно свидетельствует его автобиография, в которой представлена широкая палитра эмоций (от “принял взволнованно” до “отвращения и ненависти к войне”)» [Герасимова 2012, 48].

Если проанализировать работу Маяковского над стихотворением «Война объявлена», становится понятно, что в его первых публикациях оно имело более трагическое звучание, что было смягчено в последующих изданиях. Так, в журнале «Новая жизнь» (М., 1914, № 8 (авг.)), альманахе «Война» (1-е и 2-е изд., М., 1914), изданиях «Весеннее контрагентство муз» (М., 1915), «Простое как мычание» (Пг., 1916); «Все сочиненное Владимиром Маяковским» (Пг., 1919), «13 лет работы» (М., 1922) фигурирует строка «И на площадь, мрачно очерченную чернью, / багровой крови лилась и лилась струя» (в Т. 1 «Собрания сочинений» в 10 т. (М., 1927–1932) она представлена в вариантах «А из ночи, черно очерченной чернью» или «Из ночи, черно очерченной чернью», где наиболее сгущены краски, создана цветопись черным по черному).

Создается впечатление, что война везде – в душах людей, она вошла в миропорядок, изменив его. Если библейские герои ждали манны небесной, то в образном ряду стихотворения «Война объявлена»: «…с неба, изодранного о штыков жала, / слезы звезд просеивались, как мука в сите…» [Маяковский 2013, 35]. Даже камень не в силах вынести всего этого: «Бронзовые генералы на граненом цоколе / молили: “Раскуйте, и мы поедем!”» [Маяковский 2013, 35]. Новый потоп – потоп крови охватывает весь мир. Кольцевая композиция стихотворения еще раз подчеркивает это. Строка «Громадную морду обернула кофейня, / Зверем рыча из окровавленного грима...», напечатанная таким образом в журнале «Новая жизнь» и альманахе «Война», в Т. 1 «Собрания сочинений» в 10 т. Маяковского была скорректирована, появился более динамический и натуралистический образ: «Морду в кровь разбила кофейня». В поэме «Война и мир» образ кровавого потопа будет еще более усилен.

Все мирное, обыденное переосмысливается поэтом. Так, в стихотворении «Я и Наполеон» (1915) дождь воспринимается как небесный дар («Уличные толпы к небесной влаге / припали горящими устами» [Маяковский 2013, 42]), полощущиеся на ветру флаги представляются руками, воздетыми в молитве («…а город, вытрепав ручонки-флаги, / молится и молится красными крестами») [Маяковский 2013, 42]), алые цветы на клумбе – «сердце, изодранное пальцами пуль» [Маяковский 2013, 42]).

Тема жертвенности, звучавшая уже в ранней лирике Маяковского, продолжает развиваться и в стихах о войне. В довоенном стихотворении «Несколько слов обо мне самом» лирический герой, видя страдания людей, должен заменить Христа, который, не вынеся увиденного трагического перерождения мира, «из иконы сбежал»: «“Это душа моя / клочьями порванной тучи / в выжженном небе / на ржавом кресте колокольни!”» [Маяковский 2013, 20]

В стихотворении «Я и Наполеон» лирический герой, ведущий людей на войну против войны и жертвующий собой ради общего блага, бросает вызов самому солнцу: «Через секунду встречу я неб самодержца, – / возьму и убью солнце! <…> Красным копытом грохнув о площадь, / въезжает по трупам крыш!» [Маяковский 2013, 42–43]. Интересно, что здесь переосмыслен образ красного коня из военных лубков. Если в лубочных картинках это был образ, связанный с победой, силой, то здесь это образ войны, всадника Апокалипсиса, властвующего над землей.

В этом стихотворении много аллюзий к Евангелию. Так, строка «…я, / сохранивший бесстрашную душу» [Маяковский 2013, 43] полемична словам Христа: «ибо кто хочет душу свою сберечь, тот потеряет ее, а кто потеряет душу свою ради Меня, тот обретет ее» (Мф. 16:25). Строки «Он раз чуме приблизился троном, / смелостью смерть поправ» [Маяковский 2013, 43] связаны с тропарем Праздника Пасхи Христовой («Христос воскресе из мертвых, смертию смерть поправ, и сущим во гробех живот даровав», Тропарь, глас 5). Нужно отметить, что в книге «Простое как мычание» эта строка была напечатана как «смертью смерть поправ» [Маяковский 1916, 51].

Возгласы лирического героя («Идите, изъеденные бессонницей, / сложите в костер лица!»; «Идите, сумасшедшие, из России, Польши. / Сегодня я Наполеон!» [Маяковский 2013, 43]) по своему построению и эмоциональной наполненности аллюзивно восходят к словам Христа: «Придите ко мне все труждающиеся и обремененные, и Я успокою вас» (Мф. 11: 28). Такая наполненность евангельскими аллюзиями должна еще раз подчеркнуть жертвенную миссию поэта.

В беловом автографе стихотворения «Мама и убитый немцами вечер» (РГАЛИ. Ф. 336. Оп. 5. Ед. хр. 60. Л. 3), газете «Новь» (1914, 20 ноября) и издании «Весеннее контрагентство муз» строка «И глаз новолуния страшно косится / *на* мертвый кулак с зажатой обоймой» [Маяковский 2013, 36] была записана как «И глаз новолуния страшно косится / *как* мертвый кулак с зажатой обоймой» (курсив мой – *Н.М.*). Окончательный вариант (в Т. 1. Собрания сочинений в 10 т.) усиливает противопоставление покоя неба и войны на земле. В автографе довольно много описок. Одна из них очень интересна. Строки «Видите – / весь воздух вымощен / громыхающим под ядрами камнем!» записаны с ошибкой – «гро***мымы***хающим под ядрами камнем!» (курсив мой – *Н.М.*), что могло быть неологизмом Маяковского, акцентом на звукописи, создающей образ орудийного залпа, ведь эта ошибка в черновике не исправлена.

Стихи 1914–1915 гг. свидетельствовали о формировании антивоенной позиции Маяковского. В автобиографии «Я сам» он писал: «Война отвратительна» [Маяковский 1955, 22], в стихотворении «К ответу» (1917) призывал: «Когда же встанешь во весь рост / ты, / отдающий жизнь свою им? / Когда же в лицо им бросишь вопрос: / за что воюем» [Маяковский 2013, 111].

Поэма «Война и мир» по своей идейно-философской составляющей не только развивает антимилитаристский пафос стихов этого периода, но и своеобразно разрешает военный конфликт через теургическое пересотворение мира посредством поэтического творчества.

Как отмечал Д.Ю. Шалков, в своем творчестве Маяковский «перекодировал ветхозаветные, евангельские и апокалиптические мирообразы в мифологемы общечеловеческого порядка, органично вписывающиеся в философско-эстетический и ассоциативно-метафорический гипертекст Серебряного века» [Шалков 2008, 3]. Давая свое осмысление разворачивающихся военных событий, Маяковский не только метафорически привлекал кровавые исторические события (бои гладиаторов в Колизее, шокирующие представления при Нероне, казни инквизиции), ветхозаветные грехи и искушения (Содом, Вавилон, насмешки Хама над Ноем), но и, трансформируя евангельскую историю и апокалиптический миф, создал свое учение о Человекобоге, принявшем грехи мира и заменившем сбежавшего бога.

Поэма строится на антитезе – ужасам войны в начале поэмы противопоставляются картины блаженной райской жизни в ее конце. Создается впечатление, что Маяковский, точно музыкант, завершая текст, «разрешает» все скорбные и трагические темы. В самом начале поэмы герой-пророк Владимир Маяковский провозглашает бессмысленность войны и важность сохранения жизни каждого человека: «Единственный человечий, / средь воя, / средь визга, / голос / подъемлю днесь» [Маяковский 2022, 42]; «“Слышите! / Каждый, / ненужный даже, / должен жить”» [Маяковский 2022, 43] Но его призыв не услышан, создается грандиозный образ войны, захватывающей все пространство и время.

В первой части поэмы создается калейдоскоп картин потери человеческого облика, дается своеобразный перечень грехов: чревоугодие – «И вот / на эстраду, / колеблемую костром оркестра, вывалился живот» [Маяковский 2022, 43], алчность – «…в прогрызанной душе / золотолапым микробом / вился рубль» [Маяковский 2022, 45], блуд – «Шестиэтажными фавнами ринулись в пляски / публичный дом за публичным домом» [Маяковский 2022, 46] и др. Власть животного, физиологического начала захватывает весь мир. Кажется, что только война может искупить эти грехи: «…если не собрать людей пучками рот, / не взять и не взрезать людям вены – / зараженная земля / сама умрет» [Маяковский 2022, 47].

Где бы ни оказался человекобожеский герой, он видит только кровь и хаос. Он как современник не только лицезреет события античной истории, но и способен разговаривать с ангелами. Принимая на себя грехи мира и военные преступления, он стремится смыть «имя “убийца”, / выклейменное на человеке» [Маяковский 2022, 58]. Его творчество как бы аккумулирует страдания людей: «Боль берешь, / растишь и растишь ее: / всеми пиками истыканная грудь, / всеми газами свороченное лицо, / всеми артиллериями громимая цитадель головы – / каждое мое четверостишие» [Маяковский 2022, 57].

Герой берет на себя миссию Христа, становится «глашатаем грядущих правд» [Маяковский 2022, 42], принимает грехи мира, кается за преступления Нерона, инквизиции. Его «человечий голос» противостоит потребительскому и греховному миру. Люди, проливающие в боях свою кровь, совершают искупительную жертву: «Никому не ведомо, / дни ли, / годы ли, / с тех пор как на поле / первую кровь войне отдали, / в чашу земли сцедив по капле» [Маяковский 2022, 53].

В картинах Апокалипсиса сопоставляются вознесение героя (этот мотив будет развит в поэме «Человек», которая создавалась в одно время с поэмой «Война и мир» и в которой также интерпретируются библейские и евангельские сюжеты (см. об этом подробнее: [Михаленко 2018])), пляска смерти и бегство бога из картины мироздания. В текст поэмы входят строки молитвы Животворящему Кресту («Спаси, Господи, люди Твоя»), «Символа веры», заупокойной молитвы, нотная запись начала «Тропаря кресту и молитвы за Отечество». Но в тоже время здесь и мотив танго – создается своеобразная какофония, звуковой хаос.

В конце поэмы теургическая сила творчества, максимально усиленная состраданием героя («Раскаяньем вспоротый, / сердце вырвал – / рву аорты!» [Маяковский 2022, 58]), способна преобразить картины войны и разрушения в образ всеобщего спасения и воскрешения во плоти.

Образ максимальной катастрофичности войны («В гниющем вагоне / на сорок человек – / четыре ноги» [Маяковский 2022, 56]) в финале поэмы разрешается видением воскрешения во плоти: «Было ль, / чтоб срезанные ноги / искали б / хозяев, / оборванные головы звали по имени?» [Маяковский 2022, 63].

Вероятно, картина восстания из мертвых, единства людей и природы связана с влиянием на Маяковского идей Н.Ф. Федорова, с которыми он мог быть опосредованно знаком по рассказам и работам художника В. Чекрыгина, которого он знал по времени обучения в Училище живописи, ваяния и зодчества (см. об этом подробно: [Семенова 2004]).

В четвертой части поэмы «Война и мир», в верстке первого издания с авторской правкой (строки 626–1056) [Маяковский 1917], были вычеркнуты строки *в связи с превышением объема книги, составившего три печатных листа*, где возносилась подробная хвала человеку (цитируется по [Маяковский 2022, 302]: «Слышите, – / как с неба голос звучит: / имя человечье несите в гордости! / Славься, человек! / Славься, сияние новых весен! / Вся вселенная со всеми живыми радуйся!»

Отношение Маяковского к Первой мировой войне не было однозначным и менялось с течением времени. Фольклорные образы войны как обновляющей силы, близкие футуристической эстетике, получили развитие в статьях Маяковского 1914–1915 гг., работа в агитационно-лубочном жанре в составе коллектива художников была связана с привлечением как народной образности (изображение богатыря-козака, воюющей бабы), так и иконописной символики (образ Георгия Победоносца), которая традиционно интерпретировалась в лубочных картинках. Библейская и евангельская символика (видения Апокалипсиса, искупительная крестная жертва, райское примирение враждующих) были интерпретированы в военных стихах и поэме «Война и мир», способствовали утверждению антимилитаристского пафоса этих текстов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аксенов В.Б. Слухи, образы, эмоции. Массовые настроения россиян в годы войны и революции (1914–1918). М.: Новое литературное обозрение, 2020. 992 с.

2. Вилинбахов Г.В., Вилинбахова Т.Б. Святой Георгий Победоносец. СПб.: Искусство-СПБ, 1995. 159 с.

3. Герасимова И.Ф. Первая мировая война в поэзии русских футуристов 1914–1916 гг. // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2012. № 4 (107). С. 47–57.

4. Жолковский А.К. О гении и злодействе, о бабе и о всероссийском масштабе (Прогулки по Маяковскому) // Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука: Восточная литература, 1994. С. 247–275.

5. Маринетти Ф.Т. Футуризм. СПб.: «Прометей» Н.Н. Михайлова, 1914. 241 с.

6. Маяковский В.В. Верстка 1-го изд. поэмы «Война и мир» с правкой (стк. 626–1056) и 16 строками, не вошедшими в окончательный текст после строки 754 (РГАЛИ. Ф. 336. Оп. 5. Ед. хр. 51), 1917.

7. Маяковский В.В. Полное собрание произведений: в 20 т. Т. 1: Стихотворения, 1912–1923. М.: Наука, 2013. 612 с.

8. Маяковский В.В. Полное собрание произведений: в 20 т. Т. 5: Поэмы, 1915–1922. М.: Наука, 2022. 508 с.

9. Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 1: Стихотворения, трагедия, поэмы и статьи 1912–1917 годов. М.: ГИХЛ, 1955. 464 с.

10. Маяковский В.В. Простое как мычание. Пг.: «Парус» А.Н. Тихонова, 1916. 116 с.

11. Михаленко Н.В. Трансформация новозаветной истории в поэме В.В. Маяковского «Человек» // Новозаветные образы и сюжеты в культуре русского модернизма. М.: Индрик, 2018. С. 220–233.

12. Ровинский Д.А. Русские народные картинки: в 5 т. СПб.: Типография императорской академии наук, 1881.

13. Семенова С.Г. «Надо рваться в завтра, вперед...» (утопия будущего в поэзии Маяковского) // Семенова С.Г. Метафизика русской литературы. Т. 1. М.: ПоРог, 2004. С. 417–456.

14. Хвас И.Я. Мои первые встречи // Маяковский глазами современниц: воспоминания, дневники / сост. В.Н. Терехина. СПб.: Росток, 2014. С. 94–107.

15. Хеллман Б. Маленький человек и великая война. Повесть Л.Н. Андреева «Иго войны» // Хеллман Б. Встречи и столкновения. Статьи по русской литературе. Хельсинки: Хельсинкский университет, 2009. С. 89–99.

16. Шалков Д.Ю. Библейские мотивы и образы в творчестве В.В. Маяковского 1912–1918 годов: автореферат дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Ставрополь, 2008. 18 с.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Gerasimova I.F. Pervaya mirovaya voyna v poezii russkikh futuristov 1914–1916 gg. [The First World War in the Poetry of Russian Futurists 1914–1916]. *Vestnik Adygeyskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2: Filologiya i iskusstvovedeniye*, 2012, no. 4 (107), pp. 47–57. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Hellman B. Malen'kiy chelovek i velikaya voyna. Povest' L.N. Andreyeva "Igo voyny" [The Little Man and the Great War. The Story of L.N. Andreev "The Yoke of War"]. Hellman B. *Vstrechi i stolknoveniya. Stat'i po russkoy literature* [Meetings and Clashes: Articles on Russian Literature]. Helsinki, Helsinki University Press, 2009, pp. 89–99. (In Russian).

3. Mikhalenko N.V. Transformatsiya novozavetnoy istorii v poeme V.V. Mayakovskogo "Chelovek" [Transformation of the New Testament Story in V.V. Mayakovsky's Poem "Man"]. *Novozavetnyye obrazy i syuzhety v kul'ture russkogo modernizma* [New Testament Images and Stories in the Culture of Russian Modernism]. Moscow, Indrik Publ., 2018, pp. 220–233. (In Russian).

4. Semenova S.G. "Nado rvat'sya v zavtra, vpered..." (utopiya budushchego v poezii Mayakovskogo) ["We Must Rush into Tomorrow, forward..." (Utopia of the Future in Mayakovsky's Poetry)]. Semenova S.G. *Metafizika russkoy literatury* [Metaphysics of Russian literature]. Vol. 1. Moscow. PoRog Publ., 2004, pp. 417–456. (In Russian).

5. Zholkovskiy A.K. O genii i zlodeystve, o babe i o vserossiyskom masshtabe (Progulki po Mayakovskomu) [About Genius and Villainy, about a Woman and about the All-Russian Scale (Walks along Mayakovsky)]. Zholkovskiy A.K. *Bluzhdayushchiye sny i drugiye raboty* [Wandering Dreams and Other Works]. Moscow, Nauka Publ., 1994, pp. 247–275. (In Russian).

(Monographs)

6. Aksenov V.B. *Slukhi, obrazy, emotsii. Massovyye nastroeniya rossiyan v gody voyny i revolyutsii (1914–1918)* [Rumors, Images, Emotions. Mass Sentiments Among Russians During the Years of War and Revolution (1914–1918)]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2020. 992 p. (In Russian).

7. Vilinbakhov G.V., Vilinbakhova T.B. *Svyatoy Georgiy Pobedonosets* [St. George the Victorious]. St. Petersburg, Iskusstvo-SPB Publ. 159 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

8. Shalkov D.Yu. *Bibleyskiye motivy i obrazy v tvorchestve V.V. Mayakovskogo 1912–1918 godov* [Biblical Motifs and Images in the Works of V. V. Mayakovsky 1912–1918]. PhD Thesis Abstract. Stavropol', 2008. 18 p. (In Russian).

Михаленко Наталья Владимировна,
Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.
Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела новейшей русской литературы и литературы русского зарубежья.
Научные интересы: русская литература XX в., творчество В.В. Маяковского, А.В. Чаянова, К.Г. Паустовского, христианские мотивы и образы, синтез искусств, визуальные средства в литературе.
E-mail: rinsan-tin@rambler.ru
ORCID ID: 0000-0001-6200-6211

Natalia V. Mikhalenko
A.M. Gorky Institute of World Literature.
Candidate of Philology, Senior Researcher at the Department of Modern Russian Literature and Literature of the Russian Emigrants.
Research interests: Russian literature of the 20th century, the work of V.V. Mayakovsky, A.V. Chayanov, K.G. Paustovsky, Christian motifs and images, synthesis of arts, visual means in literature.
E-mail: rinsan-tin@rambler.ru
ORCID ID: 0000-0001-6200-6211

DOI 10.54770/20729316-2026-3-237

Д.М. Цыганов

«КАКАЯ РАЗНИЦА, КТО ИМЕННО ПОРТИТ НАШУ ЛИТЕРАТУРУ?!»: ЮРИЙ ОЛЕША, ЛУИ СЕЛИН, ЖАН ЖИРОДУ И ПРОБЛЕМА *РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ* ФОРМЫ В 1920–1930-Е ГГ.*

Аннотация

В статье подробно анализируется парадоксальное суждение П.А. Павленко, согласно которому Ю.К. Олеша в своих прозаических текстах «не самостоятелен» и «во многом идет от Селина». Основной тезис статьи заключается в том, что эта реплика – не просто фактологическая ошибка, а симптом сложной идеологической и эстетической борьбы 1920–1930-х гг. В центре этой борьбы находились вопросы о *реалистической* литературной форме и границах творческого эксперимента. В статье намечаются контуры рецепции романа Л.-Ф. Селина «Путешествие на край ночи» в СССР в 1930-е гг., включая не только его переводы, обсуждения в прессе, но и, что особенно важно, подробную рецензию самого Олеши 1936 г. В ней советский писатель признает мощь Селина как художника, но осуждает его цинизм и отсутствие положительного идеала, тем самым вписываясь в риторическую рамку, сформированную множеством опубликованных к тому моменту откликов. Анализ широкого интеллектуального контекста позволяет прийти к выводу, что обвинение Павленко, основывавшееся на более ранних сравнениях «Зависти» и «Школы равнодушных» Ж. Жироду, оказалось сознательным полемическим жестом, целью которого было не уличить оппонента в эпигонстве, а дискредитировать Олешу, связав его стиль с «вредным» и «разлагающим» влиянием западной литературы. Отрицая саму идею теоретизации художественной формы, Павленко оценивал экспериментальный подход к поэтике как попытку «порчи» советской литературы. Таким образом, избранный эпизод не только обнажает механизмы идеологической сегментации литературного поля, но и проблематизирует область теоретических споров, часто оценивающихся как бессодержательные и, следовательно, несущественные.

Ключевые слова

Реалистическая литературная форма; советская эстетическая теория; дискуссия о реализме; социалистический реализм; Петр Павленко; Юрий Олеша; Луи-Фердинанд Селин; Жан Жироду.

* Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 25-18-00196, https://rscf.ru/project/25-18-00196/).

D.M. Tsyganov

"WHAT DIFFERENCE DOES IT MAKE WHO EXACTLY IS RUINING OUR LITERATURE?!": YURI OLESHA, LOUIS CÉLINE, JEAN GIRAUDOUX, AND THE PROBLEM OF *REALISTIC* FORM IN THE 1920S AND 1930S**

Abstract

This article analyzes in detail Pavlenko's paradoxical assertion that Olesha's prose writings are "not independent" and "in many ways follow the example of Céline". The article's main thesis is that this remark is not simply a factual error, but a symptom of the complex ideological and aesthetic struggle of the 1920s and 1930s. At the center of this struggle were questions about realistic literary form and the limits of creative experimentation. The article outlines the reception of Céline's "Journey to the End of the Night" in the USSR in the 1930s, including not only its translations and press discussions, but also, crucially, Olesha's own detailed 1936 review. In it, the Soviet writer acknowledges Céline's power as an artist but condemns his cynicism and lack of a positive ideal, thereby fitting into the rhetorical framework established by numerous reviews published by that time. An analysis of the broader intellectual context suggests that Pavlenko's accusation, based on earlier comparisons between "Envy" and Jean Giraudoux's "The School for the Indifferent," was a deliberate polemical Jean, the purpose of which was not to accuse his opponent of epigonism but to discredit Olesha by linking his style to the "harmful" and "corrupting" influence of Western literature. Rejecting the very idea of theorizing artistic form, Pavlenko assessed the experimental approach to poetics as an attempt to "corrupt" Soviet literature. Thus, the selected episode not only reveals the mechanisms of ideological segmentation of the literary field but also problematizes the realm of theoretical debate, often dismissed as empty and therefore irrelevant.

Keywords

Realistic literary form; Soviet aesthetic theory; debate on realism; socialist realism; Pyotr A. Pavlenko; Yuri K. Olesha; Louis-Ferdinand Céline; Jean Giraudoux.

Зачем нам проза ясная?
Зачем стихи понятные?
Зачем нам пьесы новые
На тему о труде?
Подай Луи Селина нам…

С.А. Васильев.
Без кого на Руси жить хорошо (1949)

В мемуарной книге писатель С.А. Баруздин (1926–1991), запятнавший себя выступлением с критикой Б.Л. Пастернака на общемосковском собрании

** The research was carried out at the A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences at the expense of a grant from the Russian Science Foundation (RNF, project No. 25-18-00196, https://rscf.ru/project/25-18-00196/).

литераторов в 1958 г., привел следующие слова прозаика, драматурга и публициста С.А. Дангулова (1912–1989):

> <…> Одной из самых любимых книг была «Зависть» Ю. Олеши, – по-моему, я знал ее наизусть. <…> Считал Олешу непревзойденным мастером точного языка. Завидовал образности этого языка, его изяществу. Как-то, уже в «Красной звезде» признался в этом П.А. Павленко. Тот сказал, что Олеша не самостоятелен, он во многом идет от Селина. Я не знал Селина и не возразил. А жаль. Позже, когда узнал Селина, понял, что Павленко был несправедлив к Олеше [Баруздин 1978, 192].

Парадоксальность и даже намеренная (?) ошибочность этого мемуарного свидетельства очевидна и в аргументации не нуждается, – ясно, что Ю.К. Олеша (1899–1960), к началу 1930-х уже написавший и опубликовавший свои «главные» тексты – «Зависть» (опубл.: Красная новь. 1927. № 7, 8) и «Три толстяка» (М.; Л.: Земля и фабрика, [1928]), попросту не мог «идти от Селина», который дебютировал во Франции лишь в 1932 г. Однако этот, на первый взгляд, не нуждающийся в подробном рассмотрении «фантазм» П.А. Павленко, на деле обнаруживает весьма прихотливый контекст относительно свободной эстетико-теоретической дискуссии о принципах творчества и природе *реалистической* литературной формы, развернувшейся в 1920–1930-е гг. Именно тогда, когда попытки распространить идеи по преимуществу немецких теоретиков художественной формы и применить их к материалу (до)советской литературы обернулись неудачей (стоит иметь в виду, прежде всего, весьма сдержанную реакцию интеллектуального сообщества на появление сборника статей «Проблемы литературной формы» (Л.: Academia, 1928) под ред. В.М. Жирмунского), социологическая («марксистская») линия в культурной теории постепенно начала превалировать, делая некогда выключенные из актуального поля вопросы эстетики и философии творчества менее специальными [Галушкин 1992; Галушкин 2000; Марксизм и формальный метод 2001; Tihanov 2000]. Поэтому дискуссия эта оказалась специфической по способу организации: втянутыми в нее оказались не только литературные критики и писатели, чьи тексты служили предметом обсуждений, но и теоретики искусства, ученые и философы, параллельно занимавшиеся рассмотрением смежных вопросов культурного производства. Иными словами, полемика обустраивалась сразу на нескольких дисциплинарных уровнях, а реплики ее участников приобретали как бы множественную адресацию. В этой обстановке даже самая выхолощенная политическая инвектива получала теоретическое измерение и становилась весомым интеллектуальным жестом вне зависимости от изначального замысла ее автора.

Влияние французской литературы на *современное* состояние советской культуры подверглось проблематизации уже в середине 1920-х [Гальцова 2013; Гальцова 2015; Цыганов 2024а], когда первичный прообраз «пролетарской» эстетической теории приобрел до некоторой степени четкие очертания, а критериальный аппарат критики обзавелся политико-идеологической базой. Это сделало возможным формализацию в публицистическом дискурсе категорий «полезного» и «вредного» влияния той или иной литературной традиции на искусство «становящегося класса». Эстетическая смежность советских

и западных художественных практик в такой критериальной рамке расценивалась как культивация деструктивных тенденций в искусстве и неприкрытая *контрабанда фашизма*.

Долгое время считавшаяся утраченной рукопись дебютного романа Л.-Ф. Селина (1894–1961) «Путешествие на край ночи» (*Voyage au bout de la nuit*, 1932) была закончена к весне 1932 г. Однако автору не сразу удалось заручиться согласием издателей на его публикацию. После неудачной попытки напечатать роман в издательстве «Галлимар» (*É*ditions Gallimard) Селин отправил текст «Путешествия…» Роберу Деноэлю (Robert Denoël, 1902–1945), чье кооперативное издательство существовало лишь второй год. 1 ноября 1932 г. – еще до появления романа на прилавках парижских книжных магазинов – Селину присудили премию Теофраста Ренодо. В мае 1943 г. Селин продал рукопись коллекционеру Этьену Бинью (1891–1950), после чего она на долгие годы исчезла, но обнаружилась вновь в 2001 г. на аукционе в Hôtel Drouot – торги выиграла Национальная библиотека Франции, где рукопись сейчас и хранится. В 2016 г. вышло факсимильное издание обретенной рукописи [Céline 2016].

«Путешествие…», вышедшее тиражом 3000 экземпляров в парижском издательстве «Denoël et Steele» в середине октября 1932 г. и ставшее заметным событием в европейском литературном контексте 1930-х гг., почти сразу оказалось фактом советской культурной и общественно-политической жизни [Цыганов 2024c]. 10 ноября 1932 г. П.П. Сувчинский (1892–1985) в постскриптуме к письму М. Горькому (1868–1936) из Парижа писал о необходимости перевести «Путешествие…» на русский язык:

> Знаете ли Вы книгу L.-F. Céline: Voyage au bout de la nuit? Мне кажется, она очень замечательная, и ее нужно было бы перевести на русский. Во всяком случае она очень показательная ([Письмо П.П. Сувчинского к М. Горькому], 10 ноября 1932 г. // АГ ИМЛИ. КГ-П 74-1-21).

А уже 4 января 1933 г. «большой друг Советского Союза» Р. Роллан писал Горькому о «внезапной, неожиданной популярности <…> страшной (в смысле “страшно жестокой”) книги новичка в литературе, врача, обладающего большим, но горьким талантом, по имени Селин (д-р Детуш) – “Путешествие на край ночи”» [Архив… 1995, 247]. Вопрос об издании романа по-русски стал фактически делом времени [Цыганов 2024b].

В короткое время роман был переведен на русский язык и дважды издан в Гослитиздате – первое издание вышло тиражом 6 000 экз. (отв. ред. издания была З.А. Вершинина (1873–1942), техническим редактором – Н.И. Гарвей (1867–1941); том был подписан к печати в шестнадцатой типографии треста «Полиграфкнига» 27 января 1934 г.), а второе – 15 000 экз. (отв. ред. издания была З.А. Вершинина, техническим редактором – З.А. Лифшиц (1905–?); том был подписан к печати в типографии Профиздата 14 декабря 1934 г.). Годом позже фрагменты из романа в переводе и с предисловием некогда близкого к кругу французских дадаистов и тесно дружившего с Олешей С.М. Ромова (наст. имя – Соломон Давидович Роффман, 1883–1939) [Люкшин 2023] были напечатаны в библиотеке «Огонька» (№ 36 (879)) тиражом 40 000 экз. (отв. редактором издания был Е.Д. Зозуля (1891–1941), техническим редактором –

А.Д. Гуревич (1906–1967); том был подписан к печати в типографии Жургазобъединения 16 июня 1935 г.). Растянувшееся на два года появление романа в советской печати активно обсуждалось в прессе; из множества опубликованных в газетах и «толстых» журналах статей и рецензий упомянем следующие: [Бочачер 1934; Выгодский 1934; Гальперина 1934; Левидов 1934; Лейтес 1934; Соболевский 1934; Фрид 1934].

Среди откликов на «Путешествие…» заметка Олеши «“Путешествие на край ночи” (роман Л. Селина)», напечатанная 25 октября 1936 г., в очередном номере «Литературного обозрения» в рубрике «Литература о “погибшем поколении”», выделялась не только контекстуально, но и содержательно. Несмотря на то что эта заметка вписывалась в актуальный ряд публицистических материалов о творчестве Селина середины 1930-х гг., ее появление с существенной задержкой – более чем через два с половиной года после выхода книги по-русски – заставляет воспринимать это выступление Олеши в печати как реплику в более масштабном споре, по преимуществу связанном с теоретическими проблемами «основного метода» советской культуры, которые наметились в ходе кампании по борьбе с «формализмом», – *романного жанра, классического стиля, реалистической формы*. Заметка была написана сухо и не фокусировалась на политической интриге вокруг имени Селина, чем выгодно выделялась на фоне печатавшегося тогда, ср.: [Дижур 1936; Лейтес 1935; Никулин 1935; Е.Г. 1936]. «Это художник необычайной силы» [Олеша 1936, 13], – так Олеша в первой строке охарактеризовал автора «Путешествия…». И далее:

> Никакой вычурности в Селине нет. Он полностью реалистичен. Склонности к игре метафорами он не проявляет.
>
> Еще раз хочется сказать, что это необычайно сильный художник. Кажется, что нет такой вещи, для описания которой у него не нашлось бы средств. Солдат встречается со своей матерью. Это бедная женщина. Как она относится к войне?
>
> «В сущности она думала, что маленькие люди вроде нее для того и были созданы, чтобы страдать от всего, что это и было их ролью на земле, и что если дела так плохи в последнее время, то это, должно быть, оттого, что они, маленькие люди, что-нибудь такое набедокурили… Должно быть, наделали глупостей, конечно, не нарочно, но все-таки они были виноваты, и надо быть благодарными уже за то, что им давали возможность страданиями искупить их недостойные поступки…».
>
> Роман не разделен на главы.
>
> Французская проза всегда связывается в нашем представлении с изяществом конструкции и фразы. В этом смысле «Путешествие на край ночи» не похоже на французские романы. Да и вообще это нельзя назвать романом. Это больше, чем роман, грубее и страшнее.
>
> Чтение этой книги вызывает чувство угнетения.
>
> Европа боится смерти. Это болезнь капиталистического мира, его психоз. Книга Селина навязывает читателю страх смерти.
>
> Книга начинается с изображения войны.
>
> С первых же страниц определяется одно из основных душевных качеств автора – цинизм. В бою гибнет офицер. <…>

Автор ненавидит войну. Это естественно. Но разве есть смешное или жалкое в смерти храброго человека?

Луи Фердинанд Селин по профессии – врач. В книге своей он описывает время, когда он работал врачом в одном из предместий Парижа. <…>

Читая Селина, я задавал себе вопрос, каков же моральный облик его героя?

Этот моральный облик отвратителен.

Он и сам не скрывает этого. Вот он встречается в Африке с сержантом Альсидом. У сержанта есть в далекой Европе племянница. <…>

Сержант воспитывает племян<н>ицу. Из скудного жалования он сберегает деньги и посылает их в Европу.

«Я не знал, что ему отвечать, – пишет Селин, – я был не компетентен в таких вопросах, но он до такой степени превосходил меня сердцем, что я покраснел, как рак».

Селин не компетентен в вопросе о добрых делах. <…>

Не видно, когда человек делает добрые дела. Нежность? Этого не видно!

При участии врача совершаются уголовные преступления. У него друг, способный на любую подлость.

Только похоть вызывает в нем женщина. Нашему читателю, привыкшему к целомудренной литературе классиков, чудовищными покажутся высказывания Селина о женщинах.

Часто говорит Селин об одиночестве. Его никто не любит. Ему и не нужна ничья любовь. <…>

Достоен ли он любви?

– У женщин душа прислуги, – говорит он. Только в сторону уродливого обращены глаза этого писателя. Люди-уроды, вещи-уроды, события-уроды, труд-урод. <…>

Кому сочувствует Селин?

Ведь если даже мысль не высказана прямо, то по тому, какие подобраны эпитеты, можно угадать отношение автора к тому или иному объекту. Если автор ненавидит капитализм, то, казалось бы, те, кто обездолен капитализмом, должны вызывать сочувствие автора. Однако этого нет! <…>

Великое значение книги Селина в том, что она является правдивой, безжалостной картиной распада капиталистического мира. Как правильно сказал один из критиков (И. Анисимов), «роман Селина представляет гигантскую фреску современной жизни». Это именно фреска. Это похоже на пугающие воображение картины ада, которые создал Микель-Анджело <sic!>.

Есть ли еще подобная книга в литературе?

Во всяком случае, в одном отношении она есть пример единственный и неслыханный. Не было никогда в мировой литературе книги, в которой автор, изображая отрицательное, сам сливался бы полностью с этим отрицательным. В этом есть какое-то осквернение литературы, как проявления человеческого духа.

Селин подвергает критике капиталистический мир. Нет ничего светлого в этом мире. Ни природы, ни чувства, ни поступка. Все отвратительно, жалко, ужасно, грязно, аморально, преступно.

В этой критике положительное значение книги. С такой силой не выражал своей ненависти к капиталистическому миру еще ни один художник.

Но тут мы возвращаемся к положению об участии автора в том отрицательном, что подвергает он критике. Возвращаемся к облику самого автора. Ведь нам известны примеры писателей Запада, которые, постигнув ужас окружающего их мира, стали бойцами. Они протестуют, ищут выхода. Когда читаешь их книги и участвуешь в судьбе героев этих книг, то в душе появляется сочувствие, жалость. Такие чувства вызывают, например, книги Хэмингуея <sic!>.

Селина не жаль. Селин циничен.

Жизнь в капиталистическом мире он назвал путешествием на край ночи. Но и сам он есть часть этой ночи, призрак. Недаром в одном месте он пишет, что он привык к своему бреду.

Задумывается ли Селин исторически над тем, что окружает его? Нет! Он хочет быть одиноким. Сознание того, что никто не любит его, носит у него характер чрезвычайно энергический, активный. Это бывает у очень эгоистических натур.

Автор видит, что жизнь безумна, но понять причины, превращающие ее в безумие, он не хочет.

И тем страшней эта книга!

Капиталистический мир уродует людей. Книга Селина показывает, как изуродован капиталистическим миром художник! Художник отказывается от главного, что есть в призвании художника. Скажем старомодные слова, которые звучат в наше время совсем по-иному. Это слова о том, что художник должен звать, воодушевлять, человека. Должен учить надеяться, ждать, верить.

Для человека Запада есть только один источник надежды. Лучшие люди уже увидели его. Они знают, что безумие мира прекратится с концом капитализма. Селин отравляет человека. Истина, – говорит он, – это бесконечная предсмертная агония. Истина этого мира – смерть.

Селин сказал правду о капиталистическом мире, но книга его никуда не направлена. В ней много ненависти и ни тени героизма [Олеша 1936, 13–15].

Прагматика этой заметки не вполне ясна; хотя патетика ее во многом созвучна частным восторженным оценкам, то и дело возникавшим в советском публичном поле. Отметим, что Олеша, характеризуя роман Селина, отчасти принял сторону И.И. Анисимова – автора двух разных по тону предисловий к двум же изданиям романа 1934 г., чье настояние о необходимости опубликовать перевод «Путешествия…» из обстановки 1936 г. уже не виделось политически оправданным и с легкостью могло быть расценено как «контрреволюционный» жест. Однако Анисимов, несмотря на нависавшую угрозу, оставался на прежних идейных позициях, о чем свидетельствует хотя бы лекция «Литература буржуазного распада», прочитанная в ИКП литературы 25 сентября 1937 г. (стенограмму этой лекции см.: АРАН. Ф. 1662. Оп. 1. Ед. хр. 96).

В оценках романа и его автора Олеша был не оригинален, потому как скорее емко обобщил уже написанное до него, тем не менее несколько сместив

акценты. По всей видимости, Олеша – как и многие тогда – был увлечен Селином и, как представляется, в кругах профессионально и дружески близких людей этого увлечения не скрывал – ср., например, следующий фрагмент из его более ранней статьи «Беседа с читателями», напечатанной в «Литературном критике» в декабре 1935 г.:

> Мне скажут, что писатель, живущий в условиях капиталистического Запада, не может утверждать, что жизнь прекрасна. Я согласен, но тогда, значит, нам, советским писателям, нечему учиться ни у Джойса, ни у Хемингуэя, ни у Селина. Таланту ведь научиться нельзя! [Олеша 1935, 165].

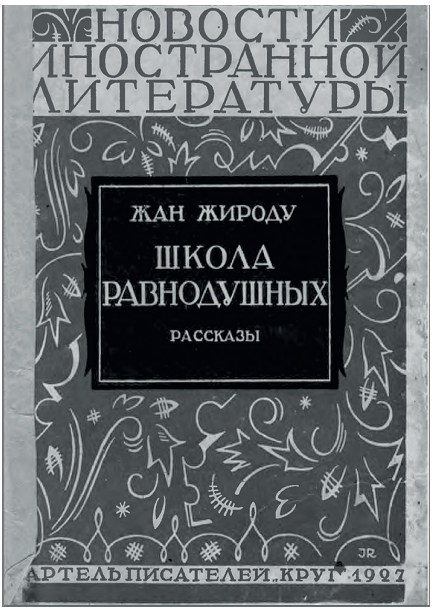
Об этом же А.А. Фадеев (1901–1956) за день до появления в «Литературном обозрении» рецензии Олеши – 24 октября 1936 г. – писал вышеупомянутому П.А. Павленко (1899–1951) о «прекрасных» текстах Дос-Пассоса, Хемингуэя и Селина, которые все же «не могут быть <…> примером» [Александр Фадеев… 2001, 51]. А к концу 1936 г. литфункционеры Союза писателей уже открыто высказывались о преждевременности осуществленного перевода и публикации «Путешествия…». Так, на совещании критиков-коммунистов ССП, состоявшемся 21 декабря (неправленую стенограмму совещания см.: РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 18. Ед. хр. 44. Л. 1–18; на нем присутствовали С.С. Динамов (1901–1939), Г.О. Лукач, И.К. Луппол, И.С. Нович (наст. имя – И.С. Файнштейн, 1906–1984), И.М. Нусинов (1889–1950), П.Д. Рожков (1900–1941), Я.Н. Секерская (1903–1984), В.П. Ставский и А.Б. Хашин (наст. имя – Цви Авербух, 1888–1938)), Ставский заметил: «<…> переводы и практика переводов вызывает большие сомнения. Почему переводятся авторы типа Селина, и почему ограничиваются только такой литературой <…>» [Между молотом… 2011, 582].

Меж тем, все эти историко-литературные хитросплетения не проливают свет на смысл того мемуарного свидетельства, которым начата настоящая статья. Очевидно, что существенным поводом к обвинению Олеши, по-видимому, была творческая *зависть* соцреалиста П.А. Павленко – автора эпигонского романа «Баррикады» (опубл.: Новый мир. 1932. № 6, 7–8) о Парижской коммуне 1871 г. – к литературной славе Олеши, чьи книги высоко ценились не только в СССР, но и за его пределами. (Так, в 1939 г. в рецензии (опубл.: Europe. 1939. № 198) на французский перевод набоковского «Отчаяния» (Paris: Gallimard, 1939) об Олеше как об «изощренном» потомке Достоевского написал Жан-Поль Сартр. Тогда как о «выдающихся» повестях и романах Павленко Сартр, насколько нам известно, не написал ни слова.) Примечательно, что после публикации переведенного на русский язык романа Селина Павленко взялся за доработку своих «Баррикад», вышедших к 1934 г. четырьмя изданиями (сперва в «Федерации», а затем в «Издательстве писателей в Ленинграде», «Советской литературе» и Гослитиздате (на титуле – 1935 г.)). И уже в 1934 г. вышло пятое – дополненное – издание романа [Павленко 1934], в котором недвусмысленно прочитывается подробное знакомство Павленко с текстом французского дебютанта. Осмелимся также предположить, что мнение Павленко, не всегда добросовестно подходившего к проверке фактической точности собственных суждений, могло основываться и на утверждениях Олеши о художественной ценности «Путешествия…»,

по-видимому, неоднократно озвученных им в кругу коллег. Высокую вероятность развернутых комплиментарных оценок романа косвенно подтверждают многочисленные фрагменты сходного толка, уже после смерти Олеши собранные и опубликованные в книге «Ни дня без строчки: Из записных книжек» (М.: Советская Россия, 1965), – множество подобных фрагментов, посвященных русскоязычным и переводным текстам, опубликовано в разделе «Золотая полка» [Олеша 1965, 187–272], где имя Селина, однако, отсутствует. Словом, парадоксальная оценка, взятая сама по себе, не оставляет решительно никакой возможности быть понятой на фоне конкретного историко-биографического материала.

Впрочем, внятному объяснению противится и сам жест Павленко, который, с одной стороны, явно стремился в очередной раз нанести репутационный удар по «конкуренту», но, с другой стороны, преследовал и более абстрактную цель, связанную с сегментацией советского эстетического пространства. Указывая на связь Олеши с Селином, Павленко, по-видимому, адресовался к критическим всполохам конца 1920-х гг. Так, в № 6 «На литературном посту» за 1928 г. Я.Е. Эльсберг (1901–1976) в статье «“Зависть” Ю. Олеши как драма современного индивидуализма» писал о многочисленных сближениях поэтики «Зависти» Олеши с эстетическими принципами, реализованными в «Школе равнодушных» (*L’École des indifférents*, 1911; на русский язык «Школа равнодушных» была переведена в 1927 г. [Жироду 1927]) И.-Ж. Жироду (1882–1944):

> Между Ж. Жироду и Ю. Олешей много точек соприкосновения. <…> Нашей задачей сейчас вовсе не является дать характеристику творчества Ж. Жироду. Но исключительное внимание его к преломленному и расцвеченному изображению, использование для этого концентрируемых потоков света, игры теней, отражения в зеркалах (понимая «зеркало» опять-таки широко) – эти приемы художественно-образового преломления несомненно налицо у французского писателя и также несомненна близость к нему в этом смысле Ю. Олеши.
>
> Бесспорно также, что Ж. Жироду еще гораздо более тонок и изощрен в том перевоплощающем декорировании вещей и людей, которое так важно и в творчестве Ю. Олеши.
>
> <…> Жироду и Олеша не проникают вглубь явлений. Правда, Жироду считает именно такой подход к жизни более глубоким, и, действительно, такой подход лишен, во всяком случае, мистики, но для нас, знающих, что только материалистический художественный метод может позволить художнику сделать подлинно-значительные открытия, для нас совершенно ясно, что одним таким способом писатель никогда до настоящих глубин социальной жизни не дойдет. Этот метод дал превосходные результаты в «Зависти» потому, что он укладывался целиком в психологию кавалеровщины <…>.
>
> <…> Ю. Олеша не должен забывать, что он работает в СССР, Жироду же в капиталистической Франции. Кавалеров пришел к «равнодушию» т. е. к обывательщине, а Жироду возвел «равнодушие» на высокий эстетический пьедестал, создав «Школу равнодушных» [Эльсберг 1928, 49–50].



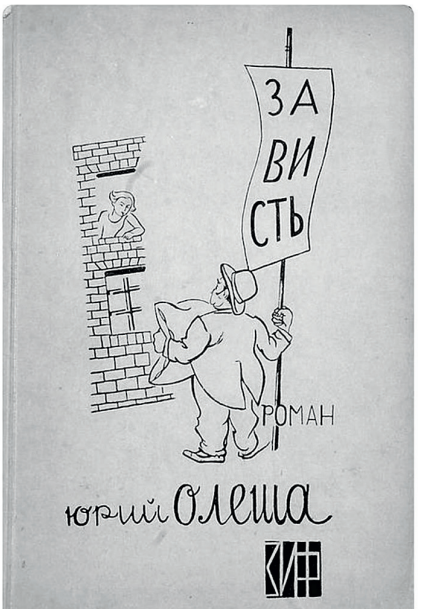


Рис. 1–2. *Жироду Ж.* Школа равнодушных / пер. с фр. З.А. Вершининой. [М.]: Артель писателей «Круг», 1927; *Олеша Ю.К.* Зависть / с рис. Н.И. Альтмана. М.; Л.: ЗиФ, [1928].

(Отметим, что фигура Жироду во второй половине 1920-х оказалась важной для критиков не только пролетарской ориентации, – см.: [Рыкова 1928; Песис 1929].)

Для Павленко, безусловно имевшего в виду и этот публицистический выпад Эльсберга, в ситуации 1930-х гг. было не столь важно, кто именно был «идейным вдохновителем» Олеши, – Жироду или Селин. Важным становился тот факт, что «вредоносное, разлагающее влияние» на советскую литературу происходит посредством «губительных» экспериментов над реалистической литературной формой.

Таким образом, не только отрицание важнейшей потебнианской идеи о невозможности «порчи» в искусстве, но и подспудная дискуссия о *реалистической* литературной форме и *реалистическом* же мировоззрении определили возможность появления множества, на первый взгляд, причудливых полемических реплик, к числу которых относится и приведенная нами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александр Фадеев. Письма и документы: Из фондов Российского Государственного Архива литературы и искусства. М.: Издательство Литературного института им. А.М. Горького, 2001. 359 с.

2. Архив А.М. Горького. Т. 15: М. Горький и Р. Роллан. Переписка (1916-1936) / Подгот. текстов и коммент. А.Д. Михайлова и др. М.: Наследие, 1995. 543 с.

3. Баруздин С.А. Люди и книги. М.: Советский писатель, 1978. 326 с.

4. Бочачер М.Н. В тупике // Октябрь. 1934. № 8. С. 178–182.

5. Выгодский Д.И. [Рец. на:] Л.Ф. Селин. Путешествие на край ночи // Звезда. 1934. № 10. С. 174–175.

6. Галушкин А.Ю. «И так, ставши на костях, будем трубить сбор…»: К истории несостоявшегося возрождения Опояза в 1928–1930 гг. // Новое литературное обозрение. 2000. № 4 (44). С. 136–192.

7. Галушкин А.Ю. Неудавшийся диалог: Из истории взаимоотношений формальной школы и власти // Шестые Тыняновские чтения. Рига; М.: [Б. и.], 1992. С. 210–217.

8. Гальперина Е.Л. Селин и конец буржуазного реализма // Литературная газета. 1934. 22 июня. № 79 (395). С. 3.

9. Гальцова Е.Д. Западные писатели-модернисты в журнале «Литературный критик»: Пруст, Джойс, Дос Пассос // Постижение Запада. Иностранная культура в советской литературе, искусстве и теории 1917–1941 годов: Исследования и архивные материалы. М.: ИМЛИ РАН, 2015. С. 669–686.

10. Гальцова Е.Д. Пруст и русская (советская) теория романа 1920–1930-х годов // Россия и Франция XVIII–XX вв.: Лотмановские чтения. М.: РГГУ, 2013. С. 363–387.

11. Дижур И. Смерть в кредит или жизнь за наличные // Интернациональная литература. 1936. № 8. С. 146–148.

12. Е.Г<альперина> «Смерть в кредит» (О новой книге Луи Фердинанда Селина) // Интернациональная литература. 1936. № 7. С. 189–191.

13. Жироду Ж. Школа равнодушных / пер. с фр. З.А. Вершининой. [М.]: Артель писателей «Круг», 1927. 160 с.

14. Левидов М.Ю. Библиография: новые книги // Известия. 1934. 5 июля. № 155 (5403). С. 4.

15. Лейтес А.М. Злость или ненависть? // Литературная газета. 1935. 29 июля. № 42 (533). С. 2.

16. Лейтес А.М. Потерянная и обретенная родина // Правда. 1934. 31 июля. № 209 (6095). С. 4.

17. Люкшин Д.А. Между сюрреализмом и соцреализмом: статьи и судьба Сергея Ромова // Искусствознание. 2023. № 1. С. 180–217.

18. «Марксизм и формальный метод» 6 марта 1927 г. // Новое литературное обозрение. 2001. № 4 (50). С. 247–278.

19. Между молотом и наковальней: Союз советских писателей СССР. Документы и комментарии. Т. 1. М.: РОССПЭН, 2011. 1023 с.

20. Никулин Л.В. Луи-Фердинанд Селин // Правда. 1935. 8 августа. № 217 (6463). С. 5.

21. Олеша Ю.К. Беседа с читателями, 16 апреля 1935 г. // Литературный критик. 1935. № 12. С. 152–165.

22. Олеша Ю.К. Ни дня без строчки: Из записных книжек. М.: Советская Россия, 1965. 304 с.

23. Олеша Ю.К. «Путешествие на край ночи» (роман Л. Селина) // Литературное обозрение. 1936. № 20. 25 октября. С. 13–15.

24. Павленко П.А. Баррикады: [Парижская коммуна 1871 г.]. 5-е изд., доп. М.: Гослитиздат, 1934. 216 с.

25. Песис Б.А. Жан Жироду // Новый мир. 1929. № 3. С. 185–198.

26. Рыкова Н.Я. Жан Жироду // На литературном посту. 1928. № 20–21. С. 76–80.

27. Соболевский Н.Д. Книга отчаяния и смерти // Новый мир. 1934. № 9. С. 170–180.

28. Фрид Я.В. Разговор на краю ночи // Литературный критик. 1934. № 7–8. С. 136–152.

29. (a) Цыганов Д.М. Первые шаги к «всечеловеческому братству»: Эпизод из истории издания иностранной литературы в Советской России (1917–1922 годы) // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2024. Т. 83. № 4. С. 86–101.

30. (b) Цыганов Д.М. «Путешествие на край советской ночи»: К истории публикации дебютного романа Л.-Ф. Селина в СССР (1930-е годы) // Литературный факт. 2024. № 3. С. 416–436.

31. (c) Цыганов Д.М. Сила отрицательного примера: Луи-Фердинанд Селин и «генеалогия» соцреалистического литературного проекта (Заметки к теме) // Новый филологический вестник. 2024. № 4. С. 310–321.

32. Эльсберг Ж. «Зависть» Ю. Олеши как драма современного индивидуализма // На литературном посту. 1928. № 6. С. 39–51.

33. Céline L.-F. Voyage au bout de la nuit: Seul Manuscrit / Édité par Régis Tettamanzi. Québec: Saints Pères, 2016. 531 p.

34. Tihanov G. Viktor Shklovskii and Georg Lukács in the 1930s // The Slavonic and East European Review. 2000. Vol. 78. № 1. P. 44–65.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Galushkin A.Yu. “I tak, stavshi na kostyakh, budem trubit’ sbor…”: K istorii nesostoyavshegosya vozrozhdeniya Opoyaza v 1928–1930 gg. [“And So, Standing on the Bones, We Will Sound the Rally…”: On the History of the Failed Revival of Opoyaz in 1928–1930]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 2000, no. 4 (44), pp. 136–192. (In Russian).

2. Lyukshin D.A. Mezhdu syurrealizmom i sotsrealizmom: stat’i i sud’ba Sergeya Romova [Between Surrealism and Socialist Realism: The Articles and Fate of Sergei Romoff]. *Iskusstvoznaniye*, 2023, no. 1, pp. 180–217. (In Russian).

3. Tihanov G. Viktor Shklovskii and Georg Lukács in the 1930s. *The Slavonic and East European Review*, 2000, vol. 78, no. 1, pp. 44–65. (In English).

4. (a) Tsyganov D.M. Pervyye shagi k “vsechelovecheskomu bratstvu”: Epizod iz istorii izdaniya inostrannoy literatury v Sovetskoy Rossii (1917–1922 gody) [The First Steps to “Brotherhood of All Humanity”: An Episode from the History of Publishing Foreign Literature in Soviet Russia (1917–1922)]. *Izvestiya Rossiyskoy akademii nauk. Seriya literatury i yazyka*, 2024, vol. 83, no. 4, pp. 86–101. (In Russian).

5. (b) Tsyganov D.M. “Puteshestvie na kray sovetskoy nochi”: K istorii publikatsii debyutnogo romana L.-F. Céline v SSSR (1930-e gody) [“Journey to the Edge of the Soviet Night”: Towards the History of the Publication of L.-F. Céline’s Debut Novel in the USSR (1930s)]. *Literaturnyy fakt*, 2024, no. 3, pp. 416–436. (In Russian).

6. (c) Tsyganov D.M. Sila otritsatel’nogo primera: Louis-Ferdinand Céline i “genealogiya” sotsrealisticheskogo literaturnogo proyekta (Zametki k teme)

[The Power of the Bad Example: Louis-Ferdinand Céline and the "Genealogy" of the Socialist Realist Literary Project (Side Notes)]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2024, no. 4, pp. 310–321. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

7. Galushkin A.Yu. Neudavshiysya dialog: Iz istorii vzaimootnosheniy formal'noy shkoly i vlasti [Failed Dialogue: From the History of the Relationship between the Formal School and the Authorities]. *Shestyye Tynyanovskiye chteniya* [The Sixth Tynyanov Readings]. Riga, Moscow, 1992, pp. 210–217. (In Russian).

8. Gal'tsova E.D. Zapadnyye pisateli-modernisty v zhurnale "Literaturnyy kritik": Prust, Dzhoys, Dos Passos [Western Modernist Writers in the Journal "Literary Critic": Proust, Joyce, Dos Passos]. *Postizheniye Zapada. Inostrannaya kul'tura v sovetskoy literature, iskusstve i teorii 1917–1941 godov: Issledovaniya i arkhivnyye materialy* [Understanding the West. Foreign Culture in Soviet Literature, Art, and Theory, 1917–1941: Research and Archival Materials]. Moscow, IWL RAS Publ., 2015, pp. 669–686. (In Russian).

9. Gal'tsova E.D. Prust i russkaya (sovetskaya) teoriya romana 1920–1930-kh godov [Proust and the Russian (Soviet) Theory of the Novel of the 1920s and 1930s]. *Rossiya i Frantsiya XVIII–XX vv.: Lotmanovskie chteniya* [Russia and France in the 18th – 20th centuries: Lotman's Readings]. Moscow, RSUH Publ., 2013, pp. 363–387. (In Russian).

Цыганов Дмитрий Михайлович,
Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН.
Научный сотрудник Отдела рукописей ИМЛИ РАН.
Научные интересы: институциональная история сталинской культуры, исследования в области соцреалистического канона и «литературного быта» 1920–1950-х гг., интеллектуальная история, советско-западные литературные связи и контакты.
E-mail: tzyganoff.mitia@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0002-6633-3401

Dmitry M. Tsyganov,
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.
Researcher at the Manuscripts Department of the IWL RAS.
Research interests: institutional history of Stalinist culture, studies in the field of socialist realist canon and "literary byt" of the 1920s–1950s, intellectual history, Soviet-Western literary relations and contacts.
E-mail: tzyganoff.mitia@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0002-6633-3401

DOI 10.54770/20729316-2026-3-250

Н.И. Николаев, С.А. Дулова

«ПОЛЕТ» Г. ГАЗДАНОВА. МОТИВ АДЮЛЬТЕРА И НОВАЯ МИРОМОДЕЛИРУЮЩАЯ СТРАТЕГИЯ

Аннотация

В статье рассматривается «Полет» Г. Газданова в аспекте меняющихся нарративных решений, предложенных его автором, который использует в своем произведении традиционный для русской литературы мотив адюльтера. Целый ряд современных исследований, посвященных этому роману, фокусируется прежде всего на его интертекстуальных связях с произведениями классической русской литературы. Внимание привлекает сходство сюжетных ситуаций «Дворянского гнезда» И.С. Тургенева, «Обыкновенной истории», «Обломова» И.А. Гончарова и «Полета» Г. Газданова. Очевидные отсылки исследователи находят и к сюжетным решениям романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина», драмы Н.А. Островского «Гроза». Все эти произведения объединяет тема любовного треугольника, в раскрытие которой Г. Газданов вносит особые детали, позволяющие говорить о «полемической» направленности его произведения. Однако цели, которые стремится достичь автор в ходе диалога со своими литературными предшественниками, остаются не вполне осмысленными современными интерпретаторами романа. В работе раскрываются сознательные художественные установки Г. Газданова, направленные на трансформацию традиционного нарратива, связанного с адюльтером. То, что у литературных предшественников являлось инструментом формирования целостной картины мира, в его решениях превратилось во фрагмент иной по своим характеристикам художественной модели. Аналогичные подходы демонстрирует современник писателя В. Набоков как автор романа «Король, дама, валет», в основе которого также лежит история об адюльтере. Это позволяет говорить об общих тенденциях в нарративной миромоделирующей стратегии русских писателей первой волны эмиграции.

Ключевые слова

Русская литература; Г. Газданов; нарратология; интертекстуальность; художественная модель мира.

N.I. Nikolaev, S.A. Dulova

“FLIGHT” BY G. GAZDANOV. THE ADULTERY MOTIF AND A NEW WORLD-MODELING STRATEGY

Abstract

The article examines Gazdanov’s “Flight” in the aspect of changing narrative solutions proposed by its author, who uses the traditional Russian literary motif of adultery in his work. A number of modern studies devoted to this novel focus primarily on its intertextual connections with the works of classical Russian literature. Attention is drawn to the similarity of the plot situations of “The Noble Nest” by I.S. Turgenev, “Ordinary History”, “Oblomov” by I.A. Goncharov and “Flight” by G. Gazdanov. Researchers also find obvious references to the plot solution of L.N. Tolstoy’s novel “Anna Karenina” and N.A. Ostrovsky’s drama “The Storm”. All these works are united by the theme of a love triangle, in the disclosure of which G. Gazdanov introduces special details that allow us to speak about the “polemical” orientation of his work. However, the goals that the author seeks to achieve in the course of dialogue with his literary predecessors remain not fully understood by modern interpreters of the novel. The work reveals the conscious artistic attitudes of G. Gazdanov, aimed at transforming the traditional narrative associated with adultery. What was a tool for forming a holistic picture of the world for literary predecessors has turned into a fragment of an artistic model that differs in its characteristics in its decisions. A contemporary of the writer V. Nabokov demonstrates similar approaches as the author of the novel “The King, the Queen, the Jack”, which is also based on the story of adultery. This allows us to talk about general trends in the narrative world-modeling strategy of Russian writers of the first wave of emigration.

Keywords

Russian literature; G. Gazdanov; narratology; intertextuality; artistic model of the world.

Роман «Полет», задуманный в конце 1930-х гг. и написанный к началу Второй мировой войны, открывал новую страницу в творческой биографии Г. Газданова. По мнению некоторых исследователей, его следует отнести к одному «из самых утонченных произведений» (Л. Диенеш) автора.

Г. Газданов сам перевел его на французский язык и принес в одно из парижских издательств первые главы нового романа. Однако книга не была напечатана, возможно, вследствие начавшейся войны с Германией и последовавшей за этим оккупацией Франции. Но и после войны Гайто Газданов эту книгу не издал. Объяснение этому порой находят в нежелании писателя быть случайно уличенным в невольном заимствовании из романа американского писателя Торнота Уайдлера «Мост короля Людовика Святого», который был издан десятью годами ранее и с которым мог быть знаком Г. Газданов. Обе книги повествуют о катастрофе, приведшей к человеческим жертвам. Только в первом случае происходит обрушение моста в далеком Перу, а во втором – терпит крушение самолет, совершавший рейс из Парижа в Лондон. По мнению Е. Пантелеева, разница текстов заключается лишь в том, что «у американца о трагедии становится известно с первых же строк, а у его собрата по перу – в самом конце» [Пантелеев 2020].

Э.К. Александрова отмечает, что «для приближения к истинному смыслу и объективному толкованию газдановского художественного наследия необходимо, с одной стороны, учитывать его многочисленные интертекстуальные связи с произведениями таких классиков русской литературы, как А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой, А.П. Чехов. С другой стороны, творчество Газданова во многом сопоставимо с произведениями таких зарубежных писателей, как Э. По, Р. Стивенсон, М. Пруст, Дж. Джойс, Л.-Ф. Селин, А. Камю, Г. Миллер» [Александрова 2010, 5].

В исследовательской литературе часто указывается на то, что немногочисленные романы писателя связаны с модернистской прозаической традицией XX в. [Андреева 2013, Кузнецова 2012, Нижник 2016, Тан Мэн Вэй 2016].

Таким образом, стремление раскрыть своеобразие ранней прозы Г. Газданова через взаимосвязи и взаимовлияние с творчеством предшественников и современников представляет общую и устойчивую тенденцию в современной исследовательской литературе. Проблеме интертекстуальности здесь принадлежит особое место.

С.А. Кибальник, анализируя роман Г. Газданова «Полет», оценивает его как составляющее гипертекста определенного типа «русского классического романа XIX в.», «в центре которого лежит семейная драма героя-рационалиста» [Кибальник 2013, 214–223]. А в стратегию его художественных решений заложена трансформация сюжета, построенного на теме любовного треугольника, раскрытого ранее в тургеневских и гончаровских текстах. Обращение Г. Газданова к образам и мотивам «Дворянского гнезда» и «Первой любви» И.С. Тургенева, а также «Обыкновенной истории» и «Обломова» И.А. Гончарова рассматриваются, как правило, с учетом тех изменений, которые претерпел у него этот классический сюжет.

По наблюдениям С.А. Кибальника, в тургеневском романе представлена схожая с газдановским «Полетом» сюжетная ситуация: тихая и скромная по натуре Лиза Калитина влюбляется в своего дядю – Федора Лаврецкого, который оказывается старше ее на 14 лет [Кибальник 2013, 216]. В романе же Г. Газданова наблюдается «обратно пропорциональный порядок»: здесь тетя Лиза «была ровно на пятнадцать лет старше Сережи» [Газданов 1996, 281]. В первом романе родственные отношения между влюбленными более отдаленные: Лаврецкий приходится двоюродным дядей молодой героине. Во втором же тексте у влюбленных прямое родство – тетя Лиза является родной сестрой матери Сережи. Сложность отношений подчеркивается еще и тем, что газдановская Лиза длительное время (13 лет) была любовницей отца юноши – Сергея Сергеевича. И, по мнению исследователя, если первый союз все же был возможен и не сильно противоречил общественной морали, то отношения между взрослой теткой и ее несовершеннолетним племянником отрицались не только в эпоху классического периода русской литературы, но и считались недопустимыми в начале XX столетия.

Интертекстуальные связи «Дворянского гнезда» и «Полета» раскрываются не только на уровне сюжетных линий, но и при описании характеров героинь. Обе Лизы тихие и кроткие, но по мере развития сюжета каждого из романов в итоге оказываются противопоставленными одна другой. Лиза Калитина смиряется с жизненными обстоятельствами и уходит в монастырь, чтобы не потворствовать греху и не тревожить душу возлюбленного, освобождая его от необходимости выбора. Газдановская же Лиза, напротив, борет-

ся с судьбой. Она уверенно идет по пути запретной любви, добиваясь личного счастья и не задумываясь о последствиях своих поступков. Нравственные позиции двух Лиз расходятся, одна из них готова жертвовать собой ради других (Лиза Калитина), а другая отказывается от любых проявлений жертвоприношений (тетя Лиза). По мнению исследователя, «тетя Лиза» в таком контексте может рассматриваться как «полемическая интерпретация тургеневского образа» [Кибальник 2013, 217–221].

Т.О. Семенова усматривает в газдановском «Полете» «критическое переосмысление» целого ряда «избранных произведений русской классики» от «Грозы» А. Островского и «Обыкновенной истории», а также «Обломова» И. Гончарова к тургеневским и толстовским текстам [Семенова 2001]. Исследовательница пишет, что «персонажи “Полета” представлены как тексты, а правильнее сказать, как уникальные дискурсы, большинство из которых стремится занимать описывающее, метанарративное положение по отношению к другим <…> за исключением поведения Сережи “метанарративно” поведение всех героев в отношении друг друга» [Семенова 2001].

Е.Н. Проскурина и Л. Диенеш рассматривают «Полет» Г. Газданова как парафраз на «Анну Каренину» Л.Н. Толстого. Исследователи отмечают, что его признаки наблюдаются как в структуре романа, так и в его содержательной части. Уже экспозиция газдановского произведения напоминает один из эпизодов толстовского романа (встречу Анны с сыном Сережей), когда Ольга Александровна, супруга Сергея Сергеевича, после завершения очередного неудачного романа с любовником возвращается к маленькому сыну, которого оставила почти год назад. Она «в шубе, перчатках и незнакомой шляпе черного бархата», неожиданно появившись в поздний час у его кровати, просит мальчика шепотом быстро собраться и отправиться вместе с ней домой. В этой сцене параллель между семейной обстановкой газдановских героев и положением в доме толстовских Карениных делается более узнаваемой.

Сходство с героями Л.Н. Толстого проявляется также и в характерах главных персонажей: «мать Сережи, Ольга Александровна, как и Анна Каренина, смысл своего существования видит в любви»; «отец героя, Сергей Сергеевич, как и Алексей Александрович, руководствуется в своих поступках прежде всего рациональными соображениями, за что, подобно герою Толстого, получает из уст жены и ее сестры Лизы прозвище “человек-машина”» [Проскурина 2008, 90–91].

Все эти наблюдения, представленные в современных исследованиях «Полета» Г. Газданова, во многом точны и убедительно доказывают его глубокую содержательную связь с образами, мотивами, сюжетами русской классической литературы. Сознательное вхождение в диалог с литературными предшественниками, позволяющее раскрыться писателю в поиске новых смыслов, художественных решений, не вызывает никакого сомнения после такого рода сопоставительных анализов разновременных текстов. Однако цели, которые писатель стремится достичь в этом романе, остаются, как нам представляется, не вполне оцененными, осмысленными современными его интерпретаторами. Остается не освещенным вопрос: для чего художнику потребовалось «критическое переосмысление» «избранных произведений русской классики»? Что он стремится противопоставить ей в своем произведении? Только ли о более глубоком «повреждении нравов» по сравнению с классической эпохой русской литературы здесь идет речь? Или это просто игра воображения писателя-

эмигранта Г. Газданова, который, опираясь на опыт своих предшественников в русской литературе, использует арсенал накопленных ими нарративных решений, придавая им некоторую долю новизны.

Обращает на себя внимание и то, что в изображении Г. Газданова адюльтер приобретает черты обыденного, будничного события, лишенного признаков сколько-нибудь значимого общественного скандала. Эта «будничность» становится важной составляющей его нарративной стратегии и мировоззренческой концепции. Вовлеченность практически всех участников описываемых событий во взаимные измены превращает эти поступки персонажей в утомительную подробность их повседневного быта. Г. Газданов намеренно снимает остроту трагедии, превращая ее в фарс. Жизнь его персонажей (может быть, за исключением Сережи) строится по законам случайных встреч и случайных событий. Даже смерть большей части героев, случайно оказавшихся в одном самолете, – тоже следствие абсолютно непредвиденных и непредсказуемых обстоятельств.

Совершенно по-другому строятся события, обусловленные адюльтером, любовным треугольником в предшествующей опыту Г. Газданова классической и постклассической русской литературе. Героиня Л.Н. Толстого («Анна Каренина»), движимая любовной страстью к молодому и весьма успешному офицеру, аристократу, попадает в капкан общественной морали, который разрушает ее связи с сыном, а потом и ее саму изнутри. Ее естественные чувства и страсти входят в глубокий конфликт с установленным социальным миропорядком, порождая клубок неразрешимых проблем. Самоубийство героини становится для нее единственным способом вырваться из этой ситуации. А в образе Карениной, светской красавицы, любящей женщины, матери и жены, а также в ее трагической судьбе сошлись коренные противоречия современного писателю социального мира, которые и становятся главным предметом его художественного осмысления.

И героиня А.Н. Островского («Гроза»), совершая свой последний поступок, находит в нем единственный выход из «темного царства» (по определению Н.А. Добролюбова [Добролюбов 1911, 15–140]). И не важно, насколько точен был знаменитый критик в своем прочтении произведения драматурга, или оказался в плену конъюнктурных вопросов современного ему общественного дискурса, он (как и все читатели-современники) уловил главное в драме А.Н. Островского – основной предмет художественного осмысления пьесы, который заключается в противоречиях социального мироустройства. Они же оказываются в центре внимания и более поздней драмы писателя «Бесприданница», раскрывающей базовые причины, лежащие в основе дисгармонии в современном социальном мире, превращающие человека в «вещь». Инструментом вскрытия этих обстоятельств становится все тот же мотив любовного треугольника, а неизбежным исходом драмы – все та же смерть героини.

Смертью героев завершаются произведения А.И. Куприна «Гранатовый браслет», «Поединок», непосредственные причины которой вытекают из той же ситуации любовного треугольника, вскрывающей противоречия общественной жизни гораздо большего масштаба, чем судьба отдельного персонажа. Следы аналогичной художественной трактовки суицида героя, обусловленного традиционным выходом из тупика в любовной истории (любовный треугольник), обнаруживают себя и у старшего современника Г. Газданова писателя-эмигранта И. Бунина («Митина любовь»).

Во всех перечисленных ярчайших произведениях русской литературы XIX – начала XX вв. и тех, которые остались за чертой этого списка (а в их ряду, например, и блестящее творение конца XVIII в., принадлежащее перу Н.М. Карамзина «Бедная Лиза»), мотив адюльтера или любовного треугольника становится инструментом вскрытия масштабных социальных противоречий, потрясающих сложившийся миропорядок, способом формирования целостной художественной картины социального мира. Масштаб раскрываемой проблемы традиционно подчеркивается трагическим исходом, смертью центрального персонажа.

У Газданова адюльтер становится не трагедией, а частью повседневного существования, как чашка кофе по утрам или прогулка по вечернему Парижу. И смерть к его героям приходит тоже по совершенно случайным обстоятельствам, разрушая прежнюю расстановку фигур в жизни-игре. Смерть не только приходит неожиданно, непредсказуемо, но может и не состояться по случайным (непредвиденным) обстоятельствам, как это произошло в конце романа с Сережей и его неудачной попыткой самоубийства. А в ожидания читателя по замыслу автора заложено и то, что его жизнь будет строиться по законам классического решения в русской литературе темы любовного треугольника, как, например, у героя бунинской «Митиной любви».

В мире случайных встреч и происшествий нет исчерпывающих все жизненные проблемы целеполаганий. Литературный герой в такой смысловой конструкции вынужден жить от эпизода к эпизоду, вся его жизненная история превращается в совокупность фрагментов, самостоятельных в значительной степени. А произведение по своим нарративным характеристикам существенно отличается от тех подходов в миромоделирующей стратегии, которую демонстрировала предшествующая литература, где, например, история об адюльтере могла представить (вобрать в себя) целостную концепцию мира писателя. В «Полете» Г. Газданова она намеренно превращена лишь во фрагмент такой целостности, существенная часть которой вовсе не охвачена повествованием.

Аналогичная тактика художественных решений представлена у современника писателя, В. Набокова, в его романе «Король, дама, валет», использующего в своем произведении все ту же нарративную конструкцию адюльтера. При всем разнообразии стилевой манеры, характеризующей двух авторов, есть, несомненно, общие черты, роднящие их в тактике художественного миромоделирования.

Набоковский герой Франц помимо своей воли оказывается «втянутым» в историю об адюльтере, «создателем» которой становится жена его двоюродного дяди. Близкое родство участников адюльтера подчеркнуто и у В. Набокова, и у Г. Газданова. Однако у В. Набокова эта криминальная по сути своей история развивается вовсе не по сценарию «дамы». Внезапная, случайная смерть героини, кардинально меняет расстановку фигур в этой «игре». Пострадавшими (проигравшими, «битыми») из всего этого выходят «дама» и «король», а выгодоприобретателем оказывается вопреки всем правилам карточной игры – «валет», молодой любовник (Франц), который «с радостным криком» вырывается из паутины безумной и одновременно расчетливой любви, в которую его принудительно втянули [Полева 2011, 144–147].

В начале произведения амбициозно настроенный молодой человек стремится вырваться из той низкой социальной ниши, в которой он оказался волею судьбы. Его переход в вагон более высокого класса становится

символической ступенью на этом пути, где и происходит случайная встреча, несущая для него роковые последствия. Он помимо своей воли «втягивается» в смертельно опасный для него любовный треугольник. В конце, по столь же случайным, непреднамеренным, не сконструированным им обстоятельствам, он освобождается от бремени тяготящего его адюльтера. Франц оказывается, по сути, в изначальной точке романного действия, когда он еще не вошел в роковой для него вагон. Он как бы «выпрыгнул» из того «вагона», а в его жизни вновь сложилась ситуация, когда все может быть начато сначала и направления его дальнейшей жизни ничем не ограничены, непредсказуемы, свободно им избираемы.

По-другому, но все также помимо его воли «втягивается» в адюльтер Сережа, герой романа «Полет». Переживаемая им трагедия, толкающая его к суициду, состоит не в причинах бесконечных измен близких людей, поскольку в этой атмосфере он рос с детства, и она для него в общем-то была привычна. Важно то, что «втянутым» в адюльтер он оказался, совершенно не ведая об этом, помимо своей воли, став «игрушкой» в чужом сценарии. Но случайное избавление от смерти самого героя, возвращает его, по сути, в исходную ситуацию романного действия, когда Ольга Александровна, мать героя, склонившись над сыном, говорит ему те же слова, что и в начале повествования, когда он еще был ребенком: «Мой мальчик, мой Сереженька, мой беленький, все будет хорошо, ты увидишь» [Газданов 1996, 460]. Таким образом, и любовная драма, и история суицида строится как фрагмент некоего большого жизненного пути героя.

Возвращение в исходную точку сюжета героя В. Набокова и героя Г. Газданова – совершенно не случайное совпадение. Это художественное решение, кардинально меняющее саму нарративную конструкцию, представленную в произведениях сразу двух ярких писателей младшего поколения первой волны русской эмиграции. У их литературных предшественников (И.С. Тургенева, А.Н. Островского, Л.Н. Толстого, А. Куприна, И. Бунина) классический сюжет об адюльтере строится в формате трагедии большого масштаба, затрагивающей самые основы человеческого бытия, заканчивающейся неминуемой смертью героя, чаще всего в суицидальном варианте, вызванном целым клубком неразрешимых социальных проблем.

Совершенно в ином смысловом плане он представлен в романах Г. Газданова и В. Набокова. Для их ключевых героев он превращен в завершенный, законченный эпизод из их жизни. За его границами их ждет совершенно иная судьба, вероятно, наполненная иными смыслами и целями, вносящими оптимистические штрихи в бесспорно трагическую нарративную конструкцию. Все это превращает классическое решение истории об адюльтере, являвшей ранее способ представления художественной картины мира, взятой в ее смысловой целостности, во фрагмент новой художественной модели мира, смысловая целостность которой существенно шире того, что заключено в традиционной конструкции.

Выход за границы художественного целого, оформленного нарративными решениями предшествующей литературной традиции, смысловое и пространственно-временное расширение характерной для нее художественной картины мира, входит, как нам представляется, в сознательные установки Г. Газданова как автора романа «Полет», формируя тем самым в русской литературе зарубежья, представленной младоэмигрантами, новые подходы в нарративной миромоделирующей стратегии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александрова Э.К. Романы Гайто Газданова 1920–1930-х гг. (проблемы историко-литературного комментария): автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. СПб, 2010. 23 с.

2. Андреева В.А. Поэтика Гайто Газданова в контексте модернистской прозы первой половины XX века: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Ярославль, 2013. 19 с.

3. Газданов Г. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1. М.: Согласие, 1996. 720 с.

4. Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество / пер. с англ. Т. Салбиев. Владикавказ: Издательство Северо-Осетинского института гуманитарных исследований, 1995. 303 с.

5. Добролюбов Н.А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 6. СПб.: Товарищество Просвещение, 1911. 407 с.

6. Кибальник С.А. Роман Г. Газданова «Полет» как полемическая интерпретация метаромана И.А. Гончарова // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2: Гуманитарные науки. 2013. № 4 (120). С. 214–223.

7. Кузнецова Е.В. Поэтика прозы Гайто Газданова и закономерности ее развития в контексте традиций русской литературы первой трети XX века: монография. Астрахань: Сорокин Роман Васильевич, 2012. 244 с.

8. Нижник А.В. Русский модернизм 1920–30-х годов (Г. Газданов, В. Набоков, О. Мандельштам): рецепция художественных открытий М. Пруста: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. М., 2016. 28 с.

9. Пантелеев Е. Загадка прерванного «Полета» // 15-й регион: Информационный портал РСО-Алания. 29.07.2020. URL: https://region15.ru/columnist_article/zagadka-prervannogo-poleta/ (дата обращения: 03.03.2026).

10. Полева Е.А. Смех и улыбка в характерологии персонажей романа В. Набокова «Король, дама, валет» // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2011. № 7 (109). С. 144–147.

11. Проскурина Е.Н. Роман Г. Газданова «Полет»: от парафразы к импровизации // Сибирский филологический журнал. 2008. № 4. С. 90–99.

12. Семенова Т.О. «…Мир, который населен другими». Идея децентрации в творчестве Г.И. Газданова 1920–30-х годов // Studia Slavika. Opole, 2001. № 6. URL: https://hrono.ru/statii/2001/gazdan22.html (дата обращения: 03.03.2026).

13. Тан Мэн Вэй. Художественное своеобразие романа «Вечер у Клэр» Гайто Газданова: между традицией и авангардом // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2016. № 7 (172). С. 172–178.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Kibalnik S.A. Roman G. Gazdanova “Polet” kak polemicheskaya interpretatsiya metaromana I.A. Goncharova [G. Gazdanov’s Novel “Flight” as a Polemical Interpretation of I.A. Goncharov’s Metanovel]. *Izvestiya Ural’skogo federal’nogo universiteta. Ser. 2: Gumanitarnye nauki*, 2013, no. 4 (120), pp. 214–223. (In Russian).

2. Poleva E.A. Smekh i ulybka v kharakterologii personazhey romana V. Nabokova “Korol’, dama, valet” [Laughter and Smile in the Characterology

of Characters in V. Nabokov's Novel "The King, the Queen, the Jack"]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, 2011, no. 7 (109), pp. 144–147. (In Russian).

3. Proskurina E.N. Roman G. Gazdanova "Polet": ot parafrazy k improvizatsii [Gazdanov's Novel "Flight": From Paraphrase to Improvisation]. *Sibirskiy filologicheskiy zhurnal*, 2008, no. 4, pp. 90–99. (In Russian).

4. Tan Meng Wei. Khudozhestvennoye svoeobraziye romana "Vecher u Kler" Gayto Gazdanova: mezhdu traditsiey i avangardom [Originality of Gaito Gazdanov's Novel "Evening at Claire's": Between Tradition and Avant-Garde]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedago-gicheskogo universiteta*, 2016, no. 7 (172), pp. 172–178. (In Russian).

(Monographs)

5. Dienesh L. *Gayto Gazdanov. Zhizn' i tvorchestvo* [Gaito Gazdanov. Life and Creativity]. Vladikavkaz, North Ossetian Institute of Humanitarian Studies Publ., 1995. 304 p. (In Russian).

6. Kuznetsova E.V. *Poetika prozy Gayto Gazdanova i zakonomernosti ee razvitiya v kontekste traditsiy russkoy literatury pervoy treti XX veka* [The Poetics of Gaito Gazdanov's Prose and the Patterns of Its Development in the Context of the Traditions of Russian Literature in the First Third of the 20th Century]. Astrakhan, Sorokin Roman Vasilyevich Publ., 2012. 244 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

7. Alexandrova E.K. *Romany Gayto Gazdanova 1920–1930-kh gg. (problemy istoriko-literaturnogo kommentariya)* [Gaito Gazdanov's Novels of the 1920s and 1930s (Problems of Historical and Literary Commentary)]. PhD Thesis Abstract. St. Petersburg, 2010. 23 p. (In Russian).

8. Andreeva V.A. *Poetika Gayto Gazdanova v kontekste modernistskoy prozy pervoy poloviny XX veka* [Gaito Gazdanov's Poetics in the Context of Modernist Prose of the First Half of the 20th Century]. PhD Thesis Abstract. Yaroslavl, 2013. 19 p. (In Russian).

9. Nizhnik A.V. *Russkiy modernizm 1920–30-kh godov (G. Gazdanov, V. Nabokov, O. Mandel'shtam): retseptsiya khudozhestvennykh otkrytiy M. Prusta* [Russian Modernism of the 1920s and 1930s (G. Gazdanov, V. Nabokov, and O. Mandelstam): Reception of Marcel Proust's Artistic Discoveries]. PhD Thesis Abstract. Moscow, 2016. 28 p. (In Russian).

(Electronic Resources)

10. Panteleyev E. Zagadka prervannogo "Poleta" [The Mystery of the Aborted "Flight"]. *15-y region: Informatsionnyy portal RSO-Alaniya. 29.07.2020* [15th Region: Information Portal of the Republic of North Ossetia-Alania. 29.07.2020]. Available at: https://region15.ru/columnist_article/zagadka-prervannogo-poleta/ (accessed 03.03.2026) (In Russian).

11. Semenova T.O. "…Mir, kotoryy naselen drugimi". Ideya detsentratsii v tvorchestve G.I. Gazdanova 1920–30-kh godov ["A World Inhabited by Others" The Idea of Decentering in the Works of G. I. Gazdanov in the 1920s and 1930s].

Studia Slavika, 2001, no. 6. Available at: https://hrono.ru/statii/2001/gazdan22.html (accessed: 03.03.2026).

Николаев Николай Ипполитович,
Северный (Арктический) федеральный университет имени М.В. Ломоносова.
Доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой литературы и русского языка.
Научные интересы: русский литературный процесс XVIII–XIX вв., художественное миромоделирование, литературная компаративистика, нарратология, проблема поступка героя.
E-mail: n.nikolaev@narfu.ru
ORCID ID: 0000-0002-9141-5521

Дулова Светлана Алексеевна,
Северный (Арктический) федеральный университет имени М.В. Ломоносова.
Преподаватель Технического колледжа.
Научные интересы: литературный процесс XX в., литература русского зарубежья, художественное миромоделирование, нарратология.
E-mail: s.dulova@narfu.ru
ORCID ID: 0000-0002-3810-3860

Nikolay I. Nikolaev,
Northern (Arctic) Federal University named after M.V. Lomonosov.
Doctor of Philological Sciences, Professor at the Department of Literature and Russian Language.
Research interests: Russian literary process of the 18th–19th centuries, artistic world-modeling, literary comparative studies, narratology, the problem of the hero's action.
E-mail: n.nikolaev@narfu.ru
ORCID ID: 0000-0002-9141-5521

Svetlala A. Dulova,
Northern (Arctic) Federal University named after M.V. Lomonosov.
Teacher Technical College.
Research interests: literary process of the twentieth century, literature of the Russian diaspora, artistic world modeling, narratology.
E-mail: s.dulova@narfu.ru
ORCID ID: 0000-0002-3810-3860

DOI 10.54770/20729316-2026-3-260

И.А. Каргашин, Е.А. Балашова

КОРОТКАЯ СТРОКА В ЛИРИКЕ В.Т. ШАЛАМОВА

Аннотация

В.Т. Шаламов известен не только как прозаик и поэт, но и как литературовед. Особое значение имеют его размышления о возможностях и достоинствах коротких и сверхкоротких силлабо-тонических размеров, т.е. двух- и трехстопных двусложников и двустопных трехсложников. Шаламов неоднократно указывал, что его интерес к короткой строке – результат принципиального несогласия с точкой зрения Маяковского из его статьи «Как делать стихи?», согласно которой возможности короткой строки ограничиваются воспроизведением веселого настроения и «легкого» содержания. Теоретические представления поэта нашли подтверждение в его творчестве. В статье рассматривается роль и значение короткой строки в лирике Шаламова. Показано, что опыт Шаламова имеет огромное значение. Он убедительно демонстрирует возможности и достоинства короткой строки в русской поэзии в целом. Короткие и сверхкороткие силлабо-тонические размеры поэт использует как в небольших по объему, так и в пространных стихотворных текстах (от четверостиший до поэмы «Аввакум в Пустозерске», написанной 2-стопным амфибрахием, или многостраничных циклов). Опыт работы Шаламова с короткой строкой продемонстрировал неограниченный диапазон семантики коротких и сверхкоротких силлабо-тонических размеров. Короткими и сверхкороткими размерами написаны стихотворения, осваивающие совершенно разные темы и мотивы. При этом короткая строка способна «оформлять» самый широкий спектр настроений и отвечать самым разным жанровым тенденциям. Показательно, что в лирике Шаламова стихотворения с короткими и сверхкороткими строками тяготеют к оформлению «классических» литературных жанров, универсальны с точки зрения жанрологии. Короткая строка в лирике Шаламова сознательно далека от закрепленной традицией эмоциональной окраски. Стихотворениям Шаламова, написанным короткими и сверхкороткими строчками, свойственно интонационное многообразие и неоднозначный семантический ореол. Можно сказать, автор «реабилитировал» короткую строку в русской поэзии, сделав ее полноценным и универсальным поэтическим инструментом.

Ключевые слова

В.Т. Шаламов; В.В. Маяковский; лирика; короткие и сверхкороткие размеры; экспрессивный ореол.

I.A. Kargashin, E.A. Balashova

THE SHORT LINE IN V.T. SHALAMOV'S LYRIC POETRY

Abstract

V.T. Shalamov is known not only as a novelist and poet, but also as a literary scholar. Of particular importance are his reflections on the possibilities and advantages of short and ultrashort syllabic sizes, i.e. two- and three-stop two-syllables and two-stop three-syllables. Shalamov has repeatedly pointed out that his interest in a short line is the result of a fundamental disagreement with Mayakovsky's point of view from his article "How to make poetry?", according to which the possibilities of a short line are limited to reproducing a cheerful mood and "light" content. The poet's theoretical ideas were confirmed in his work. The article deals with the role and meaning of a short line in Shalamov's lyrics. It is shown that Shalamov's experience is of great importance. He convincingly demonstrates the possibilities and advantages of a short line in Russian poetry in general. The poet uses short and ultrashort syllabic-tonic dimensions both in small and lengthy poetic texts (from quatrains to the poem "Avvakum in Pustozersk", written in 2-stop amphibrachy, or multi-page cycles). Shalamov's experience with the short line demonstrated the unlimited semantic range of short and ultra-short syllabo-tonic meters. Poems written in short and ultra-short meters explore completely different themes and motifs. At the same time, the short line is capable of "shaping" a wide range of moods and responding to a wide variety of genre trends. It is significant that in Shalamov's lyric poetry, poems with short and ultra-short lines gravitate toward the design of "classical" literary genres and are universal in terms of genre theory. The short line in Shalamov's lyric poetry deliberately departs from the emotional coloring established by tradition. Shalamov's poems, written in short and ultra-short lines, are characterized by intonational diversity and an ambiguous semantic halo. One can say that the author "rehabilitated" the short line in Russian poetry, making it a full-fledged and universal poetic tool.

Keywords

V.T. Shalamov; V.V. Mayakovsky; lyric poetry; short and ultrashort metres; expressive halo.

Любопытны и оригинальны теоретические взгляды В.Т. Шаламова, касающиеся стиховедения, – о роли звукописи в поэзии, о рифме, поэтическом синтаксисе и т.д. Особое значение имеют его размышления о возможностях и достоинствах коротких и сверхкоротких силлабо-тонических размеров в русской поэзии, т. е. двух- и трехстопных двусложников и двустопных трехсложников. Для справки: короткими считаются «2- и 3-стопные 2-сложники и 2-стопные 3-сложники» [Холшевников 1987, 18]. В работе М.Л. Гаспарова дано объяснение подобной точке зрения: «Средняя длина речевого такта (ко́лона)…8 плюс / минус 1 слогов. Соответственно этим слуховым привычкам и стихи такого объема ощущаются как **средние,** "нормальные": таковы 4-ст. ямб и хорей, 3-ст. дактиль, амфибрахий и анапест. Стихи меньшей стопности ощущаются как **короткие,** большей стопности – как **длинные»** [Гаспаров 1993, 104] (здесь и далее все выделения принадлежат нам – *И.К., Е.Б.*).

Теоретические представления поэта нашли подтверждение в его творчестве. Так, в 1955 г. Варлам Шаламов заканчивает поэму «Аввакум в Пустозерске», написанную коротким размером – 2-стопным Амф., который

«можно считать открыто полемичным по отношению к многословным стилизациям Д. Мережковского и М. Волошина об Аввакуме, а также по отношению ко взглядам В. Маяковского о возможностях короткой строки…» [Есипов 2020, т. 1, 528].

Напомним суждение В. Маяковского из его работы «Как делать стихи?»: «Из размеров я не знаю ни одного. Я просто убежден для себя, что для героических или величественных передач надо брать длинные размеры с большим количеством слогов, а для веселых – короткие» [Маяковский 1978, 256].

Полемичность выбранного размера подчеркнул и сам Шаламов. В авторском комментарии к поэме он записал:

> Написано в 1955 году в поселке Туркмен Калининской области… Стихотворение это, маленькая поэма, дорого мне и тем, что в нем убедительно опровергнута необязательность взгляда Маяковского («Как делать стихи») на короткую строку в русской поэзии [Есипов 2020, т. 1, 529].

Обратим внимание: неточное выражение В.Т. Шаламова – «необязательность взгляда» здесь доказана.

Важно отметить, что короткие размеры использовались Шаламовым и раньше, до создания поэмы. Достаточно назвать несколько стихотворений: «Серый камень» (3Я; 1950), «Льют воздух, как раствор…» (3Я; 1952), «Я песне в день рождения…» (3Я; 1952), «Боже ты мой, сколько…» (3Х; 1952 – 1953), «Так вот и хожу…» (3Х; 1940-е – 1953), «Мы несчастье и счастье…» (2Ан.; 1952), «На улице волки…» (2Амф.; 1954).

Интерес к возможностям и особенностям коротких и сверхкоротких размеров проявляет В.Т. Шаламов и после 1955 г. Так, в 1962 г. он пишет стихотворение «Когда после разлуки…» (3Я). В авторском комментарии к нему поэт отметил: «Пример стихотворения, в котором короткая строка служит вовсе не для плясового мотива, как уверял Маяковский» (цит. по: [Есипов 2020, II, 492]). В том же году к стихотворению «Свяжите мне фуфайку…» (3Я) в пространном авторском комментарии поэт пишет: «Запись этого стихотворения в 1962 году доставила мне истинное удовольствие. Я категорически отрицаю легкомысленное утверждение Маяковского в книжке “Как делать стихи”, что короткая строка служит для выражения веселого содержания или тона, а длинная – для торжественного или печального. Еще Полежаев показывал прямо противоположные примеры. Работа над короткой строкой, на суженном словесном плацдарме, доставляет поэту большое удовольствие, если удается победить технические трудности или втиснуть в короткую строку какое-нибудь длинное, многосложное слово. Ритмические колебания строки тут превращаются в увлекательную задачу...» (цит. по: [Есипов 2020, II, 491–492]).

Действительно, метрический репертуар Полежаева содержит короткие строки всех (за исключением дактиля) основных размеров силлабо-тоники: 2Х («Песнь погибающего пловца»), 2Я («Провидение», «Ожидание» и в составе ПМК стих. «Демон вдохновенья»), Я (3 – 3 – 1) в «Автор и читатель», Я (4 – 3) в «К набеленной красавице», 2Амф. («Букет»), 2Ан. (в стих. «Ай, ахти! Ох, ура...» и в составе логаэда – нечетный стих 2Ан., четный 3Х, см. «У меня ль, молодца...»), Х (4 – 3) и Х (4 – 2) в стих. «Степь», см. также 2Х в предисловии. «К читателям» в поэме «Сашка» (последний стих здесь – одностопный хорей).

На опыт А.И. Полежаева ссылается и В.Е. Холшевников, когда говорит об экспрессии коротких силлабо-тонических размеров [Холшевников 1987, 19].

Очевидно, что потенциал и особенности реализации коротких размеров занимали Шаламова как поэта и теоретика на протяжении всей его творческой жизни. В данной статье анализируется роль и значение короткой строки в лирике В. Шаламова. Материалом анализа стал корпус всех лирических стихотворений поэта за исключением переводов и юношеских стихов – всего 1258 стихотворений [Шаламов 2020].

Как показал анализ, короткие и сверхкороткие стихи играют значительную (если не сказать – исключительную) роль в поэзии В.Т. Шаламова. Прежде всего отметим, что короткие и сверхкороткие размеры попадают в поэзии Шаламова в число «широко употребительных» (по формуле Гаспарова) метров [Гаспаров 1984, 261]. Так, по нашим подсчетам, в лирике поэта насчитывается 295 текстов, использующих короткие и сверхкороткие ямбические стихи, 63 текста с хореическими короткими и сверхкороткими строчками, еще в 41 стихотворении использованы короткие и сверхкороткие трехсложные размеры.

Необходимо уточнить, что в данном случае учитываются все стихотворные тексты, в составе которых задействованы короткие и сверхкороткие строки, то есть разностопные урегулированные стихи, вольные стихи, логаэды и т.п. Например, среди ямбических стихов у Шаламова 121 стихотворение – 3Я, 87 – разностопный Я (4 – 3), 33 – разностопный с чередованием «нормальных» и сверхкоротких строк Я (4 – 2) и т.д. Кроме того, 32 ямбических стихотворения с чередованием строк разной стопности: Я (3 – 2 – 3 – 3), Я (4 – 2 – 4 – 1), Я (4 – 4 –1), Я (4 – 3 – 4 – 2), Я (2 –3). Вольным ямбом, включающим короткие и сверхкороткие строки, написано всего 8 стихотворений.

Хореических коротких размеров значительно меньше, при этом стихотворений 3Х всего 9. Разностопным Х (4 – 3) написаны 33 стихотворения. Обратим внимание: именно этим размером написано последнее стихотворение В. Шаламова, датированное 1981 г.:

Я на бреющем полете
Землю облетаю,
И тщеты земной заботы
Я теперь не знаю [Шаламов 2020, II, 286].

Из коротких и сверхкоротких трехсложников преобладает анапест. Он задействован в 32 стихотворениях, при этом любопытна динамика его использования по периодам творчества. Если в «Колымских тетрадях» представлено всего 4 стихотворения (все – 2Ан.), то в лирике 1960-х гг. насчитывается 14 стихотворений, содержащих короткие и сверхкороткие строки: преобладает здесь 2Ан., незначительное число текстов написаны Ан. (2 – 1), Ан. (2 – 2 – 3), Ан. вольный (от 2 до 4). В 1970-х гг. насчитывается 8 лирических стихотворений, использующих 2Ан. или разностопный Ан. с чередованием коротких и сверхкоротких строчек. «Короткий амфибрахий» представлен всего в 6 текстах, из них – 2Амф. в стихотворении («небольшой поэме», как подчеркивал автор) «Аввакум в Пустозерске», насчитывающем 148 стихов.

Стихотворений, использующих короткие дактилические строки, в лирике Шаламова всего три. Любопытно, что «чистый» дактиль среди коротких размеров встречается лишь однажды – 2Дак. в стихотворении 1973 г.:

Дым – это юрта!
Дым – это дом!
Ясное утро
В крае седом.
Падает иней,
Кончен полет.
Призрачно сини
Небо и лед.
Речка и ветер.
Стынет река.
Резче на свете
Нет языка [Шаламов 2020, II, 227–228].

В двух других текстах также использован стих 2Дак. – в четверостишии «Мало секунд у меня на веку…», написанном Дак. (4 – 2): *Мало секунд у меня на веку, / Их сберегая, / Бью и кую за строкою строку – / Жизнь продолжаю* [Шаламов 2020, II, 283] – и в стихотворении «Бензин». Причем в этом тексте строка 2Дак. использована в качестве заключительного стиха в строфах, написанных 4-иктным дольником, см.:

Нам бы дойти до ближайшей избушки,
Нам перегреться, передохнуть.
Нам бы хоть спирту по полной кружке
С горя хлебнуть [Шаламов 2020, II, 316].

Всего в лирике Шаламова в 399 стихотворениях так или иначе использованы короткие и сверхкороткие размеры – это 31, 72 % от количества всех стихотворных текстов Шаламова (1258 стихотворений). Очевидно, что в поэзии этого автора короткие размеры вряд ли можно считать редкими или малоупотребительными.

М. Гаспаров в «Очерке истории русского стиха» отмечал, что в поэзии советского времени «с падением 6-стопника оскудевают и разностопные урегулированные размеры … в употреблении остаются только 4 – 3-ст. ямб и хорей … более контрастные сочетания стопностей (“… Свеча горела на столе, Свеча горела” – Пастернак, 1946) редки…» [Гаспаров 1984, 263]. Следует подчеркнуть, что на фоне подобного оскудения резко выделяется лирика В. Шаламова, в которой насчитываются десятки текстов с контрастными сочетаниями стопностей. Урегулированные чередования стихов – Я (4 – 2), Я (4 – 1) даже Я (5 – 1), Х (4 – 2) – отмечаются на протяжении всего творчества поэта. См. стихотворения «После ливня» Я (4 – 4 – 1), «Сирень сегодня поутру…» Я (4 – 2 – 4 – 1), «Когда рождается метель…» Я (4 – 1), «Отморожение» Я (2 – 2 – 1), «Он тащит солнце на плече…» Я (4 – 2 – 4 – 1), «Бесплодно падает на землю…» Я (4 – 2), «Ленинград» Я (4 – 2 – 4 – 1), «Вчера я кончил эту книжку…» Я (4 – 1), «1956-й» Я вольн. (от 1 до 4), «Не буду я прогуливать собак…» Я вольн. (от 1 до 6), «Хорошо бы две странички…» Х (4 – 4 – 2), «Просто – болен я. Казалось…» Х (4 – 2) и т.д.

Что показал опыт работы Шаламова с короткой строкой? Прежде всего – неограниченный диапазон семантики коротких и сверхкоротких

силлабо-тонических размеров. Короткими и сверхкороткими размерами написаны стихотворения, осваивающие самые разные темы и мотивы. При этом короткая строка способна «оформлять» самый широкий спектр настроений и отвечать самым разным жанровым тенденциям. Иногда в лирике Шаламова короткие размеры прямо соответствуют «традиционному» – «комическому» содержанию. Такова, например, эпиграмма на Солженицына: *С большим умом* (2Я) *Практического склада* (3Я) *Он был посланцем* (2Я) *Рая, а не ада* (3Х) – [Шаламов 2020, II, 422]. В этом же ряду – сатирическое стихотворение «Был поэт-подвижник…» (3Х), обличающее бывшего единомышленника, предавшего прежние идеалы. Однако любопытно заметить, что шаламовские тексты, относящиеся к собственно смеховой культуре, обычно не пользуются короткой строкой! См. раздел «Шуточные стихотворения, эпиграммы» в его двухтомнике: «Новогодняя поэма» – 4Х, «Амбулаторные стихи» – 4Я, стихотворение «Космическое» – 4Я.

С другой стороны, стихи, написанные сверхкороткими размерами, «озвучивают» подлинно драматические и трагические мотивы. В то же время очевидно, что стихотворения с короткой строкой у Шаламова принципиально отличаются от стихотворений А. Полежаева. Так, В.Е. Холшевников отмечал, что «2-стопные ямбы и хореи Полежаева передают трагическую напряженную, прерывистую речь…» [Холшевников 1987, 19]. См., например, звучание строк 2Х в его стихах:

Горе, горе!
Он настигнет:
В шумном море
Челн погибнет!
Гроб готов!..
Треск громов
Над пучиной
Ярых вод
Вздох пустынный
Разнесет!.. [Полежаев 1987, 92].

Напряженную взволнованную речь передает и 2Я Полежаева:

Поет петух,
Пропел другой –
И пылкий дух
Убит тоской:
Все нет и нет!
Редеет тень,
И брезжит свет,
И скоро день…
Спеши, спеши,
Моя Любовь,
И утуши
Мою любовь!
(«Ожидание», фрагмент) [Полежаев 1987, 121].

Короткая строка Шаламова рождает иные интонации и отличается иной эмоционально-смысловой окраской. Например, обратим внимание на стихотворение «Отморожение» (1959 г.):

Я даже днем
Дышал огнем
Мороза.
Я шел вперед,
А слезы – лед!
Не слезы.
И на ходу
Я не найду
Дороги.
Я на звезду
Глядел в бреду –
Безногий [Шаламов 2020, II, 83].

Стихотворение написано сверхкоротким размером – Я (2 – 2 – 1). Однако предельно короткая строка воссоздает здесь не сиюминутную ситуацию психологического напряжения (как в текстах Полежаева), но оформляет монолог лирического героя как размышление, воспоминание о минувших страданиях. Монолог лирического субъекта дистанцирован от предмета переживаний и представлен как рассуждение о минувших событиях – все высказывание организовано посредством прошедшего времени. Обратим внимание и на ряд стилистических и фонических средств, «удлиняющих» предельно короткий стих (включающий 4 или 2 слога!). Этому же служит стихотворный перенос (enjambement), выступающий конструктивным приемом текста – каждый терцет составляет одно предложение.

При этом «протяженность» речевого потока в строфе подчеркивается особенностями чередования разностопных строк и рифмовкой. Чередование 2 – 2 – 1 оформляет **континуальный характер строфы-предложения (делая единственно возможной смысловую паузу в «точке» укороченной строки). Ту же функцию выполняет способ рифмовки (a – a – b, a – a – b), при котором заключительное слово строфы-предложения получает рифменное созвучие только в конце следующей строфы. К тому же сверхкороткий стих «протягивается» за счет того, что парные мужские клаузулы сменяются в третьем стихе женской:** *Я даже днем / Дышал огнем / Мороза*. Заметим, кстати, что подобное чередование клаузул позволяет использовать в сверхкратком стихе многосложные слова: *мороза*, *дороги*, *безногий*.

Не создают определенного экспрессивного ореола (точнее – сознательно далеки от него – от закрепленной традицией эмоциональной окраски) и другие многочисленные примеры коротких размеров. Показательно, что в лирике Шаламова стихотворения с короткими и сверхкороткими строками тяготеют к оформлению «классических» литературных жанров, универсальны с точки зрения жанрологии. Например, короткий трехсложный стих органичен как в оформлении «элегического» звучания, так и в создании балладной формы.

Ср. мотив разочарования, приближающихся испытаний, рождающий «элегический модус» стихотворения, написанного двусложным

анапестом (второй и четвертый стих в первой строфе – 2Амф.) с однотипными – мужскими клаузулами:

Скоро в серое море
Ворвется зима,
И окутает горы
Лиловая тьма.
Скоро писем не будет.
И моя ли вина,
Что я верил, как люди,
Что бывает весна [Шаламов 2020, т. 1, 150].

Основу переживания субъекта составляет «хронотоп уединения и странничества: пространственного и/или временного отстранения от окружающих» [Тюпа 2008, 302]. Оторванность лирического героя от «нормального» течения жизни подчеркивается анафорами, «скрепляющими» строфы («Скоро…») и ключевые строки текста («Что я верил…», «Что бывает…»). Короткий размер у Шаламова далек от запечатления «веселых» или легкомысленных мотивов, но, как это ни парадоксально для автора «Колымских тетрадей», не направлен на воспроизведение интонации «надрыва», какой бы то ни было экзальтации. Лирический субъект Шаламова – это всегда герой рефлексирующий, добивающийся ясности и точности в осмыслении всего бывшего с ним. Этот общий принцип остается неизменным и в стихотворениях с короткой строкой. В частности, именно этим объясним «элегизм» его стихов.

Другое стихотворение (также написанное 2Ан.) имеет ярко выраженную нарративную природу – что с аллегорическим смыслом «фантастического» рассказа сообщает тексту «балладный» характер. Любопытно заметить, что при этом короткий размер придает стихотворному рассказу интонацию неспешного разговора:

Мы несчастье и счастье
Различаем с трудом.
Мы бредем по несчастью,
Ищем сказочный дом.
Где бы ветры не дули,
Где бы крыша была,
Где бы жили июли
И где б не было зла.
Этим сказочным домом
Бредит каждый, и вот
Он находит хоромы
И в хоромы идет.
Но усталые взоры
Не заметят впотьмах –
Это иней узоры
Налепил на дверях.
Невеселая келья
Холодна и темна.

Здесь его новоселье
Без огня, без вина.
Но, согрев своим телом
Ледяную кровать,
Он решает несмело
Все же здесь ночевать.
И опять на дорогу
Он выходит с утра
И помолится богу,
Как молился вчера… [Шаламов 2020, т. 1, 152–153].

Не менее «универсальными» (способными продуцировать «разнонаправленные» художественные модусы) оказываются у Шаламова и двусложные короткие размеры. Ограничимся несколькими примерами. В частности, многообразные семантические и экспрессивные варианты свойственны стихотворениям трехстопного ямба. Например, размером 3Я написано стихотворение «Птицелов», см. фрагменты:

Где в заводях озер
Зеленых глаз Алены
Тону я до сих пор –
Охотник и влюбленный.
Где, стоя за спиной
Царевича Ивана,
Объеду шар земной
Без карты и без плана.
Уносит серый волк
К такой стране нездешней,
Где жизнь – не только долг,
Но также и надежда [Шаламов 2020, т. 1, 172].

Идиллические и вместе с тем сказочные образы стихотворения, с одной стороны, вызваны воспоминаниями субъекта о безмятежном («идиллическом») детстве. С другой стороны, мотивы детства сопряжены с сегодняшним состоянием лирического героя – человека нелегкой судьбы. Обратим внимание – как указывает В. Есипов, – в устном исполнении стихотворения В. Шаламов изменял строку «Без карты и без плана» на строчку: «Арктические страны» [Есипов 2020, т. 1, 514]. В этом контексте особый смысл получает последняя строфа стихотворения:

В морщинах скрыта грусть,
Но я не беспокоюсь.
Я солнцем оботрусь,
Когда росой умоюсь… [Шаламов 2020, т. 1, 172].

И сцены детства, и картина сегодняшней жизни, действительно, поданы как «…сочетание человеческой жизни с жизнью природы, единство их ритма, общий язык для явлений природы и событий человеческой жизни» – по словам М. Бахтина об идиллическом хронотопе [Бахтин 1975, 375].

Приведенные примеры свидетельствуют не только о способности коротких размеров осваивать разнообразные мотивные комплексы и несхожие настроения. Многообразны и «ритмические колебания» коротких строк, о которых говорил автор. Короткие и сверхкороткие размеры в лирике Шаламова лишены однозначной – заданной интонации и не знают жесткой привязанности к определенному экспрессивному ореолу, будь то «легкомысленный настрой», по Маяковскому, или трагическая напряженность Полежаева.

Эксперимент В. Шаламова с коротким стихом, выросший из полемики с утверждением Маяковского, давно ее пережил. Полемика та стала эпизодом из истории русской литературы. Однако опыт Шаламова имеет огромное значение. Он убедительно демонстрирует возможности и достоинства короткой строки в русской поэзии в целом. Короткие и сверхкороткие силлабо-тонические размеры поэт использует как в небольших по объему, так и в пространных стихотворных текстах (от четверостиший до поэмы или многостраничных циклов). Стихотворениям Шаламова, написанным короткими и сверхкороткими строчками, свойственно интонационное многообразие и неоднозначный семантический ореол. Можно сказать, автор «реабилитировал» короткую строку в отечественной поэзии, сделав ее полноценным и универсальным поэтическим инструментом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. 504 с.

2. Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М.: Наука, 1984. 319 с.

3. Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-х – 1925 годов в комментариях. М.: Высшая школа, 1993. 272 с.

4. Есипов В.В. Примечания // Шаламов В. Т. Стихотворения и поэмы: в 2 т. Т. 1. СПб.: Издательство Пушкинского Дома; Вита Нова, 2020. С. 449–573. (Новая библиотека поэта).

5. Есипов В.В. Примечания // Шаламов В. Т. Стихотворения и поэмы: в 2 т. Т. 2. СПб.: Издательство Пушкинского Дома; Вита Нова, 2020. С. 447–588. (Новая библиотека поэта).

6. Маяковский В.В. Собрание сочинений: в 12 т. Т. 11. М.: Правда, 1978. 415 с.

7. Полежаев А.И. Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, 1987. 576 с. (Библиотека поэта. Большая серия).

8. Тюпа В.И. Элегическое (элегизм) // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 302.

9. Холшевников В. Е. Что такое русский стих // Мысль, вооруженная рифмами. Поэтическая антология по истории русского стиха. 2-е изд. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1987. 607 с. С. 5–36.

10. Шаламов В.Т. Стихотворения и поэмы: в 2 т. Т. 1 / вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. В.В. Есипова. СПб.: Издательство Пушкинского Дома; Вита Нова, 2020. 591 с. (Новая библиотека поэта).

11. Шаламов В.Т. Стихотворения и поэмы: в 2 т. Т. 2 / вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. В.В. Есипова. СПб.: Издательство Пушкинского Дома; Вита Нова, 2020. 640 с. (Новая библиотека поэта).

REFERENCES
(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Yesipov V.V. Primechaniya [Notes]. Shalamov V.T. *Stikhotvoreniya i poemy* [Poems and Long Poems]: in 2 vols. Vol. 1. St. Petersburg, Izdatel'stvo Pushkinskogo Doma; Vita Nova Publ., 2020, pp. 449–573. (In Russian).

2. Yesipov V.V. Primechaniya [Notes]. Shalamov V.T. *Stikhotvoreniya i poemy* [Poems and Long Poems]: in 2 vols. Vol. 2. St. Petersburg, Izdatel'stvo Pushkinskogo Doma; Vita Nova Publ., 2020, pp. 447–588. (In Russian).

3. Kholshevnikov V.E. Chto takoe russkiy stikh [What Russian Verse Is]. *Mysl', vooruzhennaya rifmami. Poeticheskaya antologiya po istorii russkogo stikha* [A Thought Armed with Rhymes. A Poetic Anthology on the History of Russian Verse]. 2nd ed. Leningrad, Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta, 1987. 607 p. (In Russian).

4. Tyupa V.I. Elegicheskoe (elegizm) [The Elegiac (Elegism)]. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: A Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, Izdatel'stvo Kulaginoy; Intrada Publ., 2008, p. 302. (In Russian).

(Monographs)

5. Bakhtin M.M. *Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniya raznykh let* [Questions of Literature and Aesthetics. Studies of Different Years]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1975. 504 p. (In Russian).

6. Gasparov M.L. *Ocherk istorii russkogo stikha. Metrika. Ritmika. Rifma. Strofika* [An Essay on the History of Russian Verse. Metre. Rhythm. Rhyme. Strophics]. Moscow, Nauka Publ., 1984. 319 p. (In Russian).

7. Gasparov M.L. *Russkie stikhi 1890-kh – 1925 godov v kommentariyakh* [Russian Verse of the 1890s–1925 with Commentary]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1993. 272 p. (In Russian).

Каргашин Игорь Алексеевич,
Независимый исследователь.
Доктор филологических наук.
Научные интересы: теория литературы, субъектная организация художественного текста, поэтика лирического стихотворения.
E-mail: iakargashin@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-3964-6242

Балашова Елена Анатольевна,
Калужский государственный университет имени К.Э. Циолковского.
Доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры литературы.
Научные интересы: русская классическая литература, современная русская поэзия, поэтические жанры, интерпретация художественного текста.
E-mail: balashova_ea@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-2603-4239

Igor A. Kargashin,
Independent Researcher.
Doctor of Philology.
Research interests: literary theory, subject organization of a literary text, poetics of the lyric poem.
E-mail: iakargashin@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-3964-6242

Elena A. Balashova,
Tsiolkovsky Kaluga State University.
Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of the Department of Literature.
Research interests: Russian classical literature, contemporary Russian poetry, poetic genres, interpretation of a literary text.
E-mail: balashova_ea@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-2603-4239

DOI 10.54770/20729316-2026-3-272

Ю.В. Доманский

«НАШ ДРУГ – БУРАТИНО» ВИА «МЗИУРИ» В СОВЕТСКОЙ ВСЕЛЕННОЙ «ЗОЛОТОГО КЛЮЧИКА»*

Аннотация

В статье рассматривается исполненный грузинским детским вокально-инструментальным ансамблем «Мзиури» и вышедший в 1978 г. на Всесоюзной фирме грамзаписи «Мелодия» в виде пластинки музыкальный спектакль «Наш друг – Буратино». Описывается контекст данного произведения – так называемая вселенная «Золотого ключика», начатая повестью-сказкой А.Н. Толстого «Золотой ключик, или Приключения Буратино» и продолженная потом целым рядом литературных произведений, театральных постановок, кино- и мультфильмов, других фактов культуры, включая скульптуры, игрушки и даже продукты питания. Всем этим за прошедшие 90 лет с момента появления толстовской повести-сказки ее смыслы существенно корректировались, усложнялись. Наиболее же значительным произведением для формирования смыслов советской вселенной «Золотого ключика» оказался двухсерийный художественный фильм «Приключения Буратино» 1975 г. Песни из этого фильма и стали основой музыкального спектакля «Наш друг – Буратино» детского ансамбля «Мзиури». Однако спектакль все же являет собой самостоятельное произведение, художественно интерпретирующее тексты-предшественники. В статье показывается, во-первых, что уже название этого аудиоспектакля может быть истолковано и как уникальное, и как сохраняющее некоторые важные черты и сказки А.Н. Толстого, и последующих трактовок классического сюжета; во-вторых, что вокальные интерпретации характеров из сказки делают эти характеры менее однозначными, чем это было в первоисточнике и в ряде других творческих интерпретаций. В результате в известном материале актуализируются смыслы, которые до этого не были на поверхности, и актуализация этих смыслов делает аудиоспектакль ВИА «Мзиури» в советской вселенной «Золотого ключика» уникальным.

Ключевые слова

Буратино; «Золотой ключик»; ВИА «Мзиури»; «Наш друг – Буратино».

* Данная публикация подготовлена в рамках реализации государственного задания по научно-исследовательской работе «Интермедиальность художественной культуры и современный литературный процесс», шифр FSZG-0001.

Yu.V. Domanski

“OUR FRIEND – BURATINO” BY VIA “MZIURI” IN THE SOVIET UNIVERSE OF “THE GOLDEN KEY”**

Abstract

This article examines the musical performance “Our Friend – Buratino”, performed by the Georgian children’s vocal and instrumental ensemble “Mziuri” and released in 1978 on the All-Union Melodiya Recording Company. It describes the context of this work – the so-called “Golden Key” universe, which began with A.N. Tolstoy’s fairy tale “The Golden Key, or the Adventures of Buratino” and subsequently continued through a number of literary works, theatrical productions, films and cartoons, and other cultural artifacts, including sculptures, toys, and even food products. Over the 90 years since the original Tolstoy story, all of these have significantly adjusted and complicated its meanings. The most significant work in shaping the meanings of the Soviet universe of “The Golden Key” was the two-part feature film “The Adventures of Buratino” (1975). Songs from this film formed the basis for the musical performance “Our Friend – Buratino” by the children’s ensemble “Mziuri”. However, the performance is still an independent work, artistically interpreting its predecessors. This article demonstrates, firstly, that the title of this audio performance can be interpreted as both unique and as preserving some key features of both A.N. Tolstoy’s fairy tale and subsequent interpretations of the classic plot; secondly, that the vocal interpretations of the characters from the tale make them less unambiguous than in the original and in a number of other creative interpretations. As a result, previously unseen meanings are brought to light in the familiar material, and this actualization of these meanings makes the audio performance by VIA “Mziuri” unique within the Soviet universe of “The Golden Key”.

Keywords

Buratino; “The Golden Key”; VIA “Mziuri”; “Our Friend – Buratino”.

Порожденная сказкой А.Н. Толстого и ее главным героем – Буратино – советская вселенная «Золотого ключика» весьма обширна и многообразна: тут и книжные издания с иллюстрациями различных художников, и диафильмы, и несколько экранизаций, в том числе мультипликационная (см.: [Прохоров 2008]), и театральные постановки, и книжные продолжения похождений главного героя, среди которых наиболее известны «Побежденный Карабас» (1941 г.) Елены Данько, «Вторая тайна золотого ключика» (1975 г.) Александра Куммы и Сакко Рунге, «Буратино ищет клад» (1995 г.) и «Буратино в Изумрудном городе» (1996 г.) Леонида Владимирского; тут и выходившая с 1958 по 1985 г. на советском телевидении передача для юных художников «Выставка Буратино», которую вел сам Буратино – в виде куклы; Буратино присутствовал среди веселых человечков в популярном детском журнале «Веселые картинки», а еще можно вспомнить игрушки и игры, наборы открыток, лимонад «Буратино», ириски «Золотой ключик»… (см. опись и анализ всей этой вселенной в: [Липовецкий 2008]; начальная же фаза ее хорошо представлена в: [Петровский 1986, 212–220]). Продолжилось пополнение вселенной и в нашем веке: в ряде городов

** This publication was prepared within the framework of the state assignment for the research project “Intermediality of Artistic Culture and the Contemporary Literary Process”, code FSZG-0001.

(Самара, Гомель, Ялта…) появились памятники Буратино, а в самом начале 2026 г. на киноэкраны вышел полнометражный фильм «Буратино» (режиссер Игорь Волошин); и еще из недавних примеров оригинальных интерпретаций, пополнивших эту вселенную, укажем спектакль «Золотой ключик или…», поставленный в петербургском Театре имени В.Ф. Комиссаржевской (режиссер Иван Пачин, драматург и автор текстов песен Полина Коротыч, премьера состоялась 22 марта 2026 г.). Первым же пополнять вселенную «Золотого ключика» стал сам А.Н. Толстой, сразу же следом за повестью-сказкой создав специально для Центрального детского театра по прямой просьбе его руководителя Наталии Сац пьесу «Золотой ключик» (об истории создания пьесы и концепции спектакля см.: [Сац 2025, 361–373]). Стараниями внимательных читателей-исследователей развернулась вселенная «Золотого ключика» и в сторону текстов-предшественников: не только и не столько сказка Карло Коллоди «Приключения Пиноккио» стала тут определяющей, сколько, например, культура русского символизма и в частности поэзия Александра Блока, «Синяя птица» Мориса Метерлинка, сказка Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес» (см.: [Петровский 1986]) и, конечно, Всеволод Мейерхольд – правда, «не подлинная личность знаменитого режиссера, а слухи и сплетни, особого рода “городская легенда” о нем» [Петровский 1986, 186]. В итоге «Сказка о Буратино, как губка, вобрала множество откликов Толстого на культуру времен его писательской молодости – между первой русской революцией и первой мировой войной» [Петровский 1986, 196]. Таким образом, вселенная «Золотого ключика» включает в себя и то, что было после выхода повести-сказки А.Н. Толстого, и то, что было до нее. И в обоих временных направлениях (и в прошлое, и в грядущее относительно толстовской повести-сказки) вселенная эта выходит далеко за пределы хронологических рамок существования СССР, однако все-таки бóльшая часть артефактов вселенной «Золотого ключика» расположилась внутри советского периода истории, потому будем называть всю эту вселенную советской.

Если же пытаться всю вселенную «Золотого ключика» свести к какому-то общему знаменателю, то знаменатель этот получится довольно пестрым. И исходный текст – сказка А.Н. Толстого – отнюдь не станет тут смысловым инвариантом, стержнем данного знаменателя, поскольку она сделана по привычным сказочным канонам, где есть добро и есть зло и где добро одерживает абсолютную победу, даже не принося ничего в жертву, последующие же интерпретации толстовского сюжета зачастую от этих канонов отступали.

За прошедшие 90 лет с момента появления «Золотого ключика, или Приключений Буратино» А.Н. Толстого смыслы этой повести-сказки существенно корректировались, можно сказать – усложнялись. Где-то даже этому поспособствовал сам автор, создав на основе своей сказки пьесу для театра, то есть путем родовой перекодировки предложив пусть не радикально иной, но все же несколько другой вариант своего сюжета, а следовательно – и иной вариант в плане смысловом.

Самым же, пожалуй, значительным произведением для формирования смыслов советской вселенной «Золотого ключика» стал двухсерийный художественный фильм «Приключения Буратино» (1975 г., киностудия «Беларусьфильм», режиссер Леонид Нечаев, автор сценария Инна Веткина); фильм оказался очень популярен, порою даже его статус обозначали как культовый; песни из фильма (автор музыки – Алексей Рыбников, слов – Булат Окуджава и Юрий Энтин) пошли, что называется, в народ.

Больше же всего по душе советскому зрителю пришлись неоднозначные характеры целого ряда персонажей: толстовские злодеи (Карабас Барабас, Дуремар, лиса Алиса и кот Базилио) оказались весьма харизматичными и даже довольно-таки симпатичными, а Буратино, не перестав, разумеется, быть положительным героем, завоевал детские сердца еще и тем, что довольно много озорничал и делал немало глупостей. Впрочем, справедливости ради надо сказать, что и в источнике – в повести-сказке А.Н. Толстого – Буратино тоже предстает как отъявленный шалун. Так, например, едва появившись на свет, деревянный человечек выстраивает свой ближайший жизненный план весьма своеобразно: «Завтра чуть свет убегу из дома – лазить по заборам, разорять птичьи гнезда, дразнить мальчишек, таскать за хвосты собак и кошек… Я еще не то придумаю!..» [Толстой 2025, 21]. Верно замечено, что в сказке Толстого «Буратино – милый шалун, который и остается им, как и любой нормальный ребенок, хотя с каждым приключением становится умнее» [Назанин 2011, 161]. В фильме же Нечаева хулиганская ипостась главного героя была даже усилена. И в контексте детской литературы проказник Буратино не одинок, ведь детям – советским детям прошлого века (за других не беремся утверждать) – симпатичны были как раз вот такие веселые озорники, поступки которых приводят зачастую к довольно неприятным последствиям: Незнайка, Винни-Пух, Чиполлино…

Между тем фильм Нечаева в плане трактовки характера главного героя нельзя сводить только к озорству; Буратино оказался вполне многоплановым персонажем, что хорошо заметно уже в сценарии Инны Веткиной: «В почти оттепельной трактовке Инны Веткиной Буратино, как всякий ребенок, немного и Дон Кихот, и Прометей» [Костюкович 2020, 184]. И, конечно, Буратино из фильма существенно отличался от Буратино из толстовской сказки: «В сказке Толстого Буратино был чуть-чуть скоморошист и больше похож на своего названного брата, ярмарочного Петрушку, а в фильме, благодаря тому, что кукол впервые сыграли дети, он сделался олицетворением детства, с тем ностальгическим оттенком беззаботности и совершенной доверчивости, который потом надолго свяжет “Приключения Буратино” с памятью об ушедшем счастливом детстве. Этим приемом сюжет об угнетателях и угнетенных превратили в историю о гораздо более сложных отношениях взрослых и детей» [Костюкович 2020, 187]. С другой стороны, Иван Толстой (признан иностранным агентом в РФ), внук писателя, так отозвался о главном герое нечаевского фильма: «Этот Буратино не свободный шалун. Он пай-мальчик, который играет шалуна. Буратино должен быть отвязный, абсолютно непосредственный, он должен быть неугомонный, на него нужно сердиться. Не злиться, а именно сердиться. Его хочется наказать. Но ты понимаешь, что он милый, поэтому вместо того, чтобы его наказать, ты его берешь и на колено сажаешь. Буратино у Нечаева в этом фильме-мюзикле – пай-мальчик, которому разрешили поиграть шалуна. Он коленки не пачкает. Он приходит домой, и папа Карло должен быть доволен, что его штанишки остались чистыми» [Вайль 2006]. Впрочем, смеем полагать, что трактовка внука писателя не в полной мере соответствует характеру Буратино в фильме Нечаева, хотя и она имеет право на существование.

И все-таки несмотря на разницу в трактовках, а, возможно, и благодаря ей, доминантой советской вселенной «Золотого ключика», при всей ее пестроте, стали смыслы, заданные популярным фильмом Леонида Нечаева. С момента выхода картины толстовские сюжеты и характеры, возникая в тех

или иных контекстах, и при создании их, и при восприятии так или иначе проецировались на то, что было представлено на экране, хотя, разумеется, каждое новое обращение к сюжету о Буратино привносило и что-то новое. Нередки были обращения, которые прямо ориентировались на фильм Нечаева; из наиболее свежих примеров такого рода назовем уже упомянутый фильм «Буратино» Игоря Волошина, где и многие характеры, и песенный ряд напрямую взяты из нечаевской картины, хотя, разумеется, переработаны и переосмыслены.

Мы же коснемся тоже произрастающей из фильма Нечаева частицы вселенной «Золотого ключика», правда, частицы более ранней, чем «Буратино» Волошина. Это вышедший в 1978 г. на Всесоюзной фирме грамзаписи «Мелодия» в виде пластинки музыкальный спектакль «Наш друг – Буратино». Спектакль был представлен грузинским детским вокально-инструментальным ансамблем «Мзиури», в состав которого входили почти исключительно девочки – они и пели, и играли на музыкальных инструментах. Сам ансамбль (название переводится с грузинского как «Солнечный») был создан в Тбилисском Дворце пионеров в 1971 г., руководители – Рафаэль Казарян и Гурам Джаиани. Еще до спектакля про Буратино ансамбль снялся в телевизионном художественном фильме «Мзиури» (1973 г.), где девочки сыграли сами себя. Постановщиком же «Нашего друга – Буратино» выступил Александр Борисович Жеромский – популярный в СССР актер пантомимы из Москвы, режиссер, в будущем создатель «Театра эксцентрики». В общем, смело можно сказать, что спектакль делался профессионалами, каковыми были и руководители «Мзиури», и режиссер, и к тому моменту сами девочки-исполнительницы. Основу же спектакля составили песни из «Приключений Буратино» Леонида Нечаева. На двух сторонах альбома «Наш друг – Буратино» продолжительностью около сорока минут прозвучало в общей сложности 16 песен, перемежающихся короткими сюжетными пояснениями «от автора» (единственный мужской голос на пластинке принадлежит Владимиру Солодовникову, читающему авторский текст), короткими диалогами и сценками.

Заметим, что пластинка ВИА «Мзиури» не была единственным обращением к музыкальному материалу из фильма «Приключения Буратино» в советской культуре второй половины 1970-х гг.: в журнале «Колобок» за 1976 г. (№№ 10–11) – периодическом издании, состоявшем из печатных текстов и гибких пластинок-миньонов – песни из фильма появились в созданной Ларисой Закошанской инсценировке «Приключения Буратино»; инсценировка представляла из себя своего рода воспроизведенный на пластинках звуковой конспект фильма. Между тем и ВИА «Мзиури» представил свой спектакль в том же 1976 г. – в концертном виде; тогда же вышла и телеверсия этого концерта, однако в отличие от публикации в «Колобке» все песни здесь были исполнены участницами ансамбля, то есть получили новую творческую интерпретацию. А материально растиражированная фиксация звучащей части спектакля – пластинка «Наш друг – Буратино» – пришла к публике в 1978 г., то есть два года спустя после публикации инсценировки Ларисы Закошанской в «Колобке». Впрочем, и инсценировка Закошанской, только уже в полной версии и под новым названием («Невероятные приключения Буратино и его друзей»), тоже в результате была издана на фирме «Мелодия» в виде диска-гиганта. В версии Закошанской некоторые песни из фильма звучали по-новому, некоторые персонажи говорили и пели другими относительно фильма голосами (например, говорил за Карабаса Анатолий Папанов, а пел Роман Филиппов,

тогда как в нечаевском фильме и то, и другое делал Владимир Этуш). Но в любом случае интересен тот факт, что почти одновременно «Мелодия» выпускает две большеформатные версии аудиоспектаклей не просто по толстовской сказке, а по популярному фильму, созданному на основе этой сказки. Не знаем, была ли какая-либо конкуренция между двумя дисками-гигантами, но можем порадоваться тому, что случилась столь редкая для позднего СССР ситуация выбора: слушатель из двух пластинок мог купить ту, которая ему больше по душе.

Добавим к этому, что в истории отечественной звукозаписи известны и другие версии сюжета про Буратино; чаще всего за их основу брали спектакль Центрального детского театра 1936 г., созданный, напомним, Н.И. Сац по пьесе самого А.Н. Толстого. Однако была и оригинальная версия, записанная в 1946 г., а потом выходившая в виде двойного диска-гиганта на фирме «Мелодия», это «Приключения Буратино» в инсценировке Сергея Богомазова с музыкой Василия Ширинского, режиссером этой постановки была Роза Иоффе, все роли исполнил Николай Литвинов. А в 1973 г. была записана и вышла на пластинке фирмы «Мелодия» опера-сказка Игоря Морозова «Золотой ключик» (либретто Наталии Сац, стихи Виктора Викторова). Как видим, звучащая часть советской вселенной «Золотого ключика» была довольно-таки обширна, и фирма «Мелодия» не упускала случая растиражировать некоторые из аудиоспектаклей на пластинках.

Вообще же рассчитанные на детскую аудиторию музыкальные аудиоспектакли фирма «Мелодия» выпускала в большом количестве; можно вспомнить постановки по пьесам-сказкам Давида Самойлова с музыкой Бориса Чайковского – «Слоненок пошел учиться» (1956 г.), «Слоненок-турист» (1965 г.), «Кот в сапогах» (1971 г.)… (см.: [Арбенин 2025]), пластинки о приключениях бременских музыкантов, созданные на основе популярного мультфильма, или знаменитый двойной альбом «Алиса в стране чудес», песни к которому написал, а некоторые и исполнил сам Владимир Высоцкий. Но в ряду этих и подобных им виниловых артефактов пластинка «Наш друг – Буратино» отнюдь не затерялась – слушателей (и, надо сказать, не только детей) очаровало то, как к тому моменту уже не только знакомые, но и полюбившиеся песни из двухсерийного фильма Леонида Нечаева были артистически исполнены голосами девочек и с легким грузинским акцентом.

Конечно, сам словесно-музыкальный материал был чрезвычайно выигрышным: запоминающиеся (сейчас бы сказали – вирусные) мелодии Алексея Рыбникова очень удачно совпали с текстами Окуджавы и Энтина в плане характеристики персонажей и сюжетных ситуаций. Отметим, что из прозвучавших на пластинке «Мзиури» авторству Юрия Энтина принадлежат тексты песен «Бу-ра-ти-но!» («Кто доброй сказкой входит в дом?..»), «Песня Буратино» («Кто мне равен по уму – отыщи попробуй…»), «Песня Мальвины» («Мне скучно жить одной…»), «Песня Паука» («Детям глупым, непослушным…»), «Песня Дуремара» («О птичках поет птицелов…») и «Романс черепахи» («Затянуло бурой тиной…»); Булат Окуджава выступил автором текстов следующих песен: «Песня фонарщиков» («Мы люди неплохие…»), «Песня папы Карло» («Из пахучих завитушек, стружек и колечек…»), одна из двух песен, обозначенных как «Песня кукол» («У Карабаса страшный бас…»), обе песни Карабаса Барабаса («Считайте меня подлым…» и «Я на спектакль приглашаю…»), «Поле Чудес» («Не прячьте ваши денежки по банкам и углам…»),

«Песня лисы Алисы и кота Базилио» («Лап ти бу ди дубудай…»), «Серенада Пьеро» («Поздней ночью в небе одна…»). Отметим и то, что есть в постановке песня, текст которой принадлежит самому Алексею Толстому; это еще одна «Песня кукол» – знаменитая «Птичка польку танцевала…» [Толстой 2025, 35–36]; попутно укажем, что из оригинальной толстовской сказки в некоторые последующие интерпретации, включая и рассматриваемый аудиоспектакль, взято и короткое стихотворение Пьеро, начинающееся словами «Мальвина бежала в чужие края…» [Толстой 2025, 106].

Те песни, тексты к которым были созданы Окуджавой, включая сюда и те песни, что в кинокартину не вошли, и даже те, которые были созданы позднее, вплоть до итоговой публикации поэтического цикла «Золотой ключик. Мюзикл», состоявшейся в книге Окуджавы «Милости судьбы» [Окуджава 1993, 166–186], были в разных ракурсах – и с точки зрения исторической, и с точки зрения филологической – детально разобраны Марией Гельфонд. Исследовательница сделала ряд важных выводов, среди которых особое место занимает проекция художественного мира цикла Окуджавы на актуальную историю страны, на эпоху оттепели, на то, что было до нее и что стало после, на основе чего Мария Гельфонд реконструировала точку зрения поэта на «взаимоотношения общества и власти в различные периоды советской истории» [Гельфонд 2025, 77]. Кроме того, исследовательница отметила, что песни на стихи Окуджавы «с их сложными подтекстами и контекстами в большей степени апеллируют к взрослым, чем к детям» [Гельфонд 2025, 82], а потому в итоге не все они вошли в фильм Нечаева. Для нас же в данном замечании в числе прочего важно то, что и вошедшие в кинокартину песни с самого начала понравились не только детям, но и взрослым. И пластинка «Наш друг – Буратино» тоже пришлась по душе и родителям маленьких слушателей (мой папа был в восторге от аудиоспектакля и не раз его переслушивал). Но все же в большей степени пластинку стоит оценивать как направленную на детскую аудиторию и, что особенно важно, исполненную для детей детьми. Уже в этом уникальность данного, как сейчас бы сказали, «проекта».

Так что же интересного можно заметить в версии ансамбля девочек Тбилисского дворца пионеров относительно сложившейся на тот момент вселенной «Золотого ключика»?

Прежде всего, обращает на себя внимание оригинальное заглавие аудиопостановки. Названием «Наш друг – Буратино» музыкальная сказка ВИА «Мзиури» одновременно и вписывается в советскую вселенную «Золотого ключика», и выглядит в ней оригинальным элементом. Сама номинация «Буратино» через так называемую память имени призвана подтянуть к себе контекстуальные смыслы, известные будущему слушателю пластинки; будущему, поскольку название спектакля, находясь, как ему и положено, в сильной позиции начала, тем не менее является элементом иной природы относительно основного текста: основной текст является звучащим, тогда как название напечатано на конверте альбома, то есть воспроизведено только визуально, в сильной же позиции звучащего формата оно отсутствует, сказка на пластинке не предваряется произнесенным названием, хотя прием такого рода на аналогичной продукции «Мелодии» использовался: например, постановка сказки «Страусенок Роки» Ларисы Васильевой (запись 1968 г.) предварялась на пластинке звучащей экспликацией названия: «Страусенок Роки. Сказка».

В названии сказки, представленной ансамблем «Мзиури», помимо обладающего контекстуальной памятью имени главного героя есть и оригинальная часть: «Наш друг». Этот сегмент, на наш взгляд, эксплицирует оригинальные относительно контекста вселенной «Золотого ключика» смыслы аудиоспектакля.

Во-первых, данная часть названия пусть не лексически, но семантически воспроизводится по ходу самой звучащей сказки. В моменте, когда Буратино оказался в театре Карабаса Барабаса в качестве зрителя, вышедший на сцену Пьеро его узнал: «Ой, глядите, это Буратино, наш братишка, Буратино». И все куклы радостно приветствуют Буратино и поют польку «Карабас». Думается, что слова «друг» и «братишка» являются контекстуальными синонимами, то есть в названии всей постановки оказалась выражена точка зрения персонажей – кукол театра Карабаса Барабаса. Добавим к этому, что и в самом тексте толстовской сказки главный герой тоже назван другом – так к нему обращается Мальвина, когда приходит к запертому по ее приказу в чулане за нерадивость в учебе и невоспитанность Буратино: «Буратино, мой друг, вы раскаиваетесь наконец?» [Толстой 2025, 74]; и ближе к финалу Мальвина вновь называет Буратино другом (правда, остается не менее токсичной, чем была при первом знакомстве): «Буратино, мой друг, в прошлый раз мы остановились на диктанте. Продолжим урок…» [Толстой 2025, 126]. Из всего этого следует, что авторская концепция заглавия альбома «Мзиури» объединяет кукол и Буратино в то, что можно назвать позитивным единством – в группу друзей.

Во-вторых, часть названия «Наш друг» может быть соотнесена с точкой зрения девочек – участниц ансамбля «Мзиури», чьи голоса звучат на пластинке, воплощая точки зрения действующих лиц, – а через это и спроецирована на точку зрения маленьких слушателей, для которых Буратино тоже становится другом. Проще говоря, Буратино – это друг всех детей, что выражено уже в заглавии аудиоспектакля.

В-третьих, в самой сказке А.Н. Толстого находим то, что вполне могло стать источником для сегмента «Наш друг» в названии пластинки ВИА «Мзиури». В предисловии к «Золотому ключику» Толстой, рассказывая о том, как, будучи ребенком, читал, а потом пересказывал своим товарищам сказку о Пиноккио (и не просто пересказывал, а придумывал герою новые приключения, называя его при этом Буратино), резюмирует: «Теперь, через много-много лет, я припомнил моего старого друга Буратино…» [Толстой 2025, 5]. Таким образом, и автор исходного текста присоединяется к заглавной точке зрения пластинки ВИА «Мзиури».

Если обобщить эти наблюдения по поводу заглавия аудиоспектакля детского грузинского ансамбля, то можно сказать, что в этом названии воплотилась такая точка зрения на главного героя, которая объединяет в единство точки зрения и персонажей сказки, и ее автора, и исполнителей, и слушателей, то есть в заглавии «Наш друг – Буратино» соединяются миры художественный и реальный, в их слиянии, в их позитивном синтезе – и авторская концепция всего «проекта», где сказочные герои становятся частью физической реальности, сближаясь с маленькими (и не только маленькими) слушателями.

Но не только самобытным названием выделяется во вселенной «Золотого ключика» сказка ВИА «Мзиури». Известный материал оказался выстроен и преподнесен таким образом, что в советской вселенной «Золотого ключика» занял важное место. Коснемся некоторых моментов, связанных со спецификой исполнения песен на пластинке.

В большинстве вокально-музыкальных номеров гармонично сочетаются вокальное мастерство и то, что можно назвать артистическим или актерским пением, пением ролевым. При этом далеко не всегда девочки-вокалистки стараются изображать взрослый голос. Так, Нино Датукашвили исполняет «Песню папы Карло» «своим» голосом, а не подражая голосу взрослого мужчины, однако особого рода исполнительский артистизм не оставляет при прослушивании сомнения в том, какой персонаж и какой характер перед нами. А вот первая песня Карабаса Барабаса («Я на спектакль вас приглашаю…») преподносится нарочито грубым – *как бы* взрослым, *как бы* мужским голосом. Тем контрастнее включаются в эту песню наигранно детские голоса кукол – в качестве припева звучит их песня «Да здравствует наш Карабас удалой…», что формирует своего рода диалог точек зрения хозяина театра и его подопечных в данном музыкальном номере. При этом завывания Карабаса Барабаса слышны и во время кукольного пения.

Здесь заметим, что по большей части вокальные и инструментальные обязанности на пластинке распределены между участницами ВИА «Мзиури»: одни девочки поют, другие играют на музыкальных инструментах. Но есть и исключения; среди них очаровательная и харизматичная (ради того, чтобы убедиться в этом, стоит посмотреть видеозаписи выступлений ансамбля) Лия Хорбаладзе, сочетающая игру на ударной установке с вокальной партией и репликами Карабаса Барабаса; это ее артистичное исполнение обеих песен главного злодея сказки делает его не менее обаятельным, чем в исполнении Владимира Этуша в фильме Леонида Нечаева. Более того, когда слышишь Карабаса Барабаса в исполнении Хорбаладзе, то убеждаешься в том, что хозяин кукольного театра сам верит в то, что он гениальный режиссер и что он обожает кукол как собственных детей. Кроме Лии Хорбаладзе, успешно соединившей функции вокалистки и ударника, еще только Тамрико Хорава на пластинке и спела (партию лисы Алисы), и сыграла (перкуссия). А в форме вокально-актерского диалога помимо первой песни Карабаса строится еще, например, «Песня Дуремара» (в его роли выступила Медея Даниелова), где мелодичным репликам продавца пиявок полемически возражает хор лягушек, напоминая тем самым знаменитую комедию Аристофана. Отметим и то, что все вокальные партии без ущерба для воплощения роли строятся на весьма высоком песенном мастерстве, а, например, «Серенаду Пьеро» в исполнении ставшей впоследствии выдающейся певицей Тамары Гвердцители смело можно отнести к вокальным шедеврам.

Это лишь несколько довольно частных наблюдений над спецификой исполнения ансамблем «Мзиури» аудиосказки «Наш друг – Буратино», но даже они показывают, насколько необычной оказывается предложенная тбилисским коллективом интерпретация известного материала. На наш взгляд, стараниями «Мзиури» все персонажи стали даже по сравнению с фильмом (не говоря уж о книге) еще более симпатичными и обаятельными – герои оказались более похожими на обычных детей, а злодеи если и не сделались хорошими, то харизматично-забавными стали уж точно. Безусловно, это наблюдается и в нечаевской картине (вспомним образы, созданные уже упомянутым Владимиром Этушем (Карабас Барабас), а также Еленой Санаевой (лиса Алиса), Роланом Быковым (кот Базилио) и Владимиром

Басовым (Дуремар)), но у «Мзиури» данная тенденция во многом за счет детских девичьих голосов и неповторимого артистизма юных вокалисток достигла своего рода логического завершения. (Кстати, в недавнем фильме «Буратино» режиссера Игоря Волошина отмеченная тенденция превращения злодеев в амбивалентных персонажей была тотально развита вплоть до радикальных метаморфоз, произошедших с отрицательными персонажами в финале.)

Так почему же персонажи сказки в исполнении «Мзиури» так понравились слушателям – и маленьким, и не очень? Видимо, ответ на этот вопрос кроется в отличии «Нашего друга – Буратино» от других игровых интерпретаций толстовской повести-сказки. В первую очередь, важно то, что спектакль сыгран детьми, спет и рассказан детскими голосами; дети исполнили все роли, тогда как, например, в нечаевском фильме дети играли только роли кукол, взрослых же – и хороших, и не очень – сыграли взрослые. Пожалуй, целиком детское исполнение в аудиоспектакле «Мзиури» вошло в резонанс с детским же восприятием аудиоспектакля: с детьми говорили их сверстники, говорили через хорошо известные художественные образы, делая их более близкими, более понятными; и происходило это даже тогда, когда появлялись заведомые злодеи – детские голоса делали и их вполне привлекательными и симпатичными. В других же звучащих постановках, выходивших на пластинках «Мелодии», равно как и в спектаклях профессиональных театров, все роли, даже роли кукол, исполняли взрослые; может, поэтому толстовские отрицательные персонажи в большинстве случаев таковыми для зрителей и слушателей и оставались.

Попробуем подвести итог. ВИА «Мзиури», художественно осмыслив известный материал, внес в этот материал новые смыслы или же, что, наверное, точнее, актуализировал какие-то смыслы, которые до этого отнюдь не были на поверхности. Так благодаря оригинальному названию аудиоспектакля точки зрения автора, персонажа и слушателя совпали до полной тождественности, слились в единство и тем самым заранее, на уровне предпонимания, воплотили позитивную оценку заглавного героя в трактовке создателей аудиоспектакля и в потенциальной трактовке слушателей, а вместе с этим предложили органичный синтез двух миров – художественного и реального. Преподнесение же собственно песенного материала и содержащие основные сюжетные ходы сценки в силу оригинальности исполнения (прежде всего – голосового) углубили ту неоднозначность характеров персонажей, что была задана фильмом Нечаева. Это особенно касается персонажей, изначально, в сказке А.Н. Толстого, отрицательных: злодеи вроде бы и остаются злодеями, но, представленные детскими голосами, они получились такими обаятельными и харизматичными, что очень сложно этим злодеям не симпатизировать.

Таким образом, творческая интерпретация, предложенная детским грузинским ансамблем, не меняя в корне ни сюжет, ни характеры популярной сказки, тем не менее во вселенной «Золотого ключика» особым образом выделяется – по ряду параметров предлагает уникальную трактовку прежде всего на уровне системы персонажей и ее восприятия, что выражено в заглавии аудиоспектакля и в специфике исполнения песен.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арбенин К. Радиорадости. О музыкально-поэтических сказках Д. Самойлова и Б. Чайковского // Детские чтения. 2025. № 2 (28). С. 138–173.

2. Вайль П. Герои времени. Буратино / беседовали: М. Петровский, Л. Нечаев, И. Толстой (признан иностранным агентом в РФ) // Радио «Свобода» (признано иностранным агентом в РФ): [архив]. 21.11.2006. URL: https://web.archive.org/web/20081203131017/http://archive.svoboda.org/programs/cicles/hero/01.asp (дата обращения: 01.04.2026).

3. Гельфонд М. Мюзикл Б. Окуджавы «Приключения Буратино»: детям и взрослым // Детские чтения. 2025. № 1 (27). С. 77–91.

4. Костюкович М. Детский сеанс: Долгая счастливая история белорусского игрового кино для детей. Минск: Медисонт, 2020. 305 с.

5. Липовецкий М. Буратино: Утопия свободной марионетки // Веселые человечки: культурные герои советского детства: сб. статей / сост. и ред. И. Кукулин, М. Липовецкий, М. Майофис. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 125–152.

6. Назанин С. От Пиноккио к Буратино: Традиции и новаторство А.Н. Толстого // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2011. № 5. С. 158–164.

7. Окуджава Б.Ш. Милости судьбы: Новая книга стихотворений. М.: Московский рабочий, 1993. 191 с.

8. Петровский М.С. Что отпирает «Золотой ключик»? // Петровский М.С. Книги нашего детства. М.: Книга, 1986. С. 147–220.

9. Прохоров А. Три Буратино: Эволюция советского киногероя // Веселые человечки: культурные герои советского детства: сб. статей / сост. и ред. И. Кукулин, М. Липовецкий, М. Майофис. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 153–180.

10. Сац Н. Новеллы моей жизни. М.: Азбука, 2025. 896 с. (Персона. Актерская книга).

11. Толстой А.Н. Золотой ключик, или Приключения Буратино: повесть-сказка. М.: Махаон, Азбука, 2025. 176 с.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Arbenin K. Radioradosti. O muzykal'no-poeticheskikh skazkakh D. Samoylova i B. Chaykovskogo [Radio Joys. On the Musical and Poetic Fairy Tales of D. Samoilov and B. Tchaikovsky]. *Detskiye chteniya*, 2025, no. 2 (28), pp. 138–173. (In Russian).

2. Gel'fond M. Myuzikl B. Okudzhavy "Priklyucheniya Buratino": detyam i vzroslym [B. Okudzhava's Musical "The Adventures of Buratino": For Children and Adults]. *Detskiye chteniya*, 2025, no. 1 (27), pp. 77–91. (In Russian).

3. Nazanin S. Ot Pinokkio k Buratino: traditsii i novatorstvo A.N. Tolstogo [From Pinocchio to Buratino: Traditions and Innovations of A.N. Tolstoy]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 9. Filologiya*, 2011, no. 5, pp. 158–164. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Lipovetskiy M. Buratino: utopiya svobodnoy marionetki [Buratino: The Utopia of a Free Puppet]. Kukulin I., Lipovetskiy M., Mayofis M. (Eds.). *Veselyye chelovechki: kul'turnyye geroi sovetskogo detstva* [Funny Little Men: Cultural Heroes of Soviet Childhood]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2008, pp. 125–152. (In Russian).

5. Petrovskiy M.S. Chto otpirayet "Zolotoy klyuchik"? [What Does the "Golden Key" Unlock?]. Petrovskiy M.S. *Knigi nashego detstva* [Books of Our Childhood]. Moscow, Kniga Publ., 1986, pp. 147–220. (In Russian).

6. Prokhorov A. Tri Buratino: evolyutsiya sovetskogo kinogeroya [Three Buratinos: The Evolution of a Soviet Film Hero]. Kukulin I., Lipovetskiy M., Mayofis M. (Eds.). *Veselyye chelovechki: kul'turnyye geroi sovetskogo detstva* [Funny Little Men: Cultural Heroes of Soviet Childhood]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2008, pp. 153–180. (In Russian).

(Monographs)

7. Kostyukovich M. *Detskiy seans: dolgaya schastlivaya istoriya belorusskogo igrovogo kino dlya detey* [Children's Session: The Long, Happy History of Belarusian Feature Films for Children]. Minsk, Medisont Publ., 2020. 305 p. (In Russian).

Доманский Юрий Викторович,
Российский государственный гуманитарный университет.
Доктор филологических наук, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории.
Самаркандский государственный университет имени Шарафа Рашидова, профессор кафедры русской и зарубежной литературы.
Научные интересы: поэтика текста, рок-поэзия, поэтика драмы, актуальная словесность.
E-mail: domanskii@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0002-7630-2270

Yuri V. Domanski,
Russian State University for the Humanities.
Doctor of Philology, Professor at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History.
Samarkand State University named after Sharof Rashidov, Professor at the Department of Russian and Foreign Literature.
Research interests: poetics of text, rock poetry, poetics of drama, actual literature.
E-mail: domanskii@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0002-7630-2270

DOI 10.54770/20729316-2026-3-284

Чжоу Дичэнь

АНТРОПОЦЕНТРИЗМ, ФОКУСИРОВАННОСТЬ И ИМПЛИЦИТНОСТЬ: ОСОБЕННОСТИ ГЛУБИННОЙ МЕТАФОРЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В. ТОКАРЕВОЙ*

Аннотация

Настоящая статья посвящена исследованию глубинной метафоры как конструктивного компонента художественного текста с позиций когнитивного подхода. На основе предложенной концепции, согласно которой глубинная метафора понимается как когнитивный феномен, восходящий к архетипическим представлениям, имплицитно представленный в тексте и выполняющий композиционную функцию, в работе анализируются ее ключевые характеристики в произведениях Виктории Токаревой. Целью статьи является выявление и системное описание трех взаимосвязанных черт, определяющих специфику глубинных метафор в прозе Токаревой: антропоцентризма, фокусности и имплицитности. Антропоцентризм проявляется как содержательная доминанта: глубинные метафоры сфокусированы на внутреннем мире «маленького человека», его экзистенциальных проблемах, конфликтах с социальной средой и поисках самореализации в повседневности. Это превращает метафору в инструмент психологического и социального исследования. Фокусность является ключевым формально-смысловым свойством. Разрозненные образы, мотивы и сюжетные повороты организуются вокруг единого смыслового центра – базовой глубинной метафоры. Эта метафора выполняет конструктивную функцию, обеспечивая тематическое единство, когерентность и целостность текста, выступая его смысловым ядром. Имплицитность определяет способ реализации глубинных метафор. Они редко вербализуются прямо, а «растворены» в повествовании, проявляясь через систему персонажей, их взаимоотношения, бытовые детали и сюжетные коллизии. Такая скрытость требует активной интерпретационной работы читателя для их распознавания и достижения адекватного понимания произведения. Таким образом, в статье доказывается, что антропоцентризм, фокусность и имплицитность образуют систему характеристик, адаптирующих общекогнитивный механизм метафоризации к индивидуально-авторскому стилю В. Токаревой и формирующих узнаваемый образно-смысловой строй ее художественных текстов. Результаты исследования подтверждают эвристический потенциал предложенного подхода к анализу глубинной метафоры как смыслового ядра произведения.

Ключевые слова

Глубинная метафора; Виктория Токарева; антропоцентризм; фокусность; имплицитность; художественный текст.

* Работа выполнена при финансовой поддержке Фонда фундаментальных исследований для центральных университетов (№ 2023NTSS26) и подпроекта «Семиотическое исследование искусства» крупного проекта Национального фонда социальных наук «Исследование русской семиотики культуры во многомерных подходах» (21&ZD276).

Zhou Dichen

ANTHROPOCENTRISM, FOCUSEDNESS AND IMPLICITNESS: FEATURES OF DEEP METAPHOR IN THE WORKS OF V. TOKAREVA**

Abstract

This article investigates the deep metaphor as a constructive component of literary texts from the perspective of cognitive linguistics. Based on the proposed concept that understands a deep metaphor as a cognitive phenomenon rooted in archetypal perceptions, implicitly presented in the text and fulfilling a compositional function, the study analyzes its key characteristics in the works of Victoria Tokareva. The aim of the article is to identify and systematically describe three interrelated features that define the specificity of deep metaphors in Tokareva's prose: anthropocentrism, focalization, and implicitness. Anthropocentrism manifests as the dominant thematic focus: deep metaphors are concentrated on the inner world of the "ordinary person", their existential problems, conflicts with the social environment, and search for self-realization in everyday life. This transforms metaphor into a tool for psychological and social inquiry. Focalization is a key formal-semantic property. Scattered images, motifs, and plot developments are organized around a single semantic center – a foundational deep metaphor. This metaphor performs a constructive function, ensuring the thematic unity, coherence, and integrity of the text, thereby serving as its semantic core. Implicitness defines the mode of realization for deep metaphors. They are rarely verbalized directly but are "dissolved" in the narrative, emerging through the system of characters, their relationships, everyday details, and plot conflicts. This hidden nature requires active interpretative engagement from the reader for their recognition and the achievement of an adequate understanding of the work. Thus, the article demonstrates that anthropocentrism, focalization, and implicitness form a system of characteristics that adapt the general cognitive mechanism of metaphorization to the individual authorial style of V. Tokareva and shape the distinctive figurative-semantic structure of her literary texts. The results confirm the heuristic potential of the proposed approach to analyzing the deep metaphor as the semantic core of a literary work.

Keywords

Deep metaphor; Victoria Tokareva; anthropocentrism; focalization; implicitness; literary text.

Художественный текст представляет собой сложно организованное смысловое и эстетическое целое, в создании которого ключевую роль играют не только явные языковые средства, но и глубинные, скрытые механизмы смыслопорождения. В современной когнитивной лингвистике и лингвокультурологии метафора осмысляется как фундаментальный инструмент познания и структурирования мира, а ее проявление

** Funding: This research was supported by the subproject "Semiotic Study of Art" under the Major Project of the National Social Science Foundation of China "Study of Russian Cultural Semiotics from Multidimensional Perspectives" (21&ZD276) and the Fundamental Research Funds for the Central Universities (№ 2023NTSS26).

в литературном произведении может определять его идейно-тематическое ядро и композиционное построение. Таким образом, глубинная метафора, выходя за рамки тропа как локального приема, становится ключевым инструментом познания и оязыковления мира, корни которого уходят в архетипические представления и первичный опыт [Серебренников, Кубрякова, Пустовалова и др. 1988; Лакофф, Джонсон 2004; Чжоу Дичэнь, Красных 2021].

В творчестве Виктории Токаревой, классика современной русской «женской прозы», метафоричность является одной из наиболее ярких и узнаваемых черт поэтики. Ее рассказы и повести, часто балансирующие на грани бытового реализма и тонкой философской притчи, пронизаны системой образов и сюжетных ходов, которые на глубинном уровне организованы устойчивыми метафорическими моделями. Эти модели не сводятся к отдельным удачным сравнениям, а функционируют как сквозные, конструктивные элементы текста, связывая воедино сюжет, систему персонажей, пространственно-временную организацию и авторский замысел.

Теоретической основой для данного исследования служит разработанная нами концепция глубинной метафоры в художественном тексте. В соответствии с этой концепцией, глубинная метафора понимается как когнитивный феномен, который: (1) восходит к архетипическим представлениям и базовым метафорам [Красных 2016]; (2) является имплицитным и подлежит выводу на основе совокупности представленных в тексте концептуальных метафор; (3) выполняет конструктивную (композиционную) функцию, участвуя в формировании смыслового ядра, тематического единства и структуры произведения [Чжоу Дичэнь, Красных 2025, 39; Кураш 2001; Иванюк 1998]. Эффективность данного подхода была ранее продемонстрирована на материале анализа конкретных рассказов Токаревой, таких как «Рубль шестьдесят – не деньги», где сквозной метафорой пустоты организуется все повествование [Чжоу Дичэнь, Красных 2021].

Цель настоящей статьи – выявить и системно описать ключевые характеристики глубинных метафор в прозе Виктории Токаревой. На материале ее рассказов (таких как «Рубль шестьдесят – не деньги», «Система собак», «Летающие качели», «Пираты в далеких морях» и др.) в работе выделяются и анализируются три основополагающие и взаимосвязанные черты: антропоцентризм, фокусность и имплицитность. Именно эти характеристики, как представляется, определяют уникальность функционирования глубинных метафор в художественном мире писательницы и будут подробно рассмотрены в основной части исследования.

Антропоцентризм глубинной метафоры

Глубинные метафоры в художественном тексте Виктории Токаревой отличаются ярко выраженным антропоцентризмом. Антропоцентризм глубинной метафоры предполагает, что ее установление, распознавание и интерпретация невозможны без участия человека – автора, персонажа и читателя. Этот процесс по своей сути диалогичен: автор-творец закладывает метафору как часть своего художественного мира, а читатель-интерпретатор вступает с ней в активный диалог, чтобы вывести и осмыслить ее скрытый

смысл. Такой взгляд созвучен диалогической природе художественного текста, обоснованной М.М. Бахтиным [Бахтин 1975].

Писательница фокусируется на обычных людях в контексте советской и постсоветской реальности, исследует условия их существования, психологические состояния, а также проблемы социальной и личностной самореализации. Глубинные метафоры в ее творчестве преимущественно разворачиваются вокруг человека. Как отмечала сама Токарева в интервью, «жизнь – лучший драматург и лучший прозаик. Писатель черпает свои впечатления из окружающей жизни» [Токарева 2018]. Герои Токаревой отнюдь не идут по жизни легкой дорогой – сталкиваясь с трудностями, они испытывают растерянность, но именно в процессе ее преодоления ищут путь к обретению себя. Эта мысль находит отражение в ее произведении «Летающие качели»: «Жизнь, – говорит Виктория Токарева, – страшна тем, что в таком конфликте часто побеждают именно пошлость и обыденность. И только сами мы, читатели, можем сделать свой выбор».

Антропоцентризм глубинной метафоры у В. Токаревой проявляется в тонком психологизме, в умении поместить детали внутреннего состояния персонажа в широкую и сложную социальную панораму, показав тем самым бытие «маленького человека» на фоне масштабных исторических процессов.

Так, в рассказе «Пираты в далеких морях» главный герой Дмитрий, внутренне сопротивляясь, все же решает помочь родственнику, движимый чувством семейного долга. Этот сюжетный ход служит метафорическим отражением распространенной в современном материальном обществе проблемы охлаждения человеческих отношений.

> Я, конечно, мог бы отказать Лоде. Но в отказе я усматриваю предательство детства и общих корней. Ведь я родился не сам по себе. До меня был мой папа, двоюродный брат Лодиного папы. Был мой дел, родной брат Лодиного деда. И общий прадед. В сущности, мы из одного древа. Но сегодня духовные и деловые связи сближают людей больше, чем кровные. И люди живут так, будто они родились не от древа, а сами по себе. И это в конце концов мстит одиночеством [Токарева 1987] («Пираты в далеких морях»).

Кроме того, антропоцентризм глубинной метафоры в художественном тексте В. Токаревой тесно связан с проблемой конфликта и противостояния, с которыми сталкивается человек. Эти глубинные метафоры фокусируются на персонажах, находящихся в ситуации конфликта и оппозиции. Например, в рассказе «Система собак» противопоставление статусных отношений между мужчиной и женщиной как «хозяина» и «собаки»; в рассказе «Рубль шестьдесят – не деньги» – противостояние главного героя Славы как индивида и внешнего пустого мира; а в рассказе «Летающие качели» глубинная метафора раскрывает внутренний конфликт персонажа:

> Аттракцион рассчитан на четыре минуты. Надо ждать два часа. По самым приблизительным подсчетам, ждать надо в тридцать раз больше, чем развлекаться. И так всю жизнь: соотношение ожидания и праздника в моей жизни один к тридцати.

> Люди стираются, изнашиваются в обыденности. Они стоят в очереди, чтобы получить четыре минуты счастья. А что счастье? Отсутствие обыденного? Или когда ты ее любишь, твою обыденность? [Токарева 1987] («Летающие качели»).

В рассказе «Летающие качели» В. Токарева изображает размышления матери, стоящей с детьми в очереди в парке. Сюжет параллельно раскрывает два конфликта: у взрослых он коренится в неудовлетворенности жизнью и непонимании близких, у детей – в чистом стремлении к радости. Парк становится метафорическим пространством универсальной жизненной дилеммы: долгое ожидание на протяжении всей жизни ради краткого мгновения счастья. Глубинная метафора рассказа – жизнь как парк – разворачивается здесь: в парке нужно ждать своей очереди, а аттракционы дарят радость; это метафорическое содержание через аналогию проецируется в сферу «жизни», раскрывая сущность счастья как ценности, требующей ожидания. Мы, подобно детям, гоняемся за удовольствиями, но часто терпим неудачу из-за слишком долгого ожидания. Через глубинную метафору В. Токарева всматривается в человека, жизнь и человеческую мысль, что ярко демонстрирует антропоцентрический характер ее метафор.

Фокусность глубинной метафоры

Глубинные метафоры в произведениях В. Токаревой обладают ярко выраженной фокусностью. Они формируются через рассредоточенные в художественном тексте метафорические словесные последовательности, которые находятся в состоянии динамической взаимосвязи. Как отмечают исследователи, словесный ряд является основным конструктивным элементом композиции художественного текста, которая понимается как «система динамического развертывания словесных рядов в сложном литературном единстве» [Виноградов 1963, 141]. Понятие словесного ряда «содержит указание на порядок, упорядоченность и потому органично связывается с понятием композиции» [Горшков 2006, 153]. Именно словесные ряды, а не отдельные языковые единицы или фрагменты текста, позволяют выявить отношения между частями и целым, проникнуть сквозь сюжетную поверхность в содержательно-смысловую глубину произведения.

В процессе чтения, постоянно перегруппировывая и классифицируя эти последовательности, читатель обнаруживает, что все они в конечном итоге указывают на глубинную метафору произведения. Эта фокусность придает тексту эффект «единства в многообразии». «Фокусировка позволяет максимально увеличить и вывести на передний план определенный аспект вымышленного мира, тем самым усиливая познавательные способности, эмоциональный резонанс и ценностные суждения в нарративе. Благодаря внимательному чтению нарративного текста читатель может ощутить и осознать его этические ценности и смысл, что побуждает к философским размышлениям о мире» [Zhou Zhigao, Wu Meihua 2017, 128]. Эта фокусность обеспечивает «тематическое единство и смысловую целостность текста», что является одной из ключевых составляющих конструктивной функции глубинной метафоры [Кураш 2001, 51].

В рассказе «Рубль шестьдесят – не деньги» разворачивается глубинная метафора «пустоты». В. Токарева «растворяет» понимание пустоты в повествовании, конкретизируя ее через шапку-невидимку, наделенную мистической силой, что порождает множественную интерпретацию: одиночество – это пустота, быть непонятым – это пустота, безвыходность – это пустота, ненужность – это пустота. Метафора пустоты у В. Токаревой пронизывает весь художественный текст. Помимо указанных «растворенных» множественных метафор, замысел и развязка истории также отражают более глубокое осмысление автором «пустоты». По мере развития сюжета пространство «пустоты», создаваемое шапкой-невидимкой, смещается, и внутренний мир главного героя меняется соответственно. В начале рассказа герой сам представляет собой «пустое место» (внутренняя пустота), невидим в толпе, его душа опустошена. В конце рассказа герой, выбросив шапку, перестает быть невидимым, и хотя он по-прежнему находится в пустом городе (внешняя пустота), его внутренний мир наполнен и умиротворен.

Нетрудно заметить, что герой от начала до конца охвачен пустотой, что заставляет читателя сосредоточиться на глубинной метафоре произведения: пустота – дешевая вещь (подобно шапке-невидимке, купленной героем в метро за рубль шестьдесят копеек), она повсюду, люди легко сталкиваются с ней и погружаются в нее. Таким образом, все метафоры указывают на эту глубинную метафору, демонстрируя фокусность последней. Как показано на схеме:

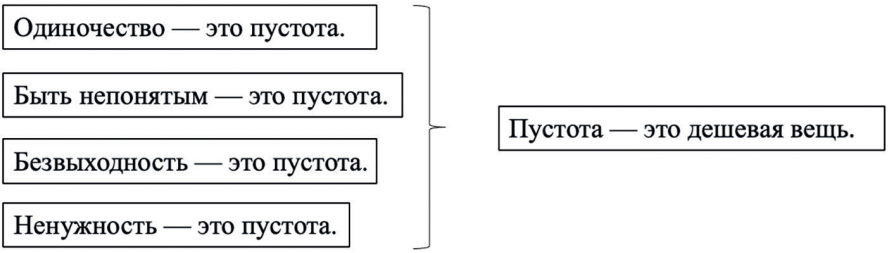


Рис. 1. Схема фокусности глубинной метафоры (1)

В рассказе «Своя правда» В. Токарева интегрирует метафору «истины» в сюжет, выстраивая метафорические словесные последовательности: «истина – это деньги», «истина – это любовь», «истина – это родство», «истина – это дружба». Однако по мере развития сюжета понимание «истины» главной героиней постоянно рушится и перестраивается: «истина – это деньги» / «истина – не деньги», «истина – это любовь» / «истина – не любовь», «истина – это родство» / «истина – не родство», «истина – это дружба» / «истина – не дружба». Постоянная трансформация ценностных ориентиров героини заставляет читателя вновь и вновь задумываться: что же такое истина? Циклическое повторение метафорических последовательностей в финале художественного текста дает героине и читателю ясный ответ, в конечном итоге

указывая на глубинную метафору произведения: истина – это ты сам (своя правда). Как показано на схеме:

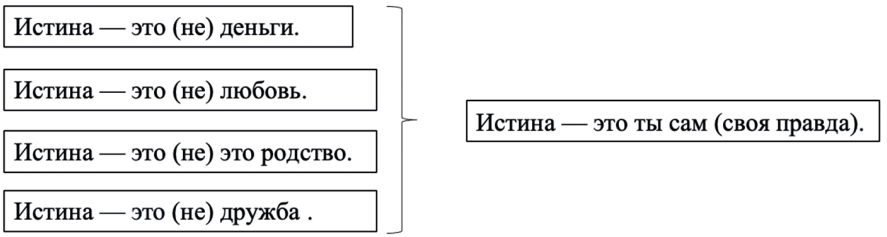


Рис. 2. Схема фокусности глубинной метафоры (2)

Данный анализ подтверждает, что «успешная композиция художественного текста проявляется не только в логичности, когерентности и единстве содержания, но также в целостности и целенаправленности использования языковых средств. Эстетическая ценность литературного произведения в значительной степени выражается в тщательном подборе слов и продуманной композиции текста» [Liu Juan 2012, 137].

Имплицитность глубинной метафоры

Глубинная метафора обладает характеристикой имплицитности. Эта особенность сближает глубинную метафору с «неестественным значением» Г.П. Грайса [Grice 1957, 1989]. Она не присутствует в поверхностной структуре художественного текста, и читатель может раскрыть пронизывающую весь текст глубинную метафору, только проникнув сквозь языковую поверхность на плане содержания произведения. Как отмечает В.В. Красных, в художественном тексте метафора – это то, что «стоит за всем текстом, будучи растворенным в повествовании» [Красных 2019, 194]. Она не присутствует в поверхностной структуре художественного текста.

Возьмем в качестве примера рассказ «Пираты в далеких морях». В. Токарева связывает сюжетные линии двойной глубинной метафорой. С одной стороны, «пираты» метафорически представлены как люди, лишь берущие. В рассказе такие персонажи, как соседка Тамара, двоюродный брат Лодя и другие, придерживаются жизненного принципа «ты – мне». Они – утонченные эгоисты, «пираты» в изображении В. Токаревой. И только главный герой Дмитрий следует принципу «я – тебе», и В. Токарева называет его «капитаном жизни». С другой стороны, В. Токарева конкретизирует «одиночество» через образы «дальних морей», «океана», «морских волн».

Отношения между персонажами и развитие сюжета, казалось бы, не связаны с «пиратами», а описания «дальних морей» занимают лишь небольшую часть текста, однако на самом деле автор через пронизывающую весь текст глубинную метафору постоянно возвращается к заглавию, что как раз и является проявлением имплицитности глубинной метафоры. «Пираты», по сути, представляют собой глубинную метафору жизненных принципов, которых придерживаются персонажи рассказа. Мы систематизировали информацию о персонажах, их отношениях с главным героем и их жизненных принципах в таблицу:

Таблица 1. Отношения персонажей и их жизненные принципы в рассказе «Пираты в далеких морях»

<table>
<tr><td>Тамара</td><td>Соседка</td><td rowspan="4">«Ты – мне»</td><td rowspan="5">«Пираты»</td></tr>
<tr><td>Лодя</td><td>Двоюродный брат</td></tr>
<tr><td>Кира</td><td>Любимая девушка</td></tr>
<tr><td>Роза</td><td>Секретарша</td></tr>
<tr><td>Гарик</td><td>Приятель</td><td>«Ты – мне, я – тебе»</td></tr>
<tr><td>Кузнечик</td><td>Соперник</td><td>«Ты – не мне, я – не тебе»</td><td></td></tr>
<tr><td>Дмитрий</td><td>Главный герой</td><td>«Я – тебе»</td><td>«Капитан жизни»</td></tr>
</table>

Из таблицы видно, что персонажи, представленные Тамарой, Лодей, Кирой и Розой, следуют принципу одностороннего взаимодействия «ты – мне» («Ты – мне»); Гарик придерживается принципа взаимности «ты – мне, я – тебе» («Ты – мне, я – тебе»); а Кузнечик демонстрирует модель самоизоляции («ты – не мне, я – не тебе»). В изображении В. Токаревой эти персонажи представляют собой различные формы эгоистов в реальной жизни, то есть «пиратов» в метафорическом смысле. Только главный герой Дмитрий неизменно следует принципу самоотверженного служения «я – тебе», поэтому автор называет его «капитаном жизни». Здесь подчеркивается ценность морального мужества – сохранять доброту и терпеть одиночество в суетливом обществе.

Во многих произведениях В. Токаревой глубинные метафоры обладают имплицитностью, они всегда очень скромны и скрыты в глубине текста. Будучи глубинными метафорами, пронизывающими все произведение, они, хотя и не имеют явного метафорического выражения, разворачиваются на уровне сюжета, отношений между персонажами и даже выбора языковых средств именно вокруг этой скрытой в тексте глубинной метафоры. Это в достаточной мере демонстрирует характеристику имплицитности глубинной метафоры и ее скрытую конструктивную силу для художественного текста В. Токаревой.

Проведенный анализ позволяет утверждать, что глубинные метафоры в прозе Виктории Токаревой не только подтверждают общие положения разработанной нами концепции [Чжоу Дичэнь, Красных 2025], но и обладают рядом устойчивых, специфических характеристик, формирующих узнаваемую поэтику ее художественного мира.

Во-первых, антропоцентризм выступает как содержательная доминанта глубинных метафор Токаревой. Ее метафоры неизменно сфокусированы на внутреннем мире «маленького человека», его экзистенциальных проблемах, конфликтах с окружающей средой и поисках самореализации в повседневности.

Во-вторых, фокусность является ключевым формально-смысловым свойством ее метафорической системы. Разрозненные образы, мотивы и сюжетные повороты организуются вокруг единого смыслового центра – базовой глубинной метафоры, выполняющей конструктивную функцию и обеспечивающей тематическое единство, когерентность и целостность текста.

В-третьих, имплицитность определяет способ реализации глубинных метафор. Они редко вербализуются прямо, а «растворены» в повествовании, проявляясь через систему персонажей, их отношений, бытовых деталей и сюжетных коллизий. Такая скрытость требует активной интерпретационной работы читателя, вовлекая его в процесс сотворчества.

Таким образом, антропоцентризм, фокусность и имплицитность образуют три взаимосвязанных вектора, характеризующих глубинную метафору в художественной системе В. Токаревой. Результаты исследования подтверждают эвристический потенциал предложенного подхода и открывают перспективы для его применения к творчеству других авторов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Искусство, 1975. 502 с.

2. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М.: Издательство Академии наук СССР, 1963. 255 с.

3. Горшков А.И. Русская стилистика. Стилистика текста и функциональная стилистика. М.: АСТ: Астрель, 2006. 366 с.

4. Иванюк Б.П. Стихотворение-троп как тип художественного целого: на материале произведений Ф.И. Тютчева: дисс. … к. филол. н.: 10.01.08. Донецк, 1988. 186 с.

5. Красных В.В. Всегда ли метафора – это только «сжатый» сюжет? // Критика и семиотика. 2019. № 2. С. 194–205.

6. Красных В.В. Словарь и грамматика лингвокультуры. Основы психолингвокультурологии. М.: Гнозис, 2016. 493 с.

7. Кураш С.Б. Метафора и ее пределы: микроконтекст – текст – интертекст: монография. Мозырь: МГПИ, 2001. 117 с.

8. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. М.: УРСС, 2004. 252 с.

9. Серебренников Б.А., Кубрякова Е.С., Пустовалова В.И., Телия В.Н., Уфимцева А.А. Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира. М.: Наука, 1988. 216 с.

10. Токарева В.С. Кто я без русского языка? Просто тетка // Культура. 2018. https://portal-kultura.ru/articles/books/186104-viktoriya-tokareva-kto-ya-bez-russkogo-yazyka-prosto-tetka (дата обращения: 29.05.2026).

11. Токарева В.С. Летающие качели. Ничего особенного: Повести, рассказы. М.: Советский писатель, 1987. 589 с.

12. Чжоу Дичэнь, Красных В.В. Глубинная метафора в художественном тексте // Вопросы психолингвистики. 2025. № 4 (66). С. 34–47.

13. Чжоу Дичэнь, Красных В.В. Глубинные метафоры в произведениях В. Токаревой: проблемы понимания для изучающих русский язык (на примере рассказа «Рубль шестьдесят – не деньги») // Русский язык за рубежом. 2021. № 1. С. 72–80.

14. Grice H.P. Meaning // *The Philosophical Review*. 1957. Vol. 66. № 3. P. 377–388.

15. Grice H.P. *Studies in The Way of Words*. Cambridge (Mass.); London: Harvard University Press, 1989. 394 p.

16. Liu Juan. Dangdai Eluosi nüxing wenxue zhi wojian. *Waiyu Xuekan*. 2012. no. 2. P. 135–139.

17. Zhou Zhigao, Wu Meihua. Lun xushi shijiao zhong xugou shijie de jujiaoxing. *Sheke Zongheng*. 2017. Vol. 32. № 10. P. 128–132.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Grice H.P. Meaning. *The Philosophical Review*, 1957, vol. 66, no. 3, pp. 377–388. (In English).

2. Krasnykh V.V. Vsegda li metafora – eto tol'ko "szhatyy" syuzhet? [Is a Metaphor Always Just a "Condensed" Plot?]. *Kritika i semiotika*, 2019, no. 2, pp. 194–205. (In Russian).

3. Liu Juan. Dangdai Eluosi nüxing wenxue zhi wojian [Reflections on the Contemporary Study of Russian Women's Literature]. *Waiyu Xuekan*, 2012, no. 2, pp. 135–139. (In Chinese).

4. Zhou Dichen, Krasnykh V.V. Glubinnaya metafora v khudozhestvennom tekste [Deep Metaphor in Literary Text]. *Voprosy psikholingvistiki*, 2025, no. 4 (66), pp. 34–47. (In Russian).

5. Zhou Dichen, Krasnykh V.V. Glubinnyye metafory v proizvedeniyakh V. Tokarevoy: problemy ponimaniya dlya izuchayushchikh russkiy yazyk (na primere rasskaza "Rubl' shest'desyat – ne den'gi») [Deep Metaphors in the Works of V. Tokareva: Problems of Understanding for Learners of Russian (on the Example of the Short Story "Ruble Sixty is Not Money")]. *Russkiy yazyk za rubezhom*, 2021, no. 1, pp. 72–80. (In Russian).

6. Zhou Zhigao, Wu Meihua. Lun xushi shijiao zhong xugou shijie de jujiaoxing [On the Focalization of the Fictional World in Narrative Perspective]. *Sheke Zongheng*, 2017, vol. 32, no. 10, pp. 128–132. (In Chinese).

(Monographs)

7. Bakhtin M.M. *Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniya raznykh let* [Questions of Literature and Aesthetics. Studies of Different Years]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1975. 502 p. (In Russian).

8. Gorshkov A.I. *Russkaya stilistika. Stilistika teksta i funktsional'naya stilistika* [Russian Stylistics. Text Stylistics and Functional Stylistics]. Moscow, AST Publ., Astrel' Publ., 2006. 366 p. (In Russian).

9. Grice H. P. *Studies in the Way of Words.* Cambridge (Mass.), London, Harvard University Press, 1989. 394 p. (In English).

10. Krasnykh V.V. *Slovar' i grammatika lingvokul'tury. Osnovy psikholingvokul'turologii* [Dictionary and Grammar of Linguoculture. Foundations of Psycholinguoculturology]. Moscow, Gnozis Publ., 2016. 493 p. (In Russian).

11. Kurash S.B. *Metafora i yeye predely: mikrokontsept – tekst – intertekst* [Metaphor and Its Limits: Microcontext – Text – Intertext]. Mozyr, MGPI Publ., 2001. 117 p. (In Russian).

12. Lakoff G., Johnson M. *Metafory, kotorymi my zhivem* [Metaphors We Live By]. Moscow, URSS Publ., 2004. 252 p. (In Russian).

13. Serebrennikov B.A., Kubryakova E.S., Pustovalova V.I., Teliya V.N., Ufimtseva A.A. *Rol' chelovecheskogo faktora v yazyke: Yazyk i kartina mira* [The Role of the Human Factor in Language: Language and the Worldview]. Moscow, Nauka Publ., 1988. 216 p. (In Russian).

14. Vinogradov V.V. *Stilistika. Teoriya poeticheskoy rechi. Poetika* [Stylistics. Theory of Poetic Speech. Poetics]. Moscow, The Academy of Sciences of the USSR Publ., 1963. 255 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

15. Ivanyuk B.P. *Stikhotvoreniye-trop kak tip khudozhestvennogo tselogo: na materiale proizvedeniy F.I. Tyutcheva* [The Trope Poem as a Type of Artistic Whole: Based on the Works of F.I. Tyutchev]. PhD Thesis. Donetsk, 1988. 186 p. (In Russian).

(Electronic Resourc0es)

16. Tokareva V.S. Kto ya bez russkogo yazyka? Prosto tetka [Who am I without the Russian language? Just an Ordinary Woman]. *Kultura* [Culture], 2018. Available at: https://portal-kultura.ru/articles/books/186104-viktoriya-tokareva-kto-ya-bez-russkogo-yazyka-prosto-tetka (accessed 29.05.2026). (In Russian).

Чжоу Дичэнь,
Пекинский педагогический университет.
Доктор филологических наук, старший преподаватель кафедры русского языка.
Научные интересы: русский язык и литература, лингвистика текста, стилистика текста, методика преподавания РКИ.
E-mail: zhoudc@bnu.edu.cn
ORCID ID: 0009-0003-0745-9009

Dichen Zhou,
Beijing Normal University.
PhD, Senior Lecturer, Department of Russian Language.
Research interests: Russian language and literature, text linguistics, text stylistics, methods of teaching Russian as a foreign language.
E-mail: zhoudc@bnu.edu.cn
ORCID ID: 0009-0003-0745-9009

DOI 10.54770/20729316-2026-3-295

М.Д. Самаркина

СМЕРТЬ В ЛИРИКЕ АЛЛЫ ГОРБУНОВОЙ

Аннотация

Цель нашей статьи – выявить особенности репрезентации смерти в трех стихотворениях Аллы Горбуновой: «записывая птичьи голоса…», «начали воскрешать мертвых…», «старик прививает вишневое дерево». Смерть – один из центральных мотивов всего поэтического творчества поэтессы. Все три стихотворения входят в одну поэтическую книгу «Внутри звездопада». Мы рассматриваем этот вопрос, обращая внимание в первую очередь на сюжет лирического стихотворения. Анализ выбранных нами текстов позволяет сделать вывод: их объединяет композиционная закольцованность, двойственность интерпретации, интертекстуальность и карнавализация. А. Горбунова деконструирует позитивистское понимание смерти. Интертекст поэзии А.С. Пушкина и рок-поэзии Егора Летова – синтез христианских и языческих традиций в этой области. Двойственность интерпретации – это следствие «двойной экспозиции» не противоречащих друг другу смыслов, которые возникают на уровне интерпретации образов и сюжета. Внеличный субъект можно рассматривать как проявление позиции вненаходимости. Внеличная форма присутствия авторского сознания – способ субъектной трансценденции для Горбуновой. Смешение бытового и мифологического, профанного и сакрального – черта всего творческого метода Горбуновой, поэтому для нее смерть не страшна, она домашняя, бытовая, родная. Профанным и сакральным оказывается пространство жизни и смерти, причем второе – это вегетативный хронотоп вечной жизни. Из этих аспектов конструируется общая авторская поэтика и философия смерти. Поэтический мир Аллы Горбуновой диалогичен и мифологичен.

Ключевые слова

Алла Горбунова; новейшая лирика; смерть; деконструкция; диалог.

M.D. Samarkina

DEATH IN ALLA GORBUNOVA'S LYRIC POETRY

Abstract

The purpose of our article is to analyze the representation of death in three poems by Alla Gorbunova: "Recording Bird Voices...," "They Began to Resurrect the Dead...," and "An Old Man Grafts a Cherry Tree". Death is one of the central motifs of the poetess' entire poetry. All three poems are included in the same poetry collection, "Inside the Starfall". We examine this issue by analyzing primarily the plot of the lyric poem. The analysis of the selected texts allows us to conclude that they are united by compositional circularity, duality of interpretation, intertextuality, and carnivalization. A. Gorbunova deconstructs death's positivist understanding through poetic methods. The intertext of A.S. Pushkin's poetry and Yegor Letov's rock poetry is a synthesis of Christian and pagan traditions. The duality of interpretation is a consequence of the "double exposure" of non-contradictory meanings that arise at the level of interpreting images and plot. The impersonal subject can be seen as a manifestation of the externality position. The impersonal form of the presence of the author's consciousness is a means of subjective transcendence for Gorbunova. Blending the mundane and the mythological, the profane and the sacred, is a characteristic of Gorbunova's entire creative method. Therefore, for her, death is not frightening; it is domestic, everyday, and familiar. Profane and sacred are the spaces of life and death, the latter being a vegetative chronotope of eternal life. These aspects form the author's overall poetics and philosophy of death. Alla Gorbunova's poetic world is dialogic and mythological.

Keywords

Alla Gorbunova; contemporary lyric poetry; death; deconstruction; dialogue.

Цель нашей статьи – выявить особенности репрезентации смерти в трех стихотворениях Аллы Горбуновой: «записывая птичьи голоса…» [Горбунова 2019a], «начали воскрешать мертвых…» [Горбунова 2019b], «старик прививает вишневое дерево» [Горбунова 2019c]. Все три стихотворения входят в одну поэтическую книгу «Внутри звездопада». Смерть – один из центральных мотивов всего поэтического творчества Горбуновой [Плеханова 2024]. Мы рассмотрим этот вопрос, анализируя в первую очередь сюжет лирического стихотворения: субъектную структуру, пространство и время, мотивы, события [Малкина 2010], однако не упуская из виду другие уровни, если они помогут нам в интерпретации текста.

Начнем со стихотворения «начали воскрешать мертвых…».

Оно написано верлибром и не разделено на строфические единицы, однако анализ звукового уровня позволяет раздробить его на смысловые единства. Очевидно выделяются обрамляющие текст первая (8 слогов, 3 слова, 3 ударения) и последние две строки – самые короткие в тексте, с акцентом на последней (5–3–3) с двумя ударениями, идущими подряд в двух словах. Это сразу задает одну из ключевых особенностей этого текста – кольцевую композицию.

На лексическом уровне обращает на себя внимание формула «тридцать лет и три года», которая находится в самых длинных строках (третья – 17–8–8, четвертая – 23–10–9; старик был мертвым 30 лет, женщина – 3 года) и подсказывает возможный интертекст – «Сказку о рыбаке и рыбке» А.С. Пушкина. Кроме сказочных ассоциаций, тридцать три года вызывает другую, а именно – возраст Христа. Для Горбуновой христианский Бог – ключевая фигура в выстраивании отношений с миром [Плеханова 2024]. В мотиве смерти обе ассоциации кажутся нам непротиворечивыми: в сказках Пушкина [Неёлов 2001; Неёлов 2014], в частности в «Сказке о рыбаке и рыбке» [Казиник 2025], исследователи и публицисты прочитывают органичный синтез христианских и языческих традиций [Мальчукова 2006].

Если обратиться к субъектной структуре текста, то мы увидим неоднократное использование местоимения «они» и соответствующих ему глагольных форм. Данное местоимение в равной степени применяется для номинации как живых, так и мертвых. Хотя до определенной степени отсутствие выраженного подлежащего дает возможность прочесть «начали воскрешать мертвых» как «мы начали», однако в 9 строке эта двусмысленность ликвидирована: живые обозначены как «спрашивающие». Соответственно, сам лирический субъект текста в целом, опираясь на классификацию В.Я. Малкиной [Субъектная структура… 2024], можно обозначить как внеличный, хоть и с оговорками.

Пространство стихотворения принципиально не конкретизировано, но есть разделение на «здесь», обозначающее мир спрашивающих, и «там» – мир мертвых. Граница между ними не обозначена и, по-видимому, легко преодолима. Более того, ее преодоление не подвергается сомнению, самая первая строчка уже ставит нас перед фактом, не объясняя ни технические, ни какие бы то ни было еще подробности процесса. Они не так важны.

Используются формы глагола строго прошедшего времени, которые можно разделить на длящееся и завершенное. Нас интересуют именно последние формы, потому что в первых формулируются лирические ситуации, само же лирическое событие обозначено формами «ответил», «ответила», «узнали», «сказали».

В тексте можно выделить два ключевых мотива: мотив памяти и мотив смерти как сна. И первый, и второй интерпретируются в мифологическом смысле: мертвые обретают покой только тогда, когда забывают и отпускают свою земную жизнь, комментарии насчет второго же излишни. Но вот что интересно: воскрешая мертвых, живые хотели узнать о смерти, а спросили о снах. Это завуалированный вопрос о смерти, вопрос о том, что снилось, когда они были живыми, или – что им снится там, в загробном существовании? То, что в ответ живые получают бытовые сцены, не облегчает ситуации.

Из строки «все они думали поначалу, что проснулись от обычного сна» [Горбунова 2019b] становится ясно: мертвые не осознавали, что они мертвы. Это живые знали, что те мертвы и надеялись узнать что-то о смерти. Мертвые думали, что они живые и спят. Смерть как сон – это классическое мифологическое представление, отраженное как в фольклорной, так и в культурной традиции. Эта интерпретация есть и в христианстве: например, Христос говорит о смерти Лазаря как о сне (Ин. 11: 11). Не случайно по отношению к мертвым выбрано слово «воскрешать», а не «оживлять», например. Это слово христианской культуры, в которой Христос воскрес из мертвых, тем самым

подарив жизнь и победив смерть. Более того: после смерти и Второго пришествия обещана не просто жизнь, а жизнь во плоти:

> Но скажет кто-нибудь: как воскреснут мертвые? и в каком теле придут? Безрассудный! то, что ты сеешь, не оживет, если не умрет. И когда ты сеешь, то сеешь не тело будущее, а голое зерно, какое случится, пшеничное или другое какое; но Бог дает ему тело, как хочет, и каждому семени свое тело (1Кор. 15: 35–38).

Мертвые живут в посмертии так же, как живые, или живые – не живые вовсе, а мертвы в переносном смысле? Или мертвым в загробном мире снится их прошлая земная жизнь? Подобная постановка вопроса могла бы быть раскрыта через специфику фантастического в лирике [Малкина 2017], которая при таком прочтении есть как на уровне сюжетном, так и на уровне словесного образа. Кроме того, если мы учтем фабульность этого текста как прием, то возможность метафорического прочтения если не снимется полностью, то отойдет на второй план.

Итак, посмертное существование не отличается от обыденности, оно является естественным продолжением жизни земной с ее бытовыми занятиями, которые повторяются по кругу. Находят ли живые для себя в этом ответе покой – неясно.

Второй текст – «записывая птичьи голоса…».

Это стихотворение написано силлабо-тоникой и состоит из девяти четверостиший, но, несмотря на такое формальное отличие от предыдущего текста, можно сразу увидеть и ту особенность, которая их объединяет: первое и последнее четверостишие повторяются, образуя замкнутое композиционное кольцо.

Если мы обратимся к субъектной структуре стихотворения, то снова увидим внеличного субъекта. Есть субъект действия, некто он, обозначенный только этим местоимением, и есть субъект, наблюдающий за происходящим извне.

Пространство текста – это лес, по которому шел некто «он», и пространство, не обозначенное границами, но маркированное бытовыми деталями – каналами коммуникации: газета, магнитофон, телефон, радио. Лес здесь аллегоричен: он одновременно райский сад (таковым он назван в тексте) и загробный мир (в соответствии с фольклорной и литературной традицией). Время же здесь прошедшее несовершенное, относящееся к походу в лес и записи, прошедшее совершенное, относящееся к «услышал» и «записал» (причем по логике фабулы он сперва записал, а потом услышал, а по сюжету наоборот), и настоящее несовершенное, относящееся к песне («трендят», «пишет», «не тлеют», «не горят» и – «щебечут небеса»); кроме того, наречие «бесконечно», повторяющийся образ кассеты, вращающейся по кругу, усиливают впечатление кольцевой композиции.

На уровне лексики мы видим, что по отношению к песне употребляются слова «щебечут небеса» и «трендят», одно явно воспринимается возвышеннее второго просторечного. Можно отнести их к разным формам бытования (пение в лесу и запись на кассету), но сама песня от этого не меняется. Кроме того, именно строчка «теперь они без умолку трендят» маркирует событие этого текста – запись песни.

Собственно, та песня, которая бесконечно крутится на магнитофонной ленте, – это песня Егора Летова «Мертвые», цитаты из которой использует Алла Горбунова в тексте. Если мы обратимся к ней, то увидим несколько моментов, которые существенно дополняют понимание стихотворения: это строка-рефрен «И опять сначала», которая завершает строки, отмеченные анафорой «словно», и мотив «мертвые не поют». Возникает вопрос: если мертвые не поют, то кто поет в лесу, кого, собственно, записал некто «он» в тех райских кущах? И кто такой этот «он»?

Интертекст летовской поэзии позволит нам решить загадку субъектной структуры. Песня «Про дурачка» и слова «Ходит дурачок по лесу» – это ответ на вопрос, кто же ходит по лесу и записывает птичьи голоса. Три особенности этого текста, принципиально для нас важные и отмеченные исследовательницей поэзии Летова Ю. Моревой, – это его фольклорная поэтика, в частности заговорная структура, неосинкретический субъект и преодолеваемая граница живого и мертвого [Морева 2014; Морева 2018; Ритмическое, архетипическое…]. При этом смерть для Летова – это смерть не только физическая, но и духовная [Морева 2014]. Здесь мы видим такое же, как у Пушкина, соединение метафорического (христианского) и буквального (анимистического) смыслов в рамках одной номинации.

Обе песни, что интересно, появляются на одном альбоме «Гражданской Обороны» – «Солнцеворот». Если рассматривать музыкальный альбом как вариант лирического цикла [Доманский 2000; Русская рок-поэзия 2003], тогда тем более неслучайной становится отсылка к их лирическим ситуациям в рамках одного стихотворения.

При этом, включая текст летовских песен в свое стихотворение, Горбунова меняет метрико-ритмическую структуру. Оригинальные тексты имеют песенный фольклорный хореический метр, стихотворение Горбуновой же написано мелодичным и лиричным пятистопным ямбом.

В самой песне 20 характеристик мертвых; Горбунова берет из них только шесть. Почему именно их? Первые две пары («не тлеют не горят», «не зреют не гниют») больше всего, по мысли Ю.В. Доманского, связаны в песне с редукцией телесного [Доманский 2026]. В отличие от песни Летова, мертвые Горбуновой умеют что-то делать: плакать, смеяться, петь (у Летова они как раз не поют и не шумят) и помнить (раз они «шлют посланья и приветы» [Горбунова 2019а]). Значит, они, как и в предыдущем стихотворении, живут на том свете своей жизнью, а благодаря контексту стихотворения негативная коннотация всего того, о чем поет Летов, снимается.

Снова, как и в первом случае, возникает соблазн интерпретировать смерть метафорически, однако тексты песен Егора Летова осложняют эту возможность и задают скорее онтологический план смыслов.

Однако они не отвечают на вопрос, почему леса именно шведские? Ответ – в истории опытов Фридриха Юргенсона, шведского художника и оперного певца, который считается первооткрывателем «феномена электронного голоса» (за эту идею мы благодарим Иоанну Борисовну Делекторскую, которая поделилась своим соображением в ходе обсуждения нашего доклада на конференции «Поэтика текста» в Твери 24–25 января 2025 г.). В своей книге «Радиоконтакт с потусторонним миром» [Юргенсон 2011] он описывает свой опыт обнаружения голосов мертвых на записях магнитофонных лент. Именно поэтому в тексте стихотворения фигурирует строка «по имени, что знала

только мать»: один из таких эпизодов передает, что к Юргенсону мать обращается по имени Фридель.

Таким образом, посмертное существование вечно, оно осмысляется, с одной стороны, через фольклорную традицию, в которой живое и мертвое может находиться в одном хронотопе, а с другой, через христианскую культуру, в которой смерти нет, есть вечная жизнь.

Наконец, третий текст – «старик прививает вишневое дерево».

Его субъектная структура уже нам знакома: это внеличный субъект, субъектом действия здесь является старик, который, по всей видимости, является дедушкой субъекта речи, поскольку рядом с ним возникает родная бабушка.

Образ бабушки связан как с бабочкой (по созвучию), так и с персонифицированной Смертью. В этой метонимии, на наш взгляд, кроме всего прочего, зашифрованы две словесные формулы: первая – описание Смерти как старухи с косой, по черенку которой струится вишневая кровь; вторая – «старик со своею старухою» (снова сказка, перекликающаяся с первым выбранным и проанализированным нами текстом: у Пушкина старик со своею старухою жили на берегу моря тридцать лет и три года, а многократный повтор слова «старик» воспроизводит фольклорную поэтику повторений и кумуляций).

Пространство текста – это сад, причем постепенно расширяющийся: сперва это только вишневое дерево, потом рядом с ним возникает слива, и потом – пригорок и сад; и сразу же растущий вверх, образующий вертикаль: ветви поднимаются вверх, звезда вылетает, а потом и летает старик, «сад сквозь небо растет и лежат на траве облака» [Горбунова 2019с]. У нас снова есть возможность прочесть этот сад как сад райский, находящийся на небесах. Дерево – тоже понятный и тоже двоякий символ жизни и смерти: как языческий (часто встречающийся мотив превращения в дерево в «Метаморфозах» Овидия, например), так и христианский.

Время здесь обозначено, с одной стороны, сменой сезонов, с другой, формами глаголов. При этом смена сезонов с зимы на лето никак не увязывается с традиционной коннотацией этих времен года как смерти и жизни – при условии, что мы считываем сюжет стихотворения как сюжет умирания. В тексте используются формы глаголов преимущественно настоящего времени, опять, как мы видим, несовершенного вида, задающего протяженность действия.

Мотив вечности и перерождения задается в единственной строке, в которой есть форма прошедшего и будущего времени: «она была златогузкой и будет ей вновь» [Горбунова 2019с]. Если обратим внимание на повторы в стихотворении, то увидим, что один из них, – это глагол «снимает» в первой и последней строфе, акцентированный в сильной позиции, который снова дает повод говорить о кольцевой композиции.

Все упомянутые в тексте бабочки, помимо того что являются вредительницами в саду старика, – белого цвета. Второй цвет, которым окрашен этот текст, – красный: красная вишня, кровь и рассвет, белый туман и цветущая вишня, зима и кокон. Оба цвета в зависимости от контекста интерпретируются либо как цвет жизни, либо как цвет смерти, порой внутри одного и того же образа.

Кульминация этой двойственности – строка «вишневая кровь струится по черенку» [Горбунова 2019с]. Это кровь дедушки, которая стекает по черенку косы Смерти? Или кровь как метафора привитого к стволу черенка?

Или это перерождение дедушки в дерево, продолжение его жизни в том, чем он занимался при жизни?

Последняя строфа тоже предполагает неоднозначное прочтение. Через повтор анжамбемана «снимает» она возвращает нас к изначальной ситуации текста и предлагает двойную оптику: раннее утро в деревне и туман, стелющийся по земле, в котором не видно ног дедушки, и бабочка-бабушка рядом «снимает» с него метафорический кокон старости; или белый кокон – это саван, а бабочка – это призрак бабушки, и перед нами сцена перехода из мира живых в загробный мир.

Если интерпретировать сюжет стихотворения в религиозно-философском ключе, то мы увидим здесь идею реинкарнации: старик после смерти оборачивается деревом и бабочкой, воссоединяясь со своей женой уже на том свете. Лирический субъект Горбуновой видит двух бабочек в саду, воображая (или веря, что вероятнее), что это чьи-то бабушка и дедушка.

Прежде чем подвести итоги разговору об этих трех стихотворениях, хочется спросить: есть ли вообще в текстах поэтессы смерть? Согласно современной исследовательнице Сусане Монсо, для сформированного понятия смерти необходимо несколько признаков, главные из них – нефункциональность и необратимость, и при этом религиозность им не противоречит [Монсо 2023, 70]. А вот полноценное продолжение жизненных функций уже противоречит; Монсо в своей работе приводит красноречивый пример: если человек «верит, что после смерти можно испытывать печаль и радость, смеяться и плакать, есть, танцевать» (sic!), то он «*не понимает, что значит быть мертвым*» [Монсо 2023, 72].

Неужели не понимает этого и Алла Горбунова? Единственное, что отличает живых от мертвых у Горбуновой, – это место их пребывания, но не физическое отсутствие; смерть обратима, функциональность (как мы видели во втором тексте) тоже не вызывает вопросов. Можно было бы утверждать в соответствии с этим, что в лирическом мире Горбуновой смерти нет как таковой. Все-таки на уровне лексики, по крайней мере, в выбранных нами текстах, смерть как феномен присутствует.

Здесь важно вспомнить и про тот тип лирического субъекта, который использует Горбунова, и грамматическое время, одинаково во всех текстах создающее впечатление вечности. Сусана Монсо пишет о понятии смерти, которое свойственно животным (и человеку); если представленное в стихотворениях Горбуновой понятие противоречит человеческому, значит, оно принадлежит не животному и не человеку. Это смерть с точки зрения субъекта, существующего в вечности и точно знающего, что случается после нее.

На наш взгляд, сюжеты всех проанализированных нами стихотворений посвящены преодолению смерти через деконструкцию ее позитивистского понимания, через принятие и проживание ее как опыта; а не ее отсутствию или отрицанию.

Все три текста объединяют и другие особенности: их композиционная закольцованность, двойственность интерпретации, интертекстуальность и карнавализация.

Разумеется, интертекстуальность – не специфика именно этих текстов и даже поэтики Аллы Горбуновой. Однако важно, что выбранные поэтессой отсылки создают онтологическую сеть смыслов, переплетающих между собой как фольклорные, так и философско-религиозные представления о смерти.

Двойственность интерпретации – это следствие «двойной экспозиции» не противоречащих друг другу смыслов, которые возникают на уровне интерпретации образов и сюжета. Обе версии происходящего истинны и сосуществуют непротиворечиво, создавая индивидуальное для Горбуновой пространство смерти.

Эта непротиворечивость возникает благодаря синтезирующему эти две тенденции диалогу Горбуновой с пушкинской и летовской поэтической традицией.

Внеличный субъект можно рассматривать как проявление позиции вненаходимости, когда мир, воспринимаемый в своей целостности, предполагает множественность позиций, не совпадающих между собой. При этом, можно сказать, что внеличная форма присутствия авторского сознания – способ субъектной трансценденции для Горбуновой.

Смешение бытового и мифологического, профанного и сакрального – черта всего творческого метода Горбуновой, но в случае разговора о смерти это оказывается важным, потому что смерть не страшна, она домашняя, бытовая, родная.

Как мы видели в текстах, профанным и сакральным оказывается пространство жизни и смерти, причем второе – это пространство вегетативное. Природа – хронотоп вечной жизни, чье сезонное умирание и возрождение подобно вечной жизни в онтологическом аспекте. А кольцевая композиция подчеркивает идею замкнутости и целостности, бесконечности циклов повторения, смерти и возрождения как целого.

Из этих аспектов конструируется общая авторская поэтика и философия смерти. Во-первых, жизнь после смерти существует. Во-вторых, граница живого и мертвого преодолима. В-третьих, жизнь и смерть – части одного целого. Поэтический мир Аллы Горбуновой диалогичен и мифологичен.

ЛИТЕРАТУРА

1. (a) Горбунова А. «записывая птичьи голоса…» // Внутри звездопада. СПб.: Лимбус Пресс, 2019. С. 270–271.

2. (b) Горбунова А. «начали воскрешать мертвых…» // Внутри звездопада. СПб.: Лимбус Пресс, 2019. С. 278.

3. (c) Горбунова А. старик прививает вишневое дерево // Внутри звездопада. СПб.: Лимбус Пресс, 2019. С. 20.

4. Доманский Ю.В. В мире Егора Летова: тексты и контексты. М.: Выргород, 2026. 224 с.

5. Доманский Ю.В. Циклизация в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сборник научных трудов. Вып. 3. Тверь: Тверской государственный университет, 2000. С. 99–122.

6. Казиник М. Тайны гениев. Три книги в одной. М.: АСТ, 2025. 720 с.

7. Малкина В.Я. К проблеме определения лирического сюжета // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2010. № 2 (45). С. 11–14.

8. Малкина В.Я. Фантастическое в лирическом стихотворении: постановка проблемы // В поисках границ фантастического: на пути к методологии. Вроцлав: Фонд «Русско-польский институт», 2017. С. 95–115.

9. Мальчукова Т. Г. Лирика А.С. Пушкина: (опыты интерпретации). Петрозаводск: ПетрГУ, 2006. 258 с.

10. Монсо С. Опоссум Шрёдингера. Смерть в мире животных. М.: Individuum, 2023. 224 с.

11. Морева Ю. Альбом «Солнцеворот» как художественное целое // Летовский семинар. Феномен Егора Летова в научном освещении. М.: Bull Terrier Records, 2018. С. 75–87.

12. Морева Ю. Смерть как граница в творчестве Егора Летова // ГрОб-Хроники. 2014. URL: http://grob-hroniki.org/article/2014/art_2014-xx-xxc.html (дата обращения: 26.03.2025).

13. Неёлов Е.М. О жанровом содержании «Сказки о царе Салтане» А.С. Пушкина // Проблемы исторической поэтики. Вып. 6: Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 3. Петрозаводск: Издательство ПетрГУ, 2001. С. 149–162.

14. Неёлов Е.М. Сказка А. Пушкина «О попе и о работнике его Балде» // Проблемы исторической поэтики. Вып. 12: Евангельский текст в русской литературе XII–XXI веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 9. Петрозаводск: Издательство ПетрГУ, 2014. С. 124–136.

15. Плеханова И.И. Полюса новой русской лирики: Анна Долгарева – Алла Горбунова // Текст и дискурс: проблемы анализа, интерпретации и перевода. Иркутск: ИГУ, 2024. С. 143–149.

16. Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сборник научных трудов. Вып. 7. Тверь: Тверской государственный университет, 2003. 263 с.

17. Ритмическое, архетипическое и тайный язык Егора Летова // Точки превращаются в линию: подкаст / Милослава Киселева; гость: Юлия Морева. URL: https://youtu.be/CLroAdVLLFo (дата обращения: 26.03.2025).

18. Субъектная структура лирики: коллективная монография. М.: Эдитус, 2024. 216 с.

19. Юргенсон Ф. Радиоконтакт с потусторонним миром: исследования, которые потрясли человечество. М.: Эксмо, 2011. 317 с.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Malkina V.Ya. K probleme opredeleniya liricheskogo syuzheta [On the Problem of Defining Lyric Plot]. *Vestnik RGGU. Seriya: Literaturovedeniye. Yazykoznaniye. Kul'turologiya*, 2010, no. 2 (45), pp. 11–14. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Domanskiy Yu.V. Tsiklizatsiya v russkom roke [Cyclization in Russian Rock]. *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian Rock Poetry: Text and Context]. Issue 3. Tver, Tver State University Publ., 2000, pp. 99–122. (In Russian).

3. Malkina V.Ya. Fantasticheskoye v liricheskom stikhotvorenii: postanovka problemy [Fantastic in the Lyrical Poem: Approaches to the Problem]. *V poiskakh granits fantasticheskogo: na puti k metodologii* [Searching the Borders of Fantasy]. Wrocław, The Russian-Polish Institute Foundation Publ., 2017, pp. 95–115. (In Russian).

4. Moreva Y. Al'bom "Solntsevorot" kak khudozhestvennoye tseloye [The "Solntsevorot" Album as an Artistic Whole]. *Letovskiy seminar. Fenomen Egora Letova v nauchnom osveshchenii* [Letov Seminar. Egor Letov Phenomenon in Scientific Coverage]. Moscow, Bull Terrier Records Publ., 2018, pp. 75–87. (In Russian).

5. Neyolov E.M. O zhanrovom soderzhanii “Skazki o tsare Saltane” A.S. Pushkina [On the Genre Content of A.S. Pushkin’s “The Tale of Tsar Saltan”]. *Problemy istoricheskoy poetiki* [Problems of Historical Poetics]. Issue 6: *Yevangel’skiy tekst v russkoy literature XVIII–XX vekov: tsitata, reministsentsiya, motiv, syuzhet, zhanr* [The Gospel Text in Russian Literature of the 18th–20th Centuries: Quote, Reminiscence, Motif, Plot, Genre]. Vol. 3. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2001, pp. 149–162. (In Russian).

6. Neyolov E.M. Skazka A. Pushkina “O pope i o rabotnike yego Balde” [A. Pushkin’s Tale “The Priest and His Servant Balda”]. *Problemy istoricheskoy poetiki* [Problems of Historical Poetics]. Issue 12*: Yevangel’skiy tekst v russkoy literature XII–XXI vekov: tsitata, reministsentsiya, motiv, syuzhet, zhanr* [The Gospel Text in Russian Literature of the 12th–21st Centuries: Quote, Reminiscence, Motif, Plot, Genre]. Vol. 9. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2014, pp. 124–136. (In Russian).

7. Plekhanova I.I. *Polyusa novoy russkoy liriki: Anna Dolgareva – Alla Gorbunova* [Poles of New Russian Lyric Poetry: Anna Dolgareva – Alla Gorbunova]. *Tekst i diskurs: problemy analiza, interpretatsii i perevoda* [Text and Discourse: Problems of Analysis, Interpretation, and Translation]. Irkutsk, Irkutsk State University Publ., 2024, pp. 143–149. (In Russian).

8. *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian Rock Poetry: Text and Context]. Issue 7. Tver, Tver State University Publ., 2003. 263 p. (In Russian).

(Monographs)

9. Domanskiy Yu.V. *V mire Egora Letova: teksty i konteksty* [In the World of Egor Letov: Texts and Contexts]. Moscow, Vyrgorod Publ., 2026. 224 p. (In Russian).

10. Jürgenson F. *Radiokontakt s potustoronnim mirom: issledovaniya, kotoryye potryasli chelovechestvo* [Voice Transmissions with the Deceased]. Moscow, Eksmo Publ., 2011. 317 p. (In Russian).

11. Kazinik M. *Tayny geniyev. Tri knigi v odnoy* [Secrets of Geniuses. Three Books in One]. Moscow, AST Publ., 2025. 720 p. (In Russian).

12. Mal’chukova T.G. *Lirika A.S. Pushkina: (opyty interpretatsii)* [A.S. Pushkin’s Lyric Poetry: (Essays in Interpretation)]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2006. 258 p. (In Russian).

13. Monsó S. *Opossum Shredingera. Smert’ v mire zhivotnykh* [Playing Possum: How Animals Understand Death]. Moscow, Individuum Publ., 2023. 224 p. (In Russian).

14. *Sub”yektnaya struktura liriki: kollektivnaya monografiya* [The Subject Structure of Lyric Poetry: Collective Monograph]. Moscow, Editus Publ., 2024. 216 p. (In Russian).

Самаркина Мария Дмитриевна,

Российский государственный гуманитарный университет.

Преподаватель кафедры теоретической и исторической поэтики историко-филологического института.

Научные интересы: визуальное в литературе, фотографическое как категория поэтики, фотография в лирике, исследования в области визуального и смерти.

E-mail: enkelinaiivius@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-9489-8509

Mariya D. Samarkina,
Russian State University for the Humanities.
Lecturer at the Department of Theoretical and Historical Poetics at the Institute of Philology and History.
Research interests: visual in literature, photography poetics, photography in lyric poetry, visual studies, death studies.
E-mail: enkelinaiivius@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-9489-8509

DOI 10.54770/20729316-2026-3-306

В.Г. Андреева

ПОЭТИКА УСАДЬБЫ В РОМАНЕ В. СТАРОГО «ПЬЕР И НАТАША» (СОВРЕМЕННОМ «ПРОДОЛЖЕНИИ» «ВОЙНЫ И МИРА» Л.Н. ТОЛСТОГО). СТАТЬЯ ВТОРАЯ*

Аннотация

Целью статьи является анализ ключевых характеристик усадебного топоса, понимание поэтики усадьбы, ее места и значения в романе В. Старого «Пьер и Наташа», представленном самим автором как «продолжение» «Войны и мира» Л.Н. Толстого. Василий Старой – это псевдоним, под которым писали два автора: А.С. Старостин и Л.Н. Васильева. Отмечается, что роман В. Старого не может быть полностью понят без соотнесения с толстовской эпопеей. Показано непростое ретроспективное отношение авторов конца XX в. к усадебной теме, осмыслены художественные средства воссоздания исторической действительности, а при этом подчеркнуты отрицательные (в первой статье) и положительные (в данной статье) стороны усадебного топоса в романе «Пьер и Наташа». Осмысляются проведенные В. Старым глубокие параллели между произведениями классика различных периодов, между разными автобиографическими героями Толстого. Перечисляются и анализируются важнейшие категории и элементы усадебной жизни дворян, реализованные в романе. Показано, что сравнивая два типа жизни дворян, столичный и уездный, знающий читатель романа В. Старого ассоциативно представляет реалии быта самого Толстого и его семьи, долгое время живших достаточно замкнуто в Ясной Поляне, позднее купивших дом в Москве (в Хамовниках), откуда писатель при возможности уезжал в Ясную Поляну. Описание усадеб и усадебной жизни в романе В. Старого стало одним из основных приемов стилизации повествования под реалии XIX в., а вместе с тем позволило писателю передать свое отношение к эпохе, произошедшим событиям, историческим лицам и вымышленным героям Толстого.

Ключевые слова

Василий Старой; Л.Н. Толстой; продолжение романа; дворянство; усадьба; усадебный быт; времяпрепровождение.

* Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда № 22-18-00051-П, https://rscf.ru/project/22-18-00051/.

V.G. Andreeva

THE POETICS OF THE ESTATE IN V. STAROY'S NOVEL "PIERRE AND NATASHA" (A MODERN "CONTINUATION" OF L.N. TOLSTOY'S "WAR AND PEACE"). THE SECOND ARTICLE**

Abstract

This article aims to analyze the key characteristics of the estate topos, to understand the poetics of the estate, its place and significance in V. Staroy's novel "Pierre and Natasha", presented by the author himself as a "continuation" of Leo Tolstoy's "War and Peace". Vasily Staroy is a pseudonym used by two authors: A.S. Starostin and L.N. Vasilyeva. It is noted that V. Staroy's novel cannot be fully understood without reference to Tolstoy's epic. The complex retrospective attitude of late 20th-century authors to the estate theme is demonstrated, the artistic means of recreating historical reality are considered, and at the same time, the negative (in the first article) and positive (in this article) aspects of the estate topos in the novel "Pierre and Natasha" are emphasized. The profound parallels drawn by V. Staroy between the classic works of different periods, and between Tolstoy's various autobiographical heroes, are considered. The most important categories and elements of the estate life of the nobility, realized in the novel, are listed and analyzed. It is shown that by comparing the two types of noble life – the capital and the provincial – the knowledgeable reader of V. Staroy's novel conjures up the realities of Tolstoy's life and that of his family, who for a long time lived in a rather secluded environment in Yasnaya Polyana, later buying a house in Moscow (in Khamovniki), from where the writer retreated to Yasnaya Polyana whenever possible. The description of estates and estate life in V. Staroy's novel became one of the main devices for stylizing the narrative to the realities of the 19th century, and at the same time allowed the writer to convey his attitude toward the era, the events that took place, the historical figures, and Tolstoy's fictional characters.

Keywords

Vasily Staroy; L.N. Tolstoy; continuation of the novel; nobility; estate; estate life; pastime.

В первой нашей статье речь шла о преемственности романа В. Старого по отношению к роману-эпопее Толстого «Война и мир». При анализе поэтики усадьбы нами были рассмотрены основные жизненные проблемы, с которыми столкнулись герои семей Безуховых и Ростовых во второй, более драматической книге В. Старого. Но чем более ярким и впечатляющим кажется финал романа В. Старого, тем насыщеннее и многограннее, реалистичнее изображена в первом томе усадебная жизнь персонажей. Почти как в романе-эпопее у Толстого перемежаются военные и мирные главы, в «Пьере и Наташе» перетасованы сцены, посвященные частным героям и придворным лицам: императорам, их семьям, приближенным. Немалую роль при организации художественного мира играет усадебный топос. Усадебная тема выдвигается на первый план, когда речь идет о быте и ежедневном обиходе семьи. Вот, к примеру, описание имущественных владений семьи Безуховых:

** The research was carried out at IWL RAS at the expense of a grant from the Russian Science Foundation no. 22-18-00051-P (https://rscf.ru/project/22-18-00051/).

> ...дворец в Петербурге, две усадьбы в Москве, несколько летних дворцов в обеих столицах, один из них в непосредственной близости от Царскосельского императорского дворца, множество слуг, конюшни, тысячи лошадей, охотничьи угодья едва ли не во всех губерниях, окружающих Петербургскую и Московскую [Старой 1996, I, 65].

Как мы видим, Безуховы занимают положение зажиточных, крупнопоместных дворян. Роман открывается изображением просторного кабинета Пьера Безухова, «обитого синим штофом и обставленного мебелью из орехового дерева с синей бархатной покрышкой», в котором бродит в отсутствие мужа Наташа [Старой 1996, I, 9]. В. Старой немалое внимание уделяет описанию бюро в кабинере Пьера – «работы знаменитого мебельного мастера Гамбса» [Старой 1996, I, 9]. Конечно, это авторская стилизация под век, но в начале романа она вполне справляется со своей функцией – иллюстрацией соответствия. Известно, что Г.Д. Гамбс стал основателем в России сети мебельных магазинов, что «гамбсова мебель» в XIX в. отличалась высоким качеством, она нашла отражение в литературе: кресло работы Гамбса стояло в кабинете Пушкина, о мебели из магазинов Гамбса упоминается в «Отцах и детях» Тургенева, где рассказано о кресле, в котором сидит Павел Петрович Кирсанов.

В. Старой подробно описывает бюро в кабинете Пьера «с патинированной и золоченой бронзой: головками сфинксов у верхнего основания четырех ножек, бронзовыми лапами внизу и накладками в виде розеток, лир, пятиконечных звезд…» [Старой 1996, I, 10], отмечая, что эти украшения понравились Наташе, которая уговорила мужа на покупку бюро, и *Пьер, желавший видеть свой летний кабинет в светлых тонах, подчинился*. Писатель мастерски показывает владение Наташи всем домом, точнее, почти всем: Наташа может владеть только тем, что поддается ее пониманию и осмыслению. Более того, благодаря указанию о подчинении Пьера мнению супруги читатель выстраивает примерную иерархию дворянской семьи, в которой не было, в отличие от крестьянской, явного доминирования мужчины. Наташа в романе В. Старого (вслед за героиней Толстого) продолжает руководить Пьером.

С первых строк в обстановке городской барской усадьбы появляется авторское указание на *порядок* и, наоборот, его отсутствие. Н.Л. Вершинина отметила, что парные понятия порядок / беспорядок основательно характеризуют любой усадебный топос и не могут быть проигнорированы:

> …порядок как позитивно сознаваемая данность, идея усадебного мира, и беспорядок как несомненный показатель присущей ему ущербности, недостаточности, выведенный тем самым «за скобки» усадебного «рая», – рассматривались в разных онтологических модусах [Вершинина 2014, 116] (Курсив Н.Л. Вершининой. – *В.А.*).

Читатель узнает, что «кабинет графа Безухова был единственным местом в доме, где графиня Безухова, необъяснимо почему, следила за порядком» [Старой 1996, I, 9]. В. Старой с некоторой долей иронии показывает отношение Наташи к Пьеру: наряду с чувством глубокой привязанности, ревности, уважения, Наташа испытывает и некоторое снисхождение к своему мужу.

И единственное место, остающееся для нее в доме не понятным до конца, – это кабинет Пьера. Здесь Наташа не может властвовать полностью. Но она начинает командовать детьми и гувернантками сразу, как выходит из кабинета, именно поэтому в кабинете недопустим беспорядок, который царит во многих комнатах дома.

Так, приехавшая предупредить Наташу о визите императрицы камер-фрейлина Плетнева видит беспорядок уже в прихожей. Причем этот беспорядок Наташа сама начинает устранять, помогая слугам:

> Графиня Наташа проводила взглядом Плетневу, отъезжавшую от крыльца, созвала всех взрослых, сообщила новость и заметалась вместе с ними по первому этажу, рассовывая в углы, чуланы, под диваны все, что попадалось под руку… [Старой 1996, I, 14].

В описании предметов, которые прячутся, показана домашняя, изнаночная сторона жизни семьи, которой руководит в целом привлекательная, но при этом не слишком озабоченная внешней строгостью женщина, как и у Толстого героиня более живая, непосредственная, нежели правильная, выдержанная.

Разумеется, беспорядок в доме Наташи распространяется только на ряд комнат, так как спальни и будуар самой Наташи все-таки находятся в порядке. В. Старой показывает, что, отдав дань своему живому и деятельному характеру, Наташа все-таки быстро возвращается к установленному в дворянской усадьбе уставу жизни, согласно которому хозяйка не должна перенапрягаться. Автор удачно выбирает эпитет «послушно», отмечая, как Наташа забывает про дела:

> И графиня Наташа, в самом деле устав от пятиминутного участия в уборке, послушно пошла вверх длинной деревянной лестницей с резными китайскими шарами по обе стороны перил. В будуаре она послушно отдала себя в ловкие руки горбуньи Фисы [Старой 1996, I, 15].

Сочетание порядка и беспорядка еще лучше передает живой ритм дома Безуховых: «И порядок, и беспорядочность усадебного жизнеустройства обнаруживают, таким образом, далеко не декларативную содержательность, относительность и взаимообратимость в отношении друг друга» [Вершинина 2014, 117]. Исследовательница также справедливо отметила, что «указанные явления тесно связаны с понятием праздности – еще одной, не до конца осмысленной составляющей усадебного быта» [Вершинина 2014, 117].

В. Старой показывает наличие у Наташи свободного времени, нередко нескольких часов в течение дня, когда героиня предоставлена сама себе. К примеру, несмотря на популярность мотива усадебного чтения, так характерного для художественной и публицистической литературы XIX в. [Андреева 2021], Наташа читать не любит (предоставив это занятие супругу). В. Старой отмечает, что книги для Наташи заменяли пространные послания из Лысых Гор от графини Марьи Ростовой. В духе толстовской героини Наташа изображена В. Старым слишком живой и активной, чтобы размышлять и переживать над книжным вымыслом, ее намного больше интересуют новости. Кроме того,

на протяжении двух томов читатель видит в Наташе Безуховой настоящую барыню, умеющую тратить время на отдых и использовать с максимальной пользой свои усадебные владения.

Наташа нередко обходит дом и прилегающие территории, легко отдает приказания слугам, причем все домашние понимают ее по кивку головы. Она не всегда последовательна в отношении к слугам, часто импульсивна, однако именно Наташа, а не княжна Марья реализует в романе характерный для России XIX в. «диффузный» характер «усадебной культуры»: «Можно констатировать своеобразный “диффузный” характер “усадебной культуры” XIX в. – взаимопроникновение народной “почвенности” и дворянской “образованности”» [Богданова 2019, 39]. Графиня Марья не может понять «панибратства Наташи с простыми людьми», находя нечто плебейское в ее поступках. Она в целом не может осознать и смысл слов Наташи, которая по пути в Сибирь и в самой Сибири окончательно осмысляет силы, заключенные в жизни простого народа, а также ту огромную и непреодолимую дистанцию, которая была в XIX в. между дворянством и крестьянами. «Я всегда воспринимала мир своих слуг, как нечто подобное животному миру», – пишет Наташа, обращаясь к Марье [Старой 1996, II, 468]. И при всей способности быть снисходительной к слугам и крепостным, Наташа осознает свою равную с ними сущность только вырвавшись из усадебного мира, который отгораживал ее от мира большого и защищал от проблем.

Как и все настоящие барыни, Наташа любит одеваться и наряжаться, хотя это не составляет предмет ее постоянных забав, одежда лишь подчеркивает ее теперь уже женскую полноту и красоту. Порою В. Старой сообщает читателю подробности, упрощающие образ героини. К примеру, читая длинное письмо от Марьи, Наташа в романе ест трюфельные конфеты, причем писатель останавливается периодически на том, как Наташа раскусывает конфету и сразу нащупывает в коробке следующую, потом – еще одну, наконец, «отдает явившейся Дуняше пустую коробку от трюфелей и велит принести себе нюрнбергских пряников и гранатового соку» [Старой 1996, I, 235–236, 238]. Не менее любопытной в романе оказывается тяга Наташи к бане, к хорошей парной. Причем автор подчеркивает не только переносный смысл банных процедур, поскольку в романе в том числе «актуализируется традиционное для многих культур представление о бане как особом пространстве, способствующем внутренней трансформации человека» [Александров 2021, 13]. В. Старой не раз подчеркивает, что владельцы усадеб прекрасно знают благотворное влияние бани, ее омолаживающий эффект. Так, Наташа в бане «выпаривает из себя все яды от расстройства нервов и меланхолии» [Старой 1996, I, 127].

Семья Безуховых живет достаточно скрытно, Наташа в основном пребывает дома с детьми, редко показываясь в свете. Однако писатель четко проводит грань между петербургской и московской городской жизнью и усадебной жизнью в деревне. В столице и Москве высшая знать оказывается вовлеченной в придворные интриги, в отличие от именитого дворянства, проживающего в далеких уездных усадьбах. И в этом плане В. Старой логично продолжает антитезу столичной и загородной жизни, которая была реализована Толстым еще в «Войне и мире». Вспомним, что у Толстого старый князь Николай Андреевич Болконский, прозванный в обществе «прусским королем» «при Павле был сослан в деревню»:

> И в новое царствование, хотя ему и был разрешен въезд в столицы, он также продолжал безвыездно жить в деревне, говоря, что ежели кому нужно, то тот и от Москвы полтораста верст доедет до Лысых Гор… [Толстой 1928–1958, IX, 106].

В романе В. Старого Наташа и графиня Марья продолжают жить по-разному. Наташа вроде бы избегает светской суеты и шума, однако при этом мы видим ее в центре общества: Наташе наносит визит сама императрица, Наташа становится объектом размышлений не только Александра I, но и Николая I. Круг занятий графини Марьи специфичен, он отличается от досуга столичной женщины. Марья предпочитает тишину и походы в Лысогорскую церковь, она, как многие жившие в уездных имениях хозяйки, отдает свое время детям, музицированию, чтению, хотя, как показывает писатель, и тут ключевую роль в жизни хозяйки усадьбы имеют часы простого пребывания в одиночестве, в воспоминаниях, фантазиях, собственных думах.

Сравнивая два типа жизни дворян, столичный и уездный, знающий читатель романа В. Старого ассоциативно представляет реалии быта самого Толстого и его семьи, долгое время живших достаточно замкнуто в Ясной Поляне, позднее купивших дом в Москве (в Хамовниках), откуда писатель при возможности уезжал в Ясную Поляну. Такие свободные ассоциативные связи геров Толстого у В. Старого и самого классика проводятся достаточно легко не только потому, что в «Войне и мире» Толстой воплотил немало автобиографического, но и потому, что «Пьер и Наташа» зарифмованы в целом и с жизнью Толстого. Финальная, седьмая часть романа «Пьер и Наташа» состоит лишь из одной главы, включающей единственное предложение: «28 августа 1828 года у графа Николая Ильича Ростова и графини Марьи Николаевны Ростовой родился сын ЛЕВ…» [Старой 1996, II, 495]. В. Старой находит мастерский финал, который соединяет литературу, историю и реальную жизнь. В этом окончании романа отражается и творческое преклонение писателя перед классиком, и важная для романа В. Старого мысль о кольцевом движении истории, о повторении на протяжении веков определенных периодов зарождения, развития, становления и переживания идей.

Выше мы уже останавливались на описании одного из интерьеров дома Безуховых, тема описаний внутреннего убранства различных усадеб в романе достаточно обширна. Приведем еще несколько значимых примеров, которые содержат интересные свидетельства. В.А. Доманский отметил, что

> важную роль в тексте усадебной повести играют интерьеры: описание комнат, мебели, картин, посуды, библиотек и отдельных книг, фамильных портретов и картин, разных милых безделушек, на что также целесообразно обратить внимание читателей. Это своего рода культурные, исторические, семейные декорации к действию [Доманский 2006, 57].

Одно из примечательных описаний удобной и не очень удобной мебели в романе дано в сцене приезда императрицы в дом Безуховых. Тут автор отмечает, что «графиня Наташа свозила на дачу вышедшую из моды мебель» [Старой 1996, I, 23]. Под дачей в данном контексте понимается один из загородных дворцов, принадлежащий Безуховым. Для стилизации повествования,

насыщения текста историческими фактами и для игры с читателем В. Старой периодически использует реалии XIX в., причудливо обыгрывая их. Наташа и Пьер в романе (первая даже в большей степени) становятся объектами внимания известных современников. После ухода императрицы Наташа смотрит на картину «Всадница» Карла Брюллова, оригинал которой висит у нее в гостиной. В. Старой создает провокацию, поскольку на известном полотне Брюллова изображена Наташа Безухова. Причем эта провокация не только привлекает и интригует читателей, продолжая сложное смешение реального и выдуманного, но и раскрывает характер Наташи. Символично, что В. Старой допускает намеренную оплошность: девочка на картине Брюллова лишь одна, Наташа упоминает про обеих своих дочерей: «Милый Карл явно польстил ей – в жизни она была и старше, и грубей лицом, – зато дочек, Лизу и Машеньку, изобразил похоже. И отлично написал любимую Пьерову болонку Жози…» [Старой 1996, I, 35].

В. Старой не упускает возможности представить Царскосельский дворец Безуховых, а Пьера делает поклонником и другом скульптора Ф.П. Толстого (в жизни – дальнего родственника Л.Н. Толстого). Предметом внимания автора становятся увлечения детей (прогулки на просторах у дворцов) и взрослых (легкоатлетические занятия и т.п.).

В связи с обилием описаний царских покоев и дворцов в романе отметим, что все они представлены не просто так, а в каждом отдельном случае *характеризуют непосредственных владельцев*. В. Старой представляет тонкости восприятия сменяющих друг друга императоров и императриц. К примеру, читатель узнает, что «покои императрицы Марии Федоровны были самым пышно убранным местом при дворе российских императоров» [Старой 1996, I, 274]. В торжественном убранстве этих покоев писатель прочитывает утверждение краткого торжества на русском престоле, которое будет продолжаться, пока жива сама Мария Федоровна.

Отдельное внимание уделяется в романе саду Наташи, любимому месту ее времяпрепровождения. Сад этот делится на плодовую и декоративную части и обслуживается пятью садовниками, постоянно проживающими во флигелях радом. В. Старой, демонстрируя наполнение зимнего сада, показывает естественную сторону жизни героини: Наташа тянется к природе, а при этом подчеркивает роскошь Безуховых, позволяющую им выписывать из-за границы экзотические деревья в кадках. Наташа не задумывается о том, какие средства позволяют ей жить, ни в чем себе не отказывая. Но она всей душой отдается увлечению растениями, позволяющему забывать о проблемах. Нельзя исключать, что при подготовке романа авторы опирались, в том числе, и на книгу Д.С. Лихачева, посвященную поэтике садов. В. Старой точно передает идею ученого о том, что настоящий сад отвечает всем потребностям человека. Д.С. Лихачев писал:

> Хотя сады «кухонные», овощные огороды, «аптекарские» сады лекарственных растений существовали всегда и их, конечно, не следует в обособленном виде включать в рассмотрение истории садов, тем не менее также всегда существовало и представление о том, что истинный сад должен удовлетворять всем человеческим чувствам: не только зрению, но и вкусу (откуда необходимость и плодово-ягодных растений в саду), слуху (отсюда забота о птицах, шумящих

водопадах, эоловых арфах, садовых концертах), обонянию (поэтому постоянное то более, то менее настойчивое требование сажать душистые цветы, душистые травы, цветущие деревья и кустарники), ощущениям… [Лихачев 1998, 23].

Обратим внимание, что сад Безуховых не только приносит владельцам хороший урожай (Наташа наблюдает уборку последних яблок и арбузов), но и дает возможности для иных потребностей и радостей. Во-первых, в саду Наташе нравится находиться одной, ощущая не сознаваемую в других местах городской усадьбы связь с природой и землей: «Когда графиня входила в пределы сада, садовники исчезали, зная, что барыня любит бывать здесь одна» [Старой 1996, I, 256]. Во-вторых, сад для Наташи – предмет гордости, так как он во многом собран ею, а в своей декоративной части «красотою, пестротою и количеством диковин» он способен был поспорить с садом Его Императорского величества [Старой 1996, I, 257]. В-третьих, сад для героини становится услаждением всех органов чувств, это место поистине райского наслаждения: «…все это пестрело и пламенело на фоне напитанного сыростью петербургского дня, наводя на мысли о существовании рая, из коего были мы изгнаны во тьму внешнюю за недолжное поведение» [Старой 1996, I, 257]. Наконец, в-четвертых, сад стал для Наташи местом творческих экспериментов, где она сама выращивала и рассаживала побеги, наблюдала за реакцией растений на разных гостей-посетителей.

При описании сада в усадьбе Безуховых становится понятно, что это для хозяйки самое сокровенное место, «сердце» всего дома и прилегающих построек. Исследователи уже не раз справедливо писали о том, что усадебный дом был своеобразной землей обетованной, местом спасения для его хозяев: «Дворянская усадьба на этапе своего расцвета с середины XVIII до первой половины XIX в. предстает в русской классике как локус спасения, как Эдем, Аркадия, идиллическое место» [Денисов 2018, 27]. Еще раз обратим внимание на важную функцию сада, делающую ее особенным местом для Наташи: в своем саду героиня укрывается не только от внешних проблем, но и от собственных тяжелых мыслей.

Читатель романа приходит к выводу, что спокойная усадебная жизнь, финал которой пришелся на время революции в России, уже в начале XIX в. начала подтачиваться изнутри, причем усилиями самих дворян. Движение декабристов в широком плане можно толковать в романе В. Старого как попытку частного самоутверждения каждого из его участников, одолеваемых тщеславными мечтами, сомнениями и противоречиями. Фактически отказом от семьи и побегом из нее оказывается в романе поведение Пьера. В жажде общественной славы и особого влияния на людей, а потом и ослепленный ревностью к императору Безухов губит не только себя, но и положение своей семьи. «Все было! Чего не жилось, не радовалось человеку, прости, Господи!» – в сердцах говорит горничная Дуняша, когда Наташа провожает Пьера, увозимого жандармами [Старой 1996, I, 467].

В. Старой показывает, как избавляемый далее Наташей от ссылки Пьер по своей глупой ревности к государю вновь оказывается осужденным: общественное и личное начала в романе неразделимы, то, что было бы спокойно воспринято в среде простого народа, неуместно в придворном обществе, где ярко проявляемые искренность и открытость становятся первыми признаками опасности человека.

Глубоко символично, что в финале романа графиня Марья переезжает с детьми в дом Безуховых: руководит ею не столько ссора с мужем, сколько необходимость опеки над детьми Наташи и Пьера. Марья Ростова поднимается в спальню Наташи, на порог которой приходит и Николай Ростов, далее разговор супругов ведется в кабинете Пьера. Окончательного и полного примирения Ростовых, расстающихся из-за измены Николая, мы не видим, но беседа между ними состоялась, а главное – они оказались вместе в усадебной атмосфере дома Безуховых. Благодаря непревзойденным параллелям реального и выдуманного у В. Старого они становятся родителями сына Льва, то есть будущего писателя Льва Толстого, на протяжении всей своей жизни старавшегося преодолеть разрыв двух миров, господского и народного.

Ю.Б. Балашова интересно рассуждает о феномене «дописывания» (который как раз имеет место в «Пьере и Наташе»). Исследовательница делает акцент на диалоге первичного и вторичного текста, вовлечении понимающей аудитории в художественный диалог и актуализации исходного произведения в новую эпоху. Ю.Б. Балашова отмечает, что творческое и искусное освоение текста и его специфическое продолжение требует внимания и творческой работы читателя:

> Для восприятия таких жанров, как перепев, подражание, продолжение (дописывание чужого произведения), требуется активность воспринимающего сознания, способного распознать претекст и одновременно – сам игровой сдвиг, искажающий первичную условность текста-источника. Осознание подобной трансформации доставляет удовольствие и массовому и элитарному сознанию, как доставляет удовольствие разгадывание загадки и игра; этот процесс способствует освобождению сознания от власти догм и клише [Балашова 2016, 53].

Таким образом, мы приходим к выводу, что, создавая «продолжение» «Войны и мира», В. Старой смог творчески освоить не только сюжет и характеры Толстого из романа-эпопеи «Война и мир», но и многие факты и события из жизни писателя, художественные элементы из других его произведений и, конечно, отечественной истории. «Пьер и Наташа» – это роман второго ряда, разновидность романа-адаптации, написанный в самом конце XX в., но автору удалось передать в художественном мире и дух эпохи, и ее сложности и противоречия. В «Пьере и Наташе» отражены полюсные точки зрения на декабристов и восстание на Сенатской площади, представлена наиболее близкая к действительности версия, к которой, по всей видимости, вплотную подошел Толстой при подготовительной работе, связанной с декабристской темой. Описание усадеб и усадебной жизни в романе стало одним из основных приемов стилизации повествования под реалии XIX в. Не развеивая обаяния усадебной жизни, которое было важнейшей характеристикой толстовского художественного мира (семьи Ростовых и Безуховых), В. Старой творчески освоил многие рассуждения позднего Толстого, связанные с необходимостью упрощения усадебного быта, возвращения хозяев к жизни своей семьей на земле, преодоления разрыва между классами, которые стали основой критического взгляда писателя на внешне благополучный усадебный быт.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александров И.А. Образ бани как пространство трансформации героя // Filologos. 2021. № 1 (48). С. 13–19.

2. Андреева В.Г. Эпистолярное наследие Л.Н. Толстого рубежа XIX–XX веков: мотив чтения в усадьбе // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2021. № 6–1. С. 80–90.

3. Балашова Ю.Б. Феномен «дописывания»: социальная и авторефлексивная функция // Русская литература и журналистика в движении времени. 2016. № 1. С. 52–62.

4. Богданова О.А. Усадьба и дача в русской литературе XIX–XXI вв.: топика, динамика, мифология / отв. ред. Е.Е. Дмитриева. М.: ИМЛИ РАН, 2019. 288 с.

5. Вершинина Н.Л. Идея порядка в онтологии усадебного быта (на материале русской литературы XIX века) // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2014. № 2–2. С. 116–119.

6. Денисов С.Ф., Денисова Л.В. Философско-антропологическая специфика эволюции усадьбы (на материале классической русской литературы) // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. 2018. № 1 (18). С. 26–30.

7. Доманский В.А. Русская усадьба в художественной литературе XIX века: культурологические аспекты изучения поэтики // Вестник Томского государственного университета. 2006. № 291. С. 56–60.

8. Лихачев Д.С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. М.: Согласие, Типография «Новости», 1998. 469 с.

9. Старой В.В. Пьер и Наташа. Роман: в 2 т. М.: Вагриус, 1996.

10. Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. М.: Художественная литература, 1928–1958.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Aleksandrov I.A. Obraz bani kak prostranstvo transformatsii geroya [The Image of the Bathhouse as a Space for the Hero's Transformation]. *Filologos*, 2021, no. 1 (48), pp. 13–19. (In Russian).

2. Andreyeva V.G. Epistolyarnoye naslediye L.N. Tolstogo rubezha XIX–XX vekov: motiv chteniya v usad'be [The Epistolary Heritage of Leo Tolstoy at the Turn of the 19th– 20th Centuries: the Motive of Reading in the Estate]. *Filologicheskiye nauki. Nauchnyye doklady vysshey shkoly*, 2021, no. 6–1, pp. 80–90. (In Russian).

3. Balashova Yu.B. Fenomen "dopisyvaniya": sotsial'naya i avtorefleksivnaya funktsiya [The Phenomenon of "Writing to the End": Social and Autoreflexive Function]. *Russkaya literatura i zhurnalistika v dvizhenii vremeni*, 2016, no. 1, pp. 52–62. (In Russian).

4. Denisov S.F., Denisova L.V. Filosofsko-antropologicheskaya spetsifika evolyutsii usad'by (na materiale klassicheskoy russkoy literatury) [Philosophical and Anthropological Specifics of the Evolution of the Estate (Based on Classical Russian Literature)]. *Vestnik Omskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Gumanitarnyye issledovaniya*, 2018, no. 1 (18), pp. 26–30. (In Russian).

5. Domanskiy V.A. Russkaya usad'ba v khudozhestvennoy literature XX veka: kul'turologicheskiye aspekty izucheniya poetiki [Russian Estate in the Fiction of the 19th Century: Cultural Aspects of the Study of Poetics]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2006, no. 291, pp. 56–60. (In Russian).

6. Vershinina N.L. Ideya poryadka v ontologii usadebnogo byta (na materiale russkoy literatury XIX veka) [The Idea of Order in the Ontology of Estate Life (Based on 19th-Century Russian Literature)]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta imeni N.I. Lobachevskogo*, 2014, no. 2–2, pp. 116–119. (In Russian).

(Monographs)

7. Bogdanova O.A. (Author), Dmitriyeva Ye.E. (Ed.). *Usad'ba i dacha v russkoy literature XIX–XXI vv.: topika, dinamika, mifologiya* [Estate and Dacha in Russian Literature of the 19th–21st Centuries: Topics, Dynamics, Mythology]. Moscow, IWL RAS, 2019. 288 p. (In Russian).

8. Likhachev D.S. *Poeziya sadov. K semantike sadovo-parkovykh stiley. Sad kak tekst* [Poetry of Gardens. Toward the Semantics of Landscape Gardening Styles. The Garden as Text]. Moscow, Soglasiye Publ., Novosti Publ., 1998. 469 p. (In Russian).

Андреева Валерия Геннадьевна,
Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.
Доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник.
Научные интересы: русская литература XIX в., русский роман, творчество Л.Н. Толстого, литературные иерархии.
E-mail: lanfra87@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-4558-3153

Valeria G. Andreeva,
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.
Doctor of Philology, Leading Research Fellow.
Research interests: Russian literature of the 19th century, Russian novel, works of L.N. Tolstoy, literary hierarchies.
E-mail: lanfra87@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-4558-3153

DOI 10.54770/20729316-2026-3-317

Чжу Сянлин

ИНСТАНЦИИ НЕЭКСПЛИЦИРОВАННОГО СУБЪЕКТА: НАБЛЮДАТЕЛЬ И РАССКАЗЧИК В РОК-ПОЭЗИИ ЯНКИ ДЯГИЛЕВОЙ

Аннотация

Статья посвящена исследованию особенностей субъектной организации в рок-поэзии Янки Дягилевой через призму концепции «внеличного субъекта», разработанной В.Я. Малкиной на основе идей Б.О. Кормана и С.Н. Бройтмана. В результате анализа произведений Дягилевой были выделены два основных функциональных типа внеличного субъекта: «наблюдатель» и «рассказчик». Первый тип, «наблюдатель», характеризуется тем, что центр поэтической картины занимает не персонаж, а само сознание скрытого лирического субъекта, которое проецируется на мир через монтаж ирреальных, абсурдных и реальных образов и сцен. Субъект, оставаясь грамматически не выраженным, является носителем точки зрения и источником интенсивных эмоций (тревоги, безысходности, ангедонии, нигилизма), которые становятся текстообразующим принципом. Второй тип, «рассказчик», предполагает большую дистанцию: внеличный субъект повествует истории (чужие, сказочные, фольклорные, ирреальные) извне, часто используя третье лицо для обозначения героя. Однако, как демонстрирует исследование, и в этом случае повествование не является объективным. Точки зрения рассказчика, героя и автора диалектически сливаются, создавая объемную картину, которая в конечном счете раскрывает экзистенциальное состояние и мировоззренческую позицию самого лирического субъекта. Работа доказала, что субъективность как сущностная черта лирики не исчезает при грамматическом «исчезновении» субъекта, а проявляется иными, часто усиленными способами. Независимо от своей роли, внеличный субъект у Дягилевой обеспечивает уникальный поэтический механизм для выражения глубоко личного, экзистенциально-катастрофического мироощущения. Это проистекает из «нераздельности и неслиянности» автора и героя.

Ключевые слова

Я. Дягилева; рок-поэзия; внеличный субъект; наблюдатель; рассказчик.

Zhu Xiangling

INSTANCES OF THE UNEXPLICATED SUBJECT: THE OBSERVER AND THE NARRATOR IN THE ROCK POETRY OF YANKA DYAGILEVA

Abstract

This article investigates the peculiarities of subjective organization in the rock poetry of Yanka Dyagileva through the lens of the "extra-personal subject" concept, developed by V.Y. Malkina based on the ideas of B.O. Korman and S.N. Broytman. The analysis of Dyagileva's works has led to the identification of two primary functional types of the extra-personal subject: the "observer" and the "narrator". The first type, the "observer" is characterized by the fact that the center of the poetic picture is occupied not by a character, but by the consciousness of the hidden lyrical subject itself, which is projected onto the world through a montage of unreal, absurd, and real images and scenes. While remaining grammatically unexpressed, this subject serves as the bearer of a point of view and the source of intense emotions (anxiety, hopelessness, anhedonia, nihilism), which become the text-forming principle. The second type, the "narrator" implies a greater distance: the extra-personal subject narrates stories (belonging to others, fairy tales, folklore, unreal) from an external position, often using the third person to denote the hero. However, as the study demonstrates, the narration in this case is not objective either. The viewpoints of the narrator, the hero, and the author dialectically merge, creating a multidimensional picture that ultimately reveals the existential state and worldview of the lyrical subject itself. The work proves that subjectivity, as an essential feature of lyric poetry, does not disappear with the grammatical "disappearance" of the subject but manifests itself through other, often intensified means. Regardless of its role, the extra-personal subject in Dyagileva's work provides a unique poetic mechanism for expressing a deeply personal, existentially catastrophic worldview. This stems from the "inseparability and non-fusion" between the author and the hero.

Keywords

Y. Dyagileva; rock poetry; extra-personal subject; observer; narrator.

В поэзии неклассического периода резко проявляется тенденция к «субъективизации» внеличных форм выражения авторского сознания. То есть субъективное сознание автора не выражается явно в грамматике через местоимения, глаголы и т.д., но личность автора все же может быть четко показана. Проблему типологии лирического субъекта впервые поднял Б.О. Корман. В работе «Лирика Некрасова» он обозначил данную форму выражения авторского сознания как «собственно автор» и «автор-повествователь» [Корман 1964, 179]. В тексте он может быть скрыт в различной степени: «Собственно автор выступает здесь как человек, который видит пейзаж, изображает обстоятельства, размышляет над ситуацией» [Корман 1964, 12]. А автор-повествователь «рассказывает о каком-то другом человеке и его жизненной судьбе» [Корман 1964, 77]. Впоследствии С.Н. Бройтман, основываясь на этом, заменил понятие «собственно автор» на «внеличные формы выражения авторского сознания» [Бройтман 2004, 310]. Чтобы соответствовать изменениям и новым особенностям современной

лирической поэзии, в последние годы В.Я. Малкина усовершенствовала эту типологию, предложив термин «внеличный субъект» [Малкина 2024, 33], который позволяет точнее определить данную форму лирического субъекта. С грамматической точки зрения, субъект речи не выражен. Перспектива является внешней, находящейся за пределами изображаемой картины. В композициях Янки Дягилевой лирический субъект также часто остается неэксплицированным:

Пустошь – ветошь звонкий дым
Просинь – проседь просто грязь
Зависть – повесть в два листа
По дороге наугад
(«Пустошь – ветошь звонкий дым...») [Дягилева 2022, 86]

Между взглядом и ладонями
Вспышки выстрелы в упор локтей в колени
В укор зелени утренней
Утрамбованной теми же коленями локтями
(«Между взглядом и ладонями...») [Дягилева 2022, 92]

По среднестатистическому кругу
Туда по эскалатору
А обратно по веревочке
Траектория петли
(«По среднестатистическому кругу...») [Дягилева 2022, 93]

Очевидно, что на данный момент определение, предложенное В.Я. Малкиной, наиболее точно соответствует поэтике Янки Дягилевой. Однако важно отметить, что позиция и роль внеличного субъекта в ее произведениях различается, и в целом его можно разделить на два типа: **«наблюдатель»** и **«рассказчик»**. Таким образом, данная работа будет опираться на концепцию «внеличного субъекта» В.Я. Малкиной в качестве теоретической основы, а предложенные ею критерии – «точка зрения на мир, формы речи и грамматические категории» [Малкина 2024, 33] будут использоваться для анализа. Цель работы – попытаться определить, какие особенности, отличающие внеличный субъект от других типов, проявляются в рок-поэзии Янки Дягилевой? Как выстраивается субъектная организация текста? Как эта особая форма субъекта связана с автором и героем? Каковы сходства и различия двух типов внеличного субъекта?

Прежде всего, в некоторых песнях не только лирический субъект оказывается «скрытым», но и лирический герой не проявляется явно. Центр перспективы занимает ирреальное пространство, через которое передаются внутренние переживания лирического субъекта посредством нереальных образов и сцен. Скрытый лирический субъект в подобных текстах выполняет роль **«наблюдателя»**, являясь носителем точки зрения, но не выступая субъектом действия или речи. При этом В.Я. Малкина также отмечает, что внеличный субъект не означает объективности: это по-прежнему его личное видение мира, лишь представленное в позиции кажущейся отстраненности. Иными словами, внеличный субъект не является полностью объективным:

он переживает, чувствует и осмысляет мир, просто находясь не внутри него. Тем не менее, в лирике изображается именно его видение мира. Подобная структура субъекта весьма характерна для творчества Янки Дягилевой, наиболее ярким примером чего является песня «Классический депресняк» [Дягилева 2022, 16]. В тексте ни лирический субъект, ни лирический герой не эксплицированы, однако через монтаж ощущений мы ясно воспринимаем интенсивные эмоции тревоги, безнадежности и боли, исходящие от лирического субъекта. Возьмем это произведение в качестве примера, чтобы проанализировать функциональные особенности лирического субъекта, а также его связь с автором и героем.

Прежде всего, через наложение множества абстрактных образов мы можем увидеть спектр эмоций внеличного субъекта: депрессия (заглавие «Классический депресняк»), раскаяние («Кругом души от покаяний» [Дягилева 2022, 20]), безнадежность («Безысходности без движений» [Дягилева 2022, 20]), беспомощность («Неподвижности без исходов / Неприятие без воздействий <…> Светлоглазые боги глохнут» [Дягилева 2022, 20]), страх («Неестественность черных фобий» [Дягилева 2022, 20]). Во-вторых, используются конкретные образы для построения сцен, передающих эмоциональное состояние лирического субъекта. Метафизические боги превращаются в ощутимые музейные экспонаты («Будут рыцарями в музеях / Под доспехами тихо-тихо» [Дягилева 2022, 20]). «Оглохшие боги» утратили свое возвышенное положение, не слышат молитв лирического субъекта и не могут избавить его от эмоциональной ловушки. Образы, символизирующие смерть – обреченности, колодцы, темницы, самоубийство, реки и мрак – сгущаются в нескольких строках («Обреченности и колодцы / Подземелья и суициды / Стынут реки и ночи меркнут» [Дягилева 2022, 20]). В завершающей части путь ведет к краю, дому, раю и аду – эти конечные точки также предвещают смерть («Два шага по чужому асфальту / В край раздробленных откровений / В дом, где нету ни после, ни вместе / В рай без веры и в ад без страха» [Дягилева 2022, 20]). Трагическое звучание нарастает через нагнетание множества негативных эмоций. Очевидно, что, хотя в песне лирический субъект не эксплицированы, сознание субъекта не «растворяется» в калейдоскопе монтажных сцен, а, напротив, повторяется и усиливается.

Это явление не является единичным случаем: в «безличных текстах» субъективность созерцателя становится текстообразующим принципом поэтики Дягилевой в целом. Это весьма характерно для ее произведений, например, стихотворений «ДО», «На черный день», «На дворе трава, на траве дрова…», «Страх осколок истины прогнать из пустоты…», «Домой!», «Пустошь – ветошь звонкий дым…», «Между взглядом и ладонями…», «По среднестатистическому кругу…» и т.д.

Вернее было бы сказать, что это не столько черты пространства, изображенного в поэзии, сколько особенности и ощущения внутреннего мира автора. Анализ вышеупомянутых песен показывает, что мировоззрение в поэзии Янки Дягилевой в целом является экзистенциально-катастрофическим. Как отмечают исследователи, «на уровне поэтики этому мироощущению соответствует системное ослабление логико-семантической и грамматической связности текста при повышении экспрессивной выразительности образного ряда» [Свиридов 2012, 159]. В центре картины каждой песни зачастую находится не сам лирический субъект или герой, а сознание лирического субъекта.

Изображаемые в тексте сцены чаще всего представляют собой сочетание абсурдного, ирреального и реально существующего. Поэтому скрытость лирического субъекта способствует построению пространства, позволяя свободно переключаться между реальными и нереальными сценами в тексте, не будучи ограниченным идентичностью субъекта.

Кроме того, с точки зрения рецепции, при чтении подобной поэзии аудитория в первую очередь обращает внимание на изображаемые объекты и их прямые оценки. Хотя субъект не эксплицирован, они все же способны отражать содержание внутреннего мира собственно автора. Аудитория может понять эмоциональное состояние самого автора «по эмоциональной окраске лирического монолога, принципам отбора и изображения жизненного материала или особому углу зрения» [Корман 2009, 328]. Передаваемые в вышеупомянутых песнях чувства утраты радости, безнадежности, одиночества также присутствовали в реальной жизни поэтессы. Время создания вышеупомянутых произведений в основном сосредоточено между 1987 и 1989 гг. В этот период у Янки Дягилевой было диагностировано состояние ангедонии, которое продолжалось до конца ее жизни. Исследователь К.Ю. Пауэр отмечает: «после смерти Башлачева творчество Янки стало постепенно мрачнеть, становясь все темнее и тяжелее <…> Тема смерти становится доминирующей: карнизы, суицид, многоэтажки и падения» [Пауэр 2021, 53]. Эти эмоции не только явственно проступают в текстах, но и улавливаются в процессе исполнения их автором в виде песен. Журналист Светлана Кошкарова, посетив камерный концерт Дягилевой в Ленинграде в 1989 г., отметила: «от песен Янки веет безысходностью, но с ними почему-то легче эту безысходность преодолеть» [Пауэр 2021, 53]. Можно утверждать, что внеличный субъект в композициях Янки Дягилевой обладает свойством нераздельности и неслиянности по отношению к автору и герою. Проведенный анализ позволяет нам найти ответ на поставленный вопрос: наличие субъективности является сущностной чертой лирического произведения, которая не зависит ни от присутствия лирического героя, ни от степени эксплицированности лирического субъекта.

Как отмечает В.Я. Малкина, внеличный субъект наблюдает и осмысляет мир извне, «дистанция может быть различной: как максимально близкой, так и очень далекой» [Малкина 2024, 34]. В другой группе произведений Дягилевой внеличный субъект максимально удален от описываемого мира, при этом лирический субъект оказывается предельно близок к **«рассказчику»**. В стихотворениях с таким типом субъектной организации высказывание принадлежит третьему лицу. Лирический субъект часто находится за пределами изображенной картины или сюжета, рассказывая историю извне. Субъект грамматически также не выражен, выступая лишь как носитель точки зрения, но не как субъект речи или действия. Содержание, о котором рассказывает внеличный субъект, разнообразно: это могут быть чужие истории, фольклорные сюжеты (например, сказочные). Попробуем пронаблюдать, чем отличается внеличный субъект этой группы от предыдущей.

В песне Янки Дягилевой «Нюркина песня» [Дягилева 2022, 82] внеличный субъект выступает в роли рассказчика, рассказывающего историю девушки-героини. Героиня пребывает в грустном настроении («Потеряла девка радость по весне / Позабыла серьги-бусы по гостям» [Дягилева 2022, 111]). Причина этой тоски заключается в том, что ее слова и поступки

не находят понимания у окружающих («По чужим простым словам как по рукам / По подставленным ногам, по головам» [Дягилева 2022, 111]). Из-за этого непонимания героиня даже ищет сочувствия у стены («Развернулась бабской правдою стена / Разревелась – раскачалась тишина» [Дягилева 2022, 111]). Окружающая героиню среда также явно негативна. Доминирующим является белый цвет: режущий белый свет, фальшивые белые стихи, снег и белые сны причиняют ей дискомфорт («По глазам колючей пылью белый свет / По ушам фальшивой трелью белый стих / По полям дырявой шалью белый снег / По утрам усталой молью белый сон» [Дягилева 2022, 111]). В чашке чая героиня видит иной, прекрасный и уютный мир («А в надтреснутом стакане старый чай / Не хватило для разлету старых дел / Фотографии там звездочки и сны / Как бы сделать чтоб всем было хорошо» [Дягилева 2022, 111]). Этот мир существует в ее памяти («Все что было, все что помнила сама / Смел котейка с подоконника хвостом» [Дягилева 2022, 111]). В финале возникает образ сибирской реки Оби («Кто под форточкой сидит – отгоняй / Ночь холод разогнался с Оби» [Дягилева 2022, 111]). Эта песня была создана в 1989 г. на родине поэтессы, в Новосибирске. Исследователи полагают, что прототипом героини могла быть ее подруга, страдавшая депрессией, Анна Волкова [Пауэр 2021, 243]. Как уже отмечалось ранее, внеличный субъект не подразумевает абсолютной объективности. Изображаемый в тексте мир также может быть миром, который он переживает, чувствует и осмысляет, даже если он не находится внутри него. Именно поэтому мир видится целиком из позиции вненаходимости. Реальный мир и ирреальный мир памяти воспринимаются как единое целое, обладающее пространственно-временным континуумом. Эта возможность возникает благодаря скрытости лирического субъекта. Внеличный субъект в тексте выступает как носитель речи и точки зрения; он существует за пределами изображаемой картины и, следовательно, свободен от ограничений времени, пространства и конкретной идентичности.

Помимо чужих историй, в песнях Янки Дягилевой с внеличным субъектом также часто встречается жанр сказки. Этот жанр нередко используется в рок-поэзии, однако Янка трансформирует детскую сказку в трагедию. Изменяется не только логика самой сказки, но и традиционный для сказки счастливый финал исчезает. Не только трагическое звучание сказки усиливается, но и придает ей ироническое переосмысление. В стихотворении «Ударение на слоге выше прописной строки…» [Дягилева 2022, 44] лирический субъект выступает в роли повествователя, рассказывая историю о том, как ежик не смог навестить своего друга Мишу. Герои и сюжет отсылают к сказке С. Козлова «Ежик в тумане» и одноименному мультфильму Ю. Норштейна. В тексте медведь наделяется человеческой речью и способностью писать («Миша, может будет буря, может рухнет потолок / Может, зря я растерялся, затерявшись в уголок» [Дягилева 2022, 44]). Важно отметить появление адресата «вас», очевидно, отсылающего к аудитории. Лирический субъект, находясь за сценой, обращается к аудитории в роли рассказчика. Среда, в которой живет Миша, таинственна, тиха и даже одинока («Ночь над лесом так спокойна, так проста его постель / Равнодушна, как подушка, монотонна, как свирель» [Дягилева 2022, 44]). В отличие от медведя, обитающего в дикой природе, другой герой ежик живет в человеческом доме («Поразмыслив, вокруг кучи очертил квадрат мелок / Встали стенки, села крыша, прилегло

к двери крыльцо» [Дягилева 2022, 44]). Образы метлы, стихов, нотных значков и коллекции бычков символизируют человеческую цивилизацию («Растворимый серый ежик, что от пепла был рожден / Собирался в гости к другу, да метлою был сметен / Вместе с грустными сверчками и обрывками стихов / Вместе с нотными значками и коллекцией бычков» [Дягилева 2022, 44]). Эти вещи были выброшены, как мусор, точно так же, как и сама поэтесса, которая чувствовала себя неловко и неуютно, потому что ее не понимали и не принимали окружающие. Отношение ежика к миру пессимистично («Миша, может будет буря, может рухнет потолок / Может, зря я растерялся, затерявшись в уголок» [Дягилева 2022, 44]), но при этом он сохраняет сказочную надежду на будущее («Может, завтра будет лето, вторник выйдет за средой / Может, камень обернется родниковою водой...» [Дягилева 2022, 44]).

Персонажи медведь и ежик в произведении во многом выражают экзистенциальное и психологическое состояние самой поэтессы. Подобно медведю, Янка Дягилева обитала в одиноком и безмолвном мире, сохраняя в себе детскую непосредственность и наивность. Она действительно питала особую любовь к медведям, которые неоднократно появляются в ее творчестве, например, в песне «Медведь выходит». Ее друг и коллега, Егор Летов, даже посвятил ей песню с медведем в главной роли – «Про мишутку (Песенка для Янки)». Как отмечал Вадим Кузьмин: «она очень любила вомбатов, <…> медвежат, они как-то присутствуют в ее творчестве, – и сама она была как медвежонок» [Кузьмин 1999]. В то же время, подобно ежику, она существовала внутри мира «человеческой цивилизации», но ощущала в нем глубокую неприкаянность и невозможность вписаться. Она испытывала пессимизм по отношению к окружающей действительности, но при этом сохраняла в себе собственные наивные, даже оторванные от реальности, мечты. Наложение взглядов и переживаний двух лирических героев создает целостную мировоззренческую картину лирического субъекта. Иными словами, внеличный субъект через изображение персонажей рисует собственное экзистенциальное состояние и выражает свою систему ценностей. Таким образом, лирический субъект проявляет свою нераздельность и неслиянность по отношению к автору и герою.

Стихотворение «Волки сыты – овцы целы» [Дягилева 2022, 48] основана на фольклорном сюжете. Лирический субъект повествует историю о том, как лирическая героиня сама открыла ворота грабителям, что привело к разорению дома. Световые образы желтого и красного цветов, несущих предупреждающий смысл, наполняют сцену напряженностью («Долго красным светом по живым глазам <…> Полдень – желтые шторы светофора» [Дягилева 2022, 48]). Автор переосмысляет пословицу «выносить сор из избы», предвещая несчастье («Зеркала осколки вон из избы, забор высок» [Дягилева 2022, 48]). Чувства беспомощности и тревоги героини вновь передаются через действия и сцены: стук в окна, непрерывное курение сигарет, бессонницу («Не смогла вырваться из дыр божественным звуком, / стуком в окна подставить руки / Горстями под окурки, горелые спички, смятые бумажки / и пепел – отходы производства бессонных ночей» [Дягилева 2022, 48]). Появление таких музыкальных инструментов, как флейта и гитара, связывает жизненное пространство героини с самой поэтессой («Дыры по бокам трубы – флейта <…> В середине дыра под проволокой – гитара <…> не опоздай на свидание под гитарным перебором» [Дягилева 2022, 48]). Как и в целом

для творчества Янки, в отчаянии здесь проглядывает надежда («Вырастет новая – лето нынче буйное / А к концу ноября – другой коленкор» [Дягилева 2022, 48]). Окружающая обстановка абсолютно одинока и тиха («Спите, окуни, у берега теперь пусто / А если высунется кто подышать к проруби, / Увидит одинокий ящик на середине реки, / Забытую рукавицу да следы наискосок» [Дягилева 2022, 48]). В то же время, наличие повелительных обращений («Спите», «Вышивайте», «Толкуйте», «Молись», «не опоздай») дополнительно подтверждает присутствие лирического субъекта. Адресатами этих повелительных фраз могут быть как сама лирическая героиня, так и окуни, жены, бабушки. В отличие от лирической героини, которая является исполнителем действий и участницей сюжета, лирический субъект обладает всеведущей, божественной перспективой. Его взгляд охватывает широкую картину. В тексте происходит слияние точек зрения лирической героини и лирического субъекта, создавая более объемную, панорамную нарративную сцену. Проведенный анализ показывает, что пространство, в котором живет героиня, скорее напоминает психологическое пространство самого автора. Переживания героини и внутренний мир автора в тексте сплавляются воедино. Лирический субъект выступает не просто как рассказчик истории, через него героиня и автор соединяются.

Стихотворение «Стаи летят (Прощание)» [Дягилева 2022, 26] изображает сцену похорон. Лирический герой не выражен личным местоимением, но его присутствие маркировано через участие частей тела («Под руки в степь, в уши о вере / В ноги поклон – стаи летят» [Дягилева 2022, 26]). Тело героя пребывает в состоянии предельной свободы: руки подобны крыльям, в ушах звучит отпевание. Платок на сердце и каменное ожерелье на шее создают священную атмосферу, он искренне молит о прощении («К сердцу платок, камень на шее / В горло глоток – может простят» [Дягилева 2022, 26]). Примечательно, что глагол в этой строке стоит в прошедшем времени множественного числа, и «рты» также во множественном числе. Здесь лирический герой превращается из одного во множество, из себя личности в толпу («Ленту на грудь столько искали / Сжатые рты – время, вперед» [Дягилева 2022, 26]). Несмотря на похоронный контекст, возникают образы покоя и света («Серый покой, сон под колеса / Вены дрожат – все налегке / Светлый, босой кукиш у носа / Рядом бежать на поводке» [Дягилева 2022, 26]). В восприятии героя смерть предстает не как исключительно негативный и страшный итог, но обретает позитивный, почти сновидческий оттенок. Вечный огонь, символизирующий ушедших, и дневные лампы, олицетворяющие мир живых, сосуществуют – в мировоззрении автора это словно две параллельные реальности («Вечный огонь – лампы дневные / Темный пролет, шире глаза» [Дягилева 2022, 26]). Характерный для Янки Дягилевой прием – сопоставление ирреальных, сновидческих ситуаций («Знамя на штык – козел в огород / Серый покой, сон под колеса» [Дягилева 2022, 26]) с реалистичными, пронзительными сценами скорби родных на похоронах («Крепкий настой – плачьте, родные / Угол, свеча, стол, образа» [Дягилева 2022, 26]). Лирический субъект, находясь вне картины, своим взглядом охватывает оба этих плана. Финал песни построен по кольцевой композиции, возвращающей к началу («Под руки в степь / Стаи летят / Может, простят...» [Дягилева 2022, 26]). Из контекста следует, что «уход в степь»

символизирует переход в иное пространство, то есть смерть. Это – осознанный выбор лирического субъекта, единственный путь к избавлению от вины и обретению прощения, что глубоко созвучно личному мировоззрению самой автора. Очевидно, что автор, лирический субъект и лирический герой в произведении не являются полностью независимыми сущностями, но пребывают в отношении нераздельности и неслиянности.

Таким образом, в песнях Янки Дягилевой внеличный субъект с точки зрения своей функции и позиции в тексте может быть условно разделен на два типа.

Первый тип внеличного субъекта действует как «наблюдатель», передающий свое психическое состояние через сцены, где текст становится монтажом ощущений лирического субъекта. В центре поэтической картины находится не сам лирический субъект или герой, а сознание лирического субъекта. Иными словами, наличие субъективности является сущностной чертой лирического произведения и не зависит ни от присутствия лирического героя, ни от степени эксплицированности лирического субъекта. Благодаря этому художественному приему, сознание лирического субъекта, не выраженное в тексте личными формами, тем не менее повторяется и усиливается. Кроме того, анализ показывает, что эмоциональные состояния, воплощаемые лирическим субъектом в таких текстах, поразительно совпадают с реальным состоянием автора. Чувства безнадежности, одиночества, ангедонии и другие негативные состояния наполняют не только творчество поэтессы, но и ее жизнь. Между героем и автором сохраняется связь нераздельности и неслиянности. Этот тип внеличного субъекта преобладает в творчестве Янки, примеры чему – песни «Классический депресняк», «ДО», «На черный день» и др.

Второй тип внеличного субъекта скорее напоминает «рассказчика», который, находясь на более отдаленной дистанции от изображения, рассказывает сюжет адресату извне. В этих произведениях лирический субъект также скрыт, но лирический герой часто появляется в третьем лице. Жанры историй, излагаемых лирическим субъектом, крайне разнообразны: это может быть чужая история («Нюркина песня»), сказка («Ударение на слоге выше прописной строки…»), сюжет из народного устного творчества («Волки сыты – овцы целы») или ирреальный рассказ («Стаи летят (Прощание)»). Важно отметить, что в произведениях этого типа лирический субъект, лирический герой и автор не являются самостоятельными, отдельными сущностями; их точки зрения и голоса в тексте сливаются воедино, подобно хору.

В итоге можно заключить, что внеличный субъект является основным типом субъекта в творчестве Янки Дягилевой. Независимо от того, выступает ли как «наблюдатель» или как «рассказчик», общей чертой обоих типов остается то, что в тексте он не выражен личными грамматическими формами. Лирический субъект находится за пределами изображаемой картины, описывая сцены и рассказывая истории аудитории. Однако при этом его собственное сознание, переживание и мироощущение остаются ясно ощутимыми. Это в полной мере подтверждает нераздельность и неслиянность лирического субъекта по отношению к герою и автору.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бройтман С.Н. Лирический субъект // Введение в литературоведение: литературное произведение: основные понятия и термины / под ред. Л.В. Чернец. М.: Высшая школа, 2004. С. 310–322.

2. Дягилева Я. Выше ноги от земли: сборник произведений и интервью. 2-е изд., испр. и доп. М.: Выргород, 2022. 128 с.

3. Корман Б.О. Лирика Некрасова. Воронеж: Воронежский государственный педагогический университет, 1964. 390 с.

4. Корман Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Корман Б.О. Избранные труды: методика вузовского преподавания литературы. Ижевск: Удмуртский государственный университет, 2009. С. 172–188.

5. Кузьмин В. («Черный Лукич»). [Воспоминания] // Янка Дягилева. 1999. URL: http://yanka.lenin.ru/stat/lukich1.htm (дата обращения: 07.02.2026).

6. Малкина В.Я. Типы субъектов в лирике // Субъектная структура лирики: коллективная монография / сост. и ред. В.Я. Малкина. М.: Эдитус, 2024. С. 30–47.

7. Пауэр К.Ю. Янка Дягилева. Жизнь и творчество самой известной представительницы женского рок-андеграунда. М.: Эксмо, 2021. 400 с.

8. Свиридов С.В. Ничья на карусели. Об интертекстуальном коде одной песни Яны Дягилевой // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. 2012. № 8. С. 158–163.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Sviridov S.V. Nich’ya na karuseli. Ob intertekstual’nom kode odnoy pesni Yany Dyagilevoy [Draw on the Carousel. On the Intertextual Code of a Song by Yana Dyagileva]. *Vestnik Baltiyskogo federal’nogo universiteta im. I. Kanta. Seriya: Filologiya, pedagogika, psikhologiya*, 2012, no. 8, pp. 158–163. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Broytman S.N. Liricheskiy sub’’yekt [Lyrical Subject]. Chernets L.V. (Ed.). *Vvedeniye v literaturovedeniye: literaturnoye proizvedeniye: osnovnyye ponyatiya i terminy* [Introduction to Literary Studies: The Literary Work: Basic Concepts and Terms]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 2004, pp. 310–322. (In Russian).

3. Korman B.O. Tselostnost’ literaturnogo proizvedeniya i eksperimental’nyy slovar’ literaturovedcheskikh terminov [Integrity of a Literary Work and an Experimental Dictionary of Literary Terms]. Korman B.O. *Izbrannyye trudy: metodika vuzovskogo prepodavaniya literatury* [Selected Works: Methods of University Literature Teaching]. Izhevsk, Udmurt State University Publ., 2009, pp. 172–178. (In Russian).

4. Malkina V.Ya. Tipy sub’’yektov v lirike [Types of Subjects in Lyrics]. Malkina V.Ya. (Ed.). *Sub”yektnaya struktura liriki: kollektivnaya monografiya* [The Subjective Structure of Lyrics]. Moscow, Editus Publ., 2024, pp. 30–47. (In Russian).

(Monographs)

5. Korman B.O. *Lirika Nekrasova* [Nekrasov's Lyrics]. Voronezh, Voronezh State Pedagogical University Publ., 1964. 390 p. (In Russian).

6. Pauer K.Yu. Yanka Dyagileva. *Zhizn' i tvorchestvo samoy izvestnoy predstavitel'nitsy zhenskogo rok-andegraunda* [Yanka Dyagileva. Life and Work of the Most Famous Representative of the Female Rock Underground]. Moscow, Eksmo Publ., 2021. 400 p. (In Russian).

Чжу Сянлин,
Российский государственный гуманитарный университет.
Аспирантка кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории.
Научные интересы: теория литературы, рок-поэзия.
E-mail: 109992077@qq.com
ORCID ID: 0009-0007-6393-2111

Xiangling Zhu,
Russian State University for the Humanities.
PhD student in the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute of Philology and History.
Research interests: literary theory, rock poetry.
E-mail: 109992077@qq.com
ORCID ID: 0009-0007-6393-2111

DOI 10.54770/20729316-2026-3-328

Ван Цзысюань

РОМАН С ДНЕВНИКОМ: МЕЖДУ ДОКУМЕНТАЛЬНОСТЬЮ И ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬЮ (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА А.А. МАТВЕЕВОЙ «КАЖДЫЕ СТО ЛЕТ»)*

Аннотация

В современной русской литературе наблюдается тенденция смешения документальности и художественности. Примером такого совмещения стал роман-дневник А.А. Матвеевой «Каждые сто лет. Роман с дневником». Статья посвящена анализу взаимодействия фикшн и нон-фикшн в этом произведении, в котором сочетается специфика дневника как документа и как литературной формы, переплетаются судьбы настоящей и вымышленной героинь, используются пространства реальной действительности в качестве мест действия. Для анализа применяются биографический и герменевтический методы. Теоретической основой работы являются концепция автобиографизма М. Медарич и теория хронотопа М.М. Бахтина. Новизна подхода заключается в выявлении особенностей включения художественно-документальных материалов в романный текст в жанровом и сюжетном аспектах. Автор статьи приходит к выводу, что синтез фактуальности и фикциональности в романе «Каждые сто лет» размывает условную границу между фикшн и нон-фикшн: в нем сосуществуют реальные и вымышленные дневники, веденные подлинной (Ксеничкой Лёвшиной – академическим переводчиком, преподавателем иностранных языков) и выдуманной (Ксаной Лесовой – переводчиком, репетитором по французскому языку) героинями. При этом фикциональность в романе играет первостепенную роль, так как даже настоящие дневники, оказываясь частью художественного произведения, приобретают свойство фикциональности, а реальные пространства как места действия носят художественный характер и становятся литературным хронотопом – в этих местах переплетаются судьбы существовавших, существующих и воображаемых личностей.

Ключевые слова

А.А. Матвеева; «Каждые сто лет»; роман-дневник; художественный документализм; синтез фактуальности и фикциональности.

* Исследование выполнено при поддержке Государственного совета по стипендиям КНР в рамках проекта по двустороннему обмену с СПбГУ (грант № 202206900004).

Wang Zixuan

A NOVEL WITH A DIARY: BETWEEN DOCUMENTARY AND FICTION (BASED ON THE NOVEL "EVERY HUNDRED YEARS" BY A.A. MATVEEVA)**

Abstract

In contemporary Russian literature, there is a tendency to blend documentary and fictional forms. An example of such a combination is A.A. Matveeva's diary novel "Every Hundred Years. A Novel with a Diary". This article analyzes the interaction of fiction and non-fiction in this work, which combines the specific features of the diary as a document and as a literary form, intertwines the destinies of real and fictional heroines, and uses real-life spaces as settings. Biographical and hermeneutic methods are used for the analysis. The theoretical basis of the work is M. Medarić's concept of autobiographism and M.M. Bakhtin's theory of chronotope. The novelty of this approach lies in identifying the specific features of the inclusion of fictional and non-fictional materials in the novel's text in terms of genre and plot. The author concludes that the synthesis of factuality and fictionality in the novel "Every Hundred Years" blurs the conventional boundary between fiction and non-fiction: it coexists with real and fictional diaries, kept by a real heroine (Ksenichka Levshina, an academic translator and foreign language teacher) and a fictional one (Ksana Lesova, a translator and French tutor). Fiction plays a primary role in the novel, as even real diaries, when incorporated into a work of fiction, acquire a fictional quality, while real spaces as settings assume a fictional character and become a literary chronotope – in these places, the destinies of past, present, and imagined individuals intertwine.

Keywords

A.A. Matveeva; "Every Hundred Years"; diary novel; artistic documentary; synthesis of factuality and fictionality.

А.А. Матвеева (р. 1972) – современный русский прозаик, журналист и литературный редактор. Она начала заниматься литературным творчеством с середины 1990-х гг. По настоящее время ею опубликованы сборники рассказов, повести и романы, среди которых стоит отметить роман «Каждые сто лет. Роман с дневником» (2022), с которым писательница вошла в список финалистов премии «Большая книга» и получила приз читательских симпатий по результатам читательского голосования. Матвеева определяет свой роман «Каждые сто лет» как «роман с дневником», в самом начале обозначая смешение документальности и художественности в произведении. В романе наблюдаются одновременное существование реальных и вымышленных дневников (в них также включаются архивные материалы и реальные письма), переплетение судеб главных героинь и пересечение реального и художественного пространств воспоминаний. События, зафиксированные в выдуманных дневниках, подчинены авторскому замыслу, тогда как при включении подлинных дневников в роман писательница использует приемы художественного документализма, максимально точно отражая реальные факты.

** This research is supported by the bilateral exchange program with St. Petersburg State University of China Scholarship Council (project no. 202206900004).

Приемы художественного документализма представлены также в произведениях В.О. Богомолова, Л.А. Юзефовича, С.А. Алексиевич, М.М. Хемлин, Е.Г. Водолазкина и др. Проблема определения границ документальности и художественности в современной прозе активно изучается в литературоведении (см., например: [Никонова 2024]). Исследователи обращаются также к анализу особенностей включения художественно-документальных материалов в романный текст (см.: [Бессонова 2009; Подавылова 2014] и др.). Однако проблема синтеза документальности и художественности, обозначенная Матвеевой в романе «Каждые сто лет», остается недостаточно изученной: несмотря на то что Н.А. Агеева рассматривает «взаимодействие фактуального и фикционального» в данном романе-дневнике [Агеева 2023], данное направление требует дальнейших исследований.

Дневник как документ и дневник как литературная форма

В статье Ж.Х. Салханова и А.С. Утебекова отмечают, что «дневник представляет собой пограничный жанр, который может рассматриваться в отдельных случаях как литературный и нелитературный текст» [Салханова, Утебекова 2020, 369]. А.С. Рейнгольд отмечает две разновидности дневника: «во-первых, литературный текст, создаваемый намеренно как дневник, и, во-вторых, дневник, который пишется для себя и литературным текстом не является» [Рейнгольд 2010, 118]. Эти два рода дневника могут сосуществовать в одном произведении. Среди примеров стоит отметить роман Матвеевой «Каждые сто лет», целиком написанный в форме дневника, при этом одновременно сочетающий документальные и художественные элементы.

Дневник Ксенички Лёвшиной (бабушки писательницы) представляет собой реальный дневник, который «не рассчитан на публичное восприятие, что сообщает ему особую подлинность и достоверность» [Салханова, Утебекова 2020, 369]. В романе оригинальная форма настоящего дневника сохраняется. Благодаря этим документально обоснованным текстам перед читателями предстают внутренний мир и факты жизни Ксенички Лёвшиной. В этом смысле дневник понимается как жанр, близкий к автобиографии, которая «задана основным требованием жанра как текст, ориентированный на внетекстовую действительность» [Медарич 1998, 7], и определяется как «повествовательный текст с ретроспективной установкой, с их посредством реальная личность рассказывает о собственном бытии, и притом ударение ставит на свою личную жизнь, особенно историю становления своей личности» [Медарич 1998, 12].

Документальность романа обеспечивают не только дневники Ксенички Лёвшиной, но и другие носители памяти (в т. ч. архивные материалы и устные рассказы про реальных персонажей, переписка между ними). Сюжет романа связан с обширной географией, и, как заявляет писательница в интервью «Мое интервью о романе “Каждые сто лет”, Москве и Екатеринбурге», она объехала все эти польские, латвийские, швейцарские города, а также Париж, Санкт-Петербург, Екатеринбург и Хабаровск, нашла в этих местах нужные документальные материалы, посетила могилу своей бабушки в Хабаровске, нашла там дальних родственников и узнала от них истории о Ксении Лёвшиной [Скорондаева, Матвеева 2022]. Однако стоит отметить, что дневники Ксении Лёвшиной – это не буквальный перенос с оригинала. Даже на эти документальные тексты влияет авторский замысел:

> В дневниках были невыносимо тяжелые, откровенные эпизоды, связанные с болезнью сына, моего дяди. Их я сократила, смягчила. Это даже постороннему человеку невероятно тяжело читать, не говоря уже о родных [Скорондаева, Матвеева 2022].

В романе присутствуют вымышленные дневники – дневники Ксаны Лесовой, в которых события подчинены авторскому замыслу. Чтобы ее выдумке поверили, Матвеева выбирает дневник как форму творчества, заявляя устами Ксаны Лесовой, что это «дневник, притворявшийся книгой» [Матвеева 2023, 402]. Однако, объективно говоря, это роман, притворявшийся дневником. Мы можем назвать данный литературный прием *автобиографизмом*, который, с точки зрения М. Медарич, можно было бы употреблять для изучения «ряда явлений автобиографичности вне жанра автобиографии (и жанров, близких к автобиографии: дневников, мемуаров, писем, исповедей)» [Медарич 1998, 6], который, по мнению исследовательницы, можно было бы опосредованно произвести из понятия *биографизма,* использованного для обозначения возможности «при научном исследовании литературных текстов исходить из фактов личной жизни или творческой биографии писателя, т. е. из элементов фактических жизненных судеб, литературно транспонированных в каком-либо вымышленном, фикциональном произведении» [Медарич 1998, 5–6]. В случае автобиографизма значение и смысл сведены именно к самому тексту, а не к внетекстовой действительности.

Хотя данное произведение носит одновременно документальный и художественный характер, фикциональность в нем играет первостепенную роль. Такие реально существовавшие и существующие люди, как Ксеничка Лёвшина, Константин Матвеев, их родственники и дети (Цика, Маша, Алеша, Юля, Миша, Андрюша, Саша, Ксюша), являются главными персонажами истории, излагаемой вымышленным персонажем Ксаной Лесовой. Встраивание отрывков из настоящих дневников в сюжет вымышленного произведения размывает условную границу между фикшн и нон-фикшн. А. Зализняк отмечает, что «в художественной литературе все вымышленное, даже если на самом деле – не менее настоящее, чем в настоящем дневнике. Даже если слово в слово совпадают с реально написанными дневниками – это не более чем прием» [Зализняк 2010]. С этой точки зрения, оказываясь частью художественного произведения, реальные дневники Ксенички Лёвшиной в романе «Каждые сто лет» приобретают свойство фикциональности. Читателям неизвестно, насколько они достоверны, и рассуждение об этом не имеет значения.

Судьбы реальной и вымышленной героинь

В дневниках двух главных героинь зафиксированы две истории о становлении женской личности, через которые показаны судьбы женщин в разные эпохи.

События, связанные с Ксеничкой Лёвшиной, изображаются в хронологическом порядке и представляются посредством ее собственных дневников, а также рассказов Ксаны Лесовой. Анализируя факты и истории, записанные в дневнике, мы полагаем, что характер Ксенички Лёвшиной, семейная среда, в которой она выросла, и исторические события совместно влияют на судьбу героини.

Ксеничка Лёвшина отличается от своих детских подруг глубоким размышлением, и это отличие было не в ее пользу. Все они ее высмеяли и исключили, из-за чего она чувствовала себя очень одинокой. Во избежание одиночества она часто обращалась к дневнику. Помимо этого, неблагоприятная семейная атмосфера всегда вызывала у нее тревожность и беспокойство. Именно в это время перед ней появился Константин Константинович (жилец дома Ксенички, женатый мужчина). Она сразу увлеклась им и влюбилась в него. Под влиянием сильной страсти она нарушила моральную заповедь, игнорировала советы близких и вместе с мужем уехала жить далеко от родственников. Неразумный выбор сделал ее несчастной: она была вынуждена бросить университет, чтобы зарабатывать на жизнь и ухаживать за детьми; ее мучили деспотизм, вероломство и измена мужа. Кроме того, трое из ее детей (Маша, Цика и Алеша) рано умерли, сын Миша сошел с ума, приемный сын Глеб и родной сын Андрей погибли, что принесло ей огромную боль.

Впоследствии ее самосознание начало пробуждаться, и она решила уйти от супруга. В 1943 г. она уехала навсегда со своей младшей дочерью Ксенией в Хабаровск, где и провела в одиночестве свои последние годы. Так заканчивается ее несчастная история.

История о Ксане Лесовой повествуется посредством ее собственных дневников, которые она вела в детские и взрослые годы. В первой части романа история рассказывается в хронологическом порядке (с 1980 по 1984 г.), а во второй, третьей и четвертой частях повествование разворачивается параллельно в двух временных линиях (с 1987 по 2008 г., с 2017 по 2018 г.). Располагая в хронологическом порядке отрывки из дневниковых записей, мы узнаем судьбу Ксаны Лесовой.

В подростковом возрасте Ксана Лесовая застала своего отца с любовницей и узнала, что у него даже есть внебрачная дочь, которую зовут Таня. Впоследствии, с 1987 по 2008 г., произошел ряд трагических событий: старший брат Димка женился на Ире (по прозвищу «Княжна»), которая была беременна от другого мужчины, из-за этого отец разозлился и ушел к любовнице навсегда, после чего вскоре умер от сердечного приступа. Пока Ксана училась во Франции, брат Димка обанкротился и перенес сильный эмоциональный стресс, который стал причиной его самоубийства. Хуже того, сын Иры Андрей (т. е. племянник Ксаны, хотя не является ее кровным), страдавший шизофренией, снял ранее установленную заглушку с крана газовой трубы в квартире, чтобы покончить с собой, но в результате его неудачной попытки самоубийства произошел взрыв и три квартиры в подъезде были серьезно повреждены. Так что его родственникам было необходимо платить за взорванную им квартиру. Все эти тяжелые события объективно влияют на судьбу Ксаны. Она, соответственно, осознала силу судьбы: «Мы не можем выбрать себе родителей или детей, место рождения и место смерти, даже друзей и любимых – я в этом уверена! – выбираем не мы, а случай и судьба» [Матвеева 2023, 567].

После этого Ксана решила покинуть Францию и вернуться домой, чтобы ухаживать за своей матерью и племянником Андреем. Кроме того, она также решает самостоятельно погасить все долги. Ее характер, отличающийся добротой и склонностью брать вину за все несчастья на себя, мотивирует такой выбор, думая, что «может, и папа, и Димка были бы сейчас живы, если бы я не привела тогда в дом Княжну» [Матвеева 2023, 215]. Помимо этого, решающим фактором становится любовь к племяннику и к Родине.

Принятое решение во многом предопределяет дальнейший жизненный путь героини.

Финансовые затруднения, связанные с долговыми обязательствами, продолжались с 2008 по 2018 г. В течение этих десяти лет Ксана была измотана и истощена, так как ей было необходимо непрерывно работать, чтобы заработать на жизнь, выплатить долги и оплатить лечение племянника. Она работала переводчиком и репетитором, много зарабатывала, но не позволяла себе даже самого необходимого.

Тяжелая жизнь не уничтожала художественную натуру Ксаны. Несмотря на трудную жизнь она не отказалась от духовных поисков. Она фокусировалась и на записях своего духовного роста, и на изучении внутреннего роста другого человека, на восполнении пробелов в памяти о Ксеничке Лёвшиной. Итак, судьбы реального человека Ксенички Лёвшиной и выдуманного персонажа Ксаны Лесовой оказались переплетены. В этом смысле роман считается «книгой о повторах, рифмах судьбы» [Скорондаева, Матвеева 2022].

В целом можно отметить, что обе героини схожи по характеру и судьбе, обе проходят через тяжелые жизненные испытания. Трагическая судьба Ксенички Лёвшиной является историческим фактом, и Матвеева представляет жизнь своей бабушки объективно и правдиво. Ксана Лесовая – вымышленный персонаж, который живет сто лет спустя, и писательница дает судьбе своей героини открытый финал, в котором появляется надежда на лучшее будущее, предлагая тем самым альтернативную, более гармоничную версию судьбы женщины с тем же именем и схожим характером. Таким образом, в образе Ксаны Лесовой можно, в некоторой степени, усмотреть символическое «продолжение» и внутреннее завершение жизненной истории бабушки автора.

Реальные пространства как места действия в художественном романе

Пространство и время, являющиеся главными элементами дневника, становятся основной структурой повествования этого романа-дневника благодаря хронотопу. Они как неразрывное единство создают фон для героев и событий, вписывают происходящее в контекст определенной эпохи. Художественное пространство романа включает в себя элементы реальных топосов: сюжет романа, связанный с реальными и вымышленными персонажами, разворачивается в реальных пространствах. Они как места действия в романе носят художественный характер и становятся литературным хронотопом (М.М. Бахтин полагал, что существует возможность переноса реального хронотопа в литературный; см.: [Бахтин 1975, 234]).

Среди топосов, где происходят события столетней давности необходимо отметить Лозанну, Санкт-Петербург (Петроград / Ленинград), Екатеринбург (Свердловск), Хабаровск и др. Все эти места тесно связаны с деятельностью реального героя Ксенички Лёвшиной и ее мужа Константина Матвеева. Среди мест действия нашей эпохи стоит отметить те же самые реальные места, которые связаны с деятельностью вымышленного персонажа – Ксаны Лесовой. В этих местах переплетаются их судьбы. Посещение мест жительства или пребывания предка обозначает цикличность человеческой жизни. Сюжет романа соединяет настоящее пространство с временным измерением прошлого, представленным в форме воспоминаний, превращая упомянутые места в реликты времени и носители ностальгического смысла.

Реальные пространства в романе также можно рассматривать как «травматические места». Среди них стоит отметить Екатеринбург (Свердловск) и Хабаровск, которые были свидетелями переживаний Ксенички Лёвшиной. Нашим современником Ксаной Лесовой эти города воспринимаются как объекты, вызывающие эмоциональные колебания. Ксана отождествляет тяжелое состояние Ксенички со своими собственными эмоциями и чувствами и превращает пережитые Ксеничкой события в личный опыт.

Екатеринбург в романе выбран основным местом действия для Ксаны Лесовой. С учетом этого можно сказать, что это пространство имеет особое значение. Обе главные героини являются горожанками Екатеринбурга и переживают здесь тяжелые события (хотя Ксеничка Лёвшина не всю жизнь жила в этом городе). В этом смысле травматическое место памяти предка пересекается с таковым у потомка. Таким образом, для Ксаны Лесовой Екатеринбург является не только объектом, вызывающим эмоциональные колебания, но и свидетелем ее собственного опыта.

Подводя итоги, можно сказать, что смешанность документальности и художественности в романе Матвеевой «Каждые сто лет. Роман с дневником» размывает условную границу между фикшн и нон-фикшн: в нем сосуществуют реальные и вымышленные дневники, веденные реальной (Ксеничкой Лёвшиной – академическим переводчиком, преподавателем английского и французского языков) и вымышленной (Ксаной Лесовой – французско-русским переводчиком, репетитором по французскому языку) героинями. При этом, оказываясь частью художественного произведения, даже подлинные дневники приобретают свойство фикциональности, а реальные пространства, включенные в повествование в качестве мест действия, также преобразуются в художественные: они становятся элементами литературного хронотопа, в котором пересекаются и переплетаются судьбы реальных и вымышленных персонажей, образуя единое пространство культурной памяти.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агеева Н.А. К вопросу о границах фикциональности рассказанного события. «Каждые сто лет. Роман с дневником» А. Матвеевой // Филология: научные исследования. 2023. № 8. С. 12–20.

2. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 234–407.

3. Бессонова Т.М. Документ как часть художественной структуры романа В.О. Богомолова «Момент истины» // Вестник Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета. 2009. № 11(1). С. 213–219.

4. Зализняк А. Дневник: К определению жанра // Новое литературное обозрение. 2010. № 6. URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2010/6/dnevnik-k-opredeleniyu-zhanra.html (дата обращения: 25.08.2025).

5. Матвеева А.А. Каждые сто лет. Роман с дневником. М.: АСТ, 2023. 758 с.

6. Медарич М. Автобиография / автобиографизм // Автоинтерпретация / под ред. А.Б. Муратова и Л.А. Иезуитовой. СПб.: Издательство СПбГУ, 1998. С. 5–31.

7. Никонова А.Р. Границы художественного и документального в прозе С.А. Алексиевич (на материале романов «Цинковые мальчики» и «Чернобыльская молитва») // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2024. № 10. С. 149–158.

8. Подавылова И.А. Внутренние границы в романе М. Хемлин «Крайний» // Филологический класс. 2014. № 1. С. 92–95.

9. Рейнгольд А.С. Жанровые особенности литературного дневника и дневник как нелитературный текст // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2010. № 11. С. 118–129.

10. Салханова Ж.Х., Утебекова А.С. Дневник как литературный жанр // Неофилология. 2020. № 6. С. 368–376.

11. Скорондаева А., Матвеева А. Мое интервью о романе «Каждые сто лет», Москве и Екатеринбурге // Livelib. 2022. URL: https://www.livelib.ru/author/103944/post/101332-mojo-intervyu-o-romane-kazhdye-sto-let-moskve-i-ekaterinburge?ysclid=lpkg8jjhp8324231400 (дата обращения: 23.08.2025).

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Ageyeva N.A. K voprosu o granitsakh fiktsional'nosti rasskazannogo sobytiya. "Kazhdyye sto let. Roman s dnevnikom" A. Matveyevoy [To the Question of the Boundaries of the Fictionality of the Narrated Event. "Every Hundred Years. A Novel with a Diary" by A. Matveeva]. *Filologiya: nauchnyye issledovaniya*, 2023, no. 8, pp. 12–20. (In Russian).

2. Bessonova T.M. Dokument kak chast' khudozhestvennoy struktury romana V.O. Bogomolova "Moment istiny" [The Document as Part of the Artistic Structure of V.O. Bogomolov's Novel "The Moment of Truth"]. *Vestnik Yuzhno-Ural' skogo gosudarstvennogo gumanitarno-pedagogicheskogo universiteta*, 2009, no. 11 (1), pp. 213–219. (In Russian).

3. Zaliznyak A. Dnevnik: K opredeleniyu zhanra [Diary: Towards a Definition of Genre]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 2010, no. 6. Available at: https://magazines.gorky.media/nlo/2010/6/dnevnik-k-opredeleniyu-zhanra.html (accessed 25.08.2025). (In Russian).

4. Nikonova A.R. Granitsy khudozhestvennogo i dokumental'nogo v proze S.A. Aleksiyevich (na materiale romanov "Tsinkovyye mal'chiki" i "Chernobyl'skaya molitva") [Boundaries of the Fiction and Documentary in the Prose of S.A. Alexievich (On the Basis of the Novels "Boys in Zinc" and "Chernobyl Prayer")]. *Vestnik RGGU. Seriya: Literaturovedeniye. Yazykoznaniye. Kul' turologiya*, 2024, no. 10, pp. 149–158. (In Russian).

5. Podavylova I.A. Vnutrenniye granitsy v romane M. Khemlin "Krayniy" [Internal Boundaries in M. Hemlin's novel "The Extreme"]. *Filologicheskiy klass*, 2014, no. 1, pp. 92–95. (In Russian).

6. Reyngol'd A.S. Zhanrovyye osobennosti literaturnogo dnevnika i dnevnik kak neliteraturnyy tekst [On the Genre Characteristics of the Diary as a Literary Subform, and the Diary as a Non-literary Text]. *Vestnik RGGU. Seriya: Literaturovedeniye. Yazykoznaniye. Kul'turologiya*, 2010, no. 11, pp. 118–129. (In Russian).

7. Salkhanova Zh.Kh., Utebekova A.S. Dnevnik kak literaturnyy zhanr [Diary as a Literary Genre]. *Neofilologiya*, 2020, no. 6, pp. 368–376. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

8. Bakhtin M.M. Formy vremeni i khronotopa v romane. Ocherki po istoricheskoy poetike [Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes Toward a Historical Poetics]. Bakhtin M.M. *Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniya raznykh let* [Questions of Literature and Aesthetics. Studies of Different Years]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1975, pp. 234–407. (In Russian).

9. Medarich M. Avtobiografiya / avtobiografizm [Autobiography / Autobiographism]. Muratov A.B., Iyezuitova L.A. (Eds.). *Avtointerpretatsiya* [Autointerpretation]. St. Petersburg, Saint-Petersburg State University Publ., 1998, pp. 5–31. (In Russian).

Ван Цзысюань,
Санкт-Петербургский государственный университет.
Аспирант кафедры истории русской литературы.
Научные интересы: современная русская литература, memory studies.
E-mail: wzx.van@yandex.ru
ORCID ID: 0009-0009-4661-970X

Zixuan Wang,
Saint Petersburg State University.
Postgraduate student.
Research interests: Modern Russian literature, memory studies.
E-mail: wzx.van@yandex.ru
ORCID ID: 0009-0009-4661-970X

DOI 10.54770/20729316-2026-3-337

Е.Д. Орлова

АНТОЛОГИЯ «*АЛ-ХАНИН ИЛА-Л-АУТАН*» ИБН АЛ-МАРЗУБАНА И ЕЕ РОЛЬ В СИСТЕМАТИЗАЦИИ ПОЭЗИИ ТОСКИ ПО РОДИНЕ

Аннотация

Ал-ханин ила-л-аутан (букв. «тоска по родным местам») представляет собой комплекс мотивов традиционной арабской литературы, связанных с любовью к родине, переживанием разлуки и описанием тягот жизни на чужбине. Указанные мотивы могут приобретать форму как поэтического экспромта, так и прозаического афоризма, а также встречаться в политематическом произведении. Начиная с IX в. они становятся предметом специальных антологий. Статья посвящена одной из наиболее ранних и полных антологий данного типа – «*Ал-ханин ила-л-аутан*» Ибн ал-Марзубана (ум. 956). Рассматриваемый источник содержит разнородный поэтический материал, от доисламской поэзии до современной автору эпохи, который дополняется прозаическими афоризмами и краткими авторскими ремарками. Ибн ал-Марзубан опирается на труд своего учителя и предшественника Мусы ибн ‘Исы ал-Кисрави – составителя первой антологии поэзии тоски по родине – и дополняет ее новыми поэтическими цитатами, расширяет тематический репертуар, а также структурирует материал путем деления на главы. В настоящей статье приводится обзор источника и его структуры, рассматриваются обстоятельства создания антологии, основные поэтические мотивы, а также место антологии в традиции *ал-ханин ила-л-аутан*. Особое внимание уделяется принципам отбора и расположения материала, отражающим авторское понимание тематического репертуара *ал-ханин ила-л-аутан*. Антология Ибн ал-Марзубана стала важным этапом систематизации поэзии тоски по родине и оказала заметное влияние на последующую арабскую антологическую традицию.

Ключевые слова

Классическая арабская литература; *ал-ханин ила-л-аутан;* поэтические антологии; Ибн Ал-Марзубан; тоска по родине.

E.D. Orlova

"AL-HANIN ILA-L-AWTAN" ANTHOLOGY BY IBN AL-MARZUBAN AND ITS ROLE IN SYSTEMATIZING HOMESICKNESS POETRY

Abstract

Al-hanin ila-l-awtan ("longing for the native places") is a complex of motifs in classical Arabic literature related to love of the homeland, the experience of separation, and the hardships of living abroad. These motifs may appear in poetic improvisations, prose sayings, or as elements of polythematic works. From the 9th century onward, they became the subject of special anthologies of this type. This article examines one of the earliest and most comprehensive of them, *Al-hanin ila-l-awtan* by Ibn al-Marzuban (d. 956). The anthology contains diverse poetic material, from pre-Islamic poetry to works contemporary with the author, supplemented by prose sayings and brief authorial remarks by the compiler. Ibn al-Marzuban draws on the work of his teacher and predecessor Musa ibn 'Isa al-Kisrawi, compiler of the first anthology of homesickness poetry, but supplements it with new poetic quotations, broadens its thematic repertoire, and organizes the material into chapters. The article provides an overview of the source and its structure, the circumstances of its compilation, its key poetic motifs, and its place in the *al-hanin ila-l-awtan* tradition. Particular attention is paid to the principles of selection and arrangement of the material, which reflect the compiler's understanding of its thematic repertoire. Ibn al-Marzuban's anthology marked an important stage in the systematization of homesickness poetry and significantly influenced the subsequent Arabic anthological tradition.

Keywords

Classical Arabic literature; *al-hanin ila-l-awtan*; poetry anthologies; Ibn Al-Marzuban; homesickness.

Автор

Полное имя автора – Абу Мансур Мухаммад ибн Сахл ибн ал-Марзубан ал-Кархи ал-Багдади. Он родился и большую часть жизни провел в Багдаде, о чем свидетельствует и его *нисба* (*часть имени, указывающая на происхождение человека*). В источниках не содержится подробных сведений о его биографии; в частности, неизвестны точные даты рождения и смерти Ибн ал-Марзубана. Имена авторов, которых он упоминает как своих современников, свидетельствуют о том, что Ибн ал-Марзубан жил во второй половине III в. – первой трети IV в. по хиджре, что соответствует второй половине IX в. – первой половине X в. [Ibn al-Marzuban 1987, 132]. По предположению исследователей, датой смерти Ибн ал-Марзубана является 330/942 г. [Ibn al-Marzuban 1987, 132]. Ибн ан-Надим в книге «*Ал-Фихрист*» («Указатель») упоминает, что у Ибн ал-Марзубана был физический недостаток – парализованная рука [Ibn an-Nadim 1971, 152]. Возможно, этим объясняется тот факт, что он не занимал государственных должностей или видных постов при дворе и, как следствие, сведения о его биографии немногочисленны.

Ибн ал-Марзубан был широко образованным человеком, сведущим в разных областях науки. Так, в связи с исследованиями в области философии

и логики его называли «исследователь темных областей науки» (ал-бахис ‘ан му‘тас ал-‘илм) [Ibn al-Marzuban 1987, 152]. Очевидно, Ибн ал-Марзубану нравилось данное ему прозвище, поскольку, говоря о себе в третьем лице, он также нередко использовал слово «исследователь» (ал-бахис) [Ibn al-Marzuban 1987, 132]. При всей широте научных интересов Ибн ал-Марзубана основную сферу его деятельности составляла литература, риторика и поэзия. В числе его учителей были видные литераторы и филологи того времени, такие как Ибн ал-Харун (III/IX в.), Ибн Табатаба (ум. 322/934), Муса ибн ‘Иса ал-Кисрави (ум. 205/908), ‘Асим ибн Мухаммад ал-Катиб (247/861–334/946), Абу Джа‘фар ал-Куфи (IX в.), Ибн Аби ас-Саррах (ум. после 274/887) и др.

Источник

Антология поэзии тоски по родине является одним из 12 сочинений Ибн ал-Марзубана, которые были позднее объединены в многотомное собрание сочинений «*Ал-мунтаха фи-л-камал*» («Совершенное в своей полноте»). Книга «*Ал-ханин ила-л-аутан*» сохранилась в двух рукописях: одна хранится в библиотеке Chester Beatty в Дублине и датируется V в. по хиджре / XI в. н. э., а вторая находится в библиотеке рукописей Айя-София в Стамбуле и датируется 687/1288 г. Вторая рукопись с меньшей точностью, нежели первая, воспроизводит содержание источника, поскольку она создана позднее и содержит большее количество ошибок. Исходя из характера данных ошибок, исследователи предполагают, что переписчик не владел арабским языком и копировал текст рукописи без понимания смысла [Ibn al-Marzuban 1987, 136]. По этой причине при публикации источника принимались во внимание обе рукописи. На данный момент «*Ал-ханин ила-л-аутан*» Ибн ал-Марзубана имеет одно издание в иракском журнале «*Ал-маурид*» («Источник») 1987 г. Антология ранее не переводилась на иностранные языки.

Обстоятельства создания

Значительную роль в возникновении антологии «*Ал-ханин ила-л-аутан*» сыграло знакомство Ибн ал-Марзубана с Мусой Ибн ‘Исой ал-Кисрави – составителем первой антологии поэзии тоски по родине (*авторство указанной антологии приписывается Ал-Джахизу* (159/775–255/868)*, однако исследования показывают, что подлинным автором является Муса ибн ‘Иса ал-Кисрави. Подробнее см.* [Al-Jahiz 1933; Arazi 1993]). Муса ибн ‘Иса ал-Кисрави был учителем Ибн ал-Марзубана, который, по словам последнего, вдохновил его составить антологию поэзии тоски по родине [Ibn al-Marzuban 1987, 138]. Ибн ал-Марзубан в значительной степени ориентировался на книгу своего предшественника и неоднократно цитировал ее [Arazi 1993]. Тем не менее во введении он отмечал, что антология ал-Кисрави недостаточно хорошо структурирована («он не следовал в ней путем тех, кто всякое слово соединил с подобным» [Ibn al-Marzuban 1987, 139]) и содержит мало образцов поэзии современных ему авторов, которые могли бы существенно дополнить собрание (составитель «отбросил многие новые образцы поэзии, посланий, превосходных преданий и точных *ма‘ани* (*поэтических мотивов*), прекрасных в этом роде поэзии» [Ibn al-Marzuban 1987, 139]). По этой причине Ибн ал-Марзубан в книге «*Ал-ханин ила-л-аутан*» поставил перед собой две ключевых задачи:

дополнить материал, собранный предшественником, новыми образцами поэзии, и придать ему более стройный вид путем деления книги на главы («я взял из его книги то, что счел достойным, добавил то, что слышал сам, и разделил книгу на главы, чтобы не отклониться от намеченного» [Ibn al-Marzuban 1987, 139]).

Следует отметить, что автор действительно активно цитирует «новых» поэтов: Абу Нувас (145/762–198/813) [Ibn al-Marzuban 1987, 151]; Абу Таммам (188/803–231/845) [Ibn al-Marzuban 1987, 143; 150; 159]; Башшар ибн Бурд (96/714–168/784) [Ibn al-Marzuban 1987, 155–156] и др. (*"Новые поэты" (аш-шу'ара' ал-мухдасун) – термин, используемый средневековыми арабскими теоретиками в отношении поэтов эпохи бади', которые предложили новые стилистические основы поэтического творчества. Подробнее см.*: [Куделин 1983; Куделин 2003a; Куделин 2003b]). Кроме того, автор антологии также цитирует собственные стихи [Ibn al-Marzuban 1987, 162]. Объем поэтических цитат в антологии существенно превышает объем прозаических фрагментов (коранические цитаты, афоризмы на тему тоски по родине, короткие прозаические истории): исследователи отмечают, что более чем на 100 поэтических цитат приходится менее 30 прозаических [Müller 1999, 37]. Таким образом, основное внимание Ибн ал-Марзубана сосредоточено на том, чтобы дополнить антологию предшественника новым поэтическим материалом.

Структура антологии

Как уже отмечалось выше, во введении автор формулирует задачу структурировать материал антологии путем деления ее на главы («разделил книгу на главы, чтобы не отклониться от намеченного» [Ibn al-Marzuban 1987, 139]). Рассмотрим, какую структуру имеет «*Ал-ханин ила-л-аутан*».

Антология состоит из введения и следующих глав:

1 – «*Ма джа'а фи-хубб ал-ватан*» («О любви к родине»);

2 – «*Ал-ханин ила-л-бика' ли-ахлиха*» («О тоске по землям, причина которой – в [привязанности к] людям, живущим там»);

3 – «*Ман ихтара-л-ватан 'ала-с-сарва*» («О тех, кто предпочел родину богатству»);

4 – «*Ман ихтара-с-сарва 'ала-л-ватан*» («О тех, кто предпочел богатство родине»);

5 – «*Зилл ал-гурба*» («Унижение на чужбине»);

6 – «*Ма кила фи наух ал-хамам*» («О воркование горлиц»);

7 – «*Ман тадавалатху-л-гурба*» («О тех, кто много странствовал на чужбине»);

8 – «*Ман джисмуху би-ард ва-калбуху би-ухра*» («О тех, кто телом в одной стране, а сердцем – в другой»);

9 – «*Васф ал-ватан би-т-таййиб ва-н-нузха*» («Описание родины как земли приятной и отрадной»);

10 – «*Ма кила фи-л-ашджар ва-д-дийа' ва-л-бурук ва-гайр-залик*» («О деревьях, свете, молнии и подобных вещах»);

11 – «*Ма кила фи-ханин ал-'ибл*» («О тоске верблюдов»);

12 – «*Фи-л-муса'ала 'ан ал-ханин*» («Вопрошание о тоске»);

13 – «*Фи-т-таманни 'ан ат-тагарруб*» («О стремлении на чужбину»);

14 – «*Фи сур'ат ас-сайр*» («О быстром движении»).

Наличие деления на главы свидетельствует о стремлении автора структурировать материал; вместе с тем, сами главы достаточно разнородны по содержанию. С одной стороны, Ибн ал-Марзубан рассматривает такие общие темы, как любовь к родине, унижение на чужбине и т. п. С другой стороны, отдельные главы посвящены вполне конкретным образам («О воркование горлиц», «О деревьях, свете, молнии и подобных вещах», «О тоске верблюдов»). Две главы, явно перекликающиеся друг с другом, автор располагает рядом («О тех, кто предпочел родину богатству» и «О тех, кто предпочел богатство родине»). Каждую тему, мотив или образ, характерный для поэзии тоски по родине, Ибн ал-Марзубан выделяет в отдельную главу, не проводя при этом различия между более и менее крупными элементами материала. Таким образом, структура антологии отражает авторское восприятие тематического репертуара *ал-ханин ила-л-аутан.*

Основная тематика

Одним из основных мотивов в антологии выступает воспоминание о родине. Напоминанием о ней служат различные природные явления, растения и животные, такие как воркование голубок, сверкание молнии, появление страусов. Так, Ибн ал-Марзубан приводит историю о Башшаре ибн Бурде, который сочинил стихи о тоске по родине, услышав воркование голубки под аркой [Ibn al-Marzuban 1987, 155–156].

Автор антологии подчеркивает, что тоска по родине неразрывно связана с разлукой с близкими. Примером может служить следующий фрагмент:

> Лучшее из того, что я слышал на эту тему – слова Зу-р-Руммы:
> Люблю ту землю – что меня влечет к ней, если не твой дом?
> [Ibn al-Marzuban 1987, 146]

Будучи разлучен с близкими, в окружении чужестранцев человек подвергается всяческим унижениям. Ибн Ал-Марзубан приводит множество цитат, иллюстрирующих тягость жизни на чужбине:

> Чужестранец безропотен, во всем его винят,
> Он покорен и долгами обременен, ведь на чужбине – унижение.
> Если заговорит он в обществе, скажут: «Он в тягость»,
> А если цель поразит, скажут: «Не в цель».
> Если увидишь ты чужестранца в смущении,
> То будь милосерден – любимых он потерял.
> [Ibn al-Marzuban 1987, 155]

Напротив, родная земля описывается как место приятное и отрадное:

> Если взглянет печальный с вершины холма
> На Ши‘б Бавван, то очнется от скорби.
> Его долины приятны, словно прикосновение к шелку,
> Словно сладость прохладной воды для изгнанника.
> [Ibn al-Marzuban 1987, 162]

В приведенной цитате поэт использует тактильные образы, чтобы передать приятность жизни на родине: мягкость шелка, сладость прохладной воды. Подобные образы помогают создать осязаемый образ родной земли.

Более того, Ибн ал-Марзубан отмечает, что быть бедным на родине – лучше, чем богатым на чужбине [Ibn al-Marzuban 1987, 139]. Даже если родная земля неплодородна, пустынных ящериц бедуин предпочтет пище чужестранцев.

Однако в антологии встречается и противоположный мотив: быть богатым на чужбине – лучше, чем бедным на родине. Иллюстрацией служат следующие строки:

> Абу Таммам Хабиб ибн Аус ат-Та'и сказал:
> Пусть от стремления к безбедной жизни тебя не отвращает
> Привязанность души к родной земле и близким.
> В любой стране, где б ты ни поселился, встретишь
> Близких и найдешь соседей не хуже прежних.
> [Ibn al-Marzuban 1987, 150]

Таким образом, в антологии Ибн ал-Марзубана представлен широкий круг мотивов, связанных с родиной и чужбиной. Выражение тоски по родине сопряжено с описанием природных явлений, напоминающих о ней; подчеркивается связь между тоской по родине и тоской по близким. Противопоставляя родину и чужбину, Ибн ал-Марзубан не дает при этом однозначного ответа на вопрос, что следует предпочесть – бедность на родине или богатство на чужбине.

Место в традиции

В качестве одной из наиболее ранних и в то же время наиболее полных антологий поэзии тоски по родине, книга Ибн ал-Марзубана стала предметом активного цитирования в более поздних источниках, где рассматривалась тема ал-ханин ила-л-аутан. В числе авторов, которые цитировали Ибн ал-Марзубана, следует отметить составителя книги «*Ал-махасин ва-л-аддад*» («Прекрасное и противоположное»), приписываемой ал-Джахизу; ал-Байхаки (ум. 320/932); ас-Са'либи (ум. 426/1035); Йакута ал-Хамави (574/1178–626/1229) и др. [Ibn al-Marzuban 1987, 135]. Поэтический материал, собранный Ибн ал-Марзубаном, составил основу глав ал-ханин ила-л-аутан в таких политематических антологиях, как «*Ал-махасин ва-л-аддад*» и «*Ал-махасин ва-л-масави*».

Выводы

Антология Ибн ал-Марзубана представляет собой важный этап в истории собирания и теоретического осмысления *ал-ханин ила-л-аутан.* Ознакомившись с трудом своего учителя Мусы ибн 'Исы ал-Кисрави, Ибн ал-Марзубан дополнил его цитатами «новых» поэтов и разделил на главы. Несмотря на то что количество ремарок сведено к минимуму, авторский взгляд составителя антологии получил отражение в принципах подбора и расположения материала. Ибн ал-Марзубан оказал значительное влияние на последующую традицию, отразив в антологии такие ключевые мотивы *ал-ханин ила-л-аутан,* как воспоминание о родине, тоска по близким, противопоставление родины и чужбины.

ЛИТЕРАТУРА

1. (a) Куделин А.Б. Автор и традиционалистский канон // Куделин А.Б. Арабская литература: поэтика, стилистика, типология, взаимосвязи. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 170–223.

2. (b) Куделин А.Б. Стилистическая эволюция арабской поэзии VI–IX вв. // Куделин А.Б. Арабская литература: поэтика, стилистика, типология, взаимосвязи. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 141–170.

3. Куделин А.Б. Средневековая арабская поэтика (вторая половина VIII–XI в.). М.: Наука, 1983. 262 с.

4. Al-Jahiz. Al-hanin ila-l-awtan. Cairo: Al-Matba'a as-Salafiyya, 1933. 60 p.

5. Arazi A. Al-Ḥanīn ilā 'l-Awṭān. Entre la Ǧāhiliyya et l'Islam. Le Bédouin et Le Citadin Reconcilés // Zeitschrift Der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft. 1993. № 143 (2). P. 287–327.

6. Ibn al-Marzuban. Al-hanin ila-l-awtan // Al-Mawrid. 1987. № 16 (14). P. 129–174.

7. Ibn an-Nadim. Al-Fihrist. Beirut: Dar al-ma'rifa, 1971. 545 p.

8. Müller K. Al-ḥanīn ilā al-awṭān in early adab literature // Myths, Historical Archetypes, and Symbolic Figures in Arabic Literature. Beirut: Franz Steiner Verlag, 1999. P. 33–59.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Arazi A. Al-ḥanīn ilā 'l-awṭān. Entre la Ǧāhiliyya et l'Islam. Le bédouin et le citadin reconcilés [Al-Ḥanīn ilā 'l-Awṭān. Between the Jahiliyya and Islam. The Bedouin and the City Dweller Reconciled]. *Zeitschrift Der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft,* 1993, no. 143 (2), pp. 287–327 (In French).

2. Ibn al-Marzuban. Al-hanin ila-l-awtan [Homesickness]. *Al-Mawrid*, 1987, no. 16 (14), pp. 129–174 (In Arabic).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. (a) Kudelin A.B. Avtor i traditsionalistskiy kanon [The Author and the Traditionalist Canon]. *Arabskaya literatura: poetika, stilistika, tipologiya, vzaimosvyazi* [Arabic Literature: Poetics, Stylistics, Typology, Interrelations]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2003, pp. 170–223 (In Russian).

4. (b) Kudelin A.B. Stilisticheskaya evolyutsiya arabskoy poezii VI–IX vv. [Stylistic Evolution of 6–9 Centuries Arabic Poetry]. *Arabskaya literatura: poetika, stilistika, tipologiya, vzaimosvyazi* [Arabic Literature: Poetics, Stylistics, Typology, Interrelations]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2003, pp. 141–170 (In Russian).

5. Müller K. Al-ḥanīn ilā al-awṭān in early adab literature. *Myths, Historical Archetypes, and Symbolic Figures in Arabic Literature.* Beirut, Franz Steiner Verlag, 1999, pp. 33–59. (In English).

(Monographs)

6. Al-Jahiz. *Al-hanin ila-l-awtan* [Homesickness]. Cairo, Al-Matba'a as-Salafiyya Publ., 1933. 60 p. (In Arabic).

7. Ibn an-Nadim. *Al-Fihrist* [Catalogue]. Beirut, Dar al-ma'rifa Publ., 1971. 545 p. (In Arabic).

8. Kudelin A.B. *Srednevekovaya arabskaya poetika (vtoraya polovina VIII–XI v.)* [Arabic Poetics of the Middle Ages (the Second Half of the 8th to the 11th Century)]. Moscow, Nauka Publ., 1983. 262 p. (In Russian).

Орлова Елизавета Дмитриевна,
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова,
Аспирант кафедры арабской филологии Института стран Азии и Африки.
Научные интересы: *ал-ханин ила-л-аутан*, классическая арабская поэзия, литература и культура Андалусии.
E-mail: orlova.lisa@gmail.com
ORCID ID: 0009–0000–1860–1937

Elizaveta D. Orlova,
Lomonosov Moscow State University,
PhD student at the Department of Arabic Philology, Institute of Asian and African Studies
Research interests: *al-hanin ila-l-awtan,* classical Arabic poetry, Andalusian literature and culture.
E-mail: orlova.lisa@gmail.com
ORCID ID: 0009–0000–1860–1937

DOI 10.54770/20729316-2026-3-345

И.В. Пешков

ПОЮЩАЯ ЛЮБОВЬ ТРУБАДУРОВ

Аннотация

Статья, начинающаяся как рецензия на две книги (М.Б. Мейлаха «Язык трубадуров» и А.Г. Наймана «Песни трубадуров»), поднимает несколько острых для провансалистики проблем, непосредственно затрагивающих творчество трубадуров (XII–XIII вв.). Во-первых, это проблема открытия: что собственно нового привнесли в литературу и вообще в гуманитарный мир трубадуры. Во-вторых, трудности с реальностью: как соотносятся стихотворные тексты песен трубадуров и стоящая за ними, условно говоря, социальная, бытовая и даже физиологическая действительность. В-третьих, проблема социального механизма зарождения художественного творчества, в частности: как появились отдельные элементы художественной формы произведений, например рифма, наиболее показательная инновационная часть поэтики трубадуров. В статье делается попытка взаимосвязанного решения этих проблем. Изобретение постоянно функционирующей рифмы неотделимо от открытия категории любви между мужчиной и женщиной, и оба эти открытия в их формосодержательном единстве напрямую связаны с реальностью культурно-исторической ойкумены, сложившейся в Окситании, юге современной Франции и севере современной Испании, где в XII в. при дворах крупных феодалов возникла уникальная система общения, основанная на внезапно утвердившихся куртуазных ценностях: сеньор (заказчик песен) – трубадур (сочинитель стихов и музыки для каждой отдельной песни) – жонглер (исполнитель песни, созданной трубадуром) – донна, жена сеньора, которой песни посвящались. Именно специфика этой системы общения и приводит к появлению категории любви одновременно с зарождением собственно художественного поэтического творчества: две стороны культурной медали, именуемой куртуазностью.

Ключевые слова

Трубадуры; изобретение любви; М.Б. Мейлах; А.Г. Найман; В.Ф. Шишмарев.

I.V. Peshkov

TROUBADOURS: THE INVENTION OF LOVE

Abstract

The article, which opens as a review of two books – M.B. Meilakh's *The Language of the Troubadours* and A.G. Naiman's *Songs of the Troubadours* – addresses several pressing issues in Provençal studies that directly concern the troubadours' creative output (12th–13th centuries). First, it deals with the issue of innovation: what exactly was new that the troubadours brought to literature and, more broadly, to the humanities. Second, it tackles the problem of reality: how the poetic texts of the troubadours' songs relate to the underlying social, everyday, and even physiological reality. Third, it examines the social mechanism behind the emergence of artistic creation, in particular how individual elements of the works' artistic form came into being – for example, rhyme, which is the most telling innovative feature of troubadour poetics. The article attempts to address these problems in an interconnected way. The invention of a consistently used rhyme is inseparable from the emergence of the category of love between a man and a woman; both discoveries, in their form-and-content unity, are directly linked to the reality of the cultural-historical oikoumene that took shape in Occitania – the south of modern France and the north of modern Spain. In the 12th century, a unique communication system emerged at the courts of major feudal lords, based on the newly established courtly values: the lord (the patron who commissioned the songs), the troubadour (the composer of poetry and music for each individual song), the jongleur (the performer of the song created by the troubadour), and the donna, the lord's wife, to whom the songs were dedicated. It is precisely the uniqueness of this communication system that led to the emergence of the category of love simultaneously with the birth of artistic poetic creation proper: the two sides of the cultural coin called courtliness.

Keywords

Troubadours; the invention of love; M.B. Meilakh; A.G. Naiman; V.F. Shishmarev.

Нежные, вы любовь на скрипки ложите
В.В. Маяковский

...Одной любви музыка уступает,
Но и любовь – мелодия
А.С. Пушкин

Рецензия спустя полвека

Мейлах М.Б. Язык трубадуров. М.: Наука, Главная редакция восточ. лит-ры, 1975. Песни трубадуров. Перевод со старопровансальского Анатолия Наймана. М.: Наука, 1979.

Когда Михаил Борисович Мейлах писал под руководством В.М. Жирмунского свою диссертацию (защита состоялась в 1970 г.) и на ее основе готовил к печати монографию о языке трубадуров, я был школьником; когда переводы Анатолия Генриховича Наймана были в полном объеме впервые

опубликованы, я еще учился на филфаке. Не понимаю, почему я не видел «Песен трубадуров» в книжном киоске на первом этаже «Стекляшки», как тогда студенты называли гуманитарный корпус МГУ рядом с новым цирком. Наверное, книжечку в мягкой обложке быстро разобрали, она была по карману даже живущим на стипендию (1 р. 20 к. – полтора-два комплексных обеда в университетской столовой). В 2011 г. ее переиздали с изысканными раритетными иллюстрациями на роскошной бумаге, и в подарочном варианте с кожаным переплетом она продается за баснословные деньги. Но книга Наймана и в первом издании бесценна. Как бесценна и беспрецедентна монография Мейлаха (1 р. 43 к.). Судя по тому, что в ней опубликованы многие переводы трубадуров, которые позднее вошли в книгу Наймана, эти выдающиеся филологи работали в Ленинграде в тесном контакте. Найман знаменит прежде всего художественным творчеством: прозаическим и главным образом поэтическим, в частности переводческим, но его предисловие к своим переводам песен трубадуров – точнейшее и прекрасно написанное обобщение того, что о них известно филологической науке. Даже Мейлах не мог так обобщить, потому что сам творил эту науку, был на ее переднем крае (с которого не увидишь всей линии фронта), что подразумевает не только ознакомление с обширнейшей литературой по провансалистике, но и прямую связь с первоисточниками, а в этом, кроме знания языков (а оно всегда относительно), ему, конечно, помогали гениальные, не побоюсь этого слова, переводы Наймана, лучшая и по сей день антология переведенных стихотворений трубадуров (наиболее полная и поэтически адекватная; по качеству с ней могли бы поспорить только переводы на английский язык [Pound 1963; 1954, 109–149; Найман 1979, 15, 25; Жизнеописания трубадуров 1993, 5]). Мейлах же в то время был вовлечен в работу московско-тартуской семиотической школы, что сказалось на его концепции языка песен трубадуров как вторичной моделирующей системы [Мейлах 1975, 21].

Феномен расцвета провансальской поэзии, который привел, в частности, к появлению первого в европейской постантичности литературного языка [Нарумов 1999], системно описанного Мейлахом, связан с наложением фактора феодальной раздробленности, при которой отчасти воспроизводились греческая полисная структура и римские институты управления (сохранившиеся еще со времен завоевания Галлии Цезарем [Осокин 2000]), и фактора веротерпимости, неизбежной при размахе культурно-экономических сживлений арабской, еврейской и романской ветвей цивилизации на юге современной Франции и севере Испании («перекресток народов» [Camproux 1971, 11–12]) в конце первого – начале второго тысячелетий от Рождества Христова [Самарин, Михайлов 1984, 531]. Историческая и географическая открытость этой ойкумены дополнялась некоторой ее изолированностью и защищенностью; впрочем, последняя, как чуть позже выяснилось, была мнимой. Но и такой не до конца защищенной изолированности-замкнутости оказалось достаточно, чтобы реактивное взаимодействие разнообразных составляющих культуры привело к ее взрывному развитию (ср. [Лотман 1992]; идея взрыва присутствует и в чисто текстологических работах в связи с творчеством трубадуров [Paden 1900, 117; Евдокимова 2025, 333]) .

Общее впечатление, возникающее при знакомстве с результатами деятельности трубадуров, – а для них это был не просто вид занятий, а именно род деятельности, можно даже сказать, способ жизни, – в Европе появилась некая

категория любви к женщине или, чуть шире (реже встречающийся случай), любви между мужчиной и женщиной. Например, «американский поэт У.Х. Оден связывает “одно из наиболее революционных изменений во вкусах и стиле”, к которому восходит в конечном счете современный поэтический стиль, с “возникновением в XII в. у трубадуров понятия «amor»”» [Мейлах 1975, 5]. Правда, мысль, заключенная во вводном предложении (между закавыченными цитатами) к Одену прямого отношения не имеет, это утверждение самого Мейлаха. В исходном тексте (“Revolutionary changes in sensibility or style are rare. The most famous is, perhaps, the conception of ‘amor’ ” [Auden 1966, 2]) любовь как революционное изменение в способности восприятия (sensibility) или стиле, в конечном счете способность особым образом чувствовать отношения мужчины и женщины, связывается непосредственно со стилем, то есть амор есть стиль чувства (в скобках заметим, что эта интуиция американского поэта богаче многих научных формулировок)! Из отечественных ученых наиболее непосредственно общее впечатление от творчества трубадуров сформулировал в своих знаменитых очерках В.Ф. Шишмарев: первая глава второй книги, которая в отличие от первой книги («Формы») посвящена содержанию ранней французской и провансальской лирики, так и называется – «Любовь». Но уже и начало ее небесспорно: «Как в ранней, так и в поздней лирике Франции и Прованса любовь занимает центральное место. Тема была завещана традицией» [Шишмарев 1911, 18]. Основание для такого обобщения в книге дает объединение под ее обложкой лирики Франции и Прованса: следуя хронологии другого известно медиевиста [Зюмтор 2003], согласимся, что к середине XII в. эта тема, пожалуй, стала традиционной для Прованса, а труверы ее как раз от трубадуров получили вместе с жанром «большой куртуазной песни» [Dragonetti 1961, 52–92; Зюмтор 2003, 192]. Мейлах, со ссылкой на другого итальянского филолога [Bezzola 1944–1962], перечисляет, что могло быть завещано традицией:

> Чрезвычайно сложен вопрос и о собственно литературной генеалогии провансальской лирики. Ее истоки искали в народной весенней хороводной песне, в арабо-испанской поэзии, в средневековых латинских литургических гимнах, в античной любовной лирике, в средневековой ученой латинской поэзии [Мейлах 1975, 4].

Впрочем, и сам Шишмарев свое стартовое утверждение радикально уточняет:

> Сущность этих традиционных воззрений определяется превосходно термином domnei – donnei, обозначающим службу госпоже в феодальном смысле этого слова. Domnei – donnei заслонил собою amor, человеческое чувство со всеми его земными и неземными оттенками, торжество которого имели, в сущности, в виду паладины дамы [Шишмарев 1911, 18].
>
> Тема куртуазного лирического произведения – лишь повод, не более: само «формальное произведение» является «сюжетом», в нем находят свое выражение элементы традиции... [Шишмарев 1911, 49].
>
> Личность автора может раскрываться не только в оригинальности мысли, но и в формальной интуиции, заставляющей его по-новому комбинировать эти элементы [Шишмарев 1911, 87].

Значит, вовсе не тема любви традиционна, а традиционно служение госпоже плюс какие-то унаследованные элементы формы. А тема (amor) не столько получается по завещанию, сколько под покровом служения госпоже создается самими трубадурами (проблему личности автора пока вынесем за скобки), и тогда это, в сущности, не тема, а рема, открытие начинающейся традиции. Значение этой новой традиции (любви) подчеркивает и А.Г. Найман: «Трубадуры создали не только замечательную поэтическую культуру, но и своеобразную культуру любви» [Найман 1979, 7]. Очень аккуратно сказано: создали культуру любви. Тезис не получил развития: предисловие к переводам песен трубадуров этого развития и не предполагало. Немногочисленные отечественные и многочисленные зарубежные исследователи не сомневаются, что любовь только часть культурного явления, в целом именуемого куртуазностью, явления, выработавшего свой собственный язык:

> Язык трубадуров должен был стать новым способом общения, соответствующим высокому характеру новых ценностей – куртуазной любви и служения Даме, – языком, вместившим бы и развившим все тонкости куртуазного мировоззрения <...> [Мейлах 1975, 25].

Да, с одной стороны, любовь (амор) только часть всей предполагающей куртуазное мировоззрение ситуации или куртуазной сферы общения, расцветшей в XII в. в Окситании, но, с другой стороны, амор – это вся суть куртуазности, стихотворная форма ее, причем форма одновременно и заимствованная (хотя бы частично, вероятнее всего у арабов: например, заджаль Ибн Кузмана [Куделин 1974; Найман 1979, 4–6; Семенов 2003; 2016]), и крайне разнообразная, индивидуально разработанная [Мейлах 1975, 133]. То, чего еще, вопреки вышеприведенному утверждению Шишмарева, почти не было содержательно (авторство, личность – см., например: [Куделин 1994]), проявилось в форме стихотворений («эстетический персонализм» [Wettstein, 1945, 82; Мейлах 1975, 133]). Рифма провансальцев как раз и есть главное (формальное) изобретение при открытии любви (давно замечено, что «трубадуры играли рифмою»! [Пушкин 1949, 37]). Причем играли любовно. Раньше (по крайней мере, для Европы) и стихи и «любовь» оставались чистым ритмом, теперь любовь – это параллелизм окончаний стихов. Ритм наполнялся содержанием и дифференцировался по строкам, рифмой же вся новая конструкция сращивалась. И этим-то осмысленным объединяющим параллелизмом трубадуры любовно упиваются, этим соединением упиваются их дамы, требующие песен и поклонения, не переставая (или переставая: эти варианты и дают толчки сюжетному движению куртуазных песен) манить их за это наградой «любовного услаждения» [Фридман 1965], по сути социальной ситуация если не совсем невозможного, то крайне маловероятного, хотя тем более желаемого [Довгополова 2004]. И дама, и ее поклонник-воспеватель в глубине души, наверное, понимали, что главное в этом поклонении как раз сама стихотворная форма, бесконечность разнообразной рифмовки их отношений, отливающаяся в просчитанную конечность строфы, обычно для каждой песни индивидуальную [Riquer 1975].

Другой важной составляющей оформления феномена амор является индивидуализация музыкального сопровождения, музыка из инструмента речитативного ритма (фольклор и пр.) превращается в специализированную

мелодию конкретного стихотворения: не случайно многие списки стихов провансальцев сопровождаются нотными записями (хотя, например, по сравнению с труверами, стихи, судя по публикациям, оказываются более эмансипированными от музыки [Мейлах 1975, 138], что и понятно: поэзия трубадуров более высокого уровня). Потенциальная авторская личность и проявляется, и прячется в своеобразии мелодии возможно не меньше, чем в оригинальности рифмовки (о параллельном управлении средневековой музыкой и поэзией средствами риторики см., например: [Dragonetti 1960; 1986; Favier 2017]). Однако не стоит модернизировать понятия авторства и личности, связывая их с формой собственности: «Песни трубадуров предназначались для музыкального исполнения – трубадур был не только поэтом, но и композитором, и мелодия составляла артистическую собственность трубадура в не меньшей степени, чем текст песни» [Найман 1979, 9]. Переводчик песен трубадуров на русский язык мог опираться в этом суждении на мнение своего коллеги-филолога: «следует учитывать их музыкальный материал, на который авторство трубадуров распространяется в такой же мере, как и на текст» [Мейлах 1975, 8], а тот в свою очередь ссылается на [Van der Werf 1972]. В целом к таким формулировкам логических претензий быть не может, но есть вопрос к самому понятию артистической собственности. Трубадур все-таки это не автор бардовской песни, да и то у советских бардов на свои произведения права собственности были очень условными. А уж в средние века представлений об интеллектуальной собственности или не было совсем, или они (в позднем средневековье) только-только зарождались [Minnis 1984; Ascoli 2007]. Не случайно что-то личностное Мейлах в большей степени пытается обнаружить в стилевом разнообразии поэзии трубадуров:

> Шарль Кампру заметил, что <...> трубадуры все же смогли дать своим слушателям нечто действительно новое – прежде всего, самую концепцию любви, как она предстает, например, у Гильема Аквитанского, и что история провансальской поэзии насчитывает немало оригинальных талантов от Маркабрюна до Гильема де Монтаньяголя [Camproux 1971, 208]. Это, бесспорно, так, но можно сказать тем не менее, что в русле общей поэтики трубадуров поэтическая ценность произведения определяется прежде всего тем, в какой степени автор сумел идентифицировать собственный опыт с опытом литературной традиции. Его творческая личность, однако, несет неограниченные возможности для развития в области поисков прекрасной формы, которая получает оправдание в аллегорическом видении мира и впервые в истории европейской литературы приобретает значение самостоятельной эстетической категории ([Мейлах 1975, 78] со ссылкой на [Curtius 1938, 392; Curtius 1948, 1–51, 129–232, 433–478; Glunz 1937; de Bruyne 1946; Baldwin 1924]).

Итак, латентные проявления авторской личности все-таки можно попытаться обнаружить в творчестве трубадуров не только в схеме рифмовки и оригинальности музыкального мотива. Первостепенное значение имеет и то, что трубадуры открыли «самую концепцию любви». Однако этот тезис обычно не развивается, большее внимание провансалистика XX в. уделяет форме.

> Ф. Геннрих подчеркивает, что индивидуальное в поэзии средневековья выражается не в области содержания, а в «артистизме формы» [Gennrich 1932, 355; Мейлах 1975, 74]. <...> Forma и formositas (красота) сохраняли в средневековом сознании отчетливую связь. <...> Создавая новые, все более совершенные и усложненные формы, он (трубадур – *И.П.*) утверждает истинность своей любви и свою поэтическую индивидуальность. На фоне предшествующей анонимной традиции возникновение индивидуальной поэзии характеризуется обостренным вниманием к усложненной форме, с помощью которой новая поэзия противопоставляет себя традиции (ср. [Стеблин-Каменский 1947, 405 и сл.]). Степень оригинальности формы служит мерилом творческой одаренности поэта. Стремление к оригинальности было одной из движущих сил стилистической эволюции поэзии трубадуров к «темной» и «изысканной манере выражения» [Мейлах 1975, 76, 79].

Правда, в широком контексте сам Мейлах показывает, что эволюция шла более тонко [Мейлах 1975, 50–71]: не от ясности к темноте стиля, а сначала наоборот, от затемненности (стихи с ключом для элиты) к относительной общедоступности и лишь затем к изысканной изощренности, совсем не тождественной (или уж точно не совсем тождественной) темноте и загадочности.

Как бы то ни было, все эти проявления индивидуальности автоматически не превращают каждого трубадура в авторскую личность и едва заметны даже при сравнении, но все же попробуем сравнить, например, песни Бернарта де Вентадорна с заждалем предположительно оказавшего влияние на трубадуров Ибн Кузмана [Найман 1979, 4–6], у которого лирический герой совершенно слит с автором, вернее, ни автор, ни герой не выделяются из потока лирического говорения-переживания:

О странниках

О странствующие в стихиях бурь,
В морских волнах и на потоках ветра,
Для вас не существует ни лазурь
Небес, ни солнца блеск, ни зелень веток.
Он длится, путь скитаний и тревог,
Рука зимы живое убивает,
Срывает листья, кроны обнажает,
И ветер стонет, хмур и одинок.
Разорваны одежды, но не сняты,
И ветер клочья кожи теребит
И гонит вас к холодному закату,
И ледяным рассветом вас слепит.
Нет силы век сомкнуть, сожженных горем,
Расцвет любви стихиями убит...
О странствующие житейским морем,
Лампада ваша все еще горит.

С трудом взошел я на песчаный холм,
Устало сердце от пути крутого.
Но ночь покоя ласковым крылом
Меня ласкала...
Черные покровы
Печали тихо облекли весь мир.
Мой дух был болен. Проблески зари
Следил я жадно на ночных дорогах.
Блуждал по ним во тьме мой дух убогий
И спрашивал дорогу у луны.
Я сжег свое измученное сердце,
Чтобы озябшие могли согреться,
Заснуть и видеть сладостные сны...
Как мне помочь всем страждущим, не знаю,
Я тысячи путей перебираю –
Ни одного не в силах я избрать.
О, если б сеть веков я мог порвать!
(пер: [Бестужева-Лада 2010])

Субъективность поэта разливается в объективности мира вместе с субъективностью остальных странников. Эта еще объективная субъективность важна и для трубадуров вне зависимости от темноты или ясности стиля (в последнем случае, в частности, для Бернарта Вентадорна), но она уже несколько конкретизируется, потому что конкретизируется и вся лирическая ситуация, она даже предположительно выносится вовне стихотворений, которые зачастую сопровождаются описывающей «историческую» (порой даже «бытовую») ситуацию прозой (так называемые «разо»), вводящей некий поясняющий сюжет [Жизнеописания трубадуров 1993, 518–530]. Исследователи, правда, расходятся во мнениях, появилась ли эта проза одновременно с исполнением песен или ее добавляли переписчики – составители антологий поэзии трубадуров по горячим следам полвека или век спустя. Некоторые предполагают, что сами песни или их циклы провоцировали эти прозаические расшифровки-интерпретации, но и возможность такой провокации симптоматична. В поэзии появились зачатки сюжета, внешнюю объективную ситуацию можно было типизировать не вполне художественной прозой, а это видно и по разо, и по жизнеописаниям трубадуров (пышный термин «жизнеописаение» плохо соответствует той короткой справке об авторе, не всегда отчленяющейся от разо интерпретации конкретных стихотворений) [Жизнеописания трубадуров 1993, 518]. А значит, историко-культурные предпосылки куртуазно-поэтического общения все же существовали, и найти эти предпосылки историки пытаются [Denomy 1947].

Показательна для таких попыток формулировка известного медиевиста, завершающая небольшой чисто исторический экскурс в реальность, предваряющую куртуазную эпоху: «...мелкопоместные дворяне <...>, беднея – в силу увеличения самого их числа, требующего раздела имущества, – образуют отдельный, неопределенный и едва ли не лишний класс, зажатый между крупными сеньорами и их крестьянами, а фактически почти целиком зависящий от первых. Отсюда – кризис и необходимость обосновать ставшую искусственной связь, стремление интегрироваться в общий для всех порядок.

Высшая знать извлекает из него свою выгоду: принимая правила игры, она заручается верностью целой массы скромных вассалов, на которых пока еще в основном зиждется ее власть <...> (далее показательная формулировка – *И.П.*). Причины неотделимы от следствий. Начинается процесс эмансипации знатной женщины: к 1100 г. он уже охватил наиболее знатные линьяжи» [Зюмтор 2003, 481]. Другими словами, историки видят следствие (окситанское чудо куртуазности) и ищут предположительные причины, которые, при ближайшем рассмотрении, совсем не очевидны для исходной базы следствий.

Однако каковы бы ни были исторические причины провансальского феномена, рыцарство, смягченное культурой вежества, привело к куртуазности, придворному общению рыцарей, снявших латы. Без доспехов уже можно было взаимодействовать не только с себе подобными рыцарями, но и с дамами (расподобление!). И одной вежливости при таком общении мало, как мало и простого дублирования вассально-сюзеренных отношений, перенесенных с господина на его жену. Да, готовая форма феодального служения была задействована [Шишмарев 1911, 18], это обеспечило содержательную индивидуализацию: чувственное влечение рыцаря как бы сменило неопределенный артикль на определенный, и это главный поворотный пункт, но, кроме того, одновременно требовалось еще и иное жанровое содержание обновленного служения. Предположительно оно отчасти нашлось чуть южнее, на Пиренейском полуострове, в адаптированной под его смешанное население арабской или арабо-андалузской поэзии. Диван Ибн Кузмана легко читался в Каталонии и в тесно связанном с ней Провансе.

> Ко времени появления трубадуров арабская поэзия уже в течение нескольких веков воспевала целомудренную мистическую любовь, получившую в X в. обоснование в багдадской поэтической школе как форма высшей, идеальной любви. В арабской Испании XI в. теоретиком такой любви выступил последователь той же багдадской школы Ибн Хазм, автор знаменитого трактата «Ожерелье голубки», в котором эта любовь исследуется и систематизируется [Найман 1979, 4].

У Ибн Кузмана, если формулировать, несколько огрубляя, суфизм багдадской школы, была любовь, но в силу принципа целомудренности не могло быть равносубъектных влюбленных, а в куртуазной Окситании уже были влюбленные, рекрутируемые ко двору (преимущественно, но не исключительно) из состава безземельных рыцарей [Denomy 1947; Duby 1988; Дюби 1990], но до какого-то момента еще не было самой любви, прежде всего потому, как предполагается, что ей не хватало формы: это тот случай, когда новое содержание непременно нужно вливать в новые меха. И трубадуры, поймав этот культурно-исторический момент, за полвека создали необходимую форму, доместифицировав рифму, вероятно, подсмотренную у арабских поэтов, и, возможно, кое-что усвоив от персидских теоретиков [Рейснер 2025]. Конечно, вряд ли стоит представлять это так: появилась форма, и содержание (любовь) в эту форму просто влилось. Нет, любовь вместе с этой формой рождалась, и речь тут, напомним, не только о стихотворной форме, но и о форме музыкальной. Симптоматично, что трубадуры фактически являются родоначальниками и европейской поэзии, и европейской музыки: песенная мелодия

как таковая в целом их изобретение, то есть появилась мелодия, специализированная под конкретные стихи, вместо общего сопровождающего музыкального ритма, известного еще древним [Simmel 1882].

Итак, куртуазное содержание (любовь) не просто вливалось в стихотворно-музыкальную форму, а именно рождалось вместе с ней в созданном историей и географией, политикой и религией провансальском гуманитарном оазисе. Точками культурного роста этой ойкумены были дворы-крепости местной феодальной знати, в которых внезапно (при всех имеющихся предпосылках все-таки внезапно!) расцвело куртуазное общение. И такое общение требовало интеллектуального труда при разделении субъектов этого труда: муж (сюзерен) – трубадур-вассал – жена (дама). Ревность к мужу или ревность мужа почти не присутствует в творчестве трубадуров. Явно фантастический случай ревности (сюжет о съеденном сердце в жизнеописании и разо Гильема де Кабестаня) приводится как назидание [Жизнеописания трубадуров 1993, 240–246, 702], где ревнивец-муж однозначно осуждается. Отсутствие ревности подразумевает, что не было никаких оснований ревновать. У мужа свои, естественные привилегии. И у трубадура своя привилегия, которую он теряет редко, – недостижимость дамы. Не стоит забывать, что именно муж прежде всего (или в конечном счете) приглашает трубадура ко двору. Можно даже решиться на формулировку: господин любит госпожу посредством песен трубадура, который и оформляет любовь окультуренного таким образом феодала. Конечно, опосредование любви трубадуром не стоит доводить до абсурда, представляя поэта в образе нанятого секретаря любовных отношений знатных супругов [Chaytor 1950, 68], хотя в подобного рода замещающих функциях для того времени ничего невозможного нет: интимные отправления в Средневековье вовсе не были таким уж интимными [Гуревич 1984, 317–320], и мелодическое сопровождение супружеского акта, вероятно, было вполне допустимо. Все эти соображения, пожалуй, противоречат утверждениям Мейлаха:

> Разговор о роли трубадура в «любовной интриге» увел бы нас слишком далеко. Исходя из мысли, что трубадуры создают поэтическую реальность, не совпадающую с реальностью жизненной ситуации, нельзя признать состоятельной интерпретацию поэта как «секретаря» сеньора, облекающего его желания и чувства к Даме в форму песен, которые он исполняет в ее присутствии, и тем более как автора, маскирующего под видом Fin'Amors примитивное желание (ср.: [Chaytor 1950, 68; Lazar 1964, 118, 251]) [Мейлах 1975, 28].

Оставим пока в стороне дополнение о маскировке в стихах примитивного желания поэта, являющегося, на наш взгляд, лишь риторически противопоставительным усилением главного содержания периода, основанного на разведении реальностей – поэтической и жизненно-ситуативной. Достаточное ли основание это несовпадение реальностей для того, чтобы признать полностью несостоятельной идею поэтического секретарства супружеских отношений? Трубадура приглашают в замок воспевать хозяйку, окутывать ее любовной песнью. Приглашает же обычно хозяин, случаи, когда прекрасная дама сама себе хозяйка все-таки довольно редки, хотя в развитии любовной темы они и важны. Никто, конечно, не допустил бы, чтобы трубадур лишь маскировал свои «примитивные желания», потому что муж легко демаскировал бы их, ведь он тут

не менее куртуазен, чем остальные участники любовного спектакля в стихах, иначе трубадур и не был бы им вызван. Когда трубадур выходит из своей роли, обнажая примитивизм, пусть и в качестве неизбывной компоненты сложного чувства, его просто изгоняют (как по всей вероятности и случалось с Бернартом из Вентадорна [Дынник 1979, 197]). А поэтическая реальность песни вполне может быть приспособлена к жизненной ситуации отношений мужа и жены.

Не стоит забывать, что существовало еще одно звено в опосредовании любви и поэзии в их взаимном зарождении. Это жонглер, исполнитель песен трубадура. Как жонглер обычно замещает трубадура в исполнении песни, так и сама песня восполняет чувства мужа, то есть фактически формирует их. Трубадур по внутренней форме термина («от прованс. *trobar* – находить, создавать» [Самарин, Михайлов 1984, 532]) изобретает слова песни и ее мелодию, а жонглер собственно поет саму песню, то есть жонглирует этими словами между мужем и женой (графом и графиней, королем и королевой), супруги зажигаются любовью от этих словесных факелов. Трубадур же отчасти находится над ситуацией. Эта позиция близка к авторской и родственна идее секретаря, которую Мейлах трактует как исследовательскую крайность, наряду с другой крайностью:

> Нельзя согласиться и с толкованием, согласно которому поэзия трубадуров – всего лишь словесная эквилибристика, не имеющая к реальности никакого отношения <...>: трубадуры *поют, оттого что любят* [Мейлах 1965, 28–29].

И через жонглера их любовь доходит до госпожи, попутно становясь любовью господина, или любовь господина доходит до госпожи через жонглера, поющего то, что сочинил трубадур. Вот поэтому хорошие трубадуры так ценились в замках, их служба была сродни рыцарской, и как рыцари они награждались господином / госпожой (дама по внутренней форме слова и есть госпожа). Итак, поэзия трубадуров «не эквилибристика», но все-таки высокая, то есть литературная игра:

> Произведение средневекового искусства строится в соответствии с особенно строгим каноном, допускающим лишь бесконечное множество вариаций на заданную тему, и поэзия трубадуров образует замкнутую «литературную школу», которая характеризуется необыкновенным единством и в плане выработанной ею системы ценностей, и в плане языкового выражения [Мейлах 1965, 29].

Допустим, что трубадуры за два столетия выработали содержательный канон куртуазных ценностей. Основы канона, впрочем, были заложены быстрее, всего за полвека. Собственно большую куртуазную песню канонизировали их северные соседи труверы, которых в этом плане вполне можно назвать эпигонами трубадуров, не случайно основные черты поэтики тождества демонстрируются именно на этом эпигонском, по нашим меркам, материале [Зюмтор 2003, 192–248]. Но любая литературная школа Нового времени тоже вырабатывает свой канон, перед этим другой канон преодолевая. Откуда вдруг взялись эти ценности любви, вариации которых бесконечны?

С труверами все понятно, они заимствовали их у трубадуров, но последние-то где их взяли? Обратным силлогистическим путем причина их внезапного появления не выводится. Какие-то предпосылки исследователи обнаруживают, а ключевой причины найти не удается. Доверимся же внутренней форме слова «трубадур». Трубадуры в куртуазном общении просто и з о б р е л и любовь, не открыли нечто существующее ранее, а именно изобрели: создали ex nihilo. Или из всего.

Предложенная выше схема куртуазного общения, которая в разных вариантах обнаруживается у исследователей (начиная с идеи о вынужденной ориентации трубадуров на адюльтер [Энгельс 1961, 72–73; Шишмарев 1911, 274] и кончая идеей моделирующего любовь языка трубадуров [Мейлах 1965]), конечно, слишком абстрактна: это обобщение не только географическое (разные трубадуры, разные замки), но и историческое (куртуазность и ее поэзия развивались по меньшей мере полтора столетия). Однако проблема не в уровне абстракции, а в необходимости объяснения порождающей способности куртуазного общения: не видно самого механизма появления любви. Формулировать, что куртуазная любовь – это то-то и то-то, давая дедуктивное определение, значит уходить от проблемы появления собственно любви, производя дедукцию от неизвестного. Особенно очевидным логический круг становится, когда куртуазную любовь начинают анализировать историки:

> Куртуазная любовь была прежде всего знаком престижа в мужском обществе, благодаря чему влияние созданной поэтами модели оказалось столь сильным, что смогло со временем изменить отношение к женщинам в обществе в целом [Дюби 1990, 92].

(Если куртуазная любовь уже до трубадуров была знаком престижа, то что собственно за поэтическую модель они сами создали?)

> Поэмы трубадуров пользовались большим и продолжительным успехом, аудитория их была огромна. Естественно предположить, что сущность интриги не слишком отличалась от того, что было реально знакомо слушателям и читателям. Кроме того, поскольку эти произведения восхищали аудиторию, они должны были оказать на ее нравы влияние, которое можно сравнить с влиянием агиографической литературы. Так же как жития, куртуазная литература создавала примеры для подражания. Между поэзией и жизнью существовала связь [Дюби 1990, 93–94].

Понятно, что все в гуманитарном мире связано с жизнью, но сравнение песен трубадуров с агиографией выглядит сомнительно. Жития святых вероятно кого-то воспитывали, но вряд ли так прямо влияли на поведение аудитории. А кого воспитывали песни трубадуров? Мейлах, конечно, связь поэзии и жизни трактует тоньше, подтверждая свою мысль научным авторитетом [Viscardi 1962, 259]:

> Самый поэтический язык трубадуров играет значительную роль в формировании куртуазного универсума, который строится на новых языковых навыках и представляет своеобразный объект

> для приложения гипотезы Сепира – Уорфа о влиянии языка на формирование моделей сознания. Не только куртуазные ценности получают в процессе поэтического развития языковую актуализацию, но и сам поэтический язык с его сложной системой отвлеченных понятий, изысканным словоупотреблением и продуктивными моделями для многостороннего лингвистического творчества на всех уровнях, начиная с фонетической организации языкового материала, обладает одновременно моделирующей и конституирующей способностью, специфическим образом организуя куртуазный универсум [Мейлах 1965, 29].

В обеих цитатах (традиционного историка и филолога-структуралиста) отношения поэзии и действительности напоминают проблему курицы и яйца: что же является природой творящей, а что сотворенной? То ли любовь порождает куртуазное поведение, то ли куртуазное поведение порождает любовь. Генетическая дилемма обычно разрешается просто: любовь оказывается как бы заранее включенной в куртуазную культуру: «Гастон Парис (французский медиевист, 1839–1903, – *И.П.*) в высшей степени удачно употребил слово “куртуазный” для обозначения того типа любовных отношений, который мы здесь рассматриваем» [Дюби 1990, 93]. Но:

> На севере любовь предстает главным образом как завершение, торжество той победы над собой, какая воплощена в обретении куртуазных качеств. На юге любовь является источником *cortezia,* находящей в ней пищу и оправдание. Из этого различия вытекает ряд следствий, которые медиевисты вплоть до недавнего времени упускали из виду. Так, они безоговорочно приняли и придали самый широкий смысл вполне безосновательному термину «куртуазная любовь» (придуманному около 1880 г. Гастоном Парисом!), распространив его на факты абсолютно различного порядка [Зюмтор 2003, 485–486].

Итак, один подход: любовь была всегда, но она была разная (первобытная, античная, восточная). В частности, вариант – куртуазная любовь. И дальше описываются ситуации и ритуалы любви, извлеченные главным образом из стихотворений-песен самих трубадуров и отчасти жизнеописаний трубадуров, куда входили и биографические (или псевдобиографические) сведения о каждом трубадуре и мотивировка стихотворений трубадура.

Другой подход (и я с ним солидарен): то, что было до трубадуров, собственно любовью назвать нельзя. Это были отношения мужчины и женщины. Простые в первобытности, чуть более сложные в древности. Чтобы этот тезис поддержать сделаем отступление вглубь истории.

Существовала ли любовь до трубадуров?

Вопрос в подзаголовке, естественно, относится только к европейской цивилизации. Один из двух величайших отечественных античников второй половины прошлого века радикально поставил проблему совести у древних греков [Ярхо 2000]. Он же заметил, что в античной лирике практически не было любви [Ярхо 1999; 2001], – так, какие-то крупицы. Однако рассмотрим и их. Ибо где же еще искать любовь как не в лирике: для нас лирика без любви

почти contradictio in adjecto, как масло без жира или квадратный круг. Но античная лирика это совсем другое дело, там – то, что удалось отчленить от героического эпоса: Гомеровы гимны, отчасти Гесиод, плюс еще какие-то легендарные имена (Сапфо, Алкей и др.). В Гесиоде вовсе нет лиризма и любви, равно как и в гимнах, хотя по крайней мере три из них посвящены Афродите. В двух изложены истории богов, в третьей «Дарами / Нежными смертных она одаряет» [Эллинские поэты 1963, 111]. А от Гесиода имеем строку: «Женщин губительный род от нее на земле происходит» [Эллинские поэты 1963, 188], ближе к нашей теме ничего нет. Но посмотрим, что сохранили нам строки, приписанные чуть менее легендарным именам.

В 32-м отрывке Архилоха «старик влюбился бы / В ту грудь, в те мирой пахнущие волосы». В 35-м «Сладко-истомная страсть, товарищ, овладела мной» [Эллинские поэты 1963, 212]. 36-й дает даже три строки:

> От страсти обезжизненный,
> Жалкий, лежу я, и волей богов несказанные муки
> Насквозь пронзают кости мне [Эллинские поэты 1963, 212].

Но ведь это не любовь, более того, это уничтожает чувство (№ 37):

> Эта-то страстная жажда любовная, переполнив сердце,
> В глазах великий мрак распространила,
> Нежные чувства в груди уничтоживши [Эллинские поэты 1963, 213].

И еще один отрывок по теме (45-й) это уничтожение довершает:

> От страсти трепыхаясь, как ворона [Эллинские поэты 1963, 214].

И только в 80-м отрывке Архилоха появляются какие-то человеческие отношения, но от любви эти отношения еще дальше:

> Часто копишь, копишь деньги, – копишь долго и с трудом,
> Да в живот продажной девке так и спустишь все дотла
> [Эллинские поэты 1963, 223].

И наконец, последний отрывок, 96-й:

> И упасть на ..... и прижаться животом
> К животу, и бедра в бедра [Эллинские поэты 1963, 226].

Таков первый античный «лирик». На его фоне Сапфо сверхпоэтична. Второй отрывок даже вдохновил Д. Тухманова на известную музыкальную композицию:

> Потом жарким я обливаюсь, дрожью
> Члены все охвачены, зеленее
> Становлюсь травы, и вот-вот как будто
> С жизнью прощусь я [Эллинские поэты 1963, 234].

Однако, хотя в стихотворении есть крохотный намек-предыстория с обращением к некому «ты», по сути это все еще описание физиологии. Там же, где всерьез появляются межчеловеческие отношения, речь идет о двух женщинах (отрывки 9–20). Нейтрально эрос подан лишь в 21-м отрывке:

> Эрос вновь меня мучит истомчивый –
> Горько-сладостный необоримый змей [Эллинские поэты 1963, 238].

В том же ключе трактуется эрос у Алкмана:

> Нет, не Афродита это, Эрос это бешеный дурачится, как мальчик.
> Сердце, берегись его! [Эллинские поэты 1963, 277]

Мимнерм к такой физиологической зависимости относится скорее положительно (№ 1):

> Без златой Афродиты какая нам жизнь или радость?
> Я бы хотел умереть, раз перестанут манить
> Тайные встречи меня, и объятья, и страстное ложе.
> [Эллинские поэты 1963, 285].

У Ивика все же преобладает боязнь (№ 2):

> Эрос влажномерцающим взглядом очей своих черных глядит из-под век на меня
> И чарами разными в сети Киприды
> Крепкие вновь меня ввергает.
> Дрожу и боюсь я прихода его [Эллинские поэты 1963, 321].

Вот и вся любовь у древних греков. У их культур-наследников римлян была Овидиева «наука страсти нежной», которую изучал Евгений Онегин в юные годы, но страсть и любовь – не одно и то же, хотя страсть часто бывает составляющей любви. А следовать советам страдальца молдавских степей Назона, несколько раз поминаемого сосланным в те же степи поэтом [Пушкин 1947, 218–221, 235], трубадурам было затруднительно, так как между ними и золотой римской молодежью, которую поучал Овидий, существовала большая разница в социальном положении. Тем не менее отдельные рекомендации можно было учесть, и не единожды выдвигавшееся предположение о влиянии на трубадуров «Ars amandi» не совсем беспочвенно.

Открытие трубадуров

Нельзя сказать, что у Овидия речь идет о любви, но еще не куртуазной. Скорее, его наука вполне куртуазна по внешним приемам, только это не то, что мы обычно называем любовью, а в лучшем случае страсть без поэзии, несколько окультуренное риторикой вожделение, расчетливая похоть [Овидий 1994]. Кстати, так же трактуют «любовь» трубадуров некоторые историки, редуцируя, в частности, концепцию Шишмарева:

> Историки литературы восстановили модель куртуазной любви по сохранившимся поэтическим текстам того времени. Модель эта проста. В центре ее находится замужняя женщина, «дама». Неженатый мужчина, «юноша», обращает на нее внимание и загорается желанием. Отныне, пораженный любовью (любовь означала тогда исключительно плотское влечение), он думает только о том, чтобы овладеть этой женщиной. Для достижения цели мужчина делает вид, что подчиняется во всем своей избраннице [Дюби 1990, 90].

С этим в целом можно условно согласиться, только нужно разместить это «тогда» историка в правильный момент истории. До трубадуров. Но никак нельзя согласиться с термином: «исключительно плотское влечение», ведь это вовсе, говоря словами известного романа, «не любовь <...>: не всякий тот любит женщину, кому неприятно получить от нее отказ» [Чернышевский 1939, 34].

Однако я не думаю, что можно говорить о «фундаментальном противоречии между идеалом и реальностью куртуазной любви» [Найман 1979, 20]. Скорее, поэтическая реальность формирует некий идеал (хотя слово «идеал» не совсем подходит, это маркер более поздней трактовки куртуазности). Поэзия, формируясь в переборе-изобретении метрических структур (их количество – под тысячу – само по себе скорее свидетельствует не о развитости, а о зачаточном состоянии поэзии), оформляет и наполняет содержанием любовь между мужчиной и женщиной и в этом смысле порождает, субстантивирует ее, переводя отношения из сферы физиологического действия в сферу поэтического созерцания.

Конечно, назвать творчество трубадуров поэзией без страсти тоже невозможно. Страсть есть. Она читается в стихах через многие столетия. Но где источник этой страсти: в смоделированной эпохой ситуации (куртуазного) общения или в самих (глубинно куртуазных) стихах? Вариант решения данной дилеммы нам предложен автором одной из рецензируемых книг: «В поэтическом ритуале, культивируемом трубадурами, куртуазный идеал осуществляется раньше, чем он находит отражение в действительности [Мейлах 1975, 29]. Тут, правда, не очень понятно, что значит «находит отражение в действительности». Мейлах поясняет:

> В целом куртуазная культура относится к типу, ориентированному «на говорящего», а не «на слушающего». Это значит, что аудитория моделирует свое поведение по образцу создателя трудных, малодоступных текстов, чей образ приобретает в глазах этой аудитории высшую, идеальную ценность, достойную подражания [Мейлах 1975, 27].

Однако аудитория трубадура – это прежде всего его Дама. Непростые для понимания тексты песен создают возвышенный образ их создателя и моделируют поведение Донны, то есть некая конкретная донна подражает в своем поведении описанному в поэзии идеалу? Или песни заставляют ее вести себя в соответствии с идеалом творца этих трудных текстов? Или самого трубадура моделируют его стихи? Каким образом возможно положительно ответить на первые два вопроса, я не могу себе представить: стихи

самые разные, и порой, действительно, очень сложные герменевтически, и чему подражать, и как в таком случае вообще может осуществляться подражание?

А при положительном ответе на третий вопрос получается, что создание песен – это отдельное каноническое искусство, которым трубадур попросту овладевал, как любой средневековый ремесленник, а заодно и вел себя соответственно. Но ведь до трубадуров такого канона не существовало, и если внутри сообщества трубадуров этот канон уже присутствовал, то среди полутысячи поэтов были и просто эпигоны, большинство были эпигонами, и для осознания этого не обязательно ссылаться на средневековую поэтику тождества. Рождение любви в поэзии и поэзии в любви как раз это тождество, возможно, и преодолевает, лучшие произведения трубадуров меньше всего заставляют думать о ритуале, пусть даже и куртуазном. Пример Секстины (в переводе А. Наймана):

Слепую страсть, что в сердце входит,
Не вырвет коготь, не отхватит бритва
Льстеца, который ложью губит душу;
Такого вздуть бы суковатой веткой,
Но, прячась даже от родного брата,
Я счастлив, в сад сбежав или под крышу.

Спешу я мыслью к ней под крышу,
Куда, мне на беду, никто не входит,
Где в каждом я найду врага – не брата;
Я трепещу, словно у горла бритва,
Дрожу, как школьник, ждущий порки веткой,
Так я боюсь, что отравлю ей душу.

Пускай она лишь плоть – не душу
Отдаст, меня пустив к себе под крышу!
Она сечет меня больней, чем веткой,
Я раб ее, который к ней не входит.
Как телу – омовение и бритва,
Я стану нужен ей. Что мне до брата!

Так даже мать родного брата
Я не любил, могу открыть вам душу!
Пусть будет щель меж нас не толще бритвы,
Когда она уйдет к себе под крышу.
И пусть со мной любовь, что в сердце входит,
Играет, как рука со слабой веткой.

С тех пор как палка стала Веткой
И дал Адам впервые брату брата,
Любовь, которая мне в сердце входит,
Нежней не жгла ничью ни плоть, ни душу.
Вхожу на площадь иль к себе под крышу,
К ней сердцем близок я, как к коже бритва.

Тупа, хоть чисто бреет, бритва;
Я сросся сердцем с ней, как лыко с веткой;
Она подводит замок мой под крышу,
Так ни отца я не любил, ни брата.
Двойным блаженством рай наполнит душу
Любившему, как я, – коль в рай он входит.

Тому шлю песнь про бритву и про брата
(В честь той, что погоняет душу веткой),
Чья слава под любую крышу входит [Найман 1979, 74–75].

Даже если перевод лучше оригинала (а он не может не быть в чем-то лучше – по крайней мере, для нашего восприятия: поэзия-то развивалась эти восемь веков!), то все равно исходное произведение не заподозришь в ритуалитете, его изощренная оригинальность, пожалуй, и сейчас современна. В стихотворении мало внешних меток куртуазности (если вообще они обнаруживаются), однако сила любви в нем бурлит: страсть. Конечно, автор этой секстины Арнаут Даниэль – один из изощреннейших представителей изысканного стиля. Но рассмотрим песни далеко не самого оригинального из трубадуров, напротив, одного из типичных и притом стилистически светлых – Бернарта Вентандорна: мы ведь давно выбрали его для сравнения с заждалем Ибн Кузмана. Песнь 1, семь строф, 76 строк [Бернарт де Вентадорн 1979, 9–11] (далее строки стихов даются по этому изданию – в круглых скобках). «Колдовская сила» любви взрастила зимой поэту «цветы» – «новой песни строки». Во второй строфе:

Любви мила страна,
Что Донною славна... (21–22)

То есть любовь определяет милость героя к стране. В третьей мечта пересиливает холодность донны:

Донна пусть и охладела,
Но живу, мечтая,
Ненароком поглядела –
Вот и рад тогда я! (25–28)

В четвертой дан двойной прогноз от мечты:

Счастье мреет, обещая,
Все, что мне желанно...(38–37)
Мне судьбина суждена
Бедного Тристана... (59–60)

В пятой герой возвращается к реальности:

Ах, как любовь страшна!
Коль Донна холодна,
То любовь напоена
Скорбью неминучей. (57–60)

В шестой строфе желание оказывается сильней этой реальности:

Но упрямы и живучи
Страстные желанья,
Их стремит порыв могучий
Через расстоянья. (61–64)

И наконец в сокращенной седьмой строфе, так называемой посылке – всего четыре строки:

Спеши гонец, – она
Тебе внимать должна!
Пусть польются письмена
Песнею страданья. (73–76)

Вся эта песня – как бы затравка к возможному служению даме, поэт сообщает о своем чувстве издалека во всех смыслах слова. Предположительно гонец – это жонглер. Во второй песне поэт, видимо, получает приглашение ко двору дамы или надеется получить его:

Обласкан счастливой судьбой,
Счастье отрину ужели?
То, что я вижу в мечтах,
Становится явью живой,
А остальное все – прах!
Одну только Донну я чту,
А на других красоту
Вовсе глаза б не глядели (10–16).

Это важный момент любви – избрание, финализация выбора объекта. Пока глаза глядят на красоту других, о любви речи нет. В данном случае, похоже, взаимный выбор сделан: поэта избрали воспевателем Донны, а он ее – лучшей из донн. На это понадобилось всего пять восьмистрочных строф. В следующей 66-строчной восьмистрофной песне развивается заданный посылкой первой песни сюжет бесконечного страдания влюбленного и его сетований:

Как унижен я! Слезою
Взор подернут, воспаленный,
Сам я чувствую, надсада
Все лицо мне исказила.
Вижу: я – ничто для вас,
Прочь уйти – настал мой час!
Но от Бога всеблагого
Карой будь мне воздано,
Если сердце отпылало!
Нет, весь век обречено
На костре любви оно (56–66).

Да, любовь нужно выстрадать, это понятно. За долгими страданиями следует в четвертой песне подтверждение верности всего в 35 строк:

Я – Донны верный паладин.
Не надо никаких смотрин,
Чтоб лучшую предпочитать (19–21).

Пятая песня – содержательная антистрофа к третьей (обе в 66 стихов): поэту воздается за страданья: «Я Донной любим!» (9):

Ликуя свой славлю удел,
Рассудок теряю порой,
Коль Донна, пройдя стороной,
Взгляд посылает мне жгучий,
Дарит улыбкой зыбучей.
Я сердце надеждой согрев,
Уйду от своих огорчений,
Хотя бы в мечтах завладев
Таким совершенством земным (28–36).

И эта, и следующая песня начинаются с размышлений о стихах:

Я песен так долго не пел,
Не знаю, что было со мной (5.1–2)
Забросил я певучий стих (6.1)
... вернутся песни – к той,
Кто вдохновил любовию живой
Мне каждый стих и каждый сердца стук (6.55–57).

В седьмой и восьмой песне эти мотивы усиливаются:

Немудрено, что я пою
Прекрасней всех певцов других:
Не запою, пока свой стих
Любовью светлой не вспою (7.1–4).
Коль не от сердца песнь идет,
Она не стоит ни гроша,
А песни сердце не споет,
Любви не зная совершенной.
Мои кансоны вдохновенны –
Любовью у меня горят
И сердце, и уста, и взгляд (8.1–7).
Лишь у того стихи отменны,
Кто тонким мастерством богат,
Взыскует и любви отрад.
Бернарт и мастерством богат,
Взыскует и любви отрад (8.50–54).

Лишь богатый мастерством может взыскать отрад любви и решиться наконец поставить свою подпись под произведением, а в Средние века поставить подпись иначе, чем внести свое имя в произведение, было трудно («трубадур Маркабрюн впервые вводит в текст песни свое имя, и этот обычай быстро получает распространение» [Мейлах 1975, 83]). Таким образом, по первым восьми песням некий сюжет просматривается, и логика его развития просматривается тоже. Правда, последовательность песен трубадуров – вещь условная, в данном случае за последовательность отвечает публикатор и переводчик на русский язык [Дынник 1979]. Но важно, что такую сюжетную последовательность песен можно выстроить в принципе.

Причем и саму физиологию можно поэтизировать. Отвлечемся кратко от Бернарта из Вентандорна и приведем песню Раймбаута из Вакейраса:

Мне образец мотива
Дал Монт Рабей,
Чтоб я спел, как красиво
В стране моей
Турнир был разыгран – диво
Недавних дней.
Я расскажу правдиво,
Кто из гостей
Вел себя неучтиво
С Дамой своей.
Встретясь, рыцари живо
Всех лошадей
Переменяли счастливо –
Чья же ценней?
То-то была пожива!
Спор начавшему – слава –
Дону де Бос!
Лошадь его костлява,
И взгляд раскос,
Притом дикого нрава –
Какой с нее спрос?
Езда на ней – не забава!
Копье занес
Эн Раймон величаво,
Но обошлось
Дело без костоправа:
Просто увез
С собой кобылку. Право,
Не стоит слез
Урон, коль подумать здраво [Найман 1979, 142–143].

И далее все в таком роде. Стихи совершенно недвусмысленны: это порнография, но даже и с нашей точки зрения, это все же настоящая поэзия. Какая реальность тут моделирующая, какая моделируемая – ни один структуралист не определит. У того же, пожалуй, самого сентиментального трубадура [Найман 1979, 11] Бернарта Вентандорна находим строки:

Всей душою, постоянно
Быть хочу я с ней вдвоем:
Семя мечется, коль рано
Жизни зарождаться в нем.
И за то, что безучастна,
Укорять любовь опасно:
Что, как явит милость нам? [Найман 1979, 43]

Как мы тут отделим реализм бытовой от реализма поэтического, не говоря уже о средневековом понятийном реализме? Созерцание приводит к действию внутреннему или внутреннее психофизиологическое действие приводит к поэтическому его созерцанию: это и есть дилемма или парадокс зарождающейся любви. Похоже, это явление приближается к созданию внутреннего мира героев, главным образом, мира поэтического субъекта, который впервые осознает себя поэтом, наполняясь стремлением к даме. Причем к даме определенной, имеющей собственное имя, хотя имя это обычно прямо и не называется, оно табуировано для широкой публики, но адресатом все-таки является конкретная женщина, обычно ее имя известно из разо. Оно и не может быть совсем сокрыто, потому что смысл стихов в прославлении определенной дамы, как и вообще смысл любви в соединении определенной пары людей. Бернарт де Вентадорн называет ее Донной (с большой буквы) в отличие от прочих донн. Если адресат меняется, он говорит о новой Донне.

Считается наивным предполагать, что поэзия отражает здесь реальность, по крайней мере, прямое отражение полностью отрицается. Видится все же некая поэтическая реальность, которая моделирует реальность реальную... Наверное, существует такая система взаимного отражения и моделирования, возможно, это и есть вторичная моделирующая система. Но если сам поэт осознает, что страсть-любовь определяет качество его поэзии, то почему нам нужно думать, что именно поэзия моделирует реальность его любви, а не наоборот? И почему нужно искать индивидуальность трубадура только в разнообразии и неповторимости строфического узора рифмовки, а не в изобретении им ранее неведомого человеку чувства? Если отделить форму от содержания, то последнее будет конечно однообразным:

> «“Насколько лирическая поэзия провансальцев разнообразна по форме, настолько она монотонна по содержанию”», – утверждает Альфред Жанруа в своем капитальном труде, подводящем итоги полуторавековой истории провансалистики. Это заключение, однако, представляется несостоятельным [Мейлах 1975, 9].

В детали несостоятельности высказывания Жанруа Мейлах, однако, не вдается. Но в фарватере дихотомии форма-содержание заявление Жанруа вполне адекватно, если отвлечься от жанрово-тематического разнообразия сервент, а сосредоточиться на кансонах, альбах и пастурелях. Любовь, в сущности, монотонна, если считать ее содержанием, а слова и музыку при ней формой, но суть открытой трубадурами любви как раз в этой метрико-ритмической и вербальной оформленности не в меньшей мере, чем в куртуазном ритуале. Попробуем же банально не отрывать форму от содержания

в художественном творчестве и обратим внимание не только на почти тысячу метрических структур поэзии трубадуров, но и на открытую, изобретенную ими любовь между мужчиной и женщиной, не какую-то частно специализированную: платоническую, идеальную или куртуазную, умеренно-типизированную, а просто любовь как категорию жизни, отныне эту жизнь человека все более наполняющую – через куртуазные ритуалы, дантовские и петрарковские идеалы, классицистские страсти, сентименталистские страдания, романтические порывы, позитивистские расчеты, фрейдистские вытеснения и постмодернистские извращения. А ведь до открытия трубадуров в этом поле смыслов существовали лишь храмовые проститутки, греческие гетеры, римский перебор плотских зрелищ. К любви ни эти институты, ни тем более семья (брак – сделка, поддерживает мысль классик отечественной романистики [Шишмарев 1911, 273]) не имели никакого отношения: все это лишь удовлетворяло животные и социальные инстинкты европейского человека.

Стихи оформляют любовь, но в той же мере и любовь оформляет стихотворения, отправляет поэта на поиски рифм. Любовь – главное содержание поэзии трубадуров, но в той же мере и сама эта поэзия – содержание их любви. Любовь, поэзия и музыка произрождаются в их творчестве одновременно. Трубадуры открыли любовь или любовь открыла трубадуров, нам знать не дано. Любовь снизошла на эту часть Европы и зачала художественную литературу. Творчество трубадуров – зачинающее движение от певца к поэту, используя классические формулировки [Веселовский 2011].

Каков бы ни был механизм изобретения любви трубадурами, они ее изобрели за два века поэтической работы, у большинства из них по-средневековому ремесленной («дошедшее до нас наследие трубадуров само по себе весьма обширно: известно около 2540 песен 460 поэтов (из них 251 анонимна и около половины авторов известны лишь по одной песне)» [Мейлах 1975, 7]; получается 110–120 потенциально претендующих на авторство трубадуров: вряд ли со времени публикации книги Мейлаха их стало принципиально больше). Да, они еще не совсем авторы личной поэзии, но они авторы любви. После них это уже та самая любовь, которую мы знаем. Первое чувство – всегда самое трубадурское в ощущениях недоступности объекта любви и страданий по этому поводу. Наглядный пример – стихотворение Пушкина 1816 г. «Разлука»:

Когда пробил последний счастью час,
Когда в слезах над бездной я проснулся
И, трепетный, уже в последний раз
К руке твоей устами прикоснулся –
Да! помню всё; я сердцем ужаснулся,
Но заглушал несносную печаль;
Я говорил: «Не вечная разлука
Все радости уносит ныне вдаль.
Забудемся, в мечтах потонет мука;
Уныние, губительная скука
Пустынника приют не посетят;
Мою печаль усладой муза встретит;
Утешусь я – и дружбы тихий взгляд
Души моей холодный мрак осветит».

Как мало я любовь и сердце знал!
Часы идут, за ними дни проходят,
Но горестям отрады не приводят
И не несут забвения фиал.
О милая, повсюду ты со мною,
Но я уныл и втайне я грущу.
Блеснет ли день за синею горою,
Взойдет ли ночь с осеннею луною –
Я всё тебя, прелестный друг, ищу;
Засну ли я, лишь о тебе мечтаю,
Одну тебя в неверном вижу сне;
Задумаюсь – невольно призываю,
Заслушаюсь – твой голос слышен мне.
Рассеянный сижу между друзьями,
Невнятен мне их шумный разговор,
Гляжу на них недвижными глазами,
Не узнает уж их мой хладный взор!
И ты со мной, о лира, приуныла,
Наперсница души моей больной!
Твоей струны печален звон глухой,
И лишь любви ты голос не забыла!..
О верная, грусти, грусти со мной,
Пускай твои небрежные напевы
Изобразят уныние мое,
И, слушая бряцание твое,
Пускай вздохнут задумчивые девы [Пушкин 1977, 178–179].

И это далеко не единственное стихотворение Пушкина (и совсем юного, и более зрелого), живо напоминающее о поэзии трубадуров (тема, на мой взгляд, достойна отдельного исследования). Нам известно, как провансальское любовное завещание дошло до Пушкина и до нас всех. С одной стороны, альбигойские войны вместе с ересями уничтожили и почти всю культуру куртуазности, вежества и терпимости. Но, с другой стороны, трубадурам пришлось покинуть нагретые места культурного оазиса и окончательно стать бродячими музыкантами, они дошли и до Бремена и распространились по всей Европе, по сути отформатировав по своим лекалам труверов во Франции и миннезингеров в Германии. Кроме того, разгром альбигойцев не мешал развитию монастырского книгописания, и монахи, многие из которых и сами отдавали дань светской куртуазности, с удовольствием фиксировали в своих фолиантах песни трубадуров и их жизнеописания, сохранив все это для истории. Причем основной корпус жизнеописаний трубадуров сформировался в середине XIII в. [Жизнеописания трубадуров 1993, 525], так же, как и основной корпус их поэзии, то есть книжное оформление творчества трубадуров, велось в самый разгар альбигойских войн (1209–1244): катары и псевдокатары спасали суть своей культуры да и собственный язык, почти полностью уничтоженный четырьмя крестовыми походами во многом вместе с носителями его. Но рожденную трубадурами любовь уничтожить не удалось.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бернарт де Вентадорн. Песни. М.: Наука, 1979. 311 с.

2. Бестужева-Лада С.И. Андалузская поэзия // Стихи.ру. 2010. URL: https://stihi.ru/2010/07/01/57 (дата обращения: 15.09.2026).

3. Веселовский А.Н. Избранное: Историческая поэтика. СПб.: Университетская книга, 2011. 690 с.

4. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1984. 350 с.

5. Довгополова О.А. «Услада по любовному праву» – принятие или отторжение принципа удовольствия (на материалах «Жизнеописаний трубадуров») // Феномен удовольствия в культуре. Материалы международного научного форума 6–9 апреля 2004 г. СПб.: Центр изучения культуры, 2004. С. 124–127.

6. Дынник В.А. Бернарт де Вентадорн и «радостная наука» трубадуров // Бернарт де Вентадорн. Песни. М.: Наука, 1979. С. 192–233.

7. Дюби Ж. Куртуазная любовь и перемены в положении женщин во Франции XII в. // Одиссей. Человек в истории. 1990: Личность и общество. М.: Наука, 1990. С. 90–96.

8. Жизнеописания трубадуров / сост., вступ. ст., прим. М.Б. Мейлаха. М.: Наука, 1993. 735 с.

9. Зюмтор П. Опыт построения средневековой поэтики / пер. И.К. Стаф. СПб.: Алетейя, 2003. 544 с.

10. Евдокимова Л.В. Лирика трубадуров в исследовательских и эдиционных практиках XX в. // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 4. С. 322–353.

11. Куделин А.Б. Автор и традиционалистский канон // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / отв. ред. П.А. Гринцер. М.: Наследие, 1994. С. 222–266.

12. Куделин А.Б. Арабо-испанская строфика как «смешанная поэтическая система» (Гипотеза Х. Риберы в свете последних открытий) // Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада. М.: Наука, 1974. С. 379–414.

13. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М.: Гнозис; Прогресс, 1992. 270 с.

14. Мейлах М.Б. Язык трубадуров. М.: Наука, Главная редакция восточ. лит-ры, 1975. 239 с.

15. Найман А.Г. О поэзии трубадуров // Песни трубадуров / пер. со старопровансальского А. Наймана. М.: Наука, 1979. С. 3–25.

16. Нарумов Б.П. Неороманский язык: окситанский // Формирование романских литературных языков. Провансальский-окситанский. М.: Наука, 1991. С. 42.

17. Овидий. Наука любви (Перевод и комментарий М.Л. Гаспарова) // Публий Овидий Назон. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1 / вступ. ст. В.С. Дурова, примеч. С.А. Ошерова и М.Л. Гаспарова. СПб.: Биографический институт «Студиа Биографика», 1994. С. 137–202.

18. Осокин Н.А. История альбигойцев и их времени. М.: АСТ, 2000. 896 с.

19. Пушкин А.С. Разлука: («Когда пробил последний счастью час...») // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 1. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1977. С. 177–178.

20. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 16 т. Т. 2. Кн. 1. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1947. 606 с.

21. Пушкин А.С. О поэзии классической и романтической // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 16 т. Т. 11. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1949. С. 36–38.

22. Рейснер М.Л. Персидская придворная поэзия (X–XII вв.) и лирика трубадуров (XII–XIII вв.): сравнительный анализ поэтики // Проблемы исторической поэтики. 2025. Т. 23. № 2. С. 29–50.

23. Самарин Р.М., Михайлов А.Д. Куртуазная лирика // История всемирной литературы в девяти томах. Т. 2. М.: Наука, 1984. С. 530–547.

24. Семенов В.Б. «Арабская» гипотеза об источнике происхождения европейских рифмованных строф: за и против // Восток (Oriens). 2016. № 4. С. 120–131.

25. Семенов В.Б. Заджаль и романские строфы XII и XIII вв. // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2003. № 3. С. 14–29.

26. Стеблин-Каменский М.И. Поэзия скальдов: дис. … д-ра филол. н. Л., 1947.

27. Фридман Р.А. «Кодекс» и «законы» куртуазного служения даме в любовной лирике трубадуров» // Ученые записки Рязанского государственного педагогического института. 1966. Т. 34. Вып. II. С. 3–90.

28. Фридман Р.А. Любовная лирика трубадуров и ее истолкование // Ученые записки Рязанского государственного педагогического института. 1965. Т. 34. С. 87–417.

29. Чернышевский Н.Г. Полное собрание сочинений: в 16 т. Т. 11. М.: Гослитиздат, 1939. 748 с.

30. Шишмарев В.Ф. Лирика и лирики позднего Средневековья. Париж: Типография Н.Л. Данцига, 1911. 565 с.

31. Эллинские поэты. М.: Гослитиздат, 1963. 407 с.

32. Энгельс Ф. Происхождение семьи, частной собственности и государства // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 21. М.: Политиздат, 1961. С. 28–178.

33. Ярхо В.Н. Поэзия культового содружества: Сапфо и Алкей // Ранняя греческая лирика: миф, культ, мировоззрение, стиль. СПб.: Алетейя, 1999. С. 130–191.

34. Ярхо В.Н. Лирика без любви? Греческая монодия архаического периода // Ярхо В.Н. Древнегреческая литература. Эпос. Ранняя лирика. М.: Лабиринт, 2001. С. 190–192.

35. Ярхо В.Н. Была ли у древних греков совесть? // Ярхо В.Н. Древнегреческая литература. Трагедия. М.: Лабиринт, 2000. С. 292–305.

36. Ascoli A. From Auctor to Author: Dante before the Commedia // Cambridge Companion to Dante. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. P. 46–66.

37. Auden W.H. The Enchafed Flood. New York: Random House, 1966. 151 p.

38. Aurell M. La vielle et l’épée. Troubadours et politique en Provence au XIIIe siècle. Paris: Aubier Montaigne, 1989. 379 p.

39. Baldwin C.S. Medieval Rhetoric and Poetic. New York: Macmillan, 1924. 278 p.

40. Bruyne E. de. Etudes de l‘esthétique médiévale: en 3 vols. Brugge: De Tempel, 1946.

41. Camproux Ch. Histoire de la littérature occitane. Paris: Payot, 1971. 325 p.

42. Chaytor H.J. From Script to Print. Cambridge: W. Heffer & Sons Ltd, 1950. 162 p.

43. Curtius E.R. Literaturasthetik des Mittelalters // Zeitschrift für romanische Philologie. 1938. Bd. 63. S. 1–51, 129–232, 433–478.

44. Curtius E. R. Europaische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern: A. Francke A.G. Verl, 1948. 601 s.

45. Denomy A.J. The Heresy of Courtly Love. New York: McMullen, 1947. 92 p.

46. Dragonetti R. Aux origines de l'amour courtois. Poétique amoureuse de Guillaume IX d'Aquitaine // Dragonetti R. La musique et les lettres. Études de littérature médiévale. Genève: Droz, 1986. P. 169–200.

47. Dragonetti R. La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise: contribution à l'étude de la rhétorique médiévale. Brügge: De Tempel, 1960. 702 p.

48. Duby G. Le Mâle Moyen Age: de l'amour et autres essais. Paris: Flammarion, 1988. 270 p.

49. Favier J. La rhétorique musicale et les émotions: éveil ou expression des affects? Perspectives historiques et théoriques: DSc Dissertation. Université de Strassbourg, 2017. 279 p.

50. Gennrich F. Grundriss einer Formenlehre des Mittelalter lichen Liedes. Halle: Niemeyer, 1932. 288 s.

51. Glunz H.H. Die Literaturästhetik des europäischen Mittelalters, Bochum – Langendreer: Heinrich Pöppinghaus, 1937. 607 s.

52. Lazar M. Amour courtois et Fin'Amors dans la litterature du XII-e ciecle. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1964. 300 p.

53. Lot F. La fin du monde antique et le début du moyen âge. Paris: Éditions Albin Michel, 1951. 295 p.

54. Minnis A.J. Medieval theory of authorship. London: Scolar Press, 1984. 323 p.

55. Paden W.D. Il canzoniere di Jaufre Rudel: edizione critica, con introduzione, note e glossario // Romance Philology. 1990. Vol. 44. P. 113–118.

56. Pound E. Translations. New York: New Directions, 1963. 448 p.

57. Pound E. Troubadours – their Sorts and Conditions // Pound E. Literary Essays / ed. by T.S. Eliot. London: Faber, 1954. P. 94–108.

58. Simmel G. Psychologische und ethnologische Studien über Musik // Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft. 1882. Bd. 13. № 3. S. 261–305.

59. Spitzer L. L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours // Spitzer L. Romanische Literaturstudien, 1936–1956. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1959. P. 363–417.

60. Van der Werf H. The Chansons of the Troubadours: A Study of the Melodies and their Relation to the Poems. Utrecht: A. Oosthoek, 1972. 166 p.

61. Viscardi A. Le origine della letteratura cortese // Zeitschrift fiir romanische Philologie. 1962. Bd. 78. S. 269–291.

62. Wettstein J. "Mezura", l'idéal des troubadours: son essence et ses aspects. Zürich: Leemann, 1945. 119 p.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Curtius E.R. Literaturasthetik des Mittelalters. *Zeitschrift für romanische Philologie*, 1938, vol. 63, pp. 1–51, 129–232, 433–478. (In German).

2. Evdokimova L.V. Lirika trubadurov v issledovatel'skikh i editsionnykh praktikakh XX v. [Troubadour Lyrics in 20th Century Research and Editorial Practices]. *Studia Litterarum*, 2025, vol. 10, no. 4, pp. 322–353. (In Russian).

3. Fridman R.A. "Kodeks" i "zakony" kurtuaznogo sluzheniya dame v lyubovnoy lirike trubadurov [The "Code" and "Laws" of Courtly Service to the Lady in the Love Lyrics of the Troubadours]. *Uchenye zapiski Ryazanskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo instituta*, 1966, vol. 34, no. 2, pp. 3–90. (In Russian).

4. Fridman R.A. Lyubovnaya lirika trubadurov i ee istolkovaniye [The Love Lyrics of the Troubadours and Its Interpretation]. *Uchenye zapiski Ryazanskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo instituta*, 1965, vol. 34, pp. 87–417. (In Russian).

5. Paden W.D. Il canzoniere di Jaufre Rudel: edizione critica, con introduzione, note e glossario. *Romance Philology*, 1990, vol. 44, pp. 113–118. (In English).

6. Reisner M.L. Persidskaya pridvornaya poeziya (X–XII vv.) i lirika trubadurov (XII–XIII vv.): sravnitel'nyy analiz poetiki [Persian Court Poetry (10th – 12th Centuries) and Troubadour Lyrics (12th – 13th Centuries): A Comparative Analysis of Poetics]. *Problemy istoricheskoy poetiki*, 2025, vol. 23, no. 2, pp. 29–50. (In Russian).

7. Semenov V.B. "Arabskaya" gipoteza ob istochnike proiskhozhdeniya evropeyskikh rifmovannykh strof: za i protiv [The "Arabic" Hypothesis on the Origin of European Rhymed Stanzas: Pros and Cons]. *Vostok (Oriens)*, 2016, no. 4, pp. 120–131. (In Russian).

8. Semenov V.B. Zadzhal' i romanskiye strofy XII i XIII vv. [Zajal and Romance Stanzas of the 12th and 13th Centuries]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 9: Filologiya*, 2003, no. 3, pp. 14–29. (In Russian).

9. Simmel G. Psychologische und ethnologische Studien über Musik. *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*, 1882, vol. 13, no. 3, pp. 261–305. (In German).

10. Viscardi A. Le origine della letteratura cortese. *Zeitschrift für romanische Philologie*, 1962, vol. 78, pp. 269–291. (In Italian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

11. Ascoli A. From Auctor to Author: Dante before the Commedia. *Cambridge Companion to Dante*. Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 46–66. (In English).

12. Dovgopolova O.A. "Uslada po lyubovnomu pravu" – prinyatiye ili ottorzheniye printsipa udovol'stviya (na materialakh "Zhizneopisaniy trubadurov") ["Delight by Love Right" – Acceptance or Rejection of the Pleasure Principle (Based on "The Lives of the Troubadours")]. *Fenomen udovol'stviya v kul'ture. Materialy mezhdunarodnogo nauchnogo foruma 6–9 aprelya 2004 g.* [The Phenomenon of Pleasure in Culture. Materials of the International Scientific Forum, April 6–9, 2004]. St. Petersburg, Center for the Study of Culture Publ., 2004, pp. 124–127. (In Russian).

13. Dragonetti R. Aux origines de l'amour courtois. Poétique amoureuse de Guillaume IX d'Aquitaine. Dragonetti R. *La musique et les lettres. Études de littérature médiévale*. Genève, Droz Publ., 1986, pp. 169–200. (In French).

14. Duby G. Kurtuaznaya lyubov' i peremeny v polozhenii zhenshchin vo Frantsii XII v. [Courtly Love and Changes in the Status of Women in 12th Century France]. *Odissey. Chelovek v istorii. 1990: Lichnost' i obshchestvo* [Odysseus. Man in History. 1990: Personality and Society]. Moscow, Nauka Publ., 1990, pp. 90–96. (In Russian).

15. Dynnik V.A. Bernart de Ventadorn i "radostnaya nauka" trubadurov [Bernart de Ventadorn and the "Gay Science" of the Troubadours]. Bernart de Ventadorn. *Pesni* [Songs]. Moscow, Nauka Publ., 1979, pp. 192–233. (In Russian).

16. Kudelin A.B. Arabo-ispanskaya strofika kak "smeshannaya poeticheskaya sistema" (Gipoteza Kh. Ribery v svete poslednikh otkrytiy) [Arabo-Spanish Strophic System as a "Mixed Poetic System" (J. Ribera's Hypothesis in the Light of Recent Discoveries)]. *Tipologiya i vzaimosvyazi srednevekovykh literatur Vostoka i Zapada* [Typology and Interrelations of Medieval Literatures of the East and the West]. Moscow, Nauka Publ., 1974, pp. 379–414. (In Russian).

17. Kudelin A.B. Avtor i traditsionalistskiy kanon [The Author and the Traditionalist Canon]. Grintser P.A. (ed.). *Istoricheskaya poetika. Literaturnye epokhi i tipy khudozhestvennogo soznaniya* [Historical Poetics. Literary Epochs and Types of Artistic Consciousness]. Moscow, Nasledіye Publ., 1994, pp. 222–266. (In Russian).

18. Narumov B.P. Neoromanskiy yazyk: oksitanskiy [Neo-Romance Language: Occitan]. *Formirovaniye romanskikh literaturnykh yazykov. Provansal'skiy-oksitanskiy* [The Formation of Romance Literary Languages. Provençal-Occitan]. Moscow, Nauka Publ., 1991, p. 42. (In Russian).

19. Nayman A.G. O poezii trubadurov [On the Poetry of the Troubadours]. Nayman A.G. (transl.). *Pesni trubadurov* [Songs of the Troubadours]. Moscow, Nauka Publ., 1979, pp. 3–25. (In Russian).

20. Samarin R.M., Mikhaylov A. D. Kurtuaznaya lirika [Courtly Lyrics]. *Istoriya vsemirnoy literatury* [History of World Literature]: in 9 vols. Vol. 2. Moscow, Nauka Publ., 1984, pp. 530–547. (In Russian).

21. Spitzer L. L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours. Spitzer L. *Romanische Literaturstudien, 1936–1956*. Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1959, pp. 363–417. (In French).

22. Yarkho V.N. Byla li u drevnikh grekov sovest'? [Did the Ancient Greeks Have a Conscience?]. Yarkho V. N. *Drevnegrecheskaya literatura. Tragediya* [Ancient Greek Literature. Tragedy]. Moscow, Labirint Publ., 2000, pp. 292–305. (In Russian).

23. Yarkho V. N. Lirika bez lyubvi? Grecheskaya monodiya arkhaicheskogo perioda [Lyrics Without Love? Greek Monody of the Archaic Period]. Yarkho V. N. *Drevnegrecheskaya literatura. Epos. Rannyaya lirika* [Ancient Greek Literature. Epic. Early Lyrics]. Moscow, Labirint Publ., 2001, pp. 190–192. (In Russian).

24. Yarkho V.N. Poeziya kul'tovogo sodruzhestva: Sapfo i Alkey [The Poetry of the Cultic Fellowship: Sappho and Alcaeus]. *Rannyaya grecheskaya lirika: mif, kul't, mirovozreniye, stil'* [Early Greek Lyrics: Myth, Cult, Worldview, Style]. St. Petersburg, Aleteyya Publ., 1999, pp. 130–191. (In Russian).

(Monographs)

25. Auden W.H. *The Enchafed Flood*. New York, Random House, 1966. 151 p. (In English).

26. Aurell M. *La vielle et l'épée. Troubadours et politique en Provence au XIIIe siècle*. Paris, Aubier Montaigne, 1989. 379 p. (In French).

27. Baldwin C.S. *Medieval Rhetoric and Poetic*. New York, Macmillan, 1924. 278 p. (In English).

28. Bruyne E. de. *Etudes de l'esthétique médiévale*: en 3 vols. Brugge, De Tempel, 1946. (In French).

29. Camproux Ch. *Histoire de la littérature occitane*. Paris, Payot, 1971. 325 p. (In French).

30. Chaytor H.J. *From Script to Print*. Cambridge, Cambridge University Press, 1950. 162 p. (In English).

31. Curtius E.R. *Europaische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern, A. Francke A.G. Verl, 1948. 601 s. (In German).

32. Denomy A.J. *The Heresy of Courtly Love*. New York, McMullen, 1947. 92 p. (In English).

33. Dragonetti R. *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise: contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*. Brügge, De Tempel, 1960. 702 p. (In French).

34. Duby G. *Le Mâle Moyen Age: de l'amour et autres essais*. Paris, Flammarion, 1988. 270 p. (In French).

35. Gennrich F. *Grundriss einer Formenlehre des Mittelalter lichen Liedes*. Halle, Niemeyer, 1932. 288 s. (In German).

36. Glunz H.H. *Die Literaturesthetik des europaischen Mittelalters*. Bochum – Langendreer, Heinrich Poppinghaus, 1937. 607 s. (In German).

37. Gurevich A.Ya. *Kategorii srednevekovoy kul'tury* [Categories of Medieval Culture]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1984. 350 p. (In Russian).

38. Lazar M. *Amour courtois et Fin'Amors dans la litterature du XII-e ciecle*. Paris, Librairie C. Klincksieck, 1964. 300 p. (In French).

39. Lot F. *La fin du monde antique et le début du moyen âge*. Paris, Éditions Albin Michel, 1951. 295 p. (In French).

40. Lotman Yu.M. *Kul'tura i vzryv* [Culture and Explosion]. Moscow, Gnozis Publ., Progress Publ., 1992. 270 p. (In Russian).

41. Meylakh M.B. *Yazyk trubadurov* [The Language of the Troubadours]. Moscow, Nauka Publ., 1975. 239 p. (In Russian).

42. Meylakh M.B. (ed.). *Zhizneopisaniya trubadurov* [The Lives of the Troubadours]. Moscow, Nauka Publ., 1993. 735 p. (In Russian).

43. Minnis A.J. *Medieval theory of authorship*. London, Scolar Press, 1984. 323 p. (In English).

44. Osokin N.A. *Istoriya al'bigoytsev i ikh vremeni* [The History of the Albigenses and Their Time]. Moscow, AST Publ., 2000. 896 p. (In Russian).

45. Shishmarev V.F. *Lirika i liriki pozdnego Srednevekov'ya* [Lyrics and Lyricists of the Late Middle Ages]. Paris, N.L. Danzig Publ., 1911. 565 p. (In Russian).

46. Van der Werf H. *The Chansons of the Troubadours: A Study of the Melodies and their Relation to the Poems*. Utrecht, A. Oosthoek Publ., 1972. 166 p. (In English).

47. Veselovskiy A.N. *Izbrannoe: Istoricheskaya poetika* [Selected Works: Historical Poetics]. St. Petersburg, Universitetskaya kniga Publ., 2011. 690 p. (In Russian).

48. Wettstein J. *"Mezura", l'idéal des troubadours: son essence et ses aspects*. Zürich, Leemann Publ., 1945. 119 p. (In French).

49. Zumthor P. *Opyt postroeniya srednevekovoy poetiki* [Toward a Medieval Poetics]. St. Petersburg, Aleteyya Publ., 2003. 544 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

50. Favier J. *La rhétorique musicale et les émotions: éveil ou expression des affects? Perspectives historiques et théoriques: DSc Dissertation*. Université de Strasbourg, 2017. 279 p. (In French).

51. Steblin-Kamenskiy M.I. *Poeziya skal'dov* [Skaldic Poetry]. Dr. Habil. Thesis. Leningrad, 1947. (In Russian).

Пешков Игорь Валентинович,
Российский государственный гуманитарный университет.
Доктор филологических наук, аналитик ИФИ РГГУ.
Научные интересы: генезис авторства, бахтинский вопрос, шекспировский вопрос, трубадуры, литература золотого века Британии, Шекспир, Лопе де Вега.
E-mail: ivpeshkov@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-9881-3429

Igor V. Peshkov,
Russian State University for the Humanities.
Doctor of Philology, an analyst at the RSUH.
Research interests: troubadours, genesis of authorship, the Bakhtin question, the Shakespeare question, literature of the golden age of Britain, Shakespeare, Lope de Vega.
E-mail: ivpeshkov@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-9881-3429

DOI 10.54770/20729316-2026-3-376

А.В. Голубков

В ТЕНИ Б. ГРАСИАНА: ФРАНЦУЗСКИЕ СБОРНИКИ АФОРИЗМОВ САЛОНА МАРКИЗЫ ДЕ САБЛЕ

Аннотация

Статья посвящена осмыслению влияния сборника «Карманный оракул» Б. Грасиана (1647) на становление французской афористической традиции в светском салоне маркизы де Сабле в 1660–1670-х гг. Точкой отсчета оказывается исследовательская полемика галлоцентристов и иберoцентристов в отношении французского и испанского первенства создания жанра современной максимы. В процессе исследования устанавливается решающее влияние сборника Грасиана на раннем этапе генезиса максимы, происходившем в окружении маркизы де Сабле, к которому примыкали Б. Паскаль, Ф. де Ларошфуко, Ж. Эспри и др. Изданные посмертно в 1678 г. «Максимы» Сабле содержат многочисленные критические отсылки к тексту Грасиана и могут быть восприняты как ранний коллективный (во многом перформативный) этап афористического творчества, заложенный в свою очередь предшествующим салонным светским опытом («галантные билеты» в окружении М. де Скюдери; «портреты», получившие популярность в круге Великой Мадмуазель). Полемика тесно связанного с янсенистским монастырем Пор-Рояль салона Сабле с текстом Грасиана может быть интерпретирована как один из эпизодов спора янсенистов и иезуитов: моральная индифферентность «Карманного оракула» позволяла Сабле и ее окружению обличать этические принципы игнатианцев. На основании анализа нескольких примеров заимствования текстов Грасиана и их критического переосмысления демонстрируется, как Ф. де Ларошфуко в собственных афоризмах преодолел христианский контекст Сабле, а также связанную с Грасианом и Сабле дидактику, придав максиме современный жанровый облик.

Ключевые слова

Французская литература XVII в.; испанская литература XVII в.; влияние; афоризмы; максимы; Б. Грасиан; «Карманный оракул» (“Oráculo Manual”); маркиза М. де Сабле; Ф. де Ларошфуко.

A.V. Golubkov

THE SHADOW OF BALTASAR GRACIÁN: FRENCH APHORISM COLLECTIONS FROM MARQUISE DE SABLÉ'S SALON

Abstract

The article is devoted to examining the influence of Baltasar Gracián's collection "A Pocket Oracle" (1647) on the development of the French aphoristic tradition in the salon of the Marquise de Sablé in the 1660s–1670s. The starting point is the scholarly debate between Gallocentrists and Iberocentrists regarding the French and Spanish primacy in the creation of the modern maxim genre. In the course of the study, the influence of Gracián's collection is established at the early stage of the genesis of the maxim in the circle of the Marquise de Sablé included Blaise Pascal, François de La Rochefoucauld, Jacques Esprit, and others. Published posthumously in 1678 the Marquise's "Maxims" contain numerous critical references to Gracián's text and can be perceived as an early collective (largely performative) stage of aphoristic creativity for which the "A Pocket Oracle" had a decisive importance. We demonstrate the polemic between the salon of Sablé closely associated with the Jansenist monastery of PortRoyal and the text by Gracián as one episode of the dispute between the Jansenists against the Jesuits, and the moral indifference of the "A Pocket Oracle" allowed Sablé and her circle to denounce the ethical principles of the Ignatians. After an analysis of several examples of borrowing texts from Gracián and their critical reinterpretation we demonstrate that in his collections La Rochefoucauld overcame the Christian context of Sable as well as the didacticism associated with both Gracián and Sablé giving the maxim a modern genrelike form.

Keywords

17th Century French Literature; 17th Century Spanish Literature; Influence; Aphorisms; Maxims; Baltasar Gracián; "A Pocket Oracle" ("Oráculo Manual"); Madeleine de Souvré Marquise de Sablé; François de La Rochefoucauld.

«Максимы» Ф. де Ларошфуко (Réflexions ou sentences et maximes morales), первое контрафактное издание которых вышло в свет в самом конце 1664 г. с указанием 1665 г. на обложке, предстают при основанной на галлоцентризме исследовательской оптике инвариантом и идеальным типом афористической максимы, где редуцированы субъективность и эмотивность, явлено отчетливое стремление зафиксировать не столько собственный внутренний мир, сколько вскрыть универсальный человеческий порок. Если мы изменим оптику, избрав ибероцентризм в качестве нашего фокуса, то нам следует признать, что поворотным пунктом в истории генезиса современной максимы окажется сборник «Карманный оракул» Б. Грасиана (Oráculo Manual y arte de Prudencia, изд. 1647), афоризмы которого представляют собой не менее циничное препарирование светского сообщества: к его порокам автор-иезуит сумел подобрать психологические отмычки, которые впоследствии может применить талантливый читатель и последователь.

Сопоставление максим Ларошфуко и афористических предписаний Грасиана, разнесенных во времени появления на свет всего на 15 лет, – вполне логичное исследовательское занятие, которое вполне входит в канон университетских практик; доказывать влияние испанца на француза – общее место, о чем, собственно, утверждал один из крупных немецких филологов конца XIX в. Для К. Борински прямое влияние «Оракула» на «Максимы» Ларошфуко было очевидным [Borinski 1894], Ф. Бальденсперже в известной статье,

написанной еще в 1936 г., совершенно не ставил под сомнение настоящее положение: испанская культура в лице Грасиана оказывается тем фоном, на котором размещается творчество Ларошфуко [Baldensperger 1936].

Исследовательский иберoцентризм оказался в значительной степени поставлен под сомнение крупнейшим специалистом по французской афористике Л. ван Дельфтом, который в статье 1976 г. задался вопросом о том, что же, собственно, было известно французским интеллектуалам об испанском иезуите вплоть до 1684 г. – т.е. до публикации выполненного Н. Амело де Ла Уссе перевода «Карманного оракула» [Gracian 1684]. Ван Дельфт обратил внимание популярность испанских сюжетов во Франции в первой трети XVII в., однако в период франко-испанской войны 1635–1659 гг. и в 1660-е гг. испанские книги во Франции были уже относительно редки. Единственным переведенным до 1684 г. грасиановским произведением оказался трактат «Герой» (1637, франц. пер. в 1645), который остался совершенно незамеченным. Ван Дельфт отмечал, что Ш. Сорель, Ж. Шаплен и Гез де Бальзак – крупнейшие фигуры литературного процесса этого времени – вовсе не «замечали» Грасиана.

Такой галлоцентризм в отношении афористики, характерный для отечественной традиции [Разумовская 1971], заметим, оформился еще за полвека до ван Дельфта: В. Буйе в своей статье 1911 г. рассуждал о том, что прямое влияние грасиановского текста обнаруживается не более чем в 15 максимах Ларошфуко, при этом вовсе не в самых известных (как он отмечает, «фундаментальных») [Bouillier 1911]. Л. Тируан, во многом развивая мысли Ж. Лафона [Lafond 1992], оказывается ещё более категоричным и отвергает выводы Бальденсперже об «испанском фоне», усматривая в целом ряде случаев не столько прямое воздействие Грасиана на Ларошфуко, сколько их независимое обращение к общему культурному фонду – прежде всего к текстам Библии, Тацита и Сенеки [Thirouin 1990]; при этом прямое влияние оракула на сборник Ларошфуко достоверно обнаруживается лишь в 5 максимах (3 из них изданы посмертно).

Первый такой случай – параллелизм посмертно изданной максимы 550 Ларошфуко «Куда полезнее изучать не книги, а людей» [Ларошфуко 1971, 194] (Il est plus nécessaire d'étudier les hommes que les livres [La Rochefoucauld 1976, 156]) и грасиановского афоризма 157:

> 157. *Не обманываться в людях.* Этот род заблуждения самый опасный и самый обычный. Лучше обмануться в цене, чем в товаре, а уж тут-то особенно важно видеть насквозь. Понимать жизнь и разбираться в людях – далеко не одно и то же. Великая премудрость – постигать характеры и улавливать настроения. Людей столь же необходимо изучать, как книги (**Tanto es menester tener estudiados los sujetos como los libros** [Gracián 1999, 251]) [Грасиан 1984, 36].

Не менее интересна и показательна в настоящем контексте посмертно изданная максима 551 «Обычно счастье приходит к счастливому, а несчастье – к несчастному» [Ларошфуко 1971, 194] (Le bonheur ou le malheur vont d'ordinaire à ceux qui ont le plus de l'un ou de l'autre [La Rochefoucauld 1976, 156]), которая оказывается схожа с афоризмом 254 «Оракула»:

> 254. *Не относиться беспечно к беде, даже малой*, – беда не приходит одна: беды, как и радости, ходят вереницей. Счастье

и несчастье устремляются туда, где есть их родня (**Van la dicha y la desdicha de ordinario adonde más hay** [Gracián 1999, 257–288]), – от неудачника все бегут, к удачливому все льнут; даже голуби, при всей простоте, на самую белую колокольню садятся [Грасиан 1984, 56].

Обращает на себя тот факт, что Амело де Ла Уссе, переводя в 1680-х гг. текст «Оракула» Грасиана, для передачи смысла не только заимствует определение *maximes* для обозначения афоризмов, но и использует настоящую максиму Ларошфуко в неизменном виде: французский моралист уже сам оказывается поставщиком лексического материала и синтаксических оборотов для переводчика того текста, который, согласно мнению ибероцентристов, стоял у истоков «Максим»:

254. *Ne pas négliger le mal parce qu'il est petit*. Car un mal ne vient jamais tout seul. Les maux, ainsi que les biens, se tiennent comme des chaînons. **Le bonheur et le malheur vont d'ordinaire à ceux qui ont le plus de l'un ou de l'autre**; et de là vient que chacun fuit les malheureux, et cherche les heureux. Les colombes même, avec toute leur candeur, s'arrêtent au plus blanc donjon [Gracian 1684, 274].

Как думается, значительная часть перекличек, которые можно было бы установить между «Оракулом» и «Максимами», оказываются не настолько очевидными и вполне могут быть объяснены схожестью точки зрения на исследуемый материал и ситуации или же амальгамированием – сплавом собственных идей с теми, что были развиты в хронологически более раннем испанском тексте. Так, максимы 231 («Нет ничего глупее желания всегда быть умнее всех» [Ларошфуко 1971, 168], C'est une grande folie de vouloir être sage tout seul [La Rochefoucauld 1976, 82]) и 561 («Куда несчастнее тот, кому никто не нравится, чем тот, кто не нравится никому» [Ларошфуко 1971, 195], Un homme à qui personne ne plaît est bien plus malheureux que celui quit ne plaît à personne [La Rochefoucauld 1976, 157]) оказываются кристаллизацией размышлений, представленных в афоризме 133 «Оракула»:

133. *Лучше быть безумным со всеми, чем разумным в одиночку*, – говорят люди политичные. Раз безумны все, никто не осудит. Но мудреца одинокого объявят безумцем за то, что не плывет по течению. Иногда лучшая наука – не знать либо притворяться, что не знаешь. Жить приходится с людьми, а люди в большинстве невежды. Чтобы жить в одиночестве, надо либо во многом походить на бога, либо во всем – на скота. Но я изменил бы афоризм и сказал бы: «Лучше быть благоразумным с большинством, чем безумным в одиночку». Некоторым же нравится быть единственными в своих чудачествах [Грасиан 1984, 31].

133. *Antes loco con todos que cuerdo a solas*, dicen políticos. Que si todos lo son, con ninguno perderá; y si es sola la cordura, será tenida por locura: tanto importará seguir la corriente. Es el mayor saber a veces no saber, o afectar no saber. Hase de vivir con otros, y los ignorantes son los más. Para vivir a solas ha de tener o mucho de Dios o todo de bestia. Mas yo moderaría el aforismo, diciendo: antes cuerdo con los más que loco a solas. Algunos quieren ser singulares en las quimeras [Gracián 1999, 241–242].

Буйе в своей статье упомянул о М. де Сувре маркизе де Сабле как *посреднике* между испанским и французским авторами [Bouiller 1911, 329]. Для нашего сюжета это утверждение принципиально важно, хотя нуждается в некоторой экспликации и уточнении. Вспомним, что французская афористическая культура второй половины XVII в., породившая, в итоге, Ларошфуко, начинается с галантных салонных игр, получивших популярность в 1650-е гг. прежде всего в круге М. де Скюдери. Известность ее романа «Клелия, римская история», где предстали образцы утонченных разговоров благовоспитанных людей, во многом способствовала популяризации «галантных билетов», сочинение которых захватило Париж еще в 1653–1654 гг.; быстро сочинение галантных вопросов и остроумных ответов на них захватило парижское общество. Игры проникли в научные кружки, например, в ассамблею Ж. Менажа; известно, что Людовик XIV в первые годы своего правления также принимал в них участие. Во второй половине 1650-х гг. в окружении Великой Мадмуазель широкой популярностью пользовалось сочинение литературных портретов, дань этой моде отдал и Ларошфуко, создавший собственный портрет, изданный в 1659 г.

В «Максимах» значимая отсылка к салонной составляющей и к развлечениям круга Скюдери, захватившим весь Париж, проскальзывает в самом начале текста, в связи с чем вспомним третью максиму: «Сколько ни сделано открытий в стране себялюбия, там еще осталось вдоволь неисследованных земель» [Ларошфуко 1971, 150] (Quelque découverte que l'on ait fait dans le pays de l'amour-propre, il y reste encore bien des terres inconnues [La Rochefoucauld 1976, 43]). Нельзя не заметить здесь стратегию мышления с использованием метафоры карты, а также и, очевидно, прямую отсылку к карте страны Нежности, где "terres inconnues" начинаются прямо за морем Опасности и оказываются метафорическим воплощением сексуальности и недостойного поведения вообще: максимы Ларошфуко в целом вписывается в логику географических открытий таких еще не распознанных земель.

Увлечение галантными билетами, которое культивировалось Скюдери в середине 1650-х гг., затронуло салон Сабле, который поистине стал той творческой лабораторией, где произошел важный разворот галантного билета к максиме и рассуждениям в виде фрагментов или «мыслей» на экзистенциальную проблематику. Маркиза была прециозницей, она посещала «голубую гостиную» К. де Рамбуйе, состояла в окружении Великой Мадмуазель, была знакома с семейством Скюдери. В 1656 г. (спустя десятилетие после первой публикации «Оракула») она переехала в дом, находившийся в границах янсенистского монастыря Пор-Рояль, где проходили собрания ее салона, куда, помимо Ларошфуко, примыкали госпожа де Лафайет, Ж. Эспри, П. Николь, семейство Арно, Ж.Б. Боссюэ, а также Б. Паскаль и Г.Ж. Гийераг.

Следы салонного досуга у Сабле (разговоры, переписка) обнаруживаются в сочинениях Паскаля (подробнее см. нашу статью [Голубков 2025а, 52–58], Эспри (подробнее см.: [Quignard 2025]), Ларошфуко (см. исследование: [Baker 1980]). Рефлексия об афоризме, а также *совместное* сочинение максим вошли в обиход в конце 1650-х гг., достигнув апогея в начале 1660-х гг., когда Сабле, Ларошфуко и Эспри создают, читают и комментируют созданные ими афоризмы [Baker 1980]. Так последовательно в результате различных напластований в виде салонных устных перформансов и кропотливой работы с рукописями афоризм обретает тот вид, который нам знаком по серии изданий «Максим» Ларошфуко (1664–1678). К этому времени Паскаль уже скончался (1661) и оставленные

им наброски в силу естественных причин неизбежно остались в виде незаконченных фрагментов (вопрос о том, каков был изначальный его план, остается дискуссионным), Эспри в свою очередь стал воспринимать салонный опыт с афористическими упражнениями лишь как предварительный набросок к собственному пространному трактату «Ложность человеческих добродетелей», который был им издан незадолго до смерти в 1678 г. Госпожа де Сабле скончалась в том же 1678 г., тогда же был издан и сборник «Максимы» ее авторства (81 афоризм), составленный душеприказчиком аббатом д'Эйи вместе с торжественной хвалой в честь маркизы и собранием собственных изречений под названием «Различные мысли» (наш перевод на рус. яз. см.: [Голубков 2025b, 301–318]).

Изданный д'Эйи текст максим Сабле оказывается источником, позволяющим пролить свет на раннюю, относящуюся еще к концу 1650-х и началу 1660-х гг. – «коллективную» или даже устную (перформативную) – стадию развития афоризма, которая впоследствии будет по-разному преодолена Ларошфуко и Эспри. Сборник Сабле демонстрирует нам *архаическую стадию максимы*, и, как мы покажем далее, для этой стадии (общей для Сабле, Ларошфуко, Эспри, возможно и Паскаля) опыт «Оракула» Грасиана имел решающее значение.

Г. Хоугх в своем достаточно спорном и содержащем большое количество ошибок исследовании о влиянии «Оракула» на труд Сабле безапелляционно утверждает, что ее сборник на две трети состоит из афоризмов, которые несут на себе следы *прямого* влияния Грасиана [Hough 1936, 69]. Одним из самых показательных случаев заимствования оказывается перенос на французский язык грасиановской фразы с сохранением испанского синтаксиса, в связи с чем показательна максима 36 «Многословие – огромный недостаток как в делах, так и в разговорах; если то, что хорошо, кратко – оно вдвойне хорошо (si ce qui est bon est court, il est doublement bon); выигрываем из-за краткости то, что проигрываем из-за избытка слов» [Sablé 1976, 237]. Формула *si ce qui est bon est court, il est doublement bon*, очевидно, оказывается переводом грасиановской фразы *lo bueno, si breve, dos veces bueno,* которая встречается в афоризмах 105 (здесь она часть фразы, в которой Сабле отсекла завершение) и 299; при этом по смыслу настоящая максима тематически связана с афоризмом 105, фактически оказываясь практическим воплощением совета Грасиана:

> 105. *Не быть надоедливым*. Кто носится с одним делом, вечно толкует про одно, – тягостен. Краткость и сердцу любезна и делу полезна: ею обретешь то, что из-за многословия упустишь. Хорошо да коротко вдвойне хорошо; дурно да не долго – уже не так дурно (Lo bueno, si breve, dos veces bueno; y aun lo malo, si poco, no tan malo [Gracián 1999, 230]). Квинтэссенция всегда лучше, чем груда рухляди. Известное дело, нудного болтуна не слушают – отпугивает не предмет его речи, но форма. Иных людей назовешь не красою мира, а помехой; они – как выброшенный хлам, от которого все открещиваются. Разумный не станет докучать, особенно – особам важным; ведь они всегда заняты, одного такого разгневать опасней, чем целый мир. Сказать метко – сказать кратко [Грасиан 1984, 25].
>
> 299. Оставлять неутоленным. Чтобы уста просили еще нектара. Желание – мера ценности. Хороший вкус советует даже телесную жажду разжигать, но не утолять; хорошо да мало – вдвойне хорошо (Lo bueno, si poco, dos veces bueno [Gracián 1999, 303]). Во второй раз

все кажется куда хуже. Пресыщение вредит удовольствию, вселяет отвращение даже к веками признанному величию. Верный способ быть приятным: захватить аппетит в тот миг, когда голод его разжег, и – оставить под голодком. Уж ежели ему разражаться, то лучше от нетерпеливого желания, нежели от досадной сытости: наслажденье выстраданное вдвойне сладостно [Грасиан 1984, 65].

В числе заимствованных из «Оракула» оказывается максима 48, на примере которой можно восстановить логику амальгамирования при создании текста:

Грасиан, Карманный оракул, 14. *Сущность и манера.* Суть дела – полдела; не менее существенно, как дело сделано. Грубость вредит всему, даже справедливому и разумному; любезность все скрашивает: позлащает «нет», подслащает истину, подрумянивает даже старость. Во всех делах важно «как»: приветливость, подобно шулеру, играет наверняка. Bel portarse украшает жизнь, с успехом играя роль дружбы [Грасиан 1984, 7–8].	Сабле, Максимы, XLVIII. Наружность и обстоятельства часто значат больше, нежели нутро и сущность. Дурная манера портит всё – даже справедливость и разум. То, *как делается*, **создает лучшую часть вещей, придает им вид, золотит, усмиряет и смягчает наиболее дурное.** И происходит это в силу слабости и пристрастности человеческого разума.
14. *La realidad y el modo.* No basta la sustancia, requiérese también la circunstancia. Todo lo gasta **un mal modo, hasta la justicia y razón.** El bueno todo lo suple: dora el no, endulza la verdad y afeita la misma vejez. **Tiene gran parte en las cosas el cómo, y es tahúr de los gustos el modillo. Un bel portarse** es la gala del vivir, desempeña singularmente todo buen término [Gracián 1999, 197–198].	XLVIII. Les dehors et les circonstances donnent souvent plus d'estime que le fonds et la realité. **Une méchante maniere gâte tout, mesme la justice et la raison. Le *comment* fait la meilleure partie des choses, et l'air qu'on leur donne dore, accommode et adoucit les plus fâcheuses.** Cela vient de la foiblesse et de la prévention de l'esprit humain [Sablé 1976, 239].

При анализе этой максимы, в которой, как видно, используется лексика и порядок слов испанского источника, отчетливо явлена цель Сабле (и, возможно, ее окружения на определенном этапе), которая, как думается, может быть сведена к попытке выявить цинизм игнатианца и этическую неприемлемость грасиановских наставлений. Такой шаг можно трактовать, в сущности, как одно из воплощений полемики янсенистов и иезуитов вполне в духе паскалевских «Писем к провинциалу» (1656–1657). Иезуит демонстрирует преимущество лицемерия – манеры, обходительности, bel portarse, т.е. действия, лишённого смысла. Значение сути (*что* делается: realidad, sustancia, justicia, razón / realité, fonds, justice, raison) резко снижено в таком случае за счет манеры (того, *как делается*: el como/comment): дурная манера (mal modo/méchante maniere) может испортить любое начинание, каким бы замечательным оно не было само по себе. Тем не менее, если Грасиан дает наставление, подчер-

кивая, как манеры украшают и упрощают жизнь того, кто всегда следит за тем, *как делается*, то французская писательница отмечает, что увлечение видимостью, свидетельствуя о светской ловкости, оказывается манифестацией слабости человека, привыкающего игнорировать сущность. Сабле инициировала полемику с Грасианом, как будто вступая с ним в разговор и подхватывая его слова, которые, в итоге, оказываются обращены к доказательству противоположного мнения. Собственно, цель Сабле – наставление и объяснение, однако отнюдь не принципов грасиановской «ловкости», призвание которой, по мысли испанского иезуита в создании «универсального человека», который искусство поведения может соединить с природой, щедро его одарившей которая его щедро одарила (ср. афоризм 93. «И если Натура, дабы возвысить человека, сделала его неким сводом всего лучшего в природе, пусть искусство путем воспитания вкуса и ума сделает его малой вселенной» [Грасиан 1984, 23]). Сабле предлагает следовать принципам честной и добродетельной жизни и, целью которой оказывается подчинение Богу (именно с упоминания о Боге в первой максиме как раз и начинается сборник):

> Как нет ничего более слабого и менее разумного, нежели подчинять, совершенно забыв себя, свой разум разумению другого, так ничего нет более великого и разумного, чем слепо подчинять его Богу, веря на слово всему, что Тот говорит [Sablé 1976, 229].

Вспомним, Бог вовсе вынесен за скобки и не оказывается значимым авторитетом в тексте Ларошфуко, в то время как в сборнике Сабле необходимость трезвого анализа собственных и чужих страстей (прежде всего самолюбия, эгоизма), понимание изнанки мира и его тайных пружин, интроспекция, самоанализ необходимы для того, чтобы суметь выжить в свете согласно христианскому этическому закону – как собственно и пыталась это сделать сама маркиза, обосновавшись в своем особняке на границе мирского и сакрального.

Схожая логика обнаруживается и при сравнении максимы 2 с афоризмом 20 «Оракула»:

Грасиан, Карманный оракул, 20. *Человек и его век.* Даже люди редких достоинств зависят от своего времени (*Hombre en su siglo.* Los sujetos eminentemente raros **dependen** de los tiempos [Gracián 1999, 200]). Не всем суждено было то время, какого они заслуживали; многие, кому оно досталось, не сумели его покорить. Кое-кто достоин был лучшего времени – доброе не всегда торжествует: всему своя пора, даже выдающееся зависит от моды. Но у мудрости то преимущество, что она вечна, и если этот век – не ее век, ей принадлежат века грядущие [Грасиан 1984, 9].	Сабле, Максимы, II. Подлинное достоинство никак не зависит от времени или моды (Le vray merite **ne dépend** point du temps ni de la mode). У кого нет ничего, кроме внешнего лоска, быстро его утрачивают, когда удаляются от двора; однако здравый смысл, проницательность и мудрость придают ловкости и приятности во всякое время и во всяком месте [Sablé 1976, 229].

В этом примере Грасиан утверждает необходимость ловкости, проявляющейся в адаптации к времени, т.е. вкусам века и подчеркивает необходимость определенной ролевой гибкости, а Сабле в значительной степени отвергает компромиссы, заявляя, что подлинное достоинство как раз оказывается над временем времени и вне манеры и моды.

Перечень максим Сабле, которые становятся переосмыслением (часто с сохранением испанской лексики и синтаксического порядка фразы) может быть продолжен целым рядом случаев, когда Сабле заимствует лишь собственно афоризм, опуская пространный грасиановский комментарий, при этом превращая наставление в фиксацию всеобщего недостатка, осмысленного в христианском контуре:

Грасиан, Карманный оракул, 107. *Не выказывать самодовольства*. Не терзай себя недовольством – это малодушие, но и самодовольство – малоумие (*No mostrar satisfacción de sí.* Viva ni descontento, que es poquedad, ni satisfecho, que es necedad [Gracián 1999, 231]). У большинства самодовольство порождено невежеством и приводит к глупому блаженству, оно хоть и лестно, но для доброй славы отнюдь не полезно. Редкостные достоинства другого невежде недоступны, и он утешается заурядными, да зато своими. Всегда полезно, даже мудро, жить с благоразумной опаской – для пущего усердия в достижении успеха и для утешения в случае неуспеха: жестокость судьбы не так поразит того, кто опасался заранее. Сам Гомер порой дремлет, сам Александр опускается ниже своего сана в миг самообмана. Любое дело зависит от многих обстоятельств – место и время не всегда для него благоприятны. Но глупец неисправим – пошлое самодовольство расцвело в нем пышным цветом и непрестанно дает новые побеги [Грасиан 1984, 25–26].	Сабле, Максимы, VI. Быть чересчур недовольным собой есть слабость. Быть чересчур довольным собой – глупость (Estre trop mécontent de soy est une foiblesse. Estre trop content de soy est une sotise) [Sablé 1976, 230].

Грасиан, Карманный оракул, 209. *Освобождаться от пошлых мнений*. Это требует особого здравомыслия. Пошлые мнения весьма стойки, прочно укоренились, и многие люди, не поддаваясь заблуждению необычному, не сумели избежать общепринятых. Пошлость, к примеру, то, что каждый недоволен своей участью, даже блестящей, зато доволен своим умом, даже весьма неблестящим (Vulgaridad es no estar contento ninguno con su suerte, aun la mayor, ni descontento de su ingenio, aunque el peor [Gracián 1999, 271]). Недовольные своей судьбой, они завидуют чужому счастью. И еще: нынешние люди всегда хвалят минувшие времена, жители нашей страны – блага чужой. Что минуло, то милее; что далеко – желаннее. Равно неразумен и тот, кто надо всем смеется, и тот, кого все огорчает [Грасиан 1984, 47].	LXVII. Вот почти всем присущий недостаток – не быть довольным своей судьбой и не быть недовольным своим разумом (C'est un défaut bien commun de n'estre jamais content de sa fortune, ni mécontent de son esprit) [Sablé 1976, 244].

Остановимся на еще одном показательном примере использования в максимах Сабле грасиановских тем и слов в максиме 26 и 27, где в значительной степени заявленные испанским иезуитом смыслы подвергаются показательным изменениям:

> XXVI. Существует особое **величие** как в манере разговаривать, так и вести себя, как только оно обнаруживает себя, то сразу привлекает уважение и почтение. Оно действенно во всех случаях и даже тогда, когда вынужден просить то, что желаешь получить (Il y a un certain **empire** dans la maniere de parler et dans les actions qui se fait place par tout, et qui gagne par avance la consideration et le respect. Il sert en toutes choses, et mesme pour obtenir ce qu'on demande) [Sablé 1976, 234].
>
> XXVII. Единственное **величие**, которое всегда к месту – авторитет благопристойности, происходящей от превосходства разума (Cet **empire** qui sert en toutes choses n'est qu'une autorité bienseante qui vient de la superiorité de l'esprit) [Sablé 1976, 235].

Обе максимы развивают тему харизмы – особого природного величия (властности), которая заявлена Грасианом в афоризмах «Оракула» 42 и отчасти 122. В первом Грасиан заявляет об этом особом качестве как о тайном источнике превосходства, особой внерациональной силе, которой все окружение обладателя таких качеств неизбежно покоряется даже помимо своей воли.

В названии афоризма (*Del natural imperio*) такая сила показательно определяется при помощи слова *imperio*, при этом обыкновенная – человеческая, но не сверхприродная «величавость в делах и речах» (афоризм 122) – называется при помощи слова *señorío*:

> 42. *О прирожденной* ***властности***. Один из тайных источников превосходства. Нарочитые ухищрения тут не помогут. Ей покоряются все незаметно для самих себя, признавая тем самым тайную силу властелина природного. Наделенные даром повелевать – это короли по достоинству, львы по праву рождения; они похищают сердца и даже дар речи у всех остальных, немеющих от почтения. И когда прочие достоинства благоприятствуют, люди эти созданы быть первыми, вершителями дел государственных, ибо одним мановением достигают большего, чем другие длинными речами [Грасиан 1984, 13].
>
> 42. *Del natural* ***imperio***. Es una secreta fuerza de superioridad. No ha de proceder del artificio enfadoso, sino de un imperioso natural. Sujétansele todos sin advertir el cómo, reconociendo el secreto vigor de la connatural autoridad. Son estos genios señoriles, reyes por mérito y leones por privilegio innato, que cogen el corazón, y aun el discurso, a los demás, en fe de su respeto. Si las otras prendas favorecen, nacieron para primeros mobles políticos, porque ejecutan más con un amago que otros con una prolijidad [Gracián 1999, 208].

> 122. *Величавость в речах и в делах*. Где бы ты ни оказался, доставит тебе почетное место и внушит другим почтение. Она сказывается во всем – в беседе, в молитве, даже в походке, взгляде и, конечно, в желаниях. Пленять сердца – великая победа! Ее не одержишь ни безрассудной отвагой, ни докучным шутовством – дается она лишь благопристойной уверенностью, порождаемой нравом и опирающейся на достоинства [Грасиан 1984, 29].
>
> 122. ***Señorío*** *en el decir y en el hacer.* Hácese mucho lugar en todas partes, y gana de antemano el respeto. En todo influye, en el conversar, en el orar, hasta en el caminar; y aun el mirar en el querer. Es gran victoria coger los corazones. No nace de una necia intrepidez, ni del enfadoso entretenimiento, sí en una decente autoridad nacida del genio superior y ayudada de los méritos [Gracián 1999, 237].

Максима 26 Сабле вдохновлена оракулом, свидетельством чему оказывается употребленное грасиановское слово *empire*, однако сам пафос «природного превосходства» оказывается в значительной степени смягчен, очевидно по причине отчетливого христианского (янсенистского) контекста. Если Грасиан описывает наделенных такой силой людей как львов, повелителей, прирожденных королей, перед которыми при благоприятных обстоятельствах открываются все дороги, то Сабле помещает таких счастливцев в ситуацию вынужденных просьб, обращенных к посторонним. Максима 27, в которой в том же контексте употреблено слово *empire*, резко снижает грасиановский пафос, низводя спонтанную, не контролируемую человеком врожденную величавость к рациональной, подконтрольной ему

благопристойности, таким образом вся мощь и величие оказываются помещены в рамки социальных и религиозных ограничений: *natural imperio* Грасиана теперь оказывается сведено к разуму (esprit) и приличиям (bienséance). Обращает на себя внимание то, как Грасиан исключает наставничество в афоризме 42: *natural imperio – исключительно следствие вмешательства природы, тогда как señorío основывается на присущих человеку достоинствах (*méritos) и в этом как раз сближается с тем «величием», которое обосновывается госпожой де Сабле в максиме 27. Добавим теперь к нашему сравнению 399 максиму Ларошфуко:

> Людям иной раз присуща **величавость**, которая не зависит от благосклонности судьбы: она проявляется в манере держать себя, которая выделяет человека и словно пророчит ему блистательное будущее, а также той оценке, которую он невольно себе дает. Именно это качество привлекает к нам уважение окружающих и возвышает над ними так, как не могли бы возвысить ни происхождение, ни сан, ни даже добродетели [Ларошфуко 1971, 181] (**Il y a une élévation** qui ne dépend point de la fortune: c'est un certain air qui *nous* distingue et qui semble nous destiner aux grandes choses; c'est un prix que *nous nous* donnons imperceptiblement à nous-mêmes; c'est par cette qualité que *nous* usurpons les déférences des autres hommes, et c'est elle d'ordinaire qui *nous* met plus au-dessus d'eux que la naissance, les dignités, et le mérite même [La Rochefoucauld 1976, 109]).

Врожденное величие трактуется Ларошфуко совершенно не в духе Сабле, он использует новое слово *élévation*, при этом указывает ровно на нерациональную харизму, которая выше достоинств (mérite), происхождения и прочих земных заслуг, и по сути (но не на уровне выбора лексики) сближается с *imperio* Грасиана. Настоящий пример, как думается, должен стать аргументом сторонников ибероцентризма или «испанского фона»: грасиановский афоризм 42 оказывается у истоков по меньшей мере двух максим Сабле и максимы Ларошфуко. Тем не менее, для сторонника галлоцентризма первостепенное значение будет иметь логика работы с грасиановским текстом в салоне Сабле: оказавшись в янсенистском контуре, его афоризм, с одной стороны, был в значительной степени переосмыслен и раскритикован в контексте норм праведной жизни, которым испанский иезуит самым вопиющим образом противоречил, а далее Ларошфуко афоризмы «Оракула» превратил собственно в максимы. В этом смысле отказ Ларошфуко от *empire* в пользу *élévation* может быть интерпретирован как следствие сепарации и от циничного наставника Грасиана, и от набожной христианки Сабле, которая опровергала иезуита, используя его собственные слова и синтаксические конструкции. Галлоцентрист отметит еще одно показательное новшество Ларошфуко, а именно отсылку к «нам» (nous; в русском переводе настоящий нюанс пропадает). Отсылка эта свидетельствует о том, что голос наставника или Бога утратил свою валентность: максима позволяет рассуждать от лица всего человечества, которое уже не выслушивает заповеди, подобно школяру или прихожанину, но с упоением исповедуется перед самим собой.

ЛИТЕРАТУРА

1. (a) Голубков А.В. Антитеатральность во французском салоне XVII века: к вопросу о максиме 81 маркизы де Сабле // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2025. № 5. С. 52–58.

2. (b) Голубков А.В. В тени Ф. де Ларошфуко и маркизы де Сабле: «Различные мысли» (1678) аббата д'Эйи» // Поверх границ. Книга памяти А.Ф. Кофмана / отв. ред. В.Б. Зусева-Озкан. М.: ИМЛИ РАН, 2025. С. 301–318.

3. Грасиан Б. Карманный оракул // Грасиан Б. Карманный оракул. Критикон. М.: Наука, 1984. С. 5–65.

4. Ларошфуко Ф. де. Максимы // Ларошфуко Ф. де. Мемуары. Максимы. Л.: Наука, 1971. С. 149–203.

5. Разумовская М.В. Ларошфуко, автор «Максим». Л.: ЛГУ, 1971. 134 с.

6. Baker S. R. Collaboration et originalité chez La Rochefoucauld. Gainesville: Florida University Press, 1980. 135 p.

7. Baldensperger F. L'arrière-plan espagnol des «Maximes» de La Rochefoucauld // Revue de littérature comparée. 1936. P. 45–62.

8. Borinski K. Baltasar Gracián und die Hofliteratur in Deutschland. Halle: Niemeyer, 1894. 161 S.

9. Bouillier V. Notes sur l'Oráculo manual de Balthasar Gracián // Bulletin Hispanique. 1911. P. 316–336.

10. Gracian B. L'homme de cour. Traduit de l'espagnol par le sieur Amelot de La Houssaie. Paris: Vve Martin et J. Boudot, 1684. [LXII]–326–[18] p.

11. Gracián B. Oráculo Manual y Arte de Prudencia // Gracián B. Obras completes. T. 2. Genova, Madrid: Turner, 1999. P. 185–306.

12. Hough G. Gracián's Oráculo manual and the Maximes of Mme de Sablé // Hispanic Review. 1936. P. 68–72.

13. Lafond J. Préface // Moralistes du XVIIe siècle. Paris: Robert Laffont, 1992. P. I–XLI.

14. La Rochefoucauld F. de. Réflexions ou Sentences et maximes morales. Paris: Gallimard, 1976. 316 p.

15. Quignard P. Traité sur Esprit // Esprit J. La fausseté des vertues humaines; Quignard P. Traité sur Esprit. Paris: Séguier, 2025. P. 12–85.

16. Thirouin L. La pensée du hasard chez Gracián et La Rochefoucauld // Les langues néo-latines: revue de langues vivantes romanes. 1990. № 2. P. 17–40.

17. Sablé M. de. Maximes // La Rochefoucauld F. de. Réflexions ou sentences et maximes morales, suivi de Réflexions diverses et des Maximes de Madame de Sablé. Paris: Gallimard, 1976. P. 227–248.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Baldensperger F. L'arrière-plan espagnol des "Maximes" de La Rochefoucauld. *Revue de littérature comparée*, 1936, pp. 45–62. (In French).

2. Bouillier V. Notes sur l'Oráculo manual de Balthasar Gracián. *Bulletin Hispanique*, 1911, pp. 316–336. (In French).

3. (a) Golubkov A.V. Antiteatral'nost' vo frantsuzskom salone XVII veka: k voprosu o maksime 81 markizy de Sable [Anti-Theatricality in the 17th Century French Salon: On the Question of Maxim 81 of the Marquise de Sablé]. *Izvestiya RAN. Seriya literatury i yazyka*, 2025, no 5, pp. 52–58. (In Russian).

4. Hough G. Gracián's Oráculo manual and the Maximes of Mme de Sablé. *Hispanic Review*, 1936, pp. 68–72. (In French).

5. Thirouin L. La pensée du hasard chez Gracián et La Rochefoucauld. *Les langues néo-latines: revue de langues vivantes romanes*, 1990, no. 2, pp. 17–40. (In French).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

6. (b) Golubkov A.V. V teni F. de Laroshfuko i markizy de Sable: "Razlichnyye mysli" (1678) abbata d'Eyi [In the Shadow of F. de La Rochefoucauld and Marquise de Sablé: "Various Thoughts" (1678) by Abbé d'Ailly]. Zuseva-Ozkan V.B. (Ed.) *Poverkh granits. Kniga pamyati A.F. Kofmana* [Beyond Borders. In Memory of Andrey Kofman]. Moscow, IWL RAS Publ., 2025, pp. 301–318. (In Russian).

7. Lafond J. Préface. *Moralistes du XVIIe siècle*. Paris, Robert Laffont, 1992, pp. I–XLI. (In French).

8. Quignard P. Traité sur Esprit. Esprit J. *La fausseté des vertues humaines*; Quignard P. *Traité sur Esprit*. Paris, Séguier, 2025, pp. 12–85. (In French).

(Monographs)

9. Baker S.R. *Collaboration et originalité chez La Rochefoucauld*. Gainesville, Florida University Press, 1980. 135 p. (In French).

10. Borinski K. *Baltasar Gracián und die Hofliteratur in Deutschland*. Halle, Niemeyer, 1894. 161 p. (In German).

11. Razumovskaya M.V. *Laroshfuko, avtor "Maksim"* [La Rochefoucauld, Author of the "Maxims"]. Leningrad, Leningrad State University Publ., 1971. 134 p. (In Russian).

Голубков Андрей Васильевич,

Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук; Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».

Доктор филологических наук, профессор РАН.

Ведущий научный сотрудник ИМЛИ РАН, профессор НИУ ВШЭ.

Научные интересы: французская литература XVI–XVIII вв.; русско-французские культурные связи.

E-mail: andreygolubkov@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-7069-1033

Andrey V. Golubkov,

A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, National Research University Higher School of Economics.

DSc in Philology, Professor of the RAS.

Leading Research Fellow in the A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences; Professor in the National Research University Higher School of Economics.

Research interests: 16th –18th Centuries French Literature; RussianFrench Cultural Relations.

E-mail: andreygolubkov@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-7069-1033

DOI 10.54770/20729316-2026-3-390

С.П. Черкашина

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ТРАВМЫ ОТВЕРЖЕНИЯ КАК АНТРОПОЛОГИЧЕСКОЙ ПРОБЛЕМЫ В СКАЗКЕ Х.К. АНДЕРСЕНА «ГАДКИЙ УТЕНОК»

Аннотация

Актуальность данного исследования определяется необходимостью выявления подтекстовых возможностей тематической лексики, которая в художественном произведении является одним из маркеров характеров героев. Исследование проводится на материале текста сказки Х.К. Андерсенаа «Гадкий утенок». «Гадкий утенок» в контексте мировой литературы читается как метафора взросления и осознания собственной уникальности. Научная новизна данного исследования заключается в том, что впервые сказка Х.К. Андерсенаа проанализирована с применением инструментария филологического анализа текста в интеграциии с психологическим анализом. В данной работе исследуются специфические лингвистические маркеры, используемые для вербализации травматического опыта. Установлено, что тематически релевантная лексика служит формой выражения переживаний протагониста, связанных с отвержением. Через страдания утенок учится ценить милосердие, доброту и оставаться верным себе. Внутреннее преображение открывает ему новый взгляд на мир, позволяя увидеть красоту там, где раньше видел лишь уродство. Трансформация героя в целостную личность показана через этапы инициации, проходя которые утенок достигает психологической зрелости. Итогом процесса является глубокое внутреннее изменение, когда понимание красоты – как внешней, так и внутренней – и ее значения в жизни становится центральным моментом в переосмыслении мира и себя. История утенка, столкнувшегося с непринятием, резонирует с опытом любого человека, ощущающего свою уникальность и стремящегося найти свое место. Ценность сказки заключается в том, что она является одним из немногих произведений, которые на протяжении поколений поддерживают тех, кто чувствует себя *чужим*, помогая держаться, пока они не встретят *своих*.

Ключевые слова

Х.К. Андерсен; «Гадкий утенок»; тематическая лексика; психологичность; травма отвержения.

S.P. Cherkashina

THE PHILOLOGICAL ASPECT OF THE TRAUMA OF REJECTION AS AN ANTHROPOLOGICAL PROBLEM IN H.C. ANDERSEN'S FAIRY TALE "THE UGLY DUCKLING"

Abstract

The relevance of this study stems from the need to uncover the subtextual potential of thematic vocabulary, which serves as a marker of character traits in a literary work. The research is based on the text of Hans Christian Andersen's fairy tale "The Ugly Duckling". In world literature, "The Ugly Duckling" stands as a metaphor for coming of age and the realization of one's own uniqueness. The study's scientific novelty lies in its pioneering approach: it analyzes Andersen's tale by integrating philological text analysis with psychological analysis. The work examines specific linguistic markers used to verbalize traumatic experiences. It establishes that thematically relevant vocabulary serves to express the protagonist's feelings associated with rejection. Through suffering, the duckling learns to value mercy and kindness and to remain true to himself. His inner transformation grants him a new perspective on the world, allowing him to perceive beauty where he once saw only ugliness. The hero's transformation into a whole individual is depicted through stages of initiation, the completion of which brings the duckling to psychological maturity. The process culminates in a profound inner shift, where the understanding of beauty – both external and internal – and its significance in life becomes central to how he reinterprets the world and himself. The story of the duckling, who faces rejection, resonates with the experience of anyone who feels unique and strives to find their place. The tale's value lies in its status as one of the few works that, across generations, has offered support to those who feel like outsiders, helping them hold on until they find their own kind.

Keywords

H.C. Andersen; "The Ugly Duckling;" thematic vocabulary; psychological aspects; trauma of rejection.

Атмосфера сказок Х.К. Андерсенаа особенная: в них больше боли, страданий, нежели волшебства. Препарируя человеческую душу, обнажая ее страхи и надежды, Андерсен интуитивно исследует темы одиночества и травматизации задолго до того, как они стали предметом научных исследований. Об опыте отвержения в сказке «Гадкий утенок», подчеркивая ее исповедальный характер, Андерсен писал: «Эта история, конечно, отражает мою собственную жизнь» (здесь и далее перевод автора – *С.Ч.*) [Tatar 2008, 15].

«Гадкий утенок» представляет исследовательский интерес именно в проекции филологического анализа, так как в нем в сказочной форме показан поучительный случай выживания и становления протагониста, актуализируемый соответствующей тематической лексикой широкой темы «Человек», а также представлен негативный сценарий детства, проживаемого с травмой отвержения: «на скотном дворе Андерсена существует своя иерархия и социальная стратификация, а психологическая динамика и социальная организация напоминают мир людей» [Tatar 2008, 16]. Тематическая группа слов (далее – ТГ), описывающих травму отвержения, включает изображение социальной иерархии, отчуждения, инаковости и агрессию в речевой форме.

В исследовании предлагается подход, основанный на интеграции психологии и методологии филологического анализа, что позволяет по-новому интерпретировать данное произведение, учитывая с позиций герменевтики его внутреннюю структуру и эстетическую ценность. В рамках филологического анализа акцент делается на изучении тематической группы, характерной для травматического опыта. Психологический анализ, в свою очередь, направлен на интерпретацию вербализаторов защитной реакции, диссоциации и других механизмов, используемых психикой для обработки травматических ситуаций.

Теоретическая базой исследования, с одной стороны, послужили труды по филологическому анализу текста [Николина 2003, Бабенко 2004, Болотнова 2009], работы по изучению собственно слов тематических групп [Кременецкая 2009; Худоба 2015; Тарасова 2020; Мазирка, Соколова 2021; Соколова 2022; Черкашина 2024]. В рамках изучения тематической группы слов со значением травмы отвержения также рассматривались литературоведческие исследования, в которых описан данный аспект [Заломов 2011; Хабибуллина, Иванова 2018; Кузнецова 2022]. С другой стороны, опорой послужили психологические исследования, в которых анализируются глубинные убеждения, формирующиеся в результате травмы отвержения [Эстес 2006; Williams 2009; Перри 2015; Бурбо 2020; Уокер 2021].

Остракизм, издревле практиковавшийся как форма социального контроля, оставляет глубокие раны на психике индивида. Чувство изоляции и ненужности, порождаемое отвержением, способно подорвать самооценку и привести к психологическим проблемам. Актуальность травмы отвержения как предмета научного изучения подтверждается интенсивностью исследований в области психологии [Бойкина 2019; Уокер 2021; Бекмиров 2023 и др.].

В области литературоведения интерес к проблеме изображения травмы в художественных произведениях только зарождается [Урунтаева 2015; Хабибуллина 2018; Кузнецова 2022].

Карстен Хаук писал Андерсену в 1843 г. о только что опубликованной сказке «Гадкий утенок»: «Я думаю, что это одна из Ваших самых лучших сказок, и я считаю ее в своем роде классической…» (цит. по: [Брауде 2008, 131]). Сказка была положительно воспринята первыми критиками: за описанием истории птенца зазвучали проблемы, знакомые Андерсену как выходцу из низов (роль социума, предрассудков, важность принятия себя, уважение к каждому, независимо от внешности или происхождения).

Несмотря на то что К.П. Эстес рассматривает женский архетип, она обращается к сказке «Гадкий утенок», считая, что Андерсен в основу произведения заложил «древний мотив о необычном и гонимом существе» [Эстес 2006, 167]. Анализируя сказку, Эстес отмечает, что «раннее изгнание начинается без какой бы то ни было вины со стороны ребенка и бывает вызвано непониманием, жестокостью, невежеством или сознательной низостью окружающих» [Эстес 2006, 173], то есть качествами, которые обусловлены жаждой родителей «иметь <…> совершенного и удобного» ребенка [Эстес 2006, 173].

Теме данного исследования близка работа Я.А. Заломова, который анализирует психологическое содержание сказок Х.К. Андерсенаа: «Одиночество изгоя – один из самых распространенных типов одиночества, наиболее остро переживаемых героями» [Заломов 2011, 143]. Ссылаясь на исследования У.А. Садлера, который говорит о позитивном аспекте одиночества как познавательного момента [Садлер 1989, 53–76], Я.А. Заломов пишет, что одиночество является «знаком “самости”», так как «позволяет искать и нахо-

дить ответ на вопрос: “кто я такой в этой жизни?” Таким образом, способность быть одному может рассматриваться как важнейшее умение, необходимое для личностного и духовного роста человека» [Заломов 2011, 143–144].

1. Язык отчуждения и инаковости

Исследователи пишут, что в детстве Андерсен «стал свидетелем <…> насмешек школьников, когда его психически неуравновешенного дедушку гнали по улице». Как самого старшего и высокого в классе его сделали «мишенью для насмешек» в школе [Tatar 2008, 16].

Дескриптивные имена прилагательные. С самого начала утенок описывается через призму ТГ негативных прилагательных: «ужасно велик», «не похож на остальных», «некрасивый серый», «безобразный» [Андерсен 2013, 62, 63, 66]. Дескриптивные прилагательные не просто описывают его внешность, они выделяют героя как *другого, не такого, как все,* создавая у реципиента ощущение неполноценности протагониста и предопределяя отношение окружающих к нему.

Глаголы действия, направленные на отвержение. Глаголы, описывающие действия других персонажей по отношению к утенку, подчеркивают его изоляцию: «не потерпим», «клюнула», «задать трепку», «не удался», «переделать» [Андерсен 2013, 66], «клевали», «толкали», «осыпали (насмешками)», «(все) гнали» [Андерсен 2013, 68], «толкала» [Андерсен 2013, 69]. Глаголы, содержащие в своей семантической структуре сему агрессии, передают неприятие утенка жителями птичьего двора.

Прямая речь, выражающая неприязнь. Фразы, произносимые второстепенными персонажами, полны презрения и насмешек: «А один-то какой безобразный», «Надо ему задать хорошую трепку», «Этот не удался!» [Андерсен 2013, 66]. Эти прямые высказывания усиливают чувство одиночества и отчаяния утенка.

Диалоги. Диалоги в сказке отражают не только поверхностность суждения, но и глубоко укоренившиеся предрассудки:

– А один-то какой безобразный! Его уж мы не потерпим! [Андерсен 2013, 66].

Утенок постоянно сталкивается с насмешками, оскорблениями и прямым неприятием. Лексика, используемая для его унижения, варьируется от безобидных поддразниваний до откровенной враждебности:

– Вот безобразный! – сказали дикие утки. – <…>. Только смотри не вздумай с нами породниться! [Андерсен 2013, 71].

В то время как многие сказочные герои благодаря женитьбе поднимаются по социальной лестнице, утенок стремится лишь к тому, чтобы его приняли в обществе. Нужно сказать, что четыре любовных увлечения писателя не привели к браку и «Андерсен всю жизнь оставался холостяком [Tatar 2008, 16].

В языке сказки отвержение представлено и через **уничижительные выражения,** ставшие в сказке формами словесной агрессии:

> Все гнали бедняжку, даже братья и сестры сердито говорили ему:
> – Хоть бы кошка утащила тебя, несносного урода!
> А мать прибавляла:
> – Глаза бы мои тебя не видали! [Андерсен 2013, 68].

Метафоры и сравнения. Утенок сравнивается с «несносным уродом», что подчеркивает его отличие от других и вызывает презрение, а сравнение с «комком грязи» или «чужим» заостряет ситуацию отчуждения. Образ болота, как места обитания изгоев, символизирует маргинальное положение героя в обществе.

Таким образом, все вербальные атаки приводят к формированию у утенка чувства собственной неполноценности и отчужденности. Сталкиваясь с отторжением, герой испытывает чувство растерянности: «Бедный утенок просто не знал, что ему делать, как быть» [Андерсен 2013, 67]. В силу малого жизненного опыта утенок не знает, что быть в детстве серым и бóльшего размера, чем утята, – это норма для лебеденка. Но если взрослые утки его называют уткой, то он и принимает *их* слова за правду о себе. Герою нужно пройти сепарацию и индивидуацию, чтобы познать себя. Как следствие, утенок, ощущая чувство вины за свои инаковость и мнимое уродство, покидает птичий двор, «храня веру в то, что мир когда-нибудь станет добрее» [Заломов 2011, 143].

2. Лингвистическое отражение социальной иерархии

Даже став взрослым, Андерсен постоянно подвергался оскорблениям. «В своих <…> заметках он вспоминает случай, <…>, когда он сообщил знакомому, что, возможно, посетит бал, устроенный королем Кристианом VIII. “Кем был твой отец?” – спросил друг. “Кровь прилила мне к ушам”, – вспоминает Андерсен. – “Мой отец был сапожником!” – сказал я. – “Я такой, какой есть, с помощью Бога и собственной инициативы, и я надеюсь, что вы сможете это уважать”. Андерсен писал, что так и не получил извинений “за это пренебрежение”» [Tatar 2008, 16]. «...Андерсен постоянно страдал от своего социального происхождения» и птичий двор выступает символом «мест, где Андерсен столкнулся с неприятием общества» [Tatar 2008, 16].

Лексика со значением уважения и негативных эпитетов. Использование лексем со значением почтительности по отношению к другим птицам («поклонитесь», «самая знатная», «знак высшего отличия», «воображал себя императором») и пренебрежительное отношение к утенку в сочетании с негативными эпитетами («некрасив», «велик», «гадкий», «нескладный») подчеркивает его неполноценность в глазах окружающих и низкий статус в иерархии птичьего двора.

Различия в речи. Речь персонажей отражает их социальный статус и отношение к утенку. Старая утка, гусыни не только высмеивают утенка, но и активно используют оскорбления, чтобы подчеркнуть его инакость. Речь обитателей птичьего двора полна снобизма, презрения и пренебрежения к *другому*: «Все очень милы, кроме одного… Этот не удался! Хорошо бы его переделать» [Андерсен 2013, 65].

Использование императивных форм глагола указывает на недостаточный опыт, а также нарциссическую часть личностей пары второстепенных героев – курицы и кота: «Может, ты хочешь быть умней кота и хозяйки, не говоря уже обо мне?» [Андерсен 2013, 77]. Ограниченные пространством избушки, они, тем не менее, навязывают утенку свои ценности: «держи язык за зубами», «не суйся со своим мнением», «неси-ка

яйца <…> или мурлычь», «не глупи» [Андерсен 2013, 77], которые актуальны только для кота, курицы – эгоцентриков, неспособных слышать другого.

«Утенок, в отличие от курицы, которая может нести яйца, не приносит никакой пользы в хозяйстве. Даже став лебедем, он не будет приносить ничего, кроме удовольствия», «скользя по воде» и вызывая «восхищение у наблюдателей» [Tatar 2008, 16]. Но Андерсен выбрал лебедя в качестве главного героя не только потому, что именно эта птица считается эталоном красоты. Важность другого не может быть оправдана его полезностью для кого-либо: ценность существования заключается в уважении к самой ЖИЗНИ, к таинству ее зарождения, проявления и бытия.

Противопоставление как содержательно-логический прием изложения основан на контекстуальных антонимах, которые актуализируют несовместимость элементов, сталкиваемых в рамках одного предложения: «…я тебе добра желаю, потому и браню тебя, – истинные друзья всегда так делают» [Андерсен 2013, 77]. Подача добра и брани под видом дружбы (маскировка газлайтинга под дружбу) – тончайшее искусство лицемерия. Приведенный пример содержит двусмысленность, игру слов, где истинные намерения искусно прикрываются мнимыми искренностью и заботой. Курица, притворяясь другом, щедро дает утенку советы, но за всем этим скрывается расчетливый план завуалированными оскорблениями подорвать уверенность утенка в себе.

Внутренний монолог. «Интроспекция и постоянный самоанализ персонажей приводят к тому, что мы постоянно следим за их эмоциями», так как для Андерсена было важно, «чтобы читатель сопереживал его героям» [Tatar 2008, 16]. Важную роль в сказке играет внутренний монолог утенка, размышляющего о своей судьбе и пытающегося понять, почему он так отличается от других: «…я, такой безобразный…» [Андерсен 2013, 86].

Лексема *безобразный* употребляется в начале сказки 2 раза, и первыми ее произносят взрослые утки, второй раз она звучит уже во внутреннем монологе утенка как усвоенная им точка зрения на себя.

В эпизоде на болоте уже дикие утки и гусаки говорят это утенку.

В сцене с собакой утенок опять повторяет себе, что он *безобразный*. Андерсен не ограничивается лишь описанием разовой ситуации отвержения: «Он плавал и нырял, но все животные по-прежнему презирали его за уродливость» [Андерсен 2013, 80]. Л. Бурбо считает, «чем глубже травма отвергнутого, тем сильнее притягивает он к себе обстоятельства, в которых оказывается отвергнутым или сам отвергает» [Бурбо 2020]. «Активное отторжение со стороны сверстников и родителей приводит к ощущению никчемности, чувству “плохости”, бессмысленности существования» [Заломов 2011, 143].

Когнитивные искажения, сформировавшиеся под воздействием негативного социального влияния (птичий двор, кот, курица, молодые гусаки), повлияли на эмоциональное состояние и поведение утенка, в результате чего сформировались мыслительные паттерны, способствующие поддержанию чувства отверженности и самообесценивания: «Меня испугались – вот какой я безобразный» [Андерсен 2013, 69]. А это уже результат принятия утенком проекций. Психика рекурсивно будет воспроизводить опыт отвержения, пока не наступит исцеление.

3. Язык поиска идентичности и самоопределения

Окружение способствовало формированию у будущего писателя ощущения собственной инакости, чувства, от которого Андерсен не мог избавиться в течение всей жизни. Уже будучи известным, сказочник встретился с Г. Гейне «да так искренне и сердечно, что перестал “бояться показаться ему таким, каков я есть”» [Брауде 2008, 78]. Андерсен, в силу особенностей своего характера, всегда испытывал трудности в общении с людьми. Теплота и прямота Гейне помогли Андерсену почувствовать себя принятым и понятым, так что встреча стала для сказочника своего рода терапией.

Языковая репрезентация индивидуальности героя. Попав в избушку к старушке, утенок вновь переживает отвержение, которое теперь обусловлено не столько видовыми особенностями, сколько тем, что утенок, взрослея, учится *слышать себя* («плавать так приятно» [Андерсен 2013, 77]) и *говорить* о них. Герой впервые сталкивается с осознанием собственной уникальности и с пониманием того, что его мировоззрение не совпадает с принципами окружения. Этот диссонанс и порождает потребность в поиске единомышленников, в создании *собственного*, благоприятного пространства. Разница во взглядах приводит к уходу утенка, причем утенок сам говорит, что ему «лучше уйти» [Андерсен 2013, 77]. Эта фраза заключает в себе целый спектр эмоций: в ней слышится и обида, и разочарование, но и осознанное решение. Утенок осознает, что, уходя из дома, он покидает зону комфорта, вступая в неизведанное. Этот шаг требует смелости и решительности, так как сопряжен с риском разочарований и потерь: «Лучше умереть, чем сносить щипки уток и кур, пинки птичницы да терпеть холод и голод зимою» [Андерсен 2013, 86]. Однако утенок бежит не от конфликта: он ищет пространство, где сможет быть собой. В психологии развития личности такой уход трактуется как этап сепарации.

В конечном итоге, решение утенка – это выбор в пользу самоопределения. Хотя социум опять воспринимает героя как инородный элемент, что порождает у утенка ощущение собственной ущербности и глубокое чувство ненужности, а курица говорит на прощание «Скатертью дорога!», герой готов пожертвовать стабильностью ради возможности быть самим собой. И, хотя этот путь может быть непредсказуем, он ведет протагониста к индивидуации и к формированию целостной личности.

Лексика надежды и преображения. По мере развития сюжета в языке появляются элементы надежды и предчувствия перемен. Утенок начинает замечать красоту окружающего мира, что отражается в его размышлениях.

В поиске своего места в жизни утенок переживает зиму на воде. И в это время происходит самое лучшее в жизни – встреча с прекрасным: на закате солнца «из кустов поднялась стая чудесных больших птиц» [Андерсен 2013, 81]. Впечатление было столь велико, что его охватило «волнение. Он волчком завертелся в воде <…> и испустил такой громкий и странный крик, что и сам испугался» [Андерсен 2013, 82]. Красота природы и взлетающих лебедей ошеломила утенка, жившего в мире без-образия – внутреннего свойства всех, кто это говорил утенку, контейнируя в него, беззащитного, свою внутреннюю пустоту: *образъ*, восходящий к общеславянскому obrazъ, образован от raziti, rezati – «резать, обрезать, *придавать форму*» [Семенов 2003].

Без-óбраз-ие – это скрытая бесформенность, нравственная и эстетическая пустота, которой страдают все обидчики утенка. Красота же увиденного

потрясает героя еще и тем, что он обнаруживает у себя умение видеть ее и понимать: он полюбил незнакомых птиц «так, как не любил до сих пор никого на свете» [Андерсен 2013, 82]. И утенок, мечтающий, чтобы «хоть утки-то его от себя не отталкивали» [Андерсен 2013, 82], переживает душевное смятение, восторг от красоты. Этот эпизод можно считать переломным в жизни утенка, так как благодаря этому случайному и недолгому опыту утенок усвоил, что в мире есть прекрасное и стремиться нужно именно к нему.

Финал сказки, когда утенок превращается в прекрасного лебедя, символизирует **преодоление отвержения** – герой понимает, что его гадкость была лишь проекцией чужого страха перед инаковостью, попыткой возвыситься, принизив другого – *маленького*, потому что это самый простой и удобный способ ощутить свою значимость.

4. Терапевтический эффект сказки

Исследователь сказок Х.К. Андерсена Л.Ю. Брауде заметила, что «большинство критиков <…> увидели в них <…> автобиографические мотивы и субъективные тенденции автора, как <…> в сказках “Гадкий утенок” и “Жених и невеста”» [Брауде 2008, 132]. Сама же Л.Ю. Брауде считала, что «при помощи особых, присущих ему художественных средств Андерсен стремился к созданию нового сказочного мира, в котором <…> осуществлялись его мечты о торжестве Добра, Чести и Справедливости» [Брауде 2008, 124]. Можно предположить, что писатель понял целебную силу сказки и, возможно, сам испытал на себе ее целительные свойства (по мнению современных юнгианцев, «одно из древнейших предназначений сказки – искусство врачевания» [Эстес 2006, 452]).

В заключительной части сказки **антонимичные пары слов** при описании утенка – «красивый белый лебедь» – резко контрастируют со сквозными лексемами «гадкий, безобразный», формирующими семантику образа. Однако использование антонимов репрезентует трансформацию персонажа. В этой метаморфозе находит свое отражение не только внешнее преображение, но и внутренний духовный рост. Утенок, подвергавшийся издевательствам за свою инаковость, вырастая, становится идеалом красоты и грации. Этот контраст подчеркивает важность принятия героем собственной уникальности, даже несмотря на давление общественного мнения. Повествование достигает кульминации в момент осознания героем своей принадлежности к миру лебедей. Зеркальное отражение в воде становится не просто отражением физической формы, но и зеркалом души, отражающим внутреннюю гармонию и самопринятие. Прежние страдания и одиночество сменяются чувством гордости и самоуважения. «Поэтому, чтобы начать путь к исцелению, перестаньте себя обманывать…», – пишет К.П. Эстес, советуя «с уважением относиться к своим талантам, дарованиям и ограничениям, принимая и те, другие» [Эстес 2006, 183].

Таким образом, история утенка – это универсальный символ надежды и возможности изменения, призывающий к терпимости и состраданию, и одно из немногих произведений, которое помогает поколениям «чужаков продержаться, пока они находили себе подобных» [Эстес 2006, 168].

Сказка Х.К. Андерсенаа «Гадкий утенок» – глубокое антропологическое исследование, затрагивающее вопросы принятия, но также и отвержения; это глубокое размышление о том, как язык формирует восприятие человеком мира и себя.

Психологический анализ текста сказки позволяет выявить механизмы, посредством которых происходит социальная изоляция и психологическое травмирование главного героя.

Филологический анализ сказки показывает, как язык отражает опыт отвержения, становится инструментом для преодоления этой травмы, а также используется для описания внутреннего мира главного героя, его поиска самоопределения и процесса трансформации. Роль тематической группы слов – лексики отвержения – заключается в описании двух этапов жизни протагониста: стадии без-óбразия (отделение от родительской фигуры, момент отвержения группой, время поиска себя) и стадии осознания себя как самостоятельной личности (в сочетании пережитого страдания, сделавшего душу героя мудрее, и неожиданной красоты, нести которую в мир и есть цель человеческого существования).

Так, слова тематической группы со значением отвержения отправляют читателя к общечеловечески значимым категориям – вечного и преходящего, важного и сиюминутного. Понимание красоты, и физической, и нравственной, и ее роли в жизни является итогом завершения инициации гадкого утенка. Путь от неприкаянного создания к прекрасной птице – это не просто метаморфоза внешности, но и глубокое внутреннее преображение. Пройдя через череду испытаний, гадкий утенок начинает осознавать, чтó есть уродство и красота. Он познает, что внешность, за которой могут скрываться жестокость и равнодушие, обманчива, а страдания в силах преобразить душу, наполнив ее собственной, уникальной красотой. «Не беда появиться на свет в утином гнезде, если ты вылупился из лебединого яйца» [Андерсен 2013, 86], – эта фраза «может служит эпиграфом ко всем произведениям, в которых Андерсен утверждает свой идеал положительного героя» [Брауде 2008, 153]. Происхождение не определяет судьбу, главное – внутренний потенциал, с опорой на который даже в трудных условиях можно добиться успеха.

Мрачность андерсеновских сказок компенсируется их глубоким гуманизмом. Именно честность, откровенность и глубокая человечность делают сказки Андерсена актуальными на протяжении вот уже двух столетий. Он не предлагает легких ответов и не рисует идеализированную картину мира: Андерсен не боится показывать темные стороны человеческой природы. Он предлагает более глубокий взгляд на окружающую реальность.

ИСТОЧНИКИ

1. Андерсен Г.Х. Гадкий утенок // Сказки. СПб.: АЗБУКА, 2013. С. 53–90.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бабенко Л.Г. Филологический анализ текста. М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2004. 462 с.

2. Бекмиров Т. Р. Психологическая травма у детей как фактор невроза // Academic research in educational sciences. 2023. Т. 4. С. 739–744.

3. Бойкина Е.Э. Остракизм и родственные феномены: обзор зарубежных исследований // Психология и право. 2019. Т. 9. № 3. С. 127–140.

4. Болотнова Н.С. Филологический анализ текста. М.: Флинта: Наука, 2009. 520 с.

5. Брауде Л.Ю. По волшебным тропам Андерсена. СПб.: Алетейя, 2008. 262 с.

6. Бурбо Л. Пять травм, которые мешают быть самим собой. М.: София Медиа, 2020. 204 с.

7. Заломов Я.А. Типы одиночества в сказках Г.-Х. Андерсена: психологический анализ // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2011. № 4–3. С. 142–145.

8. Кременецкая И.В. Тематическая группа как парадигматическое объединение слов // Lingua mobilis. № 3 (17). 2009. С. 94–98.

9. Кузнецова М.С. «Щегол» Донны Тартт как отражение проблематики травмы в современной социальной реальности // Прагматика гуманитарного знания: проблемы и перспективы: Материалы II Всероссийской научно.-практической конференции, Иркутск, 29–30 апреля 2022 года. Иркутск: Иркутский государственный университет, 2022. С. 58–65.

10. Мазирка И.О., Соколова А.В. Категория вопроса как средство когезии и создания нужной автору текста детективного жанра когерентности // Глобальный научный потенциал. 2021. № 5 (122). С. 175–184.

11. Николина Н.А. Филологический анализ текста. М.: Издательский центр «Академия», 2003. 256 с.

12. Перри Б., Салавиц М. Мальчик, которого растили, как собаку. И другие истории из блокнота детского психиатра. М.: АСТ, 2015. 334 с.

13. Садлер У.А. От одиночества к аномии // Лабиринты одиночества. М.: Прогресс, 1989. С. 53–76.

14. Семенов А.В. Этимологический словарь русского языка. М.: «ЮНВЕС», 2003. URL: https://lexicography.online/etymology/semyonov/б/ (дата обращения: 28.09.2026).

15. Соколова А.В. Роль тематической лексики в обеспечении глобальной связности текста детективного жанра // Глобальный научный потенциал. 2022. № 1 (130). С. 140–148.

16. Тарасова И.А. Ключевые слова как инструмент интерпретации художественного текста // Известия Саратовского университета. 2020. Т. 20. Вып. 4. С. 370–374.

17. Уокер П. Комплексное ПТСР: руководство по восстановлению от детской травмы. Киев: Диалектика, 2021. 272 с.

18. Урунтаева Г.А. Мир детства в рассказах А.П. Чехова // Социальная педагогика в России. 2015. № 5. С. 57–64.

19. Хабибуллина Л.Ф., Иванова А.А. Психология травмы в романах Й. Макьюэна об опыте Второй мировой войны // Ученые записки Казанского университета. 2018. Т. 160. Кн. 1. С. 232–240.

20. Худоба И.А. Соотношение лексико-семантических и тематических групп лексики // Альтернант-2015. URL: https://conf.grsu.by/alternant2015/index-168.htm (дата обращения: 19.05.2025).

21. Черкашина С.П. Анализ тематических групп слов как инструмент раскрытия художественного образа // Управление образованием: теория и практика. 2024. № 3–1. С. 38–46.

22. Эстес К.П. Бегущая с волками: Женский архетип в мифах и сказаниях. М.: София, 2006. 496 с.

23. Tatar M. The Annotated Hans Christian Andersen. New York: W. W. Norton, 2008. 449 p.

24. Williams K.D. Ostracism: A Temporal Need-Threat Model // Advances in Experimental Social Psychology. 2009. Vol. 41. P. 275–314.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Bekmirov T.R. Psikhologicheskaya travma u detey kak faktor nevroza [Psychological Trauma in Children as a Factor of Neurosis]. *Academic research in educational sciences*, 2023, vol. 4, pp. 739–744. (In Russian).

2. Boykina E.E. Ostrakizm i rodstvennyye fenomeny: obzor zarubezhnykh issledovaniy [Ostracism and Related Phenomena: A Review of Foreign Research]. *Psikhologiya i pravo*, 2019, vol. 9, no. 3, pp. 127–140. (In Russian).

3. Cherkashina S.P. Analiz tematicheskikh grupp slov kak instrument raskrytiya khudozhestvennogo obraza [Analysis of Thematic Groups of Words as a Tool for Revealing an Artistic Image]. *Upravleniye obrazovaniyem: teoriya i praktika*, 2024, no. 3–1. pp. 38–46. (In Russian).

4. Khabibullina L.F., Ivanova A.A. Psikhologiya travmy v romanakh Y. Mak'yuena ob opyte Vtoroy mirovoy voyny [Psychology of Trauma in J. McEwan's Novels about the Experience of World War II]. *Uchenyye zapiski Kazanskogo universiteta*, 2018, vol. 160, book 1, pp. 232–240. (In Russian).

5. Khudoba I.A. Sootnosheniye leksiko-semanticheskikh i tematicheskikh grupp leksiki [The Thematic Group as a Paradigmatic Grouping of Words]. *Al'ternant-2015*. Available at: https://conf.grsu.by/alternant2015/index-168.htm (accessed 19.05.2025). (In Russian).

6. Kremenetskaya I.V. Tematicheskaya gruppa kak paradigmaticheskoye ob'yedineniye slov [Thematic Group as a Paradigmatic Association of Words]. *Lingua mobilis*, 2009, no. 3 (17), pp. 94–98. (In Russian).

7. Mazirka I.O., Sokolova A. V. Kategoriya voprosa kak sredstvo kogezii i sozdaniya nuzhnoy avtoru teksta detektivnogo zhanra kogerentnosti [The Question Category as a Means of Cohesion and Creating the Coherence Required by the Author of a Detective Genre Text]. *Global'nyy nauchnyy potentsial*, 2021, no. 5(122), pp. 175–184. (In Russian).

8. Sokolova A.V. Rol' tematicheskoy leksiki v obespechenii global′noy svyaznosti teksta detektivnogo zhanra [The Role of Thematic Vocabulary in Ensuring Global Coherence in Detective Fiction]. *Global'nyy nauchnyy potentsial*, 2022, no. 1 (130), pp. 140–148. (In Russian).

9. Tarasova I.A. Klyuchevyye slova kak instrument interpretatsii khudozhestvennogo teksta [Keywords as a Tool for Interpreting Literary Texts]. *Izvestiya Saratovskogo universiteta*, 2020, vol. 20, no. 4, pp. 370–374. (In Russian).

10. Uruntayeva G.A. Mir detstva v rasskazakh A.P. Chekhova [The World of Childhood in the Stories of A.P. Chekhov]. *Sotsia'naya pedagogika v Rossii,* 2015, no. 5. pp. 57–64. (In Russian).

11. Zalomov YA.A. Tipy odinochestva v skazkakh G.-Kh. Andersena: psikhologicheskiy analiz [Types of Loneliness in Hans Christian Andersen's Fairy Tales: A Psychological Analysis]. *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta*, 2011, no. 4–3, pp. 142–145. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

12. Kuznetsova M.S. "Shchegol" Donny Tartt kak otrazheniye problematiki travmy v sovremennoy sotsial'noy real'nosti [Donna Tartt's "The Goldfinch" as a Reflection of the Problematic of Trauma in Contemporary Social Reality].

Pragmatika gumanitarnogo znaniya: problemy i perspektivy: Materialy II Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, Irkutsk, 29–30 aprelya 2022 goda [Pragmatics of Humanitarian Knowledge: Problems and Prospects: Proceedings of the II All-Russian Scientific-Practical conference, Irkutsk, April 29-30, 2022]. Irkutsk, Irkutsk State University Publ., 2022, pp. 58–65. (In Russian).

13. Sadler U.A. Ot odinochestva k anomii [From Loneliness to Anomie]. *Labirinty odinochestva* [The Labyrinths of Loneliness]. Moscow, Progress Publ., 1989, pp. 53–76. (In Russian).

(Monographs)

14. Babenko L.G. *Filologicheskiy analiz teksta* [Philological Analysis of the Text]. Moscow, Akademicheskiy Proyekt Publ.; Yekaterinburg, Delovaya kniga Publ., 2004. 462 p. (In Russian).

15. Bolotnova N.S. *Filologicheskiy analiz teksta* [Philological Analysis of the Text]. Moscow, Flinta-Nauka Publ., 2009. 520 p. (In Russian).

16. Braude L.Yu. *Po volshebnym tropam Andersena* [On the Magical Paths of Andersen]. St. Petersburg, Aleteyya Publ., 2008. 262 p. (In Russian).

17. Burbo L. *Pyat' travm, kotoryye meshayut byt' samim soboy* [Five Traumas That Prevent You from Being Yourself]. Moscow, Sofiya Media Publ., 2020. 204 p. (In Russian).

18. Estes K.P. *Begushchaya s volkami: Zhenskiy arkhetip v mifakh i skazaniyakh* [Women Running with the Wolves: The Female Archetype in Myths and Legends]. Moscow, Izdatel'skiy dom "Sofiya" Publ., 2006. 496 p. (In Russian).

19. Nikolina N.A. *Filologicheskiy analiz teksta* [Philological Analysis of the Text]. Moscow, Izdatel'skiy tsentr "Akademiya" Publ., 2003. 256 p. (In Russian).

20. Perri B., Salavits M. *Mal'chik, kotorogo rastili, kak sobaku. I drugiye istorii iz bloknota detskogo psikhiatra* [The Boy Who Was Raised Like a Dog: And Other Stories from a Child Psychiatrist's Notebook]. Moscow, AST Publ., 2015. 334 p. (In Russian).

21. Walker P. *Kompleksnoye PTSR: rukovodstvo po vosstanovleniyu ot detskoy travmy* [Complex PTSD: A Guide to Recovering from Childhood Trauma]. Kiyev, Dialektika Publ., 2021. 272 p. (In Russian).

Черкашина Светлана Павловна,
Московский университет «Синергия».
Кандидат филологических наук, доцент.
Научные интересы: язык художественной литературы, филологический анализ текста, паралингвистика художественного текста.
E-mail: svechka8@mail.ru
ORCID ID: 0009-0000-1816-2452

Svetlana P. Cherkashina,
Moscow University "Synergy".
Candidate of Philological Sciences, Associate Professor.
Research interests: language of fiction, philological analysis of text, paralinguistics of fiction.
E-mail: svechka8@mail.ru
ORCID ID: 0009-0000-1816-2452

DOI 10.54770/20729316-2026-3-402

А.М. Лебешева

КАНДИД, СИДУАН И МЕДЕРИК: ВЛИЯНИЕ ВОЛЬТЕРА НА РАННЕЕ ТВОРЧЕСТВО Э. ЗОЛЯ

Аннотация

Изучая влияние классиков на творчество Эмиля Золя (1840–1902), исследователи традиционно признают роль О. Бальзака, В. Гюго, Ж. Санд и других, в то время как участие Вольтера в формировании его литературных взглядов практически не рассматривается. Между тем это было отмечено еще в 1865 г. критиком «Отечественных записок» С.С. Дудышкиным в первом в русской публицистике отклике на дебют молодого Золя – сборник «Сказки Нинон» (1864). В нашей статье предпринята попытка анализа параллелей между философской повестью Вольтера «Кандид, или Оптимизм» и «главной повестью сборника» (Дудышкин) «Приключения большого Сидуана и маленького Медерика», до настоящего момента не получавшей достаточного освещения со стороны исследователей. Писатель переосмысляет философские идеи Вольтера, перенося их на реалии Франции времен Второй империи (1852–1870) и изображая Республику (1848–1852) в лице абстрактной Нинон, при этом расходясь с ним в интерпретации острых социальных вопросов. Золя подчеркивает, что для государственного устройства простой, занятый изнуряющим ручным трудом человек, важен так же, как и занятый трудом интеллектуальным. На примере неразлучных с детства силача Сидуана и начитанного Медерика он отмечает необходимость преодоления социальной пропасти между классами, их взаимной солидарности, без которой невозможно построить здорового общества. Проведенный нами анализ позволит расширить представление о раннем творчестве Эмиля Золя, рассмотреть на его примере процесс жанровой трансформации философской повести в XIX в., изучить романтическое начало будущего писателя-натуралиста, а также наметить еще одно направление для исследования Вольтера и его влияния на последующие поколения писателей.

Ключевые слова

Эмиль Золя; Вольтер; «Сказки Нинон»; «Приключения большого Сидуана и маленького Медерика»; «Кандид, или Оптимизм»; французская литература второй половины XIX в.

A.M. Lebesheva

CANDIDE, SIDOUAN AND MEDERIC: VOLTAIRE'S INFLUENCE ON THE EARLY WORK OF É. ZOLA

Abstract

While studying the classic's influence on work of Émile Zola's (1840–1902) work, researchers traditionally acknowledge the role of A. Balzac, V. Hugo, J. Sand etc., yet Voltaire's participation in shaping his literary views is rarely considered. It was, however, noted as early as 1865 by S.S. Dudyshkin, a critic for "The Otechestvennye Zapiski" Journal, in the first Russian review of the young Zola's debut "Tales of Ninon" (1864). Our article aims to analyze the parallels between Voltaire's philosophical novel "Candide, or Optimism", and "the main novel of the collection" "The Adventures of Big Sidouan and Little Mederic", which hasn't received sufficient attention from researchers until now. The writer reinterprets Voltaire's philosophical ideas, applying them to the reality of France during the Second Empire (1852–1870), showing the Rebulpic (1848–1852) as an abstract Ninon, while differing from him in his interpretation of pressing social issues. Zola emphasizes that the role of a common hardworking people, performing an exhausting manual labor, is as important to the state as the role of people performing an intellectual one. Using the example of strongmanSidouan and erudite Mederic, inseparable since childhood, he emphasizes the need to bridge the social gap between classes, their mutual solidarity, crucial for a healthy society. Our analysis will allow to expand the understanding of Emile Zola's early work, examine the process of genre transformation of the philosophical novel in the 19th century, explore the romantic beginnings of the future naturalist writer, and introduce another branch of studying Voltaire and his influence on generations of writers.

Keywords

Emile Zola; Voltaire; "Contes à Ninon"; "The Adventures of Big Sidouan and Little Mederic"; "Candide, or Optimism"; French literature of the second half of the 19th century; the second Republic; the Second Empire.

Введение

Трудно назвать французского писателя XIX в., литературную деятельность которого не затронули бы отголоски идей Вольтера (1694–1778). Его личность, определившая дух просветительской эпохи, в течение многих лет вызывала полярно противоположные оценки: от «главного действующего лица» [Гюго 1956, 59] XVIII столетия до «журналиста и ничего более» [Гонкур 1964, 412].

Фигура Вольтера продолжает волновать умы и последующего поколения. «Назвать имя Вольтера – значит охарактеризовать восемнадцатый век, – писал В. Гюго в критической статье «О Вольтере». – В литературе Вольтер оставил после себя один из тех памятников, которые не сколько подавляют своей грандиозностью, сколько поражают размерами <…> мы далеки от мысли отрицать гений этого необыкновенного человека» [Гюго 1956, 59–61].

Что касается Эмиля Золя (1840–1902) и поиска истоков формирования его творческой мысли, то такие исследователи, как, к примеру, М.К. Клеман [Клеман 1932], А.И. Гербстман [Гербстман 1964], И.А. Лилеева [Лилеева 1955],

традиционно отмечают влияние, которое на автора «Жерминаль» [Zola 1885] оказали французы В. Гюго, А. Мюссе, Стендаль, Ж. Санд и О. Бальзак; согласно А.И. Пузикову, в этот список следует включить англичанина У. Шекспира (см. об этом: [Пузиков 1969, 30]).

Важно понимать, что в вопросе влияния других литераторов на Золя речь чаще всего идет если не о зрелом писателе, то по меньшей мере о уже заявившем о себе авторе «Терезы Ракен» [Zola 1868], «Исповеди Клода» [Zola 1893] и первых романов из цикла «Ругон-Маккары». Действительно, в таком случае острое вольтеровское перо и его утонченную иронию трудно обнаружить среди шума парижских рынков и фригийских колпачков революции со страниц романов главного провозвестника натурализма.

Между тем меньше внимания уделяется первому сборнику Золя «Сказки Нинон» [Zola 1864], однако именно в нем еще прослеживаются следы вольтеровского наследия. Упоминания об этом можно найти у первого в русской прессе рецензента Эмиля Золя критика С.С. Дудышкина [Дудышкин 1865], а много позднее – у В.П. Балашова [Балашов 1960].

Отзыв Дудышкина, напечатанный в 158 томе «Отечественных записок» за январь–февраль 1865 г., мы подробно проанализировали, исследуя первые отклики на Эмиля Золя в русской журналистике второй половины XIX в. (см. об этом: [Лебешева 2025]). На личности этого критика стоит остановиться подробнее, учитывая, что она осталась за пределами интереса многих современных исследователей.

Степан Семенович Дудышкин (1820/21–1866) на протяжении почти 15 лет (с 1852 г.) выступал ведущим критиком «Отечественных записок», позже – фактическим редактором наравне с А.А. Краевским, а среди его друзей и близких знакомых были такие громкие в литературной среде имена, как А.Ф. Писемский, И.С. Тургенев, И.А. Гончаров и другие (см. об этом: [Русские писатели 1992, 194]). Его ранние статьи «Сочинения Фонвизина» [Дудышкин 1847], опубликованные в «Отечественных записках», получили оценку В.Г. Белинского, обратившего вынимание на его «знание дела» [Белинский 1848, 42] и умение избегать таких распространенных для критиков недостатков, как многословность и рассуждения «некстати о предметах, вовсе чужеродных разбираемой книге» [Белинский 1848, 43].

Однако имя Дудышкина никогда не стояло наравне с В.Н. Майковым, А.А. Григорьевым, Д.И. Писаревым и другими, не говоря, конечно, о самом В.Г. Белинском. Даже удачные его публицистические работы были встречены умеренно, с пометкой «вполне», а не «блестяще» или «талантливо»: он «вполне владеет своей мыслею», «вполне знакомит читателя с предметом, о котором пишет» [Белинский 1848, 43].

Его дальнейшая публицистическая деятельность и вовсе упрочила за ним имидж весьма посредственного критика среди как его современников, так и более поздних исследователей. Как отметила профессор Г.В. Зыкова в статье «Зачем был нужен Степан Семенович Дудышкин», «репутация Дудышкина похожа на репутацию всей журналистики конца 1840-х – начала 1850-х гг. Это время для нас как бы выпало из истории если не литературы, то критики уж точно, это “мрачно семилетие”» [Зыкова 2004, 73].

Можно сказать, что во многом виной этому стала его статья «Пушкин – народный поэт» [Дудышкин 1860], взволновавшая литературную общественность резким подходом к творчеству великого поэта и обвинением

его в так называемой «ненародности». «Мы все называем Пушкина народным писателем, а между тем сколько до сих пор известно, – писал Дудышкин на страницах «Отечественных записок», – ни один собиратель народных песен и сказок не встретил в народе пушкинского стиха. Народу до сих пор чужд Пушкин» [Дудышкин 1860, 58].

Трудно сказать, хотел ли Дудышкин найти новую оптику для переосмысления пушкинского наследия или надеялся эпатировать круг читателей, тем самым сделав себе имя радикального, смелого критика и обозначив уход «Отечественных записок» от парадигмы Белинского. Но нет ничего удивительного в том, что впоследствии Ф.М. Достоевский ссылался на это сочинение Дудышкина не иначе как «чудовищная статья о Пушкине» [Достоевский 1861, 167], отмечая при этом, что после ухода Белинского «наступила в “Отечественных записках” такая засуха, что страх вспомнить об этом времени» [Достоевский 1861, 166], а русская критика второй половины XIX в. – «пошлеет и мельчает» [Достоевский 1861, 165]. А.А. Григорьев, не скрывая насмешки, едко писал, что в размышлениях «почтенного критика “Отечественных записок”» [Григорьев 1861, 104] о народности мало что можно назвать истинным. Позднее критик С.А. Венгеров и вовсе относил Дудышкина к «людям, заимствующим свои идеи у других» [Венгеров 1886, 591], а его публицистическую деятельность характеризовал «сектантской тупостью» и «партийной недобросовестностью» [Венгеров 1886, 592].

Несмотря на неприязненное к нему отношение со стороны других критиков, поздний публицистический вклад Дудышкина нельзя назвать совершенно малоуспешным. Известно, что именно Степан Семенович первым откликнулся на творчество начинающего тогда Л.Н. Толстого [Дудышкин 1852], отметив, что «нельзя не поздравить русскую литературу с появлением нового замечательного таланта» [Дудышкин 1852, 85]. В рассматриваемой нами рецензии на «Сказки Нинон» им же был подчеркнут «самобытный талант» Эмиля Золя [Дудышкин 1865, 226] (см. об этом: [Лебешева 2025, 96]).

Критическая зоркость или удачное стечение обстоятельств, но С.С. Дудышкину удавалось опередить других публицистов, когда речь заходит об отклике на появление новых писателей в толстых журналах. Для начинающего писателя удачей станет возможность выбиться из безликого ряда ничем не примечательных имен, а признание его таланта со стороны рецензента случается еще реже. И ввиду этого во всей своей неоднозначности фигура критика стала ключевой для нашего исследования. Неоспоримо, что бóльшую роль в популяризация Золя в России сыграли М.М. Стасюлевич, И.С. Тургенев и журнал «Вестник Европы», но именно С.С. Дудышкин стоял в самом начале этого пути.

Итак, «Contes à Ninon», в журнале переведенные как «Рассказы для Нинон», – это первая ступень, обозначившая восхождение молодого писателя к литературной славе. Тогда, задолго до основания натуральной школы, Золя еще пользовался оптикой романтизма, показывая действительность Второй империи через призму грез, волшебства и аллегорий. Об этом пишет и В.П. Балашов: «Первоначально сборник сказок был задуман в духе романтического противопоставления мечты уродливой реальности» [Балашов 1960, 599].

В первое французское издание 1864 г. [Zola 1864] вошли указанное выше предисловие «À Ninon» («К Нинон»), «Simplice» («Симплис»), «Le Carnet de Danse» («Бальная книжечка»), «Celle qui m’aime» («Та, что любит

меня»), «La Fée Amoureuse» («Фея любви»), «Le Sang» («Кровь»), «Les Voleurs et l'Âne» («Воры и осел»), «Sœur-des-Pauvres» («Сестра бедных») и «Aventures du grand Sidoine et du petit Médéric» («Приключения большого Сидуана и маленького Медерика»).

Именно это заключительное произведение Дудышкин называет «главной повестью сборника» [Дудышкин 1865, 226] и отмечает, что оно «напоминает отчасти философские повести Вольтера; в ней много намеков на общественные уродливости нашего века и много злой, но изящной сатиры» [Дудышкин 1865, 226].

Исследуя первую русскоязычную рецензию на творчество Золя, нельзя не уточнить, что отношение русской интеллигенции к французскому философу было непостоянным и могло полярно перемениться в зависимости от политических веяний: ко второй половине XVIII в. Вольтер успел стать «символом передовой интеллектуальной культуры Запада» [Майданский 2019, 94], а его идеи – лечь в основу «модного вольтерьянства» [Нечкина 1948, 68], пускай по своей сути и поверхностного; Великая Французская революция же вынудила «перепуганную аристократию отрекаться от своего кумира и поспешно выносить бюсты Вольтера из дворцовых зал и кабинетов на чердак» [Нечкина 1948, 76], а «"вольтерьянство" закрепилось в речи как бранное слово» [Майданский 2019, 95].

В первой половине XIX в., как затихли трубы «La Marseillaise», русская передовая мысль (например, радищевцы и декабристы) вновь обратилась к Вольтеру, но скорее как к знаковой фигуре уходящего периода истории. Что касается второй половины столетия, то, как писал П.Р. Заборов, «особый интерес к этому [Вольтеру] "патриарху свободно-европейской мысли", к этому "великому отрицателю, пробившему первую и главную брешь в толстой стене предрассудков и суеверий", к этому неутомимому "работнику прогресса" возникал в годы общественного подъема – на рубеже 1850–1860-х годов» [Заборов 1978, 228]. М.А. Майдановский связывал то, как «упоминания об учении Вольтера вновь появились в литературе 60-х годов XIX века» [Майданский 2019, 95], с распространением идей нигилизма в русском обществе.

Отпечаток «вольтеризма» уходящей эпохи можно проследить и в критическом отделе «Отечественных записок». В рецензии 1864 г. короткая, но емкая отсылка к Вольтеру не только подчеркивает неподвластность времени философских размышлений об обществе, морали и природе человека, но и указывает на укрепление демократический веяний и идей в публицистике.

На русском языке (без указания переводчика) «Приключения большого Сидуана и маленького Медерика» опубликовали впервые в журнале В.И. Сахаровой «Библиотека для чтения» (1875–1885) в февральском номере за 1875 г. Для подлеющего сравнительного анализа с «Кандидом, или Оптимизмом» Вольтера был выбрана поздняя редакция перевода Ф. Сологуба с изменениями, внесенными Э.Л. Линецкой при подготовке соответствующего тома серии «Библиотека всемирной литературы» [Вольтер 1971]. Относительно оригинала 1909 г. (Первая публикация с опечатками и ошибками в передаче тех или иных выражений) и составленным Ф.Д. Батюшковым том БВЛ 1919 г. (Где в основном правилась грамматика и орфография) именно версия Линецкой считается эталонной для последующих изданий (см. об этом: [Заборов 2011, 88, 90]).

Главные герои «Приключений…» – друзья с самого рождения, несмотря на гиперболизированную разницу в росте (Первый был высотой с тополь, второй – со спаржу). Сама аллегория великана-Сидуана, простодушного, глупого, но сильного и смелого, и крошки Медерика, слабого, способного забраться в ухо своего товарища и шептать ему нужные указания, означает неоднородность единого народа – рабочего класса и интеллигенции. «Они были оба умны и сильны, так как они никогда не покидали друг друга» [Золя 1875, 6], – еще в предисловии к повести обозначил свою мысль Золя, напрямую связанную с социокультурной и общественно-политической ситуацией во Франции 1860-х гг.

Интересно отметить, что при переводе рассуждений некоего ученого об удивительной природе дружбы Сидуана и Медерика был упущен один небольшой, но весьма значительный для этой самой мысли нюанс. «Они одно и то же существо в двух видах; такого, если я не ошибаюсь, определение этих двух друзей» [Золя 1875, 5]. В оригинале это звучит следующим образом: «Ils sont un même être en deux êtres différents; et c'est, si je ne me trompe, la définition des amis parfaits» [Zola 1864, 177], где последнюю часть можно дословно перевести как «определение *идеальных* друзей», не имея в виду некий частный пример. То есть, уже в самом начале повести по представлениям Золя идеал, к которому обществу Франции необходимо стремиться, заключается в гармонии между интеллигенцией и рабочим классом и в признании того, что фундаментальные различия между людьми попросту невозможны.

Как таковая сюжетная линия в «Приключениях…» отходит на второй план, становясь лишь фоном, что характерно для классической философской повести. Законы вымышленного мира, кажущегося, но не являющегося знакомой нам Францией, не соответствуют реальным, а все фантастическое и абсурдное подчинено первостепенной задаче – испытанию и иллюстрированию философской идеи, вплетенной Золя в повествование.

Сама отправная точка приключений двух друзей служит для подчеркивания непреодолимой пропасти между классовым сознанием и их потребностями. «Я думаю о нашем будущем и нахожу, что мы им слишком пренебрегаем. Жизнь, мой милый, состоит не в том, чтобы есть вкусный картофель и одеваться в великолепные меха. Надо составить себе имя в свете, устроить положение <…> дело в том, что нам надо как можно скорее покинуть эту страну, слишком для нас тесную» [Золя 1875, 12], – так объясняет Медерик Сидуану, тем самым положив начало их символическому путешествию.

С одной стороны, внешняя форма «Приключений…» действительно может напомнить взыскательным читателям философские повести Вольтера, а если точнее – «Кандида, или Оптимизм». Герои, претерпев ряд злоключений, оказываются в волшебной стране, а после, вернувшись домой, приходят к выводу, что нет ничего лучше возделывания родной земли. Однако при более подробном изучении становится ясно, что это единственное общее, что есть между этими двумя повестями.

Утопия у Вольтера предстала в образе Эльдорадо, лишенного, впрочем, колорита Южной Америки, где, согласно легендам, затерялась эта мифическая страна. По дорогам, где драгоценные камни разбросаны подобно грязи, ездят вполне узнаваемые европейские экипажи, царь живет во дворце, при котором трудятся математики, физики и инженеры, а дети ходят в сельскую школу, и от обычных провинциальных детишек их отличает только золотая ветошь

вместо одежды. Разве что, как выяснили Кандид и его слуга Какамбо, в этой дивной стране нет ни парламента, ни суда, ни тюрем – они просто не нужны этим счастливым людям.

Это вполне реальное государство, куда можно попасть, преодолев кольцо неприступных гор. Герои следуют руслу реки, которая, как известно, «всегда ведет к какому-то обитаемому месту» [Вольтер 1971, 443].

В качестве аллегории для несбыточной мечты об идеальном государстве Золя выбрал Царство Счастливых. В отличие от Вольтера, попасть туда сложнее: по словам безумного поэта, «Царство Счастливых, сударь, везде и нигде. Те, которые ищут его, как земного царства, с городами и деревнями, проведут целую жизнь рядом с ним, никогда не открыв его. При всей своей обширности, оно занимает очень мало места. <…> – Я говорю вам, что все равно, в какую сторону. Дайте я вас проведу. Прежде всего закройте глаза <…> Опустите ногу <…> Так! Теперь, господа, вы в Царстве» [Золя 1875, 107].

Вольтер предлагает вполне логичное объяснение, отчего в Эльдорадо до сих пор не ступала нога европейского человека; Золя же сразу дает понять, что лишь слабоумные будут полагать, будто счастье находится в каком-то отдельном от нашего обычного мира месте, абстрактном, но путем хитроумных манипуляций достижимом.

Между тем главное различие двух этих утопий гораздо глубже, нежели разница в расположении на карте. Вольтер населил Эльдорадо людьми достойнейшими из достойных, у которых один бог и нет противоречий. «– О, чудовища! – воскликнул Кандид. – Такие ужасы творят сыны народа, который пляшет и поет! Поскорее бы мне выбраться из страны, где обезьяны ведут себя, как тигры. Я видел медведей на моей родине, – людей я встречал только в Эльдорадо» [Вольтер 1971, 466]. Во внешнем мире за вершинами высочайших скал живут в лучшем случае отдаленные подобия людей, в худшем же – это злобные и кровожадные звери.

Жителям Эльдорадо чуждо разнообразие мнений: «…все мы придерживаемся одинаковых взглядов и не понимаем, что такое ваши монахи» [Вольтер 1971, 447]. Это преподносится как благо, и «обезьянам» со всего остального мира определенно есть чему поучиться.

Что же касается Царства Счастливых, то все в нем наоборот: там свое существование влекут «какие-то странные животные» [Золя 1875, 109], «люди, переставшие быть людьми» [Золя 1875, 70]. Личные качества и особенности неважны – «из этой справедливой мысли произошло скромное общество, немного монотонное с первого взгляда, не обладающее знаменитыми отдельными личностями, но восхитительное в общем, не питающее никакой ненависти, составляющее настоящий народ, в истинном значении этого слова» [Золя 1875, 70].

Особое место в этом Царстве занимает Образцова школа, созданная сердобольной королевой Примеверой для местных животных, понимающих человеческую речь. Кормятся они лишь молоком, «пищей очень нравственной, легко сваримой и смягчающей нравы» [Золя 1875, 111], в котором Золя упрятал аллегорию для контроля общественного мнения, попыток государства отгородить его от массовых волнений. За три месяца такой диеты зверье начало голодать, а одно лишь упоминание молока вызывает у них приступ тошноты.

В попытке сменить этот продукт на что-то одинаково полезное,животные пытаются держать совет в Образцовой школе, и Лев предлагает мясо.

Овца, которая, очевидно, и станет первым кушаньем, опасаясь за свою жизнь и положение в общине («Оспаривание мнения сильных есть большой риск, особенно когда они говорят во имя братства» [Золя 1875, 113]) настаивает на травяной пище. Там, где действительно нужно достичь согласия и мира, неприученные к диалогу животные поднимают гвалт, а затем устраивают настоящую бойню, вцепившись друг другу в глотки.

Перед Сидуаном и Медериком развернулась мрачная сцена: «Образцовая Школа получила в результате самое полное единство, какое только можно себе представить, состоящее в том, чтобы соединиться душой и телом с ближним» [Золя 1875, 117]. Обезумевшие от голода и попыток вести себя цивилизованно, сильные животные безжалостно сожрали слабых.

Таким образом, при внешнем сходстве формы философской притчи и использовании иронии не как приема, но как инструмента для раскрытия идейного смысла повести мы видим, что Золя, как автору XIX в., далекому от утопий Просвещения, претят многие идеи Вольтера, в частности общественное единство и равенство умов в том смысле, в каком тот преподнес это в «Кандиде». Утопия невозможна, и это к лучшему. Каждый член общества важен своей уникальностью, и вовсе не нужно ждать, когда «породы перестанут существовать и у всех животных будут одни мысли, одни вкусы и одни интересы» [Золя 1875, 110].

Интересно, что писатель и в дальнейшем своем творчестве будет прибегать к сравнению глупых, пустых, безвольных людей, живущих низменными страстями и инстинктами, со зверьми, как, например, в романе «Тереза Ракен».

Иными словами, для Вольтера его утопия – это практически в буквальном смысле рай («Дьявол вмешивается во все дела этого мира, <…> бросив взгляд на этот земной шар, или, вернее, на этот шарик, я пришел к выводу, что господь уступил его какому-то зловредному существу; впрочем, я исключаю Эльдорадо» [Вольтер 1971, 455]). Золя сразу уточняет: «…Царство Счастливых не было раем с медовыми и молочными реками, но это была страна нежного света и святого спокойствия» [Золя 1875, 108]. В этом принципиальное различие двух философских повестей.

Вместе с тем оба писателя рассматривали вопрос равенства всех людей не только с точки зрения социального статуса: и Золя, и Вольтер в произведениях поставили под сомнение оправдание распространенных в то время расовых предрассудков.

По дороге к городу Суринам Кандид и Какамбо встретили чернокожего раба, изувеченного своим хозяином. «…голландские жрецы, которые обратили меня в свою веру, твердят мне каждое воскресенье, что все мы – потомки Адама, белые и черные. – поделился он с путниками. – Я не силен в генеалогии, но если проповедники говорят правду, мы и впрямь все сродни друг другу. Но подумайте сами, можно ли так ужасно обращаться с собственными родственниками?» [Вольтер 1971, 451]

Обличая несправедливость рабовладельческого режима, Вольтер апеллировал как к философии, так и к библейскому учению. Он подчеркнул, что различия в цвете кожи не могут служить основанием для дискриминации хотя бы потому, что все люди принадлежат к единому роду, идущему от Адама с самой зари человечества. В таком контексте этому суждению можно дать две возможные интерпретации. Первая состоит в том, что принадлежность к той или иной расе не может играть никакой существенной роли, поскольку все люди происходят от общего предка, а значит, и в самой своей сути равны.

Вторая – это что сам первый человек, созданный по подобию Божьему, вовсе не обязательно имел светлый оттенок кожи.

Золя же шагнул еще дальше в этих размышлениях. Во время их приключений Медерик рассказывал Сидуану (или, как это указано в названии главы, «популяризировал») о географии, астрономии, философии и других науках, не обходя стороной антропологию. Несмотря на грубоватую трактовку научной концепции существования основных рас («Главных человеческих племен четыре: черное, красное, желтое и белое. Конечно, существуют и промежуточные оттенки» [Золя 1875, 88]), в дальнейших рассуждениях Медерика было не просто зерно мысли Вольтера, но прямое ее развитие, настолько провокативное, что приведенный далее фрагмент из оригинальной публикации был полностью вычеркнут из русского перевода. Издатели не могли не понимать, что духовная цензура не пропустит подобное в печать.

«Есть один вопрос, единственный, что я хотел бы сегодня подробно рассмотреть, который первым встает перед человеком, желающим достойно говорить о науке. Этот вопрос таков: был ли Адам белым, желтым, красным или черным? Если я утверждаю, что он был белым, ведь я и сам белый, я не смогу объяснить удивительные перемены цвета, произошедшие у моих братьев. Несомненно, они сами создали своего праотца по образу и подобию, и, размышляя обо мне, они так же озадачены, как и я. Стоит признаться, это вопрос непростой. Зарабатывающие на жизнь высокой наукой сочли бы это различным влиянием климата и пищи, сотней чудесных витиеватых причин, которые трудно предвидеть и понять. Я же, с другой стороны, просто занимаюсь популяризацией науки, и ты поймешь меня без труда. Мой дорогой, если сегодня мы видим людей четырех цветов: черного, красного, желтого и белого, то это потому, что Бог в первый день создал четырех Адамов: одного белого, одного желтого, одного красного и одного черного» [Zola 1864, 273–274] (перевод мой – *А.Л.*].

Нет ничего удивительного, что этот отрывок «Приключений…» с дерзким переосмыслением Ветхого Завета не дошел до русского читателя. Сама идея, что единовременно был создан не один первый человек по имени Адам, а целых четыре, скорее похожа на усмешку над сторонниками идеи превосходства одного оттенка кожи. Золя и здесь использовал абсурд первостепенно для того, чтобы подсветить жизненную истину: вероятнее того, что в райском саду жило четыре совершенно разных Адама, будет принятие общечеловеческого равенства без споров о первостепенности одной расы.

Высшую и безусловную ценность человеческой свободы Вольтер и Золя показали не только с философской и этической точек зрения: в своих повестях они использовали призму теологии, подчеркивая, что в каждом человеке, вне зависимости от цвета кожи, происхождения и рода деятельности, заключена божественная искра.

Также стоит внимательнее присмотреться к концовкам произведений. И у Золя, и у Вольтера герои так или иначе приходят к тому, что лучше всего заниматься простым крестьянским трудом, вспахивая землю и возделывая сад. Однако и здесь кроется еще одно важное отличие между воззрениями этих двух писателей.

В повести Вольтера добродушный старик-фермер, встречающий свою старость в окружении своих счастливых детей и вкусной еды

(своего рода крохотная утопия), делится мудростью с Кандидом: «…признаться, никогда не знал имен никаких визирей и муфтиев. И о происшествии, о котором вы мне говорите, не имею понятия. Я полагаю, что вообще люди, которые вмешиваются в общественные дела, погибают иной раз самым жалким образом и что они этого заслуживают. Но я-то нисколько не интересуюсь тем, что делается в Константинополе; хватит с меня и того, что я посылаю туда на продажу плоды из сада, который возделываю» [Вольтер 1971, 488].

Выходит, что простому народу нечего совать нос в общественную жизнь страны и не стоит заглядывать куда-то дальше края своего вспаханного поля. Вольтер, весьма типичный представить буржуазного сословия своего времени, довольно четко дает об этом понять.

Обратимся же к Золя: в его «Приключениях…» овца, которая, пересилив себя, попыталась как-то повлиять на мнение «сильного», все так же оказалась съеденной: даже если вопрос касается твоей жизни – ты, будучи «слабым», не имеешь право высказаться на этот счет. Конечно же, в настоящем цивилизованном обществе, а не в утопичной Образцовой школе, такого, по мнению Золя, не может быть.

Интересно, как отражают друг друга завершающие диалоги обоих произведений.

В «Кандиде…» после разговора с фермером Панглос и Мартен делились своими размышлениями:

> Когда человек был поселен в саду Эдема, это было ut operaretur eum, – дабы и он работал. Вот вам доказательство того, что человек родился не для покоя.
>
> – Будем работать без рассуждений, – сказал Мартен, – это единственное средство сделать жизнь сносною [Вольтер 1971, 489].

Заключительный вывод в финале повести делает сам Кандид: «…надо возделывать наш сад» [Вольтер 1971, 489].

У Золя же с первого взгляда похожая мысль выражена так:

> – <…> Скажи мне, брат Медерик, где мудрость?
>
> – Мой милый, – отвечал Медерик, – возьми за́ступ [Золя 1875, 127].

Разница заключается в том, что труд Золя описывает как самое лучшее, что может делать человек своими руками: «… будущие земледельцы станут изумляться, проходя по этим полям. Видя их вечное плодородие, они будут говорить: тут работал некогда король Сидуан. Я предсказал тебе, мой милый, что твои руки будут королевскими руками, руками работника, самыми редкими и лучшими, какие только существуют» [Золя 1875, 123–124]. И если поддаваться той самой «звериной натуре» ради низменных потребностей, то любой человек так же, как настоящий король, может оставить после себя целое наследие. Несмотря на воспевание Вольтером свободы и просвещения, такую риторику нельзя встретить в его творчестве.

Заключение

Итак, идеи Вольтера, во многом сформировавшие интеллектуальную парадигму XVIII в., безусловно, требовали переосмысления с учетом реалий XIX столетия. Именно это и сделал Золя в своей философской повести: заимствовав традиционную фабулу и приключенческий мотив, начинающий писатель показывал, как французское общество десятилетиями продолжало сталкиваться с одними и тем же вызовами: разрушительными и по сути своей бессмысленными войнами, неуправляемыми силами природы, социальными проблемами и так далее.

Судьба Золя впоследствии была неразрывно связана с Вольтером, и их имена часто обозначались друг подле друга. Так, участие обоих писателей в судебных процессах часто подчеркивалось разными исследователями. Об этом писали и современники Золя, как, например, в февральском номере журнала «Мир Божий» за 1898 г.: «Вмешательство Золя в дело Дрейфуса, наделавшее столько шума, естественно должно было напомнить о другом знаменитом вмешательстве – о вмешательстве Вольтера в дело Калласа» [Фаль-р 1898, 42]. В 1897 г. на страницах газеты «Новое время» А.С. Суворин колко отметил, как «…лавры Вольтера не дают спать Эмилю Золя» [Суворин 1897, 2]. Написано это было в контексте обсуждения знаменитого дела Дрейфуса, и автора «Маленьких писем» не устраивала позиция писателя, призывавшего молодежь не «учиться и не пускаться ни в какие политические манифестации» [Суворин 1897, 2], а, наоборот, выступать за защиту капитана.

Удивительным совпадением стало и то, как Золя даже сотрудничал с газетой под названием «Le Voltaire» («Вольтер») (см. об этом: [Пузиков 1969, 268]) – республиканским изданием, выпускавшимся Орельеном Шоллем в Париже с 1878 по 1930 гг. [См. об этом: Le Voltaire 1878, 1].

Однако литературные параллели проводились между двумя писателями нечасто. Наш анализ показал, что это может представлять собой отдельное направление для исследования ранних работ Эмиля Золя для более комплексной рецепции его творческого наследия, а также позволит рассмотреть на его примере процесс жанровой трансформации философской повести в XIX в. Помимо этого, нами было подчеркнуто место критика во многом несправедливо забытого С.С. Дудышкина в литературном процессе XIX в. Многое о нем было уже описано некоторыми исследователями, но нами было выделено не только его предложение сопоставить творчество молодого писателя с Вольтером, но и значение для популяризации Эмиля Золя в России в целом.

Впрочем, как писал И.И. Эренбург, важно помнить одно: «Да, Золя не Вольтер, и все мы не Вольтеры, но бывают в жизни такие стечения обстоятельств, когда упрек, что мы не Вольтеры, уместен менее всего» [Эренбург 1996, 219].

ЛИТЕРАТУРА

1. Балашов В.П. Комментарии // Золя Э. Собрание сочинений: в 26 т. Т. 1: Из сборника «Сказки Нинон». Исповедь Клода. Завет умершей. Тереза Ракен. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. С. 599–614.

2. Белинский В.Г. Взгляд на русскую литературу 1847 года. Статья вторая и последняя // Современник. 1848. Т. VIII. № 3. С. 1–46.

3. Венгеров С.А. Молодая редакция «Москвитянина» // Вестник Европы. 1886. Т. 1. № 2. С. 581–612.

4. Вольтер. Орлеанская девственница. Магомет. Философские повести / под ред. Э.Л. Линецкой. М.: Художественная литература, 1971. 719 с.

5. Гербстман А.И. Эмиль Золя // Писатели Франции: сборник статей / под ред. Е.Г. Эткинда. М.: Просвещение, 1964. С. 508–516.

6. Гонкур Ж., Гонкур Э. Дневник. Записки о литературной жизни. Избранные страницы: в 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1964. 711 с.

7. Григорьев А.А. Народность и литература // Время. 1861. Т. 1. № 2. С. 83–112.

8. Гюго В. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 14: Критические статьи, очерки, письма. М.: ГИХЛ, 1956. 766 с.

9. Достоевский Ф.М. Ряд статей о русской литературе. Г. –бов и вопрос об искусстве // Время. 1861. Т. 1. № 2. С. 165–205.

10. Дудышкин С.С. Журналистика // Отечественные записки. 1852. Т. LXXXIV. № 10. С. 81–92.

11. Дудышкин С.С. Новые романы немецкие и французские // Отечественные записки. 1865. Т. CLVIII. № 1–2. С. 226.

12. Дудышкин С.С. Пушкин – народный поэт // Отечественные записки. 1860. Т. CXXIX. № 4. С. 57–74.

13. Дудышкин С.С. Сочинения Фонвизина // Отечественные записки. 1847. Т. LII. № 8. С. 21–40; Т. LIII. № 9. С. 23–46.

14. Заборов П.Р. «Кандид» в переводе Ф. Сологуба // Россия и Франция. Литературные и культурные связи: статьи и заметки. СПб.: Петрополис, 2011. С. 85–90.

15. Заборов П.Р. Русская литература и Вольтер: XVIII – первая треть XIX века. Л.: Наука, 1978. 251 с.

16. Золя Э. Приключения большого Сидуана и маленького Медерика // Библиотека для чтения. 1875. № 2. С. 3–127.

17. Зыкова Г.В. Зачем нужен Степан Семенович Дудышкин // Забытые и «второстепенные» критики и филологи XIX–XX веков: материалы научной конференции «Пятые Майминские чтения», 14–17 ноября 2004 г. / под ред. А.Г. Разумовской. Псков: Псковский государственный университет, 2005. С. 73–77.

18. Клеман М.К. Эмиль Золя // Французский реалистический роман XIX века: сборник статей / под ред. В.А. Десницкого. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1932. С. 142–178.

19. Кулешов В.И. «Отечественные записки» и литература 40-х годов XIX века. М.: Издательство Московского университета, 1959. 405 с.

20. Лебешева А.М. Первые отклики на творчество Эмиля Золя в русской печати // Меди@льманах. 2025. Т. 3. № 128. С. 94–99.

21. Лилеева И.А. Эмиль Золя (1840–1902) // Золя Э. Карьера Ругонов / под ред. Л.В. Суровой. М.: Московский рабочий, 1955. С. 321–329.

22. Майданский А.Д. Мысль и стиль русского вольтерианства // Наука. Искусство. Культура. 2019. № 2 (22). С. 93–99.

23. Нечкина М.В. Вольтер и русское общество // Вольтер. Статьи и материалы / под ред. В.П. Волгина. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР, 1948. С. 59–93.

24. Пузиков А.Н. Золя. М.: Молодая гвардия, 1969. 272 с.

25. Русские писатели. 1800–1917: библиографический словарь / под ред. П.А. Николаева. Т. 2. М.Л. Гофман – В.И. Козлов. М.: Большая Российская энциклопедия, 1992. 623 с.

26. Суворин А.С. Маленькие письма // Новое время. 1897. № 7839. С. 2.

27. Фаль-р А. Из иностранных журналов // Мир Божий. 1898. № 2. С. 42.

28. Эренбург И.И. Перечитывая Чехова // Эренбург И.И. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 6. М.: Художественная литература, 1996. С. 205–272.

29. Zola É. Contes à Ninon. Paris: Librairie internationale, 1864. 320 p.

30. Zola É. La Confession de Claude. Paris: Charpentier et Fasquelle, 1893. 320 p.

31. Zola É. Germinal. Paris: G. Charpentier et Cie, 1885. 592 p.

32. Zola É. Thérèse Raquin. Paris: Librairie internationale, 1868. 310 p.

33. Le Voltaire. 1878. 5 juillet. № 1. 4 p.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Lebesheva A.M. Pervye otkliki na tvorchestvo Emilya Zolya v russkoy pechati [First Responses to Emile Zola's Work in the Russian Press]. *Medi@l'manakh*, 2025, vol. 3, no. 128, pp. 94–99. (In Russian).

2. Maydanskiy A.D. Mysl' i stil' russkogo vol'terianstva [Thought and Style of Russian Voltairianism]. *Nauka. Iskusstvo. Kul'tura*, 2019, no. 2 (22), pp. 93–99. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Balashov V.P. Kommentarii [Comments]. Zola É. *Sobranie sochineniy* [Collected Works]: in 26 vols. Vol. 1: Iz sbornika "Skazki Ninon". Ispoved' Kloda. Zavet umershey. Tereza Raken [From the Collection "Tales for Ninon". Claude's Confession. The Dead Woman's Testament. Thérèse Raquin]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury Publ., 1960, pp. 599–614. (In Russian).

4. Gerbstman A.I. Emil' Zolya [Émile Zola]. Etkind E.G. (Ed.). *Pisateli Frantsii* [Writers of France]. Moscow, Prosveshcheniye Publ., 1964, pp. 508–516. (In Russian).

5. Kleman M.K. Emil' Zolya [Emile Zola]. Desnitskiy V.A. (Ed.). *Frantsuzskiy realisticheskiy roman XIX veka: sbornik statey* [The French Realist Novel of the 19th Century: Collection of Articles]. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury Publ., 1932, pp. 142–178. (In Russian).

6. Lileeva I.A. Emil' Zolya (1840–1902) [Émile Zola (1840–1902)]. Surova L.V. (Ed.). Zola É. *Kar'era Rugonov* [The Fortune of the Rougons]. Moscow, Moskovskiy rabochiy Publ., 1955, pp. 321–329. (In Russian).

7. Nechkina M.V. Vol'ter i russkoe obshchestvo [Voltaire and Russian Society]. Volgin V.P. (Ed.). *Vol'ter. Stat'i i materialy* [Voltaire. Articles and Materials]. Moscow, Leningrad, The Academy of Sciences of the USSR Publ., 1948, pp. 59–93. (In Russian).

8. Zaborov P.R. “Kandid” v perevode F. Sologuba [“Candide” Translated by F. Sologub]. *Rossiya i Frantsiya. Literaturnye i kul’turnye svyazi: stat’i i zametki* [Russia and France. Literary and Cultural Ties: Articles and Notes]. St. Petersburg, Petropolis Publ., 2011, pp. 85–90. (In Russian).

9. Zykova G.V. Zachem nuzhen Stepan Semenovich Dudyshkin [Why We Need Stepan Semenovich Dudyshkin]. Razumovskaya A.G. (Ed.). *Zabytye i “vtorostepennye” kritiki i filologi XIX–XX vekov: materialy nauchnoy konferentsii “Pyatye Mayminskie chteniya”, 14–17 noyabrya 2004 g.* [Forgotten and “Minor” Critics and Philologists of the 19th–20th Centuries: Proceedings of the Academic Conference “The Fifth Maymin Readings”, 14–17 November 2004]. Pskov, Pskov State University Publ., 2005, pp. 73–77. (In Russian).

(Monographs)

10. Kuleshov V.I. *“Otechestvennye zapiski” i literatura 40-kh godov XIX veka* [“Otechestvennye Zapiski” and the Literature of the 1840s]. Moscow, MSU Publ., 1959. 405 p. (In Russian).

11. Nikolaev P.A. (Ed.). *Russkie pisateli. 1800–1917: bibliograficheskiy slovar’* [Russian Writers. 1800–1917: A Bibliographic Dictionary]. Vol. 2. Moscow, Bol’shaya Rossiyskaya entsiklopediya Publ., 1992. 632 p. (In Russian).

12. Puzikov A.N. *Zolya* [Zola]. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 1969. 272 p. (In Russian).

13. Zaborov P.R. *Russkaya literatura i Vol’ter: XVIII – pervaya tret’ XIX veka* [Russian Literature and Voltaire: The 18th – First Third of the 19th Century]. Leningrad, Nauka Publ., 1978. 251 p. (In Russian).

Лебешева Анастасия Михайловна,
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова.
Магистр, учебный мастер факультета журналистики.
Научные интересы: русская журналистика второй половины XIX в., литература и публицистика Эмиля Золя, натурализм.
E-mail: lebeshevaam@my.msu.ru
ORCID ID: 0009-0007-8617-0076

Anastasia M. Lebesheva,
Lomonosov Moscow State University.
Master of Journalism, Training Master at the Faculty of Journalism.
Research interests: Russian journalism of the second half of the 19th century, literature and journalism of Émile Zola, naturalism.
E-mail: lebeshevaam@my.msu.ru
ORCID ID: 0009-0007-8617-0076

DOI 10.54770/20729316-2026-3-416

А.А. Косарева

«СУПРУЖЕСКАЯ ЧЕТА» Ф. КАФКИ КАК ПРИТЧА О СМЕРТИ И ВОСКРЕШЕНИИ БОГА

Аннотация

В статье предлагается интерпретация рассказа Франца Кафки «Супружеская чета» («Das Ehepaar», 1922), в рамках которой сюжет произведения рассматривается как сложная христианская аллегория в контексте ницшеанской идеи «смерти Бога». Анализируя сюжетную организацию и систему образов, автор полемизирует с существующими трактовками произведения и предлагает альтернативную модель ее прочтения. В рамках данной модели господин N. – Бог-Отец, его больной сын – Христос, жена – образ Церкви, сидящий у постели сына агент – Святой Дух, а рассказчик-коммивояжер – Дьявол эпохи модернизма, чьи инструменты – красноречие, сделка и выгода. В эпоху «смерти Бога» Дьявол пытается расширить свои полномочия и самоутвердиться, заключив с Богом сделку, однако содержание его речей навевает такую тоску, что Бог, послушав Злого Духа, умирает от скуки. Пробудить Творца от «вечного» сна удается лишь Церкви, которая отказывается верить в смерть Бога, а его временное отсутствие объясняет усталостью Всемогущего. Особое внимание уделяется мотиву профанации сакрального и переносу божественного в пространство бюргерской повседневности, где ритуалы превращаются в механические жесты. Рассказ интерпретируется как притча о формальном ослаблении веры в Бога в эпоху «смерти Бога» и вкладе Церкви в сохранении памяти о божественном вопреки всему. Тем самым Кафка предлагает оригинальное толкование ницшеанского тезиса: Бог может «умереть» формально, но не может умереть в сердцах верующих – даже тогда, когда Церковь «глуха» к чаяниям прихожан, а ее «забота» о Боге сведена к ритуалам и соблюдению внешних норм.

Ключевые слова

Кафка; «Супружеская чета»; модернизм; Ницше; христианство; религиозная символика.

A.A. Kosareva

F. KAFKA'S "DAS EHEPAAR" ("THE MARRIED COUPLE") AS A PARABLE OF THE DEATH AND RESURRECTION OF GOD

Abstract

This article offers an interpretation of Franz Kafka's short story "The Married Couple" ("Das Ehepaar", 1922), examining the plot as a complex Christian allegory within the context of Nietzschean notion of the "death of God". Analyzing the narrative structure and system of images, the author debates existing interpretations of the work and proposes an alternative model for its reading. Within this model, Mr. N. is God the Father, his sick son is Christ, his wife is an image of the Church, the agent sitting by his son's bedside is the Holy Spirit, and the traveling salesman narrator is the Devil of the modernist era, whose tools are eloquence, bargaining, and profit. In the era of the "death of God", the Devil attempts to expand his powers and assert himself by making a deal with God. However, the content of his speeches evokes such melancholy that God, having listened to the Evil Spirit, dies of boredom. Only the Church, which refuses to believe in the death of God and attributes his temporary absence to the fatigue of the Almighty, succeeds in awakening the Creator from his "eternal" slumber. Particular attention is paid to the motif of the profanation of the sacred and the transfer of the divine to the everyday space of the bourgeoisie, where rituals are transformed into mechanical gestures. The story is interpreted as a parable about the formal weakening of faith in God in the era of the "death of God" and the Church's contribution to preserving the memory of the divine against all odds. Kafka thus offers an original interpretation of Nietzschean thesis: God may "die" formally, but He cannot die in the hearts of believers – even when the Church is "deaf" to the aspirations of its parishioners, and its "care" for God is reduced to rituals and the observance of external norms.

Keywords

Kafka; "The Married Couple"; modernism; Nietzsche; Christianity; religious symbolism.

Рассказ «Das Ehepaar» («Супружеская чета», 1922) – один из маленьких шедевров позднего Кафки, в котором бытовое оборачивается чудесным и необъяснимым. Повествование ведется от лица некоего коммерческого агента (вероятно, коммивояжера), который на фоне упадка дел в конторе решает лично навестить своего давнего делового партнера Н. и возобновить с ним общение. Н. стар, болен и принимает посетителей исключительно у себя дома. Придя вечером к Н., рассказчик становится свидетелем бытовой сцены: хозяин только что вернулся с прогулки с женой и отдыхает в комнате больного сына. В этом тесном и темном помещении уже сидит другой агент – конкурент рассказчика, крайне самодовольный. Сам Н. выглядит истощенным и рассеянным, а его мысли заняты не столько делами, сколько состоянием сына и собственным самочувствием. Несмотря на то, что происходящее явно не располагает к принятию серьезных решений, рассказчик, опасаясь окончательного провала переговоров, приступает к изложению своих предложений. Однако чем дольше он говорит, тем яснее становится, что Н. к нему не прислушивается: старик беспокойно ерзает и смотрит в пустоту. Внезапно вмешивается больной сын, который с трудом приподнимается и жестом требует тишины.

Становится ясно, что Н. перенес приступ и, по всей видимости, умер: его тело обмякло, а пульс отсутствует. Жена Н. входит в комнату с ночной рубашкой в руках и принимает случившееся за обычный сон. Ее уверенность и заботливые жесты словно побеждают смерть: Н. неожиданно приходит в себя, зевает и позволяет переодеть себя. Он ложится в постель рядом с сыном, требует газету и, как ни в чем не бывало, начинает резко критиковать деловые предложения рассказчика:

> Затем он потребовал вечернюю газету, взял ее, не обращая внимания на гостей, но не читал, а только просматривал, говоря при этом с поразительной деловой проницательностью довольно неприятные вещи о наших предложениях, непрестанно делая пренебрежительные движения свободной рукой и намекая щелканьем языка на скверный запах, который вызывает у него во рту наша манера вести дела [Кафка 2000, 300–301].

Герой, потрясенный и опустошенный, спешит покинуть дом, но в передней сталкивается с женой Н., которая, очевидно, принимает его за другого агента и задает ему вопросы относительно внешнего вида мужа. Уходя, рассказчик грустит о полном провале своего визита, и произведение завершается его размышлениями о неудачных деловых визитах и том бремени, которое приходится нести дальше, несмотря ни на что.

Это произведение является одним из самых загадочных в творчестве писателя, однако на сегодняшний день существует лишь три варианта его интерпретации. В этом рассказе видят: 1) историю о «порабощении слабого и больного человека угрожающими силами» [Neis 1968, 45]; 2) повествование об идеальной еврейской жене (госпоже Н.), поддерживающей мужа [Jahraus, Jagow 2008, 377–378]; 3) религиозную аллегорию, где Н. – Бог-Отец, сын – Иисус Христос, госпожа Н. – Дева Мария, а рассказчик – типичный представитель светского мира, чьи поиски веры заканчиваются полным провалом [Gray, Gross, Goebel, Koelb 2005, 78].

Толкование рассказа через призму христианской символики представляется вполне обоснованным в контексте творчества писателя. С тех пор как Томас Манн назвал Кафку религиозным художником, литературоведы на протяжении десятилетий интерпретировали кафкианскую прозу исключительно через призму отношений человека и Бога [Robertson 1985; Greenberg 1986; Lasine 1990; Heidsieck 1994; Horwitz 1995; Naveh 2000; Hawkins 2002; Bloom 2009; Idel 2010; Suchoff 2011; Leavitt 2012], а в 1920-е гг. Кафка, одно время посещавший христианскую церковь и даже позировавший скульптору для статуи Святого Себастьяна, создал целый ряд коротких рассказов, осмыслявших догматы христианства в ироническом ключе [Whitlark 1991, 89]. Трактовка, представленная в данной статье, совпадает с гипотезой о том, что в «Супружеской чете» мы имеем дело с христианской аллегорией, однако распределение ролей в рамках этой версии несколько иное: господин Н. – Бог-Отец, его сын – Иисус Христос, госпожа Н. – христианская церковь, агент у постели господина Н. и его сына – Святой Дух, а рассказчик – Дьявол.

В контексте философии начала XX в. (прежде всего идей Фридриха Ницше о «смерти Бога») «Супружескую чету» можно трактовать как притчу о превращении трансцендентного в профанное, о вырождении религиозных

форм в механические жесты. Сквозным мотивом рассказа становится не просто смерть Бога, но его превращение в обессиленное, бюрократическое, «уставшее» начало, утратившее живую связь с миром. Кафка серьезно интересовался философией Ницше, с увлечением читал его труды [Corngold 2009, 228], поэтому вполне мог строить предположения о том, как выглядела бы смерть Бога, если бы Творец имел человеческий облик.

Фабула рассказа (визит коммивояжера к давнему клиенту) задает контекст, лишенный сакрального измерения: язык деловых предложений, образцы товара и рассуждения о выгоде – маркеры пространства, в котором трансцендентное замещается прагматическим. Кафка размещает божественное в обстановке бюргерской обыденности, что довольно характерно для его поэтики: религиозная символика здесь – не откровение, а тень, проецируемая на мир вещей. Подобный прием писатель уже ранее использовал в рассказе «Посейдон»: «Что может быть смешнее и убийственнее, чем превращение богов в офисных менеджеров, а небес – в серое царство бюрократической администрации?» [Schuster 2024, 159]. Само появление рассказчика, несущего сумку с образцами, знаменует проникновение зла (или, точнее, духа сделки, рациональности, профанации) в пространство священного. Коммивояжер-рассказчик – Дьявол эпохи модернизма, который приходит к Богу с речами о выгоде.

Господин N. стар, болен, «сам в конторе почти не бывает», но «еще держит в своих руках все дела» [Кафка 2000, 297]. Это Бог-Отец, утративший космическое всемогущество: его немощь – болезнь мира, утратившего связь с абсолютом. Он больше не творит и не управляет, а лишь поддерживает порядок, постепенно слабея. Этот образ отсылает читателя к ницшеанской формуле: Бог умер не потому, что его победили, а потому что в Нем больше не нуждаются; мир исчерпал потребность в трансцендентном источнике смысла. Кафка изображает этот процесс со сдержанной иронией: Бог не гибнет, а просто угасает в своей гостиной.

Сын, лежащий в постели, больной, с «короткой окладистой бородой» и «лихорадочным румянцем» [Кафка 2000, 298], – это не торжествующий Спаситель, а страдающий человек. Ему не удается остановить рассказчика-Дьявола: «ему не хватило сил» [Кафка 2000, 300]. В этом жесте – драма ослабленной веры, немощного Бога-Сына, чье воплощение стало не источником спасения, а знаком бессилия.

Образ жены господина N. символизирует Пресвятую Церковь, которая живет заботой о муже (Боге): она занята только им, а внешнего мира будто бы не замечает. Сразу после смерти мужа женщина приносит в комнату «согретую на печи ночную рубашку» и, видя неподвижное тело, говорит с улыбкой: «Он уснул» [Кафка 2000, 300]. Эта сцена – метафора духовной слепоты: Церковь не замечает смерти Бога и, несмотря ни на что, продолжает проводить ритуалы. Однако именно этот акт наивной веры рождает чудо: Бог оживает. Кафка намеренно снижает пафос этого эпизода, вводя вполне бытовое объяснение недавней смерти: господину Н. было скучно, вот он и «заснул». Таким образом, чудо в рассказе превращается в пародию на воскрешение, а Бог, вернувшийся к жизни, – уже не Творец и Судья, а раздраженный старик, читающий газету и рассуждающий о делах. Подобное «воскрешение» – отражение деятельности Церкви, создающей иллюзию божественного присутствия.

Агент в рассказе (персонаж второстепенный, но символически значимый) – образ Святого Духа. Он сидит у изголовья постели больного Сына,

словно врач, «в своем красивом, распахнутом, вспучившемся пальто», с «нахальным» видом, но при этом ничего не делает и чего-то ждет [Кафка 2000, 298]. Святой Дух у Кафки превращается в наблюдателя, своего рода присутствие без вмешательства. Призванный быть дыханием жизни, он превращается в свидетеля медленного умирания Бога.

У Святого Духа есть интересная особенность – он то надевает, то снимает шляпу:

> Что можно сказать, например, по поводу того, что свою шляпу, которую держит на колене и медленно передвигает там взад-вперед, он иногда вдруг, совершенно неожиданно, надевает на голову? Он, правда, тут же снимает ее, словно это случилось нечаянно, но все-таки какое-то мгновение она находится у него на голове, и время от времени он повторяет это снова и снова. Такое поведение, право же, можно назвать непозволительным [Кафка 2000, 299].

В христианском богословии Святой Дух мыслится как не обладающий автономностью: Он не является источником бытия, как Отец, и не воплощается в видимом образе, как Сын. Святой Дух существует как движение, связь и актуализация, а не как устойчивая форма присутствия. Соответственно, любой жест, символизирующий утверждение автономности, является для Него источником внутреннего конфликта. Шляпа – знак самообозначения: надеть шляпу означает утвердить себя как действующее и видимое лицо, заявить о собственном присутствии. Когда Святой Дух надевает шляпу, он заявляет о своем стремлении к самораскрытию, это своего рода импульс, минимальная форма теофании – явления божества людям. Когда Он быстро снимает шляпу, он указывает на принципиальную невозможность пребывать в состоянии автономной «явленности» на постоянной основе: это противоречит его догматической функции – не говорить «от себя», а указывать на Отца и Сына и прославлять их. Таким образом, снятие шляпы – жест смирения и самоуничижения, выражение собственной вторичности внутри Троицы, а повторяемость жеста подчеркивает необходимость этого движения: Святой Дух вечно проявляется и вечно отступает, не имея возможности остаться в устойчивой форме.

Именно поэтому описанное поведение вызывает у Дьявола раздражение: он сам, Злой Дух, не может себе позволить быть «почти-откровением», «почти-знаком», который то и дело исчезает; он сам не является Божественным присутствием, которое то проявляется, то исчезает в мире. О том, что герой является Святым духом, свидетельствуют также слова Дьявола, который называет Агента «конкурентом» [Кафка 2000, 298], с которым он «не собирался считаться» [Кафка 2000, 299]: Злой Дух испытывает понятную неприязнь к Святому Духу.

Коммивояжер-Дьявол, в отличие от Святого Духа, очень активен, хотя понимает, что рядом со Святой Троицей и Церковью его позиции слабы: «Теперь, наконец, показалось мне, пришло мое время, вернее, не пришло и никогда, наверное, здесь не придет» [Кафка 2000, 298]. Его речь – инструмент разрушения сакрального. Он говорит, чтобы «все, в конце концов, привести в равновесие», делает уступки, которых «никто не требовал», стремится убедить, продать, договориться [Кафка 2000, 299]. Язык сделки, которую он предлагает, – противоположность христианского откровения: он говорит языком расчета.

В чем пытается убедить Дьявол Бога в эпоху «смерти Бога»? Он может говорить о новом варианте мироустройства: пытаться заменить любовь законом выгоды, перевести духовное в прагматическое. В Евангелии от Матфея 4: 8–10 Дьявол предлагал Христу «все царства мира и славу их» [Библия 1991, 3]. В кафкианском художественном мире Сатана может рекламировать спасение без страдания и веру без подвига, то есть псевдохристианство, где остается форма, но исчезает суть – подвиг любви. В эпоху формальной «смерти Бога» в духовном мире образуется вакуум, а природа не терпит пустоты. Коммивояжер-Дьявол – тот, кто может попытаться заполнить этот вакуум, торгуя смыслами и создавая «новые религии» – успеха, прогресса и потребления. Дьявол не столько против Бога, сколько паразитирует на Боге: не создает, а перепродает – причем даже самому Богу; пытается убедить Творца в необходимости новых форм, договоров, словно предлагая обновленную версию самой Вечности. Если, по Ницше, Бог умер, то место Творца, воплощения истины, свободно, а там, где нет истины, можно продать подделку. Коммивояжер достает из чемодана «новые товары»: власть, свободу без совести, страсть без любви и т.п.

Очевидно, рассуждения Дьявола настолько «увлекательны», что Бог, слушавший того, сначала демонстрирует полное отсутствие интереса к доводам говорящего, а затем и вовсе умирает; как он позже объяснит – от скуки. Таким образом, смерть Бога у Кафки показана не как трагедия, а как следствие слишком активной болтовни: Бог «умирает» под звуки делового монолога Дьявола.

Итак, Церковь (жена) совершает чудо, Бог воскресает, а Дьявол уходит. Его последняя реплика – подтверждение утраченной связи с чудесным: он говорит госпоже Н., что она напоминает ему мать: «Что бы ни говорили по этому поводу, она могла творить чудеса. Все, что мы портили, она приводила в порядок. Я потерял ее еще в детстве» [Кафка 2000, 301]. «Мать» Дьявола – это символ первоначальной целостности, созидании, гармонии и любви, которые предшествовали падению Люцифера. Когда Дьявол говорит о «матери» он раскрывается не как абсолютное зло, а как тот, кто помнит утраченное добро, и в его словах – не насмешка, а тень ностальгии. «Все, что мы портили, она приводила в порядок» – это образ Божественной Премудрости, материнского начала, которое милует и восстанавливает, а Дьявол и его «братья» – разрушители, символы гордости и своеволия. Эти слова Дьявола подчеркивают дистанцию между профанным и сакральным в рассказе: Дьявол констатирует, что чудо принадлежит прошлому, утраченному миру веры. Церковь не слышит признания: она «глуха», но достаточно активна, чтобы поинтересоваться у незнакомца, все ли в порядке с внешней стороной религии (внешностью Бога).

В финале рассказа Дьявол-коммивояжер спускается по лестнице (очевидно, лестнице Якова), что символизирует нисхождение в земной мир, владыкой которого он является. Он спускается в пространство, где Бога по-прежнему защищает Церковь, а он, Дьявол, по-прежнему вынужден довольствоваться позицией служащего: «Спускаться оказалось труднее, чем прежде подниматься, а ведь и подъем-то не был легок. Ах, какие бывают неудачные деловые походы, а надо нести свое бремя дальше» [Кафка 2000, 301].

Таким образом, в философско-богословском контексте «Супружескую чету» Кафки можно интерпретировать как парафраз ницшеанской идеи «смерти Бога» в форме обыденной драмы. Если у Ницше смерть Бога

знаменует освобождение человека, то у Кафки она лишает существование смысла и приводит к утрате внутренней опоры. Дьявол-коммивояжер в финале рассказа расстраивается неслучайно: на его глазах не сам Бог, а Церковь (то есть, человеческое тело Бога, сообщество веры) вдруг воскрешает память Творца, Его присутствие, Его живое имя. Это не механическое чудо, а вера вопреки очевидности, и коммивояжер делает ужасное для себя открытие: Бог может умереть в метафизике, но не может умереть в сердце, где Его помнят.

ЛИТЕРАТУРА

1. Библия. Книги Ветхого и Нового Завета. М.: Молодая гвардия, 1991. 1520 с.

2. Кафка Ф. Рассказы. Пропавший без вести (Америка). М.: АСТ, 2000. 544 с.

3. Bloom H. Ruin the Sacred Truths: Poetry and Belief from the Bible to the Present. Cambridge, London: Harvard University Press, 2009. 204 p.

4. Corngold St. Lambent Traces: Franz Kafka. Princeton: Princeton University Press, 2009. 288 p.

5. Gray R., Gross R., Goebel R., Koelb C.A. Franz Kafka Encyclopedia. Westport, Connecticut; London: Greenwood Press, 2005. 392 p.

6. Greenberg C. The Collected Essays and Criticism. Vol. 3: Affirmations and Refusals, 1950–1956. Chicago: University of Chicago Press, 1986. 339 p.

7. Hawkins B. Reluctant Theologians: Franz Kafka, Paul Celan, Edmond Jabes. New York: Fordham University Press, 2002. 265 p.

8. Heidsieck A. The Intellectual Contexts of Kafka's Fictions: Philosophy, Law and Religion. Columbia, SC: Camden House, 1994. 214 p.

9. Horwitz R. Kafka and the Crisis in Jewish Religious Thought // Modern Judaism. 1995. Vol. 15. № 1. P. 21–33.

10. Idel M. Old Worlds, New Mirrors: On Jewish Mysticism. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2010. 323 p.

11. Jahraus O., Jagow B. Kafka-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008. 576 p.

12. Lasine S. The Trials of Job and Kafka's Josef K // The German Quaterly. 1990. Vol. 63. № 2. P. 187–198.

13. Leavitt O.J. The Mystical Life of Franz Kafka. New York: Oxford University Press, 2012. 212 p.

14. Naveh G.S. Biblical Parables and Their Modern Recreations. Albany: State University of New York Press, 2000. 294 p.

15. Neis E. Interpretationen zeitgenössischer deutscher Kurzgeschichten. Hollfeld: C. Bange, 1968. 76 S.

16. Robertson R. Kafka: Judaism, Politics, and Literature. Oxford: Clarendon Press; London, Toronto: Associated University Press, 1985. 285 p.

17. Schuster A. How to Research Like a Dog. Kafka's New Science. Cambridge: The MIT Press, 2024. 352 p.

18. Suchoff D. Kafka's Jewish Languages: The Hidden Openness of Tradition. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011. 280 p.

19. Whitlark J. Behind the Great Wall: A Post-Jungian Approach to Kafkaesque. London; Toronto: Associated University Press, 1991. 285 p.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Horwitz R. Kafka and the Crisis in Jewish Religious Thought. *Modern Judaism,* 1995, vol. 15, no. 1, pp. 21–33. (In English).

2. Lasine S. The Trials of Job and Kafka's Josef K. *The German Quaterly*, 1990, vol. 63, no. 2, pp. 187–198. (In English).

(Monographs)

3. Bloom H. *Ruin the Sacred Truths: Poetry and Belief from the Bible to the Present.* Cambridge, London, Harvard University Press, 2009. 204 p. (In English).

4. Corngold St. *Lambent Traces: Franz Kafka.* Princeton, Princeton University Press, 2009. 288 p. (In English).

5. Gray R., Gross R., Goebel R., Koelb C. *A. Franz Kafka Encyclopedia.* Westport, Connecticut; London: Greenwood Press, 2005. 392 p. (In English).

6. Greenberg C. *The Collected Essays and Criticism*. Vol. 3: *Affirmations and Refusals, 1950–1956*. Chicago, University of Chicago Press, 1986. 339 p. (In English).

7. Hawkins B. *Reluctant Theologians: Franz Kafka, Paul Celan, Edmond Jabes.* New York, Fordham University Press, 2002. 265 p. (In English).

8. Heidsieck A. *The Intellectual Contexts of Kafka's Fictions: Philosophy, Law and Religion.* Columbia, SC, Camden House, 1994. 214 p. (In English).

9. Idel M. *Old Worlds, New Mirrors: On Jewish Mysticism.* Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2010. 323 p. (In English).

10. Jahraus O., Jagow B. *Kafka-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2008. 576 p. (In English).

11. Leavitt O.J. *The Mystical Life of Franz Kafka.* New York, Oxford University Press, 2012. 212 p. (In English).

12. Naveh G.S. *Biblical Parables and Their Modern Recreations.* Albany, State University of New York Press, 2000. 294 p. (In English).

13. Neis E. *Interpretationen zeitgenössischer deutscher Kurzgeschichten*. Hollfeld, C. Bange, 1968. 76 S. (In German).

14. Robertson R. *Kafka: Judaism, Politics, and Literature.* Oxford, Clarendon Press, London, Toronto: Associated University Press, 1985. 285 p. (In English).

15. Schuster A. *How to Research Like a Dog. Kafka's New Science.* Cambridge, The MIT Press, 2024. 352 p. (In English).

16. Suchoff D. *Kafka's Jewish Languages: The Hidden Openness of Tradition.* Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2011. 280 p. (In English).

17. Whitlark J. *Behind the Great Wall: A Post-Jungian Approach to Kafkaesque*. London, Toronto, Associated University Press, 1991. 285 p. (In English).

Косарева Анна Александровна,
Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.
Кандидат филологических наук, доцент кафедры лингвистики и профессиональной коммуникации на иностранных языках Уральского Гуманитарного Института.
Научные интересы: история европейской и американской литературы XIX–XX вв., комедия дель арте, религиозная символика.
E-mail: kosareva.anna@urfu.ru
ORCID ID: 0000-0002-9712-9251

Anna A. Kosareva,
Ural Federal University,
Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of linguistics and professional communication in foreign languages, Ural Institute of Humanities.
Research interests: history of European and American literature of the 19th–20th centuries, commedia dell'arte, religious symbolism.
E-mail: kosareva.anna@urfu.ru
ORCID ID: 0000-0002-9712-9251

DOI 10.54770/20729316-2026-3-425

Л.С. Соколова

ПРОСТРАНСТВО БРИТАНИИ XX В. В РОМАНЕ ДЖ.Р.Р. ТОЛКИНА «ЗАПИСКИ КЛУБА “МНЕНИЕ”»: МЕЖДУ ДОСТОВЕРНОСТЬЮ И УСЛОВНОСТЬЮ

Аннотация

Незаконченный роман Дж.Р.Р. Толкина «Записки клуба “Мнение”» (1945–1946 гг.), относится к т. н. Легендариуму Толкина, но является редким для творчества этого писателя примером произведения, в котором основной сюжет разворачивается не в фантастическом пространстве, а в пространстве, приближенном к реальности имплицитного читателя. Толкин прибегает ко второму способу использования сказочной и мифологической условности по Е.Н. Ковтун и сталкивает между собой фантастическое и приближенное к реальному пространства. Статья рассматривает пространство Британии XX в. в романе. Детали реального мира: места в Оксфорде и за его пределами, учебные и бытовые реалии жизни Оксфорда, реально существующие книги – создают иллюзию, что это пространство совпадает с реальностью имплицитного читателя, но на самом деле это не так. Действие разворачивается в недалеком будущем относительно времени написания романа. Толкин использует прием «найденной рукописи», что, согласно Ю.М. Лотману, подчеркивает условность пространства, описанного в рукописи, в сравнении с пространством предисловия вымышленного издателя. Возникающая таким образом игра к тому же усложняется за счет сомнений в достоверности содержания рукописи, высказываемых внутренними авторами «Предисловия» и «Замечания ко второму изданию» и подкрепляемых деталями самой рукописи. Таким образом, роман «Записки клуба “Мнение”» допускает несколько прочтений: при поверхностном чтении он выглядит «документом в романе», и описанные в рукописи события кажутся достоверными относительно реальности вымышленного издателя, но внимательный читатель увидит «роман в романе», внутренним автором которого оказывается сам Дж.Р.Р. Толкин.

Ключевые слова

Толкин; «Записки клуба “Мнение”»; пространство; «найденная рукопись»; текст в тексте; литературная игра.

L.S. Sokolova

THE SPACE OF 20TH-CENTURY BRITAIN IN J.R.R. TOLKIEN'S NOVEL "THE NOTION CLUB PAPERS": BETWEEN VERISIMILITUDE AND CONVENTION

Abstract

The unfinished novel "The Notion Club Papers" (1945–1946) by J.R.R. Tolkien, unlike other works of the so called Tolkien's Legendarium, is an example of a novel where the main plot takes place in a space close to the real world and not in a space of fantasy. Tolkien resorts to the second way of using the fairy-tale and myth convention (according to the theory of E.N. Kovtun) which means that in his novel two spaces, the space of fantasy and the space close to the reality, interact. This article examines the space of 20th-century Britain in "The Notion Club Papers". There are many details of real life in the novel: places in Oxford and outside it, educational and domestic details, real books – which creates an illusion that aforementioned space coincides with the real word, but in fact that is not true. The novel's plot is set in the near future relative to the time of its writing. Tolkien uses the literary device of a "found manuscript", which, according to Yu.M. Lotman, highlights the conventional nature of the space described in the manuscript relative to the space of the fictional editor's foreword. This creates literary play between reality and fiction which is complicated by the doubts expressed by the fictional authors of the "Foreword" and the "Note to the Second Edition". These doubts are corroborated by minor details within the manuscript itself. Thus "The Notion Club Papers" are open to multiple interpretations: while at a superficial level the novel appears to be "a document in a novel", at the same time an attentive reader may see "a novel in a novel" with J.R.R. Tolkien as an implied author.

Keywords

Tolkien; "The Notion Club Papers"; space; "the found manuscript"; frame story; literary play.

Почти вся литература фэнтези может быть условно разделена на две большие группы: произведения, действие в которых разворачивается в фантастическом мире, обособленном от реальности автора и читателя, и произведения, в которых эта обыденная реальность представлена и взаимодействует с фантастическим. Е.Н. Ковтун в монографии «Поэтика необычайного: художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа» называет это двумя способами «использования сказочной и мифологической условности» [Ковтун 1999, 145]. Второй способ, согласно Ковтун, характеризуется тем, что «сказочная и мифологическая условность <…> вторгается в привычную действительность» [Ковтун 1999, 145–146]; его используют, например, Т. Манн в романе «Иосиф и его братья» и С. Лагерлеф в цикле о Левеншельдах. К первому же способу, в случае которого «писателем создается <…> условный мир, <…> практически лишенный сюжетных <…> связей с реальной жизнью» [Ковтун 1999, 145], Ковтун относит в т. ч. «Сильмариллион» и «Властелин колец» Дж.Р.Р. Толкина. Эти произведения входят в т. н. Легендариум – совокупность текстов Толкина, посвященных вымышленному миру под названием Арда.

Действительно, большая часть Легендариума представляет собой произведения, действие которых разворачивается исключительно в вымышленном мире, т. е. в фантастическом пространстве. Связь между этим пространством и реальным миром существует, но не выходит на первый план. Так, во «Властелине колец» связь между фантастическим пространством романа и реальностью автора и читателя прослеживается только в предисловии к первому изданию, от которого позже Толкин отказался (см. доклад А.Л. Гумеровой «Предисловие к первому изданию «Властелина колец» Дж.Р.Р. Толкина: к семидесятилетию публикации романа-эпопеи» на заседании семинара «Фантастическая литература: проблемы жанра и терминологии» 19 ноября 2024 г.). Это привело к тому, что во многих более поздних произведениях литературы фэнтези, на которые книги Толкина, в особенности «Властелин колец», оказали значительное влияние, сложилась тенденция к повествованию о полностью фантастическом пространстве, не имеющем вовсе никакой связи с реальностью читателя (в качестве примеров можно привести цикл Дж.Р.Р. Мартина «Песнь льда и огня» и книги У. Ле Гуин о Земноморье).

В числе примеров применения Толкином второго способа использования сказочной и мифологической условности по Ковтун можно назвать рассказ «Лист работы Ниггля». С.К. Рыбалко пишет о нем: «Пространство внутреннего мира произведения можно <…> разделить на две части: мир реальный и мир ирреальный» [Рыбалко 2025, 187]. Другой пример – неоконченный роман «Записки клуба“Мнение”» (англ. «The Notion Club Papers»), в котором фантастическое пространство не только встречается с реальным, как в «Листе работы Ниггля», но и проникает в него. Без сомнения, роман относится к Легендариуму. На это указывают отдельные детали в тексте, например, корабль под названием «Эарендель» («The Éarendel») и упоминание королевства Нуменор. В черновых записях о ненаписанном продолжении романа упоминается также известная по другим текстам Легендариума «история Белерианда» [Tolkien 2015, 279]. Сын писателя, Кристофер Толкин, занимавшийся публикацией его черновиков, включил «Записки клуба “Мнение”» в книгу «Саурон побежденный», девятый том «Истории Средиземья» – посмертного издания черновиков Толкина, посвященных Легендариуму. Тем не менее, большая часть событий романа – по крайней мере, написанной его части – происходит в Британии XX в., что позволяет говорить о взаимодействии реального и фантастического пространств. В данной статье мы обращаемся к пространству Британии XX в., столь редкому для произведений Легендариума. Основная задача статьи – проанализировать, как именно оно представлено в романе и действительно ли его можно приравнивать к реальной для Толкина и читателя действительности.

«Записки клуба “Мнение”» – это протокол собраний вымышленного литературного клуба. В первой части романа герои обсуждают научно-фантастическую повесть, написанную Майклом Рэймером (одним из членов клуба), затем переходят к убедительности способов путешествовать через космос в научной фантастике и, наконец, приходит к особым снам, которые видит Рэймер: их содержанию и методу, которым он их вызывает. Во второй части герои начинают с разговора об искусственных языках, и это снова приводит их к обсуждению снов – на сей раз тех, которые видит Арри Лаудэм, еще один член клуба. В результате он и Уилфред Джереми отправляются

в путешествие; написанная часть романа прерывается в середине описания их совместного сна, увиденного в ходе этого путешествия.

Значимость романа в контексте всего творчества Толкина превосходит то скромное внимание, которое уделяется ему как в отечественном, так и в зарубежном литературоведении. Как отмечает Кристофер Толкин в предисловии, Толкин пишет «Записки клуба “Мнение”» во время краткого перерыва в написании «Властелина колец» [Tolkien 2015, 145], а значит, идеи, высказанные Толкином в «Записках клуба “Мнение”» – это идеи, занимающие его во время работы над романом, влияние которого на литературу фэнтези сложно переоценить. «Записки клуба “Мнение”» также, возможно, могут открыть исследователю особенности творческого процесса Толкина. Х. Карпентер в книге «Джон Р.Р. Толкин. Биография» отмечает: «Действие [«Записок клуба “Мнение”»] происходит в среде «Инклингов» (разве что самую малость закамуфлированных)» [Карпентер 2002, 269]. Имеется в виду литературный клуб «Инклинги», в котором состоял Толкин. Об этом клубе С.В. Алексеев в книге «Толкин. Властелин “Кольца”» пишет: «Значение кружка для творчества Толкина и Льюиса несомненно, <…> Толкин читал здесь главы своих книг <…> В обсуждениях иногда рождались новые идеи» [Алексеев 2014, 75]. «Записки клуба “Мнение”» являются в своем роде художественно переосмысленным взглядом Толкина на среду, в которой зарождались его идеи.

Рассмотрим основное пространство, в котором происходит действие романа. Его условно можно назвать реальным. Это Британия конца XX в., в которой, как и в реальной для автора и читателя Британии, существуют город Оксфорд, деревня Порлок, остров Малл и т. д., а за ее пределами – Норвегия, Исландия и Азорские острова. Упоминания обыденных реалий, как географических, так и бытовых, позволяют воспринимать описываемый мир как реальный. Они разбросаны по всему тексту: это места в Оксфорде и за его пределами, а также учебные реалии Оксфорда и реально существующие книги. Персонажи романа, как основные, так и эпизодические, кажутся людьми, которые вполне могли бы существовать на самом деле. В «Списке членов клуба “Мнение”», приведенном в начале романа, дается краткая информация о каждом из них, представляющаяся вполне обыденной: у каждого указан год рождения, почти у каждого – место, где он получил образование, у большинства названы увлечения и научные интересы. Из множества деталей собирается жизнь, которую могли бы вести в настоящем Оксфорде настоящие его жители. Клуб «Мнение» производит впечатление если не реально существующего, то вполне возможного, а его записки кажутся текстом, который мог бы быть документальным.

Тем не менее, на самом деле основное пространство «Записок клуба “Мнение”» не так приближено к реальному, как кажется на первый взгляд. Действие романа происходит в будущем относительно времени написания: Толкин, согласно предисловию Кристофера Толкина, работал над ним в 1945–1946 гг., а события в романе датированы 1986–1987 гг. Соответственно, для имплицитного читателя речь идет о предполагаемом будущем, что уже не тождественно непосредственной реальности; для реального же читателя это и вовсе альтернативное прошлое, т. к. «Записки клуба “Мнение”» были впервые опубликованы в составе книги «Саурон побежденный», девятого тома «Истории Средиземья», в 1992 г.

Время действия в романе выражается не только через даты. Разумеется, быт персонажей мало отличается от современного Толкину: речь идет не о далеком будущем, а о мире, опережающем реальность автора и имплицитного читателя всего на сорок один год. Однако через отдельные детали Толкин вводит в повествование реалии предполагаемого будущего. Так, на момент написания романа термин «Вторая мировая война» существовал, но употреблялся в основном американцами, тогда как в Британии в 1945–1946 гг. недавнюю войну называли просто «войной». Персонажи «Записок клуба “Мнение”» же называют Вторую мировую войну Шестилетней: «…все время Шестилетней войны, начиная с лета 1939…» [Tolkien 2015, 234] (здесь и далее перевод мой – *Л.С.*). Толкин использует допущение, что со временем в Британии сложилось свое название, отличное от американского. Другой подобной деталью является некий Великий Взрыв: «Я не сомневаюсь в *возможности* отправить ракету на Луну. Приготовления были сорваны Великим Взрывом…» [Tolkien 2015, 167]. Читатель так и не узнает, что понимается под Великим Взрывом; известно только, что произошел он в 1975 г. Присутствуют и подробности меньшего масштаба: не исторические события, а простые бытовые изменения в жизни Британии. Так, утверждается, что после 1987 г. основные экзамены в Оксфорде были перенесены с лета на зиму. Эти детали предполагаемого будущего перемешиваются с настоящими реалиями знакомого Толкину и читателю мира и создают налет ирреальности: настоящая Британия превращается в предполагаемую Британию 1986–1987 гг.

Эта условность основного пространства выражена не только через содержание, но и через форму романа. Толкин использует прием «найденной рукописи», которую сопровождает рамкой: «Предисловием» («Foreword») и «Замечанием ко второму изданию» («Note to the Second Edition»). В них сообщается, что «Записки клуба “Мнение”» были найдены в 2012 г. неким мистером Грином, который затем выступил их редактором, издателем и автором «Предисловия». В качестве внутренних авторов «Замечания ко второму изданию» указываются некие Уормалд и Борроу, якобы изучившие рукопись тщательнее мистера Грина. С одной стороны, композиция романа только придает убедительности изложенным в нем событиям. Сама рукопись, следующая за предисловием и замечанием ко второму изданию, состоит из списка членов клуба и непосредственно записей, разделенных на пронумерованные «ночи» («Night 54», «Night 60» и т. д.), у каждой из которых указаны дата и день недели. В конце каждой «ночи» стоят инициалы каждого из присутствовавших. Тому, что в романе приведены не все ночи, а только ночь 54, ночи 60–64 и 66–70, дается объяснение в «Предисловии», внутренним автором которого является все тот же Грин: «Многие Ночи представлены лишь <…> короткими записями <…> По общему правилу, эти короткие параграфы были пропущены…» [Tolkien 2015, 156]. Убедительности рукописи придают также и встречающиеся в ней заметки Грина об утерянных страницах.

С другой стороны, прием «найденной рукописи» создает и противоположный эффект. Ю.М. Лотман в статье «Текст в тексте» отмечает, что включение рамки в состав художественного произведения подчеркивает условность его содержания. Всякий текст в тексте создает «различие в закодированности разных частей текста» [Лотман 2002, 39], и самый простой случай подобной закодированности – «включение в текст участка, закодированного тем же, но удвоенным кодом» [Лотман 2002, 39], т. е. включение

произведения внутрь такого же произведения. Прием «найденной рукописи» является частным случаем такого включения. Такая двойная закодированность, по Лотману, «приводит к тому, что основное пространство текста воспринимается как “реальное”» [Лотман 2002, 39]. Согласно этой теории, «реальным» в «Записках клуба “Мнение”» должно восприниматься пространство «Предисловия» и «Замечания ко второму изданию», тогда как содержание самой рукописи должно становиться более условным.

Однако граница между рукописью и рамкой в «Записках клуба “Мнение”» сложнее, чем между пьесой, которую ставят персонажи «Гамлета» Шекспира, и текстом самого «Гамлета» (таков пример, который приводит Лотман [Лотман 2002, 39–40]). Если у Шекспира мы имеем дело с пьесой внутри пьесы, т. е. с абсолютно идентичным и просто удвоенным кодом, то у Толкина внутрь романа помещается якобы документальный текст. Между кодами обнаруживается различие, которое могло бы нарушить игру «реальность – фикция»: это не роман в романе, а документ в романе. Но Толкин сглаживает это различие, заставляя и своих героев (Грина, Уормалда и Борроу), и читателя сомневаться в документальности рукописи. В «Замечании ко второму изданию» описываются результаты анализа манеры речи персонажей, якобы слишком старомодной (old-fashioned) для восьмидесятых годов XX в. Уормалд и Борроу, внутренние авторы «Замечания», выдвигают теорию, что даты в рукописи фальсифицированы и на самом деле она написана «во время или сразу после Шестилетней войны» [Tolkien 2015, 157], т. е. примерно в период между 1939 и 1946 гг.

Эта теория ставит под сомнение и события, описанные в рукописи. Так, в Ночи 67, датированной 12 июня 1987 г., описывается сильный шторм. В «Замечании ко второму изданию» он подтверждается как историческое событие: «…загадочный факт, что упоминается <…> Великий Шторм, который действительно случился вечером четверга 12 июня 1987 года…» [Tolkien 2015, 157]. Однако теория, согласно которой рукопись написана гораздо раньше, заставляет авторов «Замечания» предположить, что шторм был предсказан автором рукописи; документация реальных событий превращается в пророческий текст. А поскольку события, связанные со штормом, оказывают влияние на дальнейшее развитие сюжета – возникает вопрос, не носит ли рукопись целиком характер предсказания. Более того, она может быть и полностью вымышленным произведением, а «предсказанный» шторм – совпадением. Это сомнение усиливается за счет замечания мистера Грина в «Предисловии»: «такого клуба [«Мнение»], кажется, никогда не существовало» [Tolkien 2015, 155]. В «Замечании ко второму изданию» отмечается также: «если такой клуб и существовал <…> то имена остаются псевдонимами» [Tolkien 2015, 158]. С учетом того, что имена двоих из членов клуба, Алвина Арундела Лаудэма и Уилфреда Тревина Джереми, играют важную роль в сюжете романа, складывается впечатление, что рукопись содержит описание вымышленных событий, а не реальных собраний реального клуба. Код рамки и код вставного текста сближаются: возникает версия, что перед нами – роман внутри романа.

Внимательный читатель способен заметить и еще большее сближение. Предполагаемое время написания рукописи – во время или после Шестилетней, т. е. Второй мировой, войны – совпадает с реальным временем написания Толкином «Записок клуба “Мнение”» (1945–1946 гг.).

В то же время, в «Предисловии» отмечается: «Автор <…> определяет себя как персонажа, названного в диалогах Николасом Гилдфордом. Но <…> это определенно вымышленное имя, происходящее из средневекового диалога…» [Tolkien 2015, 156]. Таким образом, имя автора – псевдоним, а рукопись написана тогда же, когда Толкин работал над «Записками клуба “Мнение”». В этом усматривается почти постмодернистский намек, что автор рукописи – сам Толкин, и перед нами его роман внутри его романа. Коды становятся идентичными.

Используя прием «найденной рукописи», Толкин продолжает традицию, восходящую еще к античной литературе. Так, описанные в «Илиаде» события Троянской войны дублирует сюжет гобелена, который ткет Елена: сюжет поэмы оказывается внутри себя самого. Схожим образом в уже упомянутой сцене спектакля в «Гамлете» Шекспира пьеса, которую показывают приезжие актеры, пародирует сюжет самого «Гамлета». К той же традиции можно отнести произведения, содержащие вставные истории: от «Декамерона» Боккаччо и «Кентерберийских рассказов» Чосера до многочисленных произведений эпохи романтизма («Мельмот Скиталец» Ч.Р. Метьюрина, «Франкенштейн, или Современный Прометей» М. Шелли и др.). Предисловием вымышленного издателя, как и «Записки клуба “Мнение”», предваряются «Житейские воззрения кота Мурра» Гофмана; прием «найденной рукописи» использует Г. Уолпол в «Замке Отранто» и Я. Потоцкий в «Рукописи, найденной в Сарагосе».

Роман «Рукопись, найденная в Сарагосе» (1805 г.) открывается, как и «Записки клуба “Мнение”», «Предисловием», внутренним автором которого выступает персонаж, якобы нашедший рукопись. В романе можно увидеть ту же игру «реальность – фикция», которую в усложненном виде ведет и Толкин. Он также не был и первым, кто разместил события «найденной рукописи» в будущем. Сюжет антиутопического романа Дж. Лондона «Железная пята» (1908 г.) разворачивается в 1912–1932 гг., но предваряется «Предисловием» человека, якобы нашедшего рукопись в XXVII в. Однако роман Лондона – это, в отличие от «Записок клуба “Мнение”», антиутопия, и в фокусе внимания автора находится критика олигархии, выступающей жестокой основой вымышленного Лондоном общества будущего. А потому и прием «найденной рукописи» здесь играет иную роль: он необходим не для того, чтобы подчеркнуть условность пространства романа, но для того, чтобы усилить назидательный эффект и дать мрачному сюжету счастливый финал. Хотя рукопись обрывается на трагической ноте и один из главных героев – сражающийся против олигархии революционер – погибает, «Предисловие» сообщает, что его дело будет продолжено и спустя триста лет достигнет успеха.

Итак, хотя на первый взгляд Британия в «Записках клуба “Мнение”» кажется идентичной реальности автора и читателя, на самом деле это сходство условно. К достоверным британским реалиям примешиваются вымышленные подробности возможного будущего, композиция «романа в романе» отдаляет основное пространство повествования от читателя, а сомнения внутренних авторов «Предисловия» и «Замечания ко второму изданию» подчеркивают фикциональность содержания рукописи. Толкин использует широко распространенный в литературе прием «найденной рукописи», но усложняет создаваемую за его счет игру «реальность – фикция».

Обрамленная «Предисловием» и «Замечанием ко второму изданию» рукопись может быть прочитана и как документальные записи заседаний реально существовавшего (в реальности персонажей «рамки») клуба, и как художественное произведение о вымышленных событиях, внутренним автором которого оказывается сам Дж.Р.Р. Толкин.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев С.В. Толкин. Властелин «Кольца». М.: Вече, 2014. 256 с.
2. Карпентер Х. Дж.Р.Р. Толкин. Биография / пер. с англ. А. Хромовой, ред. С. Лихачева. М.: ЭКСМО-Пресс, 2002. 432 с.
3. Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века). М.: Издательство МГУ, 1999. 308 с.
4. Лондон Дж. Железная пята. Люди бездны / пер. с англ. Р.М. Гальпериной, В.И. Лимановской. М.: АСТ, 2021. 480 с.
5. Лотман Ю.М. Текст в тексте // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. С. 58–78.
6. Потоцкий Я. Рукопись, найденная в Сарагосе / пер. с польского Д. Горбова. М.: АСТ, 2022. 672 с.
7. Рыбалко С.К. Маленький Творец большого искусства: интермедиальный персонаж в рассказе Дж.Р.Р. Толкина «Лист работы Ниггля» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2025. № 2. С. 183–193.
8. Tolkien J.R.R. The Notion Club Papers // Tolkien J.R.R. The History of Middle-Earth. Vol. IX: Sauron Defeated. New York: HarperCollinsPublishers, 2015. P. 145–327.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Rybalko S.K. Malen’kiy Tvorets bol’shogo iskusstva: intermedial’nyy personazh v rasskaze Dzh.R.R. Tolkina “List raboty Nigglya” [The Little Creator of Great Art. An Intermedial Character in J.R.R. Tolkien’s Short Story “Leaf by Niggle”]. *Vestnik RGGU. Seriya “Literaturovedeniye. Yazykoznaniye. Kul’turologiya”*, 2025, no. 2, pp. 183–193. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Lotman Yu.M. Tekst v tekste [The Text Inside the Text]. Lotman Yu.M. *Stat’i po semiotike kul’tury i iskusstva* [Articles on the Semiotics of Culture and Art]. St. Petersburg, Akademicheskiy proyekt Publ., 2002, pp. 58–78. (In Russian).

(Monographs)

3. Alekseyev S.V. *Tolkin. Vlastelin “Kol’tsa”* [Tolkien. The Lord of the “Ring”]. Moscow, Veche Publ., 2014. 256 p. (In Russian).
4. Carpenter H. *Dzh.R.R. Tolkin. Biografiya* [J.R.R. Tolkien: A Biography]. Moscow, EKSMO-Press Publ., 2002. 432 p. (In Russian).

5. Kovtun E.N. *Poetika neobychaynogo: Khudozhestvennyye miry fantastiki, volshebnoy skazki, utopii, pritchi i mifa (Na materiale evropeyskoy literatury pervoy poloviny XX veka)* [The Poetics of the Extraordinary: Artistic Worlds of Fantastic Literature, Fairy Tale, Utopia, Parable, and Myth (Based on European Literature of the First Half of the 20th Century)]. Moscow, MSU Publ., 1999. 308 p. (In Russian).

Соколова Лариса Сергеевна,
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук.
Аспирант ИМЛИ РАН (отдел теории литературы).
Научные интересы: теория литературы, теория фантастического, литература фэнтези, творчество Дж.Р.Р. Толкина.
E-mail: solar2000@inbox.ru
ORCID ID: 0009-0008-3084-8711

Larisa S. Sokolova,
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.
Post-graduate student.
Research interests: theory of literature, theory of fantastic literature, fantasy literature, works by J.R.R. Tolkien.
E-mail: solar2000@inbox.ru
ORCID ID: 0009-0008-3084-8711

DOI 10.54770/20729316-2026-3-434

Д.В. Епланов

ТРАГИЧЕСКАЯ МОДАЛЬНОСТЬ КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДОМИНАНТА РОМАНА ДЖ. ДЖОНСА «ТОЛЬКО ПОЗОВИ»

Аннотация

В статье рассматривается трагическая модальность романа Дж. Джонса «Только позови» как системообразующий компонент художественного мира произведения. Исследование основывается на анализе повествовательной структуры, образной системы, композиции и философского подтекста романа. Обосновывается положение о том, что элементы трагического встраиваются в ткань повествования через образы одиночества, жертвы и утраты идентичности, а также посредством конфликта личности и социального института. Особое внимание уделяется художественным приемам, моделирующим восприятие действительности как неотвратимо обреченной, включая элементы символизма, повторяющиеся мотивы, контрастные смысловые оппозиции и диалог с трагической традицией европейской литературы XX в. Определяется место романа Джонса в типологии нарративных стратегий Агратина – Тюпы с учетом картины мира, типа повествования и ведущего этоса произведения. Подчеркивается, что трагическая модальность не сводится к финалу с катастрофическим исходом, а охватывает весь нарратив, формируя особую эмоционально-смысловую атмосферу и направляя читательскую интерпретацию событий. Делается вывод, что трагическое в романе выполняет не только эстетическую, но и экзистенциальную функцию, выявляя глубинные противоречия между внутренним миром героя и внешней реальностью. Открытый финал выступает структурным приемом, реализующим трагический нарратив и фиксирующим одновременно внутриличностный посттравматический опыт героя и коллективную историческую память.

Ключевые слова

Только позови; Джеймс Джонс; военная проза; американская проза; трагическая модальность; посттравматический нарратив; экзистенциальный конфликт; структура повествования; художественный мир; современный роман.

D.V. Eplanov

TRAGIC MODALITY AS A NARRATIVE DOMINANT IN JAMES JONES'S "WHISTLE"

Abstract

The article examines the tragic modality of James Jones's novel "Whistle" as a system-forming component of its artistic world. The study is based on an analysis of the narrative structure, imagery, composition, and philosophical subtext of the novel. It argues that elements of the tragic are woven into the fabric of the narrative through the motifs of loneliness, sacrifice, and loss of identity, as well as through the conflict between the individual and social institutions. Particular attention is given to artistic techniques that model the perception of reality as inevitably doomed, including elements of symbolism, recurring motifs, contrasting semantic oppositions, and dialogue with the tragic tradition of twentieth-century European literature. The article situates Jones's novel within the typology of narrative strategies proposed by Agratin and Tyupa, taking into account its worldview, narrative type, and dominant ethos. It emphasizes that the tragic modality is not confined to a catastrophic ending but permeates the entire narrative, shaping a distinctive emotional and semantic atmosphere and guiding the reader's interpretation of events. The conclusion is drawn that the tragic in the novel fulfills not only an aesthetic but also an existential function, revealing deep contradictions between the protagonist's inner world and external reality. The novel's open ending serves as a structural device that realizes the tragic narrative and records both the protagonist's intrapersonal post-traumatic experience and collective historical memory.

Keywords

Whistle; James Jones; war prose; American fiction; tragic modality; post-traumatic narrative; existential conflict; narrative structure; artistic world; contemporary novel.

Роман Дж. Джонса «Только позови» – последний роман «армейской трилогии», оставшийся неоконченным и опубликованный уже после смерти автора. Огромную роль в нем играет фигура нарратора. С одной стороны, это собирательный («хоровой») образ солдат, ставших свидетелями описываемых событий, с другой, повествователь, созданный Дж. Джонсом в режиме нулевой фокализации (по Ж. Женетту), то есть общего «всеведения». Одной из ключевых особенностей ведения повествования в «Только позови» является усиление его трагедийной составляющей, и именно эту художественную черту мы подробно рассматриваем в статье.

В современной исследовательской литературе проблема трагедийной природы романа исследована недостаточно глубоко. В работах П. Джонса [Jones 1976] и Ф. МакШейна [MacShane 1985], посвященных жанровому генезису прозы Джонса, представлено изучение ориентиров писателя на сюжетно-композиционном уровне поэтики. Исследователями жанр трагедии не рассматривается как значимый ориентир ввиду его родовой специфики. Небезынтересными становятся попытки определить прозу Дж. Джонса как имеющую эпическое или фольклорное начало [Walsh 1982]. Ближе всего к определению трагедийной специфики романа оказывается Моррис Дикстейн, который пишет о принципиальной экзистенциалистской абсурдности художественного

мира романов Дж. Джонса [Dickstein 2002]. В наиболее современной русскоязычной работе по творчеству Джонса В.А. Щукина говорит об изображении автором экзистенциалистского мироощущения персонажей на фоне исторических событий [Щукина 2013].

Действительно, сведение жанровой природы романа к трагедии представляется нам избыточным допущением. Тем не менее, трагедийная напряженность повествования, на наш взгляд, является одной из наиболее значимых черт романа. Исследование трагедийности повествования возможно с позиций модусной методологии В.И. Тюпы. Для определения особенностей стратегического позиционирования повествователя В.И. Тюпа вводит категорию модальности, которую можно определить как общую эстетическую направленность текста. Роль повествователя во многом связана с нарративной модальностью его речевого поведения [Тюпа 2011, 13].

Трагизм, по мысли Тюпы, трактуется как модальность, предполагающая на сюжетном уровне ситуацию «избыточной» свободы персонажа «относительно своей роли в миропорядке». В случае, «если граница личностного самоопределения оказывается шире ролевой границы присутствия «я» в мире, это ведет к преступлению (переступанию границы) и делает героя, в силу его внутренней свободы, «неизбежно виновным» перед лицом миропорядка» [Тюпа 2001, 192].

В более поздней версии нарратологического подхода, предложенной В.И. Тюпой и А.Е. Агратиным, трагизм как нарративная установка может быть рассмотрен как частный случай конфигурации вероятностной картины мира и этоса ответственности. Такая стратегия реализуется в повествовании, где персонаж становится субъектом выбора в ситуации множественности исходов, а его действия трактуются как проявление интерсубъективной нравственной позиции. Соотнесение трагической модальности с этосом ответственности позволяет более точно интерпретировать гибель героев романа как «ответ перед миром», лишенный внешнего морального кода, но не свободы [Agratin, Tyupa 2023].

Таким образом, трагическая модальность романа «Только позови» предполагает общую идейно-эстетическую направленность текста, выражающуюся на уровне авторской оценки отдельных лиц и событий, а также способов организации художественного пространства и выстраивания нарратива. Также и событийный ряд, выстраивающий «архитектонику подвига, самозванства или преступления» как смыслообразующую, может быть рассмотрен нами как формирующий трагическую модальность в пространстве текста [Тюпа 2001, 194].

Роман «Только позови» открывается описанием прибытия четырех главных героев, которые считаются «сердцем» старой роты, в армейский госпиталь в городе Люксор. Повествование ведется от лица участника кампании на Гуадалканале и Соломоновых островах, который теперь находится в том же положении, что и эти четверо. Дж. Джонс не фиксирует наше внимание на рассказчике, заменяя его личное «я» собирательным «мы». Структура романа с «хоровой» фигурой повествователя демонстрирует разрыв линейного нарратива (что характерно для посттравматического письма) и репрезентует феномен размытия идентичности и потерю «своего места» в мире.

Здесь Дж. Джонс исследует механизмы адаптации солдата к послевоенной жизни и то, насколько опасными для его психологического здоровья

могут быть внутренние противоречия, с которыми он сталкивается на фронте. Следуя наблюдению И.В. Брянцевой о локализации романных пространств в «местах, наиболее подходящих для процесса творения истории», отметим, что антимилитаристский роман разворачивает этот принцип в ином ключе – не воссоздавая исторический хронотоп, а показывая множественное преломление исторических событий сквозь призму восприятия их участников, и тем самым поднимая вопрос о его гуманитарной роли [Брянцева 2025, 151]. В данном случае госпиталь Люксора становится для героев одновременно точкой демобилизации и, парадоксально, входом в кризис. Главные герои, сражавшиеся в битве на Гуадалканале, были эвакуированы и вернулись домой, однако они оказываются в психологической ловушке, не в силах разобраться, как им вернуться к гражданской жизни. В бою у них была только одна задача – выжить, и они видели единственный способ достичь этого – покинуть зону боевых действий. В эвакуации герои обнаруживают, что возвращение не разрешает экзистенциальный конфликт, а только усугубляет их психологические проблемы. Опыт героев отражает трудности, с которыми сталкиваются военнослужащие, вернувшиеся к мирной жизни.

Солдаты не переносят свои раны молча и стоически, торжественно гордясь тем, что пожертвовали собой в защиту своей страны. Они плачут и жалуются, их подводит собственная телесность (раны не позволяют им контролировать функции организма). Солдаты проклинают приобретенную ими инвалидность, поскольку, по мысли М. Росса, в поэтике Дж. Джонса не предусмотрена категория мученика [Ross 2012, 6].

В центре художественного исследования Джонса оказываются ротный старшина Март Уинч, сержант Джон Стрейндж, командир отделения сержант Бобби Прелл и ротный писарь Марион Лэндерс. Как отмечает Ю.В. Ковалев, они «существуют на грани психологического надрыва. Все они – жертвы войны, которая представляется им великой бессмыслицей. Они жертвы не только потому, что война искалечила или может еще искалечить их физически, но еще и потому, что она разрушила все связи и обрекла их на одиночество» [Ковалев 1983, 10].

Дж. Джонс исследует мотив «отчужденности» на двух уровнях: распад старой роты вследствие военных действий и неспособность вернуться к мирной жизни, которую они оставили после вербовки. В обоих случаях эти «пространства» – «роты» и «дома» – все еще существуют, но ветераны утратили связь с ними [Ross 2012, 185]. В этом контексте особенно значима фигура «роты», приобретающая черты символа коллективной идентичности. Ее распад влечет за собой распад личной целостности: в границах роты герои могли выстраивать свою нарративную идентичность, а с разрушением этой рамки их существование превращается в череду безуспешных попыток рассказать новую связную историю своей жизни. Мы видим трагическую историю людей, навсегда потерявших не только «свое место», но и способность (в чем и состоит подлинный трагизм) обнаружить его. Именно невозможность реализовать себя на военной службе и оторванность от сослуживцев (новых близких людей) становится для Джонса наиболее значимым фактором, препятствующим адаптации солдат к мирной жизни.

Чтобы гармонизировать свое бытие в мире, персонажи прибегают к разнообразным механикам самоопределения. Теперь военнослужащим придется искать смысл существования самостоятельно, без поддержки товарищей.

Эта проблема усугубляется пониманием, что они никогда не вернутся «назад». Даже если они смогут снова оказаться на передовой, старая рота останется только в их памяти, ведь большинство людей, которых они знали, уже убиты, ранены или переведены в другие части. Рота может сохранить название, но она будет «принадлежать» другим людям. «Их» роты больше не существует [Ross 2012, 180]. Герои Дж. Джонса платят за свою безопасность неспособностью вернуться к тому, что составляет наибольшую для них ценность, и в итоге теряют свое душевное здоровье. Неудачи каждого из героев в попытках порвать связи со старой ротой, обусловлены типичными для творчества Дж. Джонса причинами: новый опыт (возвращение) для каждого инициирует неразрешимую внутреннюю трагедию, и ни один не решается обратиться за помощью из-за страха быть неправильно понятым или высмеянным.

Джонс иллюстрирует эту идею еще до описания основных событий романа, в «партии хора», кратко описывая опыт Корелло (одного из солдат роты): он «выдержал» дома меньше суток. Этот эпизод предваряет схожие по структуре сюжеты Стрейнджа, Лэндерса и Уинча о поездке домой. Прелл дома не имел (его вскользь называют «мальчиком-сиротой»), к тому же, он слишком тяжело ранен для дальней поездки. Телесность Прелла – маркер не только утраты боеспособности, но и распада его «героического нарратива» – физический дефект дублирует духовный упадок. Примечательно, что Дж. Джонс сознательно избегает чрезмерной «героизации», его роман – это антинормативный, неклассический сюжет, не допускающий катарсиса или воссоединения. Модальность Джонса строится на отказе от «телоса» (цели): как показал Х. Уайт, неразрешенный нарратив разрушает линейную логику повествования [White 1984, 21].

Как бы герои ни старались, они не могут надолго подавить свои эмоции, они жестоки по отношению и к себе, и к окружающим. Действительно, для многих американских авторов «жестокость и насилие – фон, создающий настроение одинокого и беспомощного героя» [Морозова 2025, 106]. Дж. Джонс описывает кошмары, подчеркивающие, что духовное «истончение» нельзя остановить. Во время Второй мировой войны это называлось «боевой усталостью», в годы Первой мировой – «неврастенией»; сегодня для описания этих ощущений используется термин «посттравматическое расстройство». Итак, все четверо страдают от кошмаров. Уинч видит свой взвод попавшим под обстрел; Лэндерсу снится Гуадалканал; Преллу – сослуживцы, погибшие в патруле; Стрейндж наблюдает сцену в римском зале суда. Сновидения у Джонса выполняют функцию «травматического архива», возвращая персонажей к тому опыту, который невозможно переработать, и тем самым поддерживая трагическую модальность текста.

Умирают герои Дж. Джонса тяжело, в одиночестве, и по своей собственной воле, предпочитая смерть существованию в мире, к которому они больше не чувствуют сопричастности. Лэндерс – первый. Судьба Лэндерса иллюстрирует важнейшую проблему, с которой сталкивались ветераны после демобилизации: они презирают гражданскую жизнь и, неспособные остаться в войсках, «теряются в мире».

Прелл начинает пить, вести маргинальный образ жизни. В одной из стычек в баре (Прелл сам спровоцировал ссору) его забивают до смерти. В каком-то смысле это акт самоубийства, подобный тому, что совершил Лэндерс.

Уинч оказался в положении, которому позавидовало бы большинство солдат, но оно служит лишь напоминанием, что пути назад нет. Персонаж Уинча скрывает свои чувства и интерес к судьбам сослуживцев за внешним безразличием. Верность взводу и желание защитить подопечных руководят им и после фактического ухода с должности Первого сержанта. Один из погибших на Окинаве сослуживцев является Уинчу в галлюцинациях. Хотя каждого из ветеранов беспокоят кошмары, Уинч особенно сфокусирован на них. Давление чувства ответственности становится для героя невыносимым, и Уинч сходит с ума.

Стрейндж, подобно Преллу и Лэндерсу до него, с распадом старой роты осознает невозможность ее восстановления или замены. Он также понимает, что не способен снова пройти сквозь ад военных действий. Стрейндж бросается за борт корабля, и предсмертная рефлексия героя очень глубока: Стрейнджу кажется, что он сжимается от размеров вселенной до неделимого атома. Смерть Стрейнджа обнажает универсальные проблемы возвращающихся солдат: они не видят перспектив, не могут стать частью иного общества, кроме своей старой роты, разочарованы, сомневаются в собственных идеалах.

Герои Дж. Джонса – идеалисты и романтики. Писатель изображает их рефлексирующими, думающими, меняющимися; они хотят от жизни большего, чем могут достичь. Как и сам Дж. Джонс, многие его персонажи бегут в армию от Великой депрессии. Новобранцы, пришедшие в армию добровольцами в результате пропагандистской кампании, хотят больше чести и славы, больше причин для самоуважения. Эта диспозиция открывает трагическую «вину раздвоенности между свободой и долженствованием» [Тюпа 2001, 192]. В этих обстоятельствах смерть является «восстановлением распавшейся целостности ценой свободного отказа либо от мира (уход из жизни), либо от себя (утрата самости)» [Тюпа 2001, 193]. В итоге, трагическое «я» в романе представлено как «неотвратимо гибнущая, самоубийственная личность – в силу своей избыточности для миропорядка» [Тюпа 2001, 200].

Анализ повествовательной структуры и образной системы романа показал, что гибель персонажей и отсутствие катарсиса лишь замыкают трагический круг, вместо того чтобы его разомкнуть. Фигура «хорового» повествователя и распад коллективной идентичности ветеранов демонстрируют фрагментарность и незавершенность нарратива, что соответствует поэтике описания травмы.

Таким образом, трагическая модальность романа «Только позови» оказывается не просто стилистическим или сюжетным приемом, но важнейшей категорией, позволяющей выявить глубинные конфликты внутри нарративной ткани текста. В русле трагедии Дж. Джонс демонстрирует невозможность возвращения – как физического, так и экзистенциального. Отказ Джонса от разрешающей развязки выступает очевидным способом реализации открытой, травматической формы нарратива.

В этой перспективе трагическая модальность романа оказывается формой фиксации опыта утраты и внутренней свободы, который не сводится к морали и вине. С позиции классификации нарративных стратегий по критериям картины мира и нарративного этоса [Agratin, Tyupa, 2023], судьба героев «Только позови» выглядит как реализованный вариант стратегии DIV: герои делают моральный выбор в неопределенной ситуации, а итог – гибель – осмысляется не как нарушение нормы, а как осознанный «ответ перед миром»

без внешнего судьи, что подтверждает наши выводы и намечает пути для дальнейшего изучения посттравматического нарратива.

Таким образом, попытки героев выстроить завершенный нарратив о себе прерываются – смертью, безумием, бегством из мира. Этот сбой на уровне судьбы персонажей отражен и на уровне структуры: незавершенность романа не умаляет его художественной целостности, но, напротив, является структурным приемом, подкрепляющим трагическую модальность текста – модальность невосполнимой утраты и отсутствия разрешающей финальности. Таким образом, «Только позови» оказывается метафорой травматической памяти и одновременно примером, как трагический тип повествования способен фиксировать исторический опыт.

Прочтение романа «Только позови» через призму трагической модальности позволяет по-новому понять его место в контексте военной прозы: незавершенность текста превращается в художественный прием, метафорически отражающий травматический опыт поколения. Так, роман осмысляется не как творчески неоконченный, а как преднамеренно открытый, что расширяет представление о возможностях жанровой формы трагического нарратива.

ИСТОЧНИКИ

1. Джонс Дж. Из интервью / пер. с англ. А. Мулярчика // Писатели США о литературе: в 2-х т. Т. 2. М.: Прогресс, 1982. С. 279–282.

2. Джонс Дж. Только позови / пер. с англ. Г. Злобина. М.: Радуга, 1983. 448 с.

3. Jones J. Whistle. New York: Delacorte Press, 1978. 457 p.

4. Jones J. WWII: A Chronicle of Soldiering. Chicago: The University of Chicago Press, 2014. 218 p.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брянцева И.В. Образ американской глубинки в альтернативно-исторических произведениях о Второй мировой войне и ее последствиях // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2025. № 1. С. 149–158.

2. Ковалев Ю.В. Джеймс Джонс и его герои // Только позови. М.: Радуга, 1983. С. 5–23.

3. Морозова И.В. Глубинка в южной готике // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2025. № 1. С. 97–110.

4. Тюпа В.И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). М.: Лабиринт, РГГУ, 2001. 226 с.

5. Тюпа В.И. Нарративная стратегия романа // Новый филологический вестник. 2011. № 3. С. 8–24.

6. Щукина В.А. Особенности «армейской трилогии» Джеймса Джонса в контексте антимилитаристской прозы США XX века: дис. ... к. филол. н.: 10.01.03. Воронеж, 2013. 172 с.

7. Agratin A.E., Tyupa V.I. Historical phases of narrative strategies // Narratology. 2023. № 2. P. 54–64.

8. Carter S.R. James Jones: An American Literary Orientalist Master. Chicago: University of Illinois Press, 1998. 191 p.

9. Dickstein M. Leopards in the Temple: The Transformation of American Fiction, 1945–1970. London: Harvard University Press, 2002. 242 p.

10. Jones P.G. War and the novelist. Appraising the American war novel. London: University of Missouri Press, 1976. 262 p.

11. MacShane F. Into Eternity: The Life of James Jones, American Writer. Boston: Houghton Mifflin Company, 1985. 355 p.

12. Ross M.S. James Jones's Codes of Conduct // UNLV Theses, Dissertations, Professional Papers, and Capstones (1617). Las Vegas: University of Nevada, 2012. 250 p.

13. Walsh J. American War Literature: 1914 to Vietnam. New York: St. Martin's Press, 1982. 218 p.

14. White H. The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory // History and Theory. 1984. Vol. 23. № 1. P. 1–33.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Agratin A.E., Tyupa V.I. Historical phases of narrative strategies. *Narratology*, 2023, no. 2, pp. 54–64. (In English).

2. Bryantseva I.V. Obraz amerikanskoy glubinki v al'ternativno-istoricheskikh proizvedeniyakh o Vtoroy mirovoy voyne i eye posledstviyakh [The Image of the American Remote Places in Alternate History Fiction About the Second World War and Its Consequences]. *Vestnik RGGU. Seriya "Literaturovedeniye. Yazykoznaniye. Kul'turologiya",* 2025, no. 1, pp. 149–158. (In Russian).

3. Morozova I.V. Glubinka v yuzhnoy gotike [An Outback in Southern Gothic]. *Vestnik RGGU. Seriya "Literaturovedeniye. Yazykoznaniye. Kul'turologiya*", 2025, no. 1, pp. 97–110. (In Russian).

4. Tyupa V.I. Narrativnaya strategiya romana [Narrative Strategy of the Novel]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2011, no. 3, pp. 8–24. (In Russian).

5. White H. The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory. *History and Theory*, Feb. 1984, vol. 23, no. 1, pp. 1–33. (In English).

(Monographs)

6. Carter S.R. *James Jones: An American Literary Orientalist Master*. Urbana; Chicago, University of Illinois Press, 1998. 191 p. (In English).

7. Dickstein M. *Leopards in the Temple: The Transformation of American Fiction*, 1945–1970. Cambridge (Massachusetts); London, Harvard University Press, 2002. 242 p. (In English).

8. Jones P.G. *War and the novelist. Appraising the American war novel*. Columbia; London, University of Missouri Press, 1976. 262 p. (In English).

9. MacShane F. *Into Eternity: The Life of James Jones, American Writer.* Boston, Houghton Mifflin Company, 1985. 355 p. (In English).

10. Tyupa V.I. *Analitika khudozhestvennogo (vvedeniye v literaturovedcheskiy analiz)* [Analytics of the Artistic (Introduction to Literary Analysis)]. Moscow, Labirint Publ., RSUH Publ., 2001. 226 p. (In Russian).

11. Walsh J. *American War Literature: 1914 to Vietnam.* New York, St. Martin's Press, 1982. 218 p. (In English).

(Thesis and Thesis Abstracts)

12. Ross M.S. *James Jones's Codes of Conduct.* PhD Thesis. Las Vegas, University of Nevada, 2012. 250 p. (In English).

13. Shchukina V.A. *Osobennosti* "*armeyskoy trilogii*" *Dzheymsa Dzhonsa v kontekste antimilitaristskoy prozy SShA XX veka* [Peculiarities of James Jones's "Army Trilogy" in the Context of Anti-Militarist Prose of the 20th Century USA]. PhD Thesis. Voronezh, 2013. 172 p. (In Russian).

Епланов Денис Витальевич,
Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена.
Магистр филологии, соискатель ученой степени кандидата наук.
Научные интересы: современная американская литература, военная проза, нарратология.
E-mail: e.denis2025@yandex.ru
ORCID ID: 0009-0006-0519-9487

Denis V. Eplanov,
Herzen State Pedagogical University of Russia.
Master of Philology, PhD candidate.
Research interests: contemporary American literature, war fiction, narratology.
E-mail: e.denis2025@yandex.ru
ORCID ID: 0009-0006-0519-9487

DOI 10.54770/20729316-2026-3-443

А.А. Аксёнова

ЦЕННОСТНО-СМЫСЛОВАЯ ПРИРОДА УДИВЛЕНИЯ В ЛИТЕРАТУРЕ НА ПРИМЕРЕ ПРОЧТЕНИЯ РАССКАЗА РЮНОСКЕ АКУТАГАВЫ «МАНДАРИНЫ»

Аннотация

Цель данного исследования заключается в комплексном прояснении особенностей феномена удивления в его аксиологическом и рецептивном аспектах на материале конкретного литературного произведения. В статье подробно рассматривается рассказ, который обнаруживает ситуацию встречи «лицом к лицу» двух полярных миров эпохи Тайсе: традиционного, сельского и современного, урбанистического. Важно отметить, что простой и искренний жест девочки стирает эти искусственные социально-культурные границы, наглядно демонстрируя, что подлинная красота и смысл могут находиться там, где их меньше всего ожидает встретить утративший непосредственность восприятия человек. Именно в этой гнетущей атмосфере тоски и духовного оскудения подготавливается плодотворная почва для внезапного (удивительного) события, способного кардинально изменить оптику восприятия действительности. Научная новизна проведенного исследования заключается в том, что в нем впервые раскрыта ключевая, структурообразующая роль удивления для целостного понимания рассказа «Мандарины». Установлено, что как внутренний характер героя-рассказчика, так и внешняя динамика сюжета всецело определяются его реакцией на окружающий мир через призму удивления или, напротив, невозмутимости. Полученные результаты показали, что мрачные черты хронотопа усиливают состояние глубокой изоляции героя и создают явный ценностно-смысловой контраст с предстоящим ему прозрением-удивлением, тем самым подготавливая данное событие. Таким образом, удивление в рассказе, проявляющееся как резкое изменение точки зрения героя на ситуацию, характеризует аксиологический аспект произведения. В рецептивном же плане удивление становится ключевым фактором передачи смысла читателю и фундаментальным условием подлинной событийности как в тексте, так и в сознании реципиента.

Ключевые слова

Удивление в литературе; ценностно-смысловые аспекты; точка зрения героя.

A.A. Aksionova

THE VALUE-SEMANTIC NATURE OF AMAZEMENT IN LITERATURE ON THE EXAMPLE OF READING RYŪNOSUKE AKUTAGAWA'S SHORT STORY "MANDARINS"

Abstract

The aim of this research is to provide a comprehensive elucidation of the features of the phenomenon of Amazement in its axiological and receptive aspects, based on the material of a specific literary work. The article examines in detail a short story that reveals a situation of a face-to-face encounter between two polar worlds of the Taishō era: the traditional, rural one and the modern, urban. It is important to note that a simple and sincere gesture made by a girl erases these artificial socio-cultural boundaries, clearly demonstrating that genuine beauty and meaning can be found where they are least expected by a person who has lost the immediacy of perception. It is precisely in this oppressive atmosphere of melancholy and spiritual impoverishment that fertile ground is prepared for a sudden (amazing) event, capable of radically altering the optics of perceiving reality. The scientific novelty of the conducted research lies in the fact that it is the first to reveal the key, structure-forming role of Amazement for a holistic understanding of the short story "Mandarins". It has been established that both the internal character of the narrator-hero and the external dynamics of the plot are entirely determined by his reaction to the surrounding world through the prism of Amazement or, conversely, imperturbability. The obtained results have shown that the gloomy features of the chronotope intensify the state of the hero's deep isolation and create a powerful axiological contrast with the impending epiphany-amazement, thereby preparing for this event. Thus, Amazement in the story, manifested as a sharp change in the hero's viewpoint on the situation, vividly characterizes the axiological aspect of the work. In the receptive sense, Amazement becomes a key factor in conveying meaning to the reader and a fundamental condition for genuine eventfulness, both within the text and in the mind of the recipient.

Keywords

Amazement in literature; value-semantic aspects; point of view of the hero.

Актуальность темы исследования определяется двумя факторами: во-первых, феномен удивления косвенно затрагивается во многих фундаментальных исследованиях, посвященных вопросу о природе смысла, но развитие данного вектора может привести к более точному определению специфики удивления как эстетического явления. Как отмечает Л.Ю. Фуксон: «начало понимания – *удивление* как введение в *парадоксальную* плоскость проблематичности, "подвешенности", неочевидности» [Фуксон 2023, 28]. Удивительное как узнавание чего-то серьезного и существенно иного в привычном осуществляется благодаря содействию в том числе и уже знакомых, неудивительных образов. Известно суждение Аристотеля: историк рассказывает о случившемся, поэт – о возможном, «о том, что могло бы случиться» [Аристотель 1957, 67]. Это проявляется в событиях, составляющих сюжет, индивидуальных чертах характера персонажей, деталях бытовой обстановки, местности и т.д. История рефлексии явления не может заменить собой прояснения его природы, поэтому в статье рассматривается конкретный пример функционирования

изучаемого явления в художественной литературе. Во-вторых, сам рассказ Р. Акутагавы «Мандарины» лишь едва упоминается в публикациях [Фёдорова 2015; Лисова 2019; Ершова 2024] и лишен полноценного рассмотрения. Кроме того, произведение отличается интенсивной апелляцией к *визуальной* образности, которая активно изучается в современных вузах, соответственно, рассказ «Мандарины» представляет собой актуальный материал для практических занятий по литературоведению. Исследование рассказа позволяет говорить о болезненном, но необходимом прозрении героя, когда мрачный пейзаж за окном, грязь, пепельные тона на мгновение сменяются взрывом цвета: «ослепительно яркие мандарины». Несомненно, вопрос о специфике удивления в художественном изображении тесно связан с проблемами рецептивной эстетики, нарратологии, герменевтики. Настоящее удивление заставляет читателя остановиться, выйти из автоматического режима восприятия и активно включиться в интерпретацию текста (искать объяснения странностей). В рецептивном аспекте удивление – это механизм пробуждения человека от интеллектуальной спячки. Читатель, пребывающий в отстраненности по принципу «все это уже было», подобен герою рассказа «Мандарины», тогда как удивление приводит его к смещению фокуса с «что» на «как», будучи одним из ключевых элементов нарративной стратегии.

Герой-рассказчик – усталый пассажир, который предстает читателю в будничном ожидании, на вокзале, в общественном транспорте. Его ожидание, как и само движение поезда, настроено по готовому, заранее известному маршруту, поэтому он «...рассеянно ждал свистка к отправлению» [Акутагава 1971, 248]. Свисток, возвещающий о начале пути, здесь не сулит никакой надежды на перемены, а лишь подтверждает сбывшиеся ожидания героя. Произведение открывается с ситуации путешествия и даже если *для героя* это всего лишь повседневная поездка, то *читатель* настраивается на ожидание особенных событий, поскольку этот путь стал предметом изображения. Вокзал, окутанный тишиной, в рассказе выступает метафорой усталости, однообразия (поездка носит регулярный характер в жизни героя), а момент отправления затягивается в ожидании. Само это ожидание и скука, которую испытывает при этом герой, раскрываются очень подробно, а время в рассказе начинает замедляться, чтобы подчеркнуть всю тяжесть повседневности.

Пассажир, погруженный в свои раздумья, не ищет освобождения от обыденности, но испытывает усталость. В роли рассказчика он детализирует изображение своей тоски, сравнивая ее с серым пейзажем. Важно отметить, что в начале этой истории доминирует серый цвет, а весь доступный для созерцания мир окрашен в серые и тусклые тона: «На моем сознании от невыразимой усталости и тоски лежала тусклая тень, совсем как от пасмурного снежного неба» [Акутагава 1971, 248]. Эта картина раскрывает сцену, полную меланхолии, где описания внешнего мира синхронизируются с внутренним состоянием героя, а каждый миг тянется, как бесконечная зима, окружающий мир предстает в блеклых, тусклых красках. Сравнение усталого сознания с «пасмурным снежным небом» усиливает ощущение безнадежности, герой одновременно ощущает себя частью этого серого мира и в то же время несколько отстраненно. Об отстраненности свидетельствует и жест, и поза пассажира-рассказчика: «Я сидел неподвижно, засунув руки в карманы пальто и не имея охоты даже достать из кармана и просмотреть вечернюю газету» [Акутагава 1971, 248]. В позе сказывается полное равнодушие,

а неподвижность героя как метафора зимней стужи передает состояние апатии, охватившей его душу. Поза служит явным знаком закрытости, внутренней изоляции, демонстрируя полное отстранение от мира и его отчужденность от жизни и окружающих. Руки, спрятанные в карманах, становятся признаком желания укрыться от внешних раздражителей. Это положение тела выражает не только внешнюю защиту, но и внутреннее состояние персонажа, который, отвернувшись от газеты, проявляет равнодушие к окружающему миру. Таким образом, в рассказе формируется не просто физическое пространство, но и обозначается эмоциональная преграда, отделяющая его от других. Поза и жесты – не только пространственные положения тела, но и знаки внутреннего состояния и нежелания действовать. Так, образ движения и активности – поездка явно контрастирует с внутренним неподвижным, покорным внешней необходимости состоянием человека. Переводя мысль Джазона Денореса Е.В. Лозинская в статье «Удивление» указывает, что «любой сюжет сводится к изменениям в статусе героя (от процветания к униженности или наоборот), поэтому такое изменение должно быть неожиданным и необыкновенным» [Лозинская 2010, 435]. Подробное изображение усталости и скуки героя предшествует удивительной перемене.

Деревенская девочка в глазах героя – воплощение обычной и скучной жизни, что проявляется в описании ее внешности. Прическа, которая требует тщательного ухода, в сочетании с «сухими» волосами создает специфический контраст, выглядит небрежно. Темные, потрескавшиеся щеки, как результат воздействия солнца, также создают неприятное впечатление, некрасивы. «Рябоватые, потрескавшиеся щеки» девочки описаны как «багрово обожженные», что может быть следствием постоянной тяжелой работы на солнце. Фраза «*настоящая* деревенская девочка» показывает не идеализированный образ, а реальную (настоящую) жизнь. Эта внешность воспринимается как отражение тяжелых условий жизни, но вовсе не вызывает сочувствия, а скорее укрепляет унылое настроение, *обыкновенность* всего вокруг, неприглядность: «...передо мной сидит эта девочка, живое воплощение серой действительности в человеческом образе» [Акутагава 1971, 249]. Продолжением (подтверждением) наблюдений рассказчика выступает соответствующая этому образу одежда: замызганный шарф, большой узел. Оценка героя: «мне было неприятно, что она грязно одета» [Акутагава 1971, 249]. Отмеченное героем ее «мужицкое лицо» означает не только отсутствие женственности, но и принадлежность к деревенскому образу жизни, что вновь отсылает к намеченному противопоставлению деревни и города.

Будничная действительность предстает в человеческом облике: в противовес городскому – деревенское, изящному – грубое, благородному – крестьянское, женственному – подростковое, а вместо чего-то вдохновляющего и возвышенного перед ним картина повседневного, будничного мира. Наглядным свидетельством этой повседневности выступает и отмороженная рука, и билет как атрибут социального порядка – оплаченного проезда. Причем само нарушение этого порядка (билет в вагон третьего класса, но девочка расположилась в вагоне второго) не просто отмечается в наблюдении рассказчика, а характеризует юную пассажирку как человека невнимательного и еще более резко: «меня раздражала ее тупость» [Акутагава 1971, 249]. Но у всего происходящего выстраивается и собственная образная логика: отмороженная (*красная* от холода) рука сжимает *красный* билет. Для девочки оказывается разделение

вагонов на классы совершенно не существенным, а важным только то, что этот билет означает ее перемещение из холода на станции в тепло вагона, означает саму необходимость поездки, служит знаком жизненных обстоятельств. Поэтому характеристика «она *бережно* сжимала красный билет», как бы случайно отмеченная рассказчиком, становится неслучайной в контексте целого – билет дает ей право осуществить принятое решение. В бережном отношении выражается необходимость происходящего в жизни этой девочки. Контраст между равнодушием рассказчика и неотложностью этой поездки для девочки свидетельствует о разнице точек зрения – одно и то же событие – поездка в Токио имеет для каждого из них разный смысл.

Вся видимая сторона мира, в том числе и внешность героя, является предметом изображения в художественном произведении и, соответственно, предметом оценки. Удивление наружностью мы рассматриваем как один из способов оценки, и как способ репрезентации внутреннего мира. Стремление героя сосредоточиться на собственных мыслях – закуривание папироски, и попытка занять время – он развернул газету, выражает его желание отгородиться от неприятного внешнего мира и этой девочки. Характер героя и его действия определяются его реакцией на окружающий мир, что можно рассматривать через призму двух доминирующих в рассказе и взаимоисключающих установок: удивление и невозмутимость.

Внутренние установки героя формируют не только его личность, но и динамику сюжета. Герой, явно утомленный однообразием окружающего мира, не ожидает встретить в этом вагоне ничего необычного: «...все, что случилось на свете, было слишком банально, чтобы рассеять мою тоску. Вопросы заключения мира, молодожены, опять молодожены, случаи взяточничества чиновников, объявления о смерти...» [Акутагава 1971, 249]. Герой-рассказчик прямо формулирует оценку действительности: «Этот поезд в туннеле, эта деревенская девочка, да и эта газета, набитая банальными статьями, – что же это все, если не символ непонятной, низменной, скучной человеческой жизни?» [Акутагава 1971, 249]. Реакция на обстановку тоскливого, бессмысленного существования выражается жестом – стремлением не видеть: «Все мне показалось бессмысленным, и, отшвырнув недочитанную газету, я опять прислонился головой к оконной раме, закрыл глаза, как мертвый, и начал дремать» [Акутагава 1971, 250]. Отрицание героя маркируется в жестах: отшвырнул, «закрыл глаза, как мертвый», состояниях: нарастающая скука, предметах: недочитанная газета. Рассказчик занят не только изложением событий, но и самообъяснением, характеристикой собственного внутреннего мира: «с прежней суровостью в глубине души, я холодно смотрел, как обмороженные ручки бьются, пытаясь спустить стекло. Я желал, чтобы эти усилия так и не увенчались успехом» [Акутагава 1971, 250]. То, что в произведении выступает для читателя как внутренний мир героя, для самого героя является воспоминанием (потому что рассказ идет о случившемся в прошлом, однажды) и ситуативным настроением (с суровостью, холодно смотрел).

Для отчетливого контраста между текущим состоянием и предстоящим удивлением, можно обратить внимание на мрачные черты хронотопа: зимние сумерки ассоциируются с холодом и безысходностью, что усиливает чувство изоляции. В этом контексте важно отметить, что герой находится в «углу вагона второго класса», что также указывает на его физическую и эмоциональную дистанцию. Как замечает Ю.В. Подковырин: «В эстетическом

смысловом контексте пространство и время как характеристики бытия героя *сами его истолковывают*» [Подковырин 2022, 170]. Поезд движется к Токио – крупному городу, однако герой остается в стороне от жизненного движения: путь мучительно продолжается, несмотря на отсутствие значимых связей или событий в его жизни.

Собака *в клетке* усиливает тему ограничения свободы, как для самой собаки, так и для людей, находящихся в подобной ситуации (герой *в углу* вагона). Отсутствие людей на перроне создает ощущение заброшенности, как и описание тележки как «кем-то брошенной и забытой». Жалобное тявканье не только служит контрастом к тишине перрона, но и выражает бессмысленность (адресованность жалобы в никуда). В клубах «застилавшего окно пепельного дыма» перекрывается вид (и видение), доминирует неясность, дым размывает детали окружающей реальности. Столбы на перроне «отмечают *отрезок* поля зрения», что может указывать на *лимитированность* горизонта видения. Видение героя ограничено и его настроением, которое проецируется и на трех мальчиков в описании: «И одежда на них была такого же цвета, как все это угрюмое предместье» [Акутагава 1971, 251], что указывает на их слияние с окружающей средой. Сухая трава на склонах гор (как и сухие волосы деревенской девочки) символизирует не только физическую, но и ценностную пустоту и *безжизненность* этого места *в восприятии рассказчика*.

Грязь и теснота, бедственное положение жителей, создают атмосферу угнетенности и безысходности. Убогие соломенные и черепичные крыши воплощение упадка традиционного образа жизни, который сталкивается с вызовами модернизации. Когда же естественный свет превращается в электрический, это акцентирует ценностно-смысловой переход от традиционного к современному, от естественного к искусственному, что соотносится с направленностью поездки – от маленького городка к столице. Поезд, выезжающий из туннеля, указывает на движение в рассказе от прошлого к будущему уезжающий из родных мест девочки. Удивлению предшествует упоминание о поезде, входящем в туннель. Туннели – пространственные формы *перехода*, могут символизировать *переходные* состояния в жизни человека. В поведении девочки, которая «хотела спустить нарочно закрытое окно – зачем, мне было непонятно. Я мог считать это только капризом» [Акутагава 1971, 250], рассказчик подчеркивает бессмысленность ее усилий. Это действие выражает стремление к свободе и отмене границ, преодолению препятствий, настойчивость. Взрослые часто воспринимают детские желания как нечто легкомысленное, глупое, лишнее (капризы).

Герой закашливается от дыма, что выводит его из равновесия, заставляет испытывать дискомфорт, напряжение. Выражение «нечем дышать» означает не иметь надежды, утешения, смысла. «...давно уже страдая горлом, я закашлялся так, что чуть не задохнулся. А девочка, *не обращая на меня ни малейшего внимания*, высунулась в окно и, подставив волосы трепавшему их ветру, смотрела *вперед* по ходу поезда» (курсив наш – *А.А.*) [Акутагава 1971, 250]. Девочка не замечает страданий попутчика, кроме того, давнее (хроническое) страдание героя тяготеет к ряду образов непоправимого, неизменного состояния в изображаемом мире. В конце фрагмента благодаря упорству героини в эту атмосферу вторгается освежающий запах земли и сена, который проникает в вагон и приносит освобождение от удушающей атмосферы искусственной среды, напоминает о возвращении к более простым и естественным вещам.

Здесь удивление выступает в качестве центрального события, ради которого предприняты усилия рассказывания, и в то же время оно определяет траекторию нарратива: только на фоне детализированной тоски, скуки, отделенности наблюдателя актуализируется мимолетное, незаметное при других условиях действие героини, восполняющее раздробленную картину мира до целого. Это единство художественного показывания и переживания формирует «выразительное и говорящее бытие» [Бахтин 1986, 410]. Событийность сопровождается переходом мировидения в сознании рассказчика от желания выругать девочку до любования «картиной», от гнева до умиротворения: «… меня заливает какое-то еще *непонятное светлое чувство*. Взволнованно подняв голову, я совсем *другими глазами* посмотрел на девочку» (курсив наш – *А.А.*) [Акутагава 1971, 251]. Хотя изменение восприятия в отношении другого человека и окружающего мира все еще сопровождается минорными интонациями: «И только тогда мне *удалось хоть на время забыть о своей невыразимой усталости* и тоске и о непонятной, *низменной*, *скучной* человеческой жизни» [Акутагава 1971, 251].

Рассказ выстраивается на контрасте между скучным и удивляющим, однообразием повседневности и разрушающим это однообразием *поступком*. На уровне цвета очевидный контраст серых сумерек и ярких мандаринов. Отчуждение и отвращение, которое до этого переживает герой, прерывает радостное приветствие детей: «они разом подняли руки и вдруг, не щадя своих детских глоток, изо всех сил грянули какое-то неразборчивое приветствие» [Акутагава 1971, 251]. Решающую роль играет вторжение в однообразный мир этого *удивляющего поступка*. Отметим еще одну реакцию: когда *наконец* раздается свисток (сбывшиеся ожидания), раздается и *негодующий* (опоздание девочки в свой вагон третьего класса) возглас кондуктора. Затем вновь следует нарушение тишины: «дверь моего вагона *со стуком* растворилась, и, *запыхавшись*, вошла девочка» [Акутагава 1971, 248]. Предшествуют перемене настроения также прямо названные рассказчиком ситуации внезапности: «Внезапно, словно испуганный чем-то, я невольно оглянулся» [Акутагава 1971, 250] и «Я невольно затаил дыхание» [Акутагава 1971, 251], «несколько золотых мандаринов, окрашенных так тепло и солнечно, что у меня затрепетало сердце» [Акутагава 1971, 251]. Невольность указывает на состояние перелома текущего настроения, внутреннее сопротивление героя сталкивается с неожиданным воздействием. На качественную разницу состояний указывает соотношение «чуть не задохнулся» и «затаил дыхание». Ситуация, пережитая героем рассказа, проецируется шире – на восприятие искусства, по выражению Л.Ю. Фуксона, «искусство как таковое, “приближающее человека к человеку”, в широком смысле *трогательно*» [Фуксон 2022, 3]. Удивление возникает в момент встречи с другим, когда привычные представления расширяются, отчуждение сменяется сближением. Подлинный диалог всегда предполагает возможность быть удивленным и изменить свое представление. Удивление в рассказе – это опыт, который проживается не только героем, но и переживается читателем.

Солнечный (естественный) цвет – не только метафора, но и ценностное противопоставление электрическому (искусственному) свету в вагоне. Окрашенные «тепло и солнечно» мандарины и образы мертвого, холодного в начале рассказа. Кроме того, солнечные (теплые) чувства здесь объясняются появлением в рассказе искренних, живых отношений: «бросила из окна *припрятанные* за пазухой мандарины, чтобы *отблагодарить* братьев, которые вышли на переезд

проводить ее» (курсив наш – *А.А.*) [Акутагава 1971, 251]. На смену разорванности человеческих связей, отчужденности, приходит благодарность, любовь, сочувствие. Важно отметить, что удивление героя сопровождается *мучительной* яркостью впечатления. Душа, привыкшая к холодному, отстраненному существованию (жизнь оценивается героем как скучная, низменная, непонятная), неожиданно встречается с проявлением близости, сопереживания между братьями и сестрой. Удивление героя усиливается тем, что проявление поддержки (проводить, отблагодарить) возможно в тяжелых условиях жизни (уезжает на заработки, грязно одета, большой узел), что провоцирует в нем перемену («затрепетало сердце»). По словам А. Шопенгауэра, «ни одно существо, кроме человека, не удивляется собственному бытию: последнее кажется чем-то понятным само собою, так что его даже не замечают» [Шопенгауэр 2001, 132]. Удивление, сопровождающее встречу с живыми отношениям, – это одновременно болезненный и волнующий опыт героя, который способен осветить даже самые мрачные уголки человеческой души. Контраст между скучным и удивительным в рассказе Акутагавы «Мандарины» реализуется на уровне цвета (серый и солнечный), звука (тишина и шум: стук, возглас), пространства (замкнутое и распахнутое). Ценностная перемена выражается переходом от ожидаемого к внезапному, холодного отчуждения к теплому приветствию.

Выводы позволяют говорить о том, что изображенное в литературе удивление и (или) неудивление (на уровне героев, сюжета, хронотопа) обеспечивает различную степень объективации героя; изображающее удивление тесно связано с реакцией читателя на форму эстетической игры, в которую его вовлекает произведение. Удивление играет ключевую роль в формировании таких важных аспектов как катарсис, остранение, нарратив. Удивление – способ эстетического отношения, действующий 1) внутри художественного мира на уровне персонажей, сюжетных ситуаций, хронотопических характеристик; на уровне нарратива, в котором удивление может выступать стратегий рассказчика, повествователя, наблюдателя и быть маской в событии рассказывания; 2) между читателем и произведением как важнейший герменевтический акт, в котором рождается смысл. Как было выявлено на примере интерпретации рассказа, существенные аспекты тяготения к удивлению или невозмутимости таковы: наружность, внутренний мир (мысли, чувства, намерения), окружение, поступок, удивляющий других. Удивление, изображенное в рассказе Р. Акутагавы, проявляется на уровне сюжета, хронотопа, поведения героя, в зависимости от созерцательной позиции, а также от активной реакции рассказчика как непосредственного участника событий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акутагава Р. Избранное: в 2 т. Т. 1: «Ворота Расемон» и другие новеллы. М.: Художественная литература, 1971. 463 с.

2. Аристотель. Об искусстве поэзии. М.: Гослитиздат, 1957. 183 с.

3. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. 2-е изд. М.: Искусство, 1986. 444 с.

4. Ершова М.Д. Мотивная структура рассказа Рюноске Акутагава «Мандарины» // Актуальные вопросы науки 2024: сборник статей VI Международной научно-практической конференции. Пенза: Наука и Просвещение, 2024. С. 143–146.

5. Лисова У.А. Новеллы Рюноскэ Акутагавы «Убийство в век Просвещения» и «Мандарины» в свете влияния творчества Ф.М. Достоевского // Актуальные проблемы современной филологии: материалы IX Международной научно-практической конференции. Красноярск: Красноярский государственный педагогический университет имени В.П. Астафьева, 2019. С. 28–30.

6. Лозинская Е.В. Удивление // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: энциклопедический путеводитель. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2010. С. 429–437.

7. Подковырин Ю.В. Пространственность и временность художественного смысла // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2022. № 6–2. С. 172–181.

8. Фёдорова А.С. Культурная жизнь Японии первой половины XX века в текстах Юкио Мисимы и Рюноскэ Акутагавы // Actualscience. 2015. Т. 1. № 2. С. 73–74.

9. Фуксон Л.Ю. История герменевтики. 2-е изд. М.: Перо, 2023. 228 с.

10. Фуксон Л.Ю. Уменьшительно-ласкательный образ мира. [Б. м.]: Издательские решения, 2022. 140 с.

11. Шопенгауэр А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 2: Мир как воля и представление. М.: Республика, 2001. 558 с.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Fyodorova A.S. Kul'turnaya zhizn' Yaponii pervoy poloviny XX veka v tekstakh Yukio Misimy i Ryunoske Akutagavy [The Cultural Life of Japan in the First Half of the 20th Century in the Texts of Yukio Mishima and Ryūnosuke Akutagawa]. *Actualscience*, 2015, vol. 1, no. 2, pp. 73–74. (In Russian).

2. Podkovyrin Yu.V. Prostranstvennost' i vremennost' khudozhestvennogo smysla [Spatiality and Temporality of Artistic Meaning]. *Vestnik RGGU. Seriya: Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya*, 2022, no. 6–2, pp. 172–181. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Ershova M.D. Motivnaya struktura rasskaza Ryunoske Akutagava "Mandariny" [The Motif Structure of Ryūnosuke Akutagawa's Short Story "Mandarins"]. *Aktual'nye voprosy nauki 2024: sbornik statey VI Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Current Issues of Science 2024: Collection of Articles of the 6th International Scholarly and Practical Conference]. Penza, Nauka i Prosveshcheniye Publ., 2024, pp. 143–146. (In Russian).

4. Lisova U.A. Novelly Ryunoske Akutagavy "Ubiystvo v vek prosveshcheniya" i "Mandariny" v svete vliyaniya tvorchestva F.M. Dostoevskogo [Ryūnosuke Akutagawa's Short Stories "Murder in the Age of Enlightenment" and "Mandarins" in the Light of F.M. Dostoevsky's Influence]. *Aktual'nye problemy sovremennoy filologii: materialy IX Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Current Problems of Modern Philology: Proceedings of the 9th International Scholarly and Practical Conference]. Krasnoyarsk, Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V.P. Astafyev, 2019, pp. 28–30. (In Russian).

5. Lozinskaya E.V. Udivlenie [Amazement]. *Evropeyskaya poetika ot antichnosti do epokhi Prosveshcheniya: entsiklopedicheskiy putevoditel'* [European Poetics from Antiquity to the Enlightenment: An Encyclopedic Guide]. Moscow, Izdatel'stvo Kulaginoy; Intrada Publ., 2010, pp. 429–437. (In Russian).

(Monographs)

6. Bakhtin M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creativity]. 2nd ed. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986. 444 p. (In Russian).

7. Fukson L.Yu. *Istoriya germenevtiki* [A History of Hermeneutics]. 2nd ed. Moscow, Pero Publ., 2023. 228 p. (In Russian).

8. Fukson L.Yu. *Umen'shitel'no-laskatel'nyy obraz mira* [The Diminutive-Affectionate Image of the World]. [S.l.], Izdatel'skie resheniya Publ., 2022. 140 p. (In Russian).

Аксёнова Анастасия Александровна,
Кемеровский государственный университет.
Кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и литературы.
Научные интересы: герменевтика, онтология и теория познания, феноменология, теория литературы, поведение читателя, интерпретация художественного произведения.
E-mail: AA9515890227@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0001-5048-6019

Anastasia A. Aksionova,
Kemerovo State University.
Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Russian Language and Literature.
Research interests: hermeneutics, ontology and theory of knowledge, phenomenology, theory of literature, reader's behavior, interpretation of a literary work.
E-mail: AA9515890227@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0001-5048-6019

DOI 10.54770/20729316-2026-3-453

А.М. Аль-Рахби, В.Н. Зарытовская

МЕТАМОДЕРНИСТСКАЯ ОСЦИЛЛЯЦИЯ В РОМАНЕ ДЖ. АЛЬ-ХАРТИ «НЕБЕСНЫЕ ТЕЛА»

Аннотация

В статье анализируется роман оманской писательницы Джохи Аль-Харти «Небесные тела», принесший ей Международный Букер (The MAN Booker) в 2019 г. Авторы, обращая внимание на то, что современная литература арабских стран до сих пор считается неактуальной и отстающей в плане художественной техники, рассматривают данный текст в свете литературной парадигмы метамодернизма, и прежде всего его ключевого понятия – осцилляции, которую используют философы, культурологи и литературоведы для осмысления современности. Осциллирующими можно назвать не только отдельные образы в романе (между святым и преступником) или его художественное стилистическое направление (между классицизмом и сюрреализмом), но и целый ряд формальных параметров, как объем глав, нарратор (автор как надежный рассказчик / полифония с ненадежным рассказчиком), синтаксическая полнота, градус эмоционального фона (спокойный / тревожный), содержательная ясность (полное понимание / неясность), скорость развития сюжета (замедление / убыстрение). Все это позволяет утверждать, что осцилляция выступила в данном тексте в качестве организующего приема авторской техники. А значит, некогда «догоняющая» арабская литература является частью мирового литературного процесса и, несомненно, заслуживает более пристального внимание критиков и читателей. При этом, по мнению авторов, тот факт, что текст строится на арабском материале и отражает иную культурную ситуацию не противоречит принципам метамодернизма с его инклюзивностью и метанарративом.

Ключевые слова

Арабская литература; Джоха Аль-Харти; «Небесные тела»; метамодернизм; осцилляция.

A.M. Al-Rahbi, V.N. Zarytovskaya

META-MODERNIST OSCILLATION IN THE NOVEL BY J. AL-HARTHI "CELESTIAL BODIES"

Abstract

The article analyzes the novel by Omani writer Jokha Al-Harthi "Celestial Bodies", which brought her the International Booker (The MAN Booker) in 2019. The authors, drawing attention to the fact that modern literature of Arab countries is still considered irrelevant and lagging behind in artistic technique, consider this text in the light of the literary paradigm of metamodernism, and above all its key concept – oscillation, which is used by philosophers, cultural scientists and literary scholars to understand modernity. Not only individual images in the novel (between the saint and the criminal) or its direction (between classicism and surrealism) can be called oscillating, but also a number of formal parameters, such as the volume of chapters, the narrator (the author as a reliable narrator / polyphony with an unreliable narrator), syntactic completeness, the degree of emotional background (calm / anxious), meaningful clarity (complete understanding / unclear), the speed of plot development (slowing down / speeding up). All this allows us to assert that oscillation acted in this text as an organizing device of the author's technique. This means that Arabic literature is part of the world literary process and undoubtedly deserves closer attention from critics and readers. At the same time, according to the authors, the fact that the text is based on Arabic material and reflects a different cultural situation does not contradict the principles of metamodernism with its inclusiveness and metanarrative.

Keywords

Arabic literature; Jokha Al-Harthi; "Celestial Bodies"; metamodernism; oscillation.

«Золотой век» арабской литературы, как известно, пришелся на раннее Средневековье, захватив доисламское время, короткий век Омейядского халифата (661–750 гг.) и эпоху Аббасидов с ее явным персидским культурным влиянием (750–945 и 1194–1258 гг.). Метрика, основанная на чередовании длинных и коротких слогов, принципы композиции не связанных сюжетно событий, своеобразные метафоры и образы, а также монорифма явили поэтические шедевры, получившие должное внимание издателей, исследователей и переводчиков, в том числе в России в работах и переводах таких выдающихся отечественных арабистов, как И.Ю. Крачковский, И.М. Фильштинский, А.Б. Куделин, Б.Я. Шидфар, М.С. Киктев, Е.В. Дьяконов и др.

Что касается новоарабской прозы, то она всегда считалась догоняющей, вышедшей из застоя позднего Средневековья, где, по выражению отечественного специалиста по египетской литературе В.Н. Кирпиченко, «задержалась» [Кирпиченко 2003, 3]. При этом возрождение арабской литературы связывают в том числе со сближением Востока и Запада, начало которому, по мнению американского ориенталиста палестинского происхождения Эдварда Саида (1935–2003), было положено в 1798 г. египетской кампанией Наполеона [Саид 2006, 67]. К слову, первым арабским романом считается «Зейнаб, или Картины сельской жизни и нравов Египта» (1914) египетского политика и журналиста Мухаммеда Хусейна Хейкаля (1888–1956), написанный

по европейским лекалам в реалистической манере с элементами сентиментализма, который еще долго будет обнаруживаться в новой арабской литературе.

На протяжении XX в. интерес к литературе арабских стран, которая вливалась в поток мировой литературы, проявлялся слабо, о чем свидетельствовали низкие объемы переводов с арабского на европейские языки. Так, согласно UNESCO's Index Translationum, до 1988 г. в английском переводе было опубликовано лишь 37 (не считая переиздания и повторные переводы) современных арабских романов. Вплоть до 1967 г. отмечается незначительное внимание к современной арабской литературе. Не случайно этот год выдающимся саудовским романистом Абдель Рахманом Мунифом (1933–2004) назван «важной вехой в истории арабской литературы, <…> потрясением привычного в сознании и годом рождения нового арабского романа» [Balghuul 2013]. В 1967 г. арабская коалиция потерпела военное поражение в ходе Шестидневной войны, и интеллигенция, восприняв это как государственную несостоятельность, откликнулась дискурсом поражения и освоением техник экзистенциализма с его враждебностью абсурдного бытия и абсолютным одиночеством, только на арабской почве (Э. Аль-Харрат, Н. Махфуз, Т. Аль-Хаким, С. Идрис, Г. ас-Саман и др.). Это вызвало академический интерес, который также нельзя считать массовым [Buchler, Khalifa 2021, 13].

Только в 1988 г. египетский прозаик Нагиб Махфуз (1911–2006) был удостоен литературной награды действительно мирового значения – Нобелевской премии. До сих пор он является единственным нобелевским арабоязычным лауреатом по литературе, хотя номинанты-арабы были [Зарытовская 2024, 95–96].

Другой премией, приносящей мировое признание лауреатам и способствующей популяризации зарубежных литератур, является Международная Букеровская премия (The Man Booker International Prize), которая учреждена в 2005 г. В 2018 г. в короткий список вошел победитель Арабского Букера 2013 г. «Франкенштейн в Багдаде» иракца Ахмеда Саадави (р. 1973) – «микс <…> политической сатиры, готики, отчасти фэнтези» [Арабский Франкенштейн… 2019]. В 2020 г. писательница из Омана Джоха Аль-Харти (р. 1979) вписала свое имя в историю современной арабской литературы как первый арабоязычный автор, победивший в The MAN Booker Prize. Во многом это стало возможным в свете того, что «в настоящий момент общие тенденции современной арабской литературы во многом совпадают с тенденциями мировой литературы» [Мокрушина 2017, 57].

Роман «Небесные тела» (на арабском – *sayyidaat al-qamr*, в награжденном английском переводе М. Бут – "Celestial bodies") представляет собой семейную сагу на фоне потрясений XX в. На страницах романа страна проходит путь от традиционного рабовладельческого общества до влиятельного участника международного нефтяного рынка. Роман по праву можно назвать «энциклопедией оманской жизни» благодаря богатому материалу по истории и культуре страны. В тексте Дж. аль-Харти «малоизвестная в Европе культура Омана играет всеми гранями» [Власова 2021, 29]. Обращает на себя внимание глубина затронутых проблем в их социальном и психологическом измерениях – отношение к детям с аутизмом, скрываемые от окружающих переживания их родителей, выдача детям денег на карманные расходы, строгость воспитания, замалчивание убийств и изнасилований, понятие «жить не хуже других», преклонение перед всем западным и др. Все эти проблемы актуальны не только для Арабского мира и скорее являются межпоколенческими, не связанными напрямую ни с религией, ни государственным устройством, ни с прочим.

Роман, получивший широкую известность, вызвал интерес научных литературоведческих кругов. Накопленный зарубежными и отечественными исследователями опыт препарирования романа разделился на три потока – лингвистический (переводческий), культурологический и собственно литературоведческий.

Таблица 1.

	культурология	**лингвистика и перевод**	**литературоведение**
темы исследований	– традиции и обряды; – дискриминация (этническая, половая и др.).	– критика перевода; – языковые особенности; – фольклорное наследие.	– смысл названия; – система образов; – нарративные техники; – художественные приемы.
авторы исследований	Власова 2021 Harrathi 2021 Meguellati 2023 Komal, Naseer, Islam 2025 Jianing, Hajimaming, Toklubok, Farhan Mustapha 2025 и др.	Али Ахмед Имран 2022 Середина 2025 и др.	*Зарытовская* 2020 Harrathi 2020 Abdelrahman 2024 Amina Abdo 2024 и др.

Однако в них текст не рассматривается как макроструктура, вписанная в современную философско-культурную парадигму, обозначаемую сегодня как метамодерн:

> Возникновение термина ‘метамодерн’ и применение его к описанию современного состояния культуры, новейших и самых актуальных социальных теорий и состояния общества за последнее десятилетие (и ранее), говорит о том, что теория постмодерна не справляется с объяснением новых задач и неприменима для концептуализации современного состояния многих культур и литератур <...> Метамодернистские disjecta membra могут быть обнаружены практически в любом современном литературном произведении [Фролова 2024, 155].

Разделяя данное утверждение, мы сосредоточимся на рассмотрении того, как реализована в романе ключевая черта метамодерна – осцилляции, понимаемая как непрерывное колебание, раскачивание между противоположными полюсами без окончательной фиксации на одном из них. Смысл применения принципа осцилляции в художественном произведении

заключается в том, что «осциллируя, мы способны занимать, охватывать различные позиции, при этом не распыляя свое бытие, не позволяя ему иссякнуть в пустом софизме “каждому – свое”. Мы сохраняем возможность быть эмпатичным, узнавая позицию постороннего» [Сюндюков 2017].

Роман охватывает вековую историю страны и вместе с ее течением внутри текста меняется литературное направление – от прошлого в классическом обрамлении к настоящему в сюрреалистической форме с долей абсурда. Начинается роман с традиционной для Востока темы сватовства, довольно распространенной в восточных литературах, начиная со сказок «Тысяча и одной ночи», «Шах-намэ», обманной свадьбы в средневековых макамах [Тептюк 2014] и пр. Описываются переживания девушки, которая не рада выйти замуж за того, кого ей предлагают родители. Она ведет себя «благоразумно», принимает судьбу и погружается в последующие хлопоты. Заканчивается роман табуированной темой – детоубийства, о котором говорится не прямо. Последнюю главу можно обозначить как завершающий мазок сюрреализма, где правда перепутана с вымыслом и бредом воспаленного сознания до такой степени, что, насчет того, чем закончился роман, можно выдвигать разные версии:

> – Но ты же ребенок! Ты не здоров! У тебя нет никакой жены!
> – Жена, жена убьет меня! – вскричал он. – Она роется в моем телефоне. Она запирает меня.
> Он упал на землю и заплакал навзрыд <…>
> Отец вырвал кнут из моей руки и швырнул его в море.
> – Ты мертв! Зачем ты вернулся? – прокричал я ему.
> <…> Я взял Мухаммеда на руки. Мне пришло в голову, что он похож на рыбу. Я подошел к воде, нырнул с ним по грудь и ослабил руки, чтобы Мухаммед выскользнул, как рыба. Я вышел сухим из воды [Аль-Харти 2020, 250–251].

Можно заметить, что зерно абсурда присутствует уже в первых главах и «прорастает» в последней. Интрига закладывается, маятник осцилляции отклоняется для начала движения в противоположную сторону, когда жена главного героя, только разрешившаяся девочкой, настаивает на том, что дочку она назовет Лондон – не просто иностранным именем иной культурной традиции, а фактически топонимом.

В калейдоскопе героев наше внимание привлек образ кузена Марвана. Ему посвящена одна трехстраничная глава, в то время как другие образы проходят через весь роман или его значительную часть и главы под их именами появляются несколько раз. Для развития сюжета образ Марвана не имеет никакого значения, он стоит особняком от остальных, чьи судьбы переплелись, но при этом он – сгусток, квинтэссенция описываемого нами принципа осцилляции, на котором построен роман. Марван является единственным героем с раздвоенной личностью, осциллирующей от святого к вору и клептоману. Автор делает так, чтобы образ Марвана остался в эмоциональной памяти читателя, поскольку он единственный, кто кончает жизнь самоубийством:

> Никто не видел на его спине следы от ударов, которыми он себя воспитывал за воровство денег, часов и одежды. Однажды он выкрал у матери деньги и даже ее тапочки. Марван носил всегда

ослепительно-белые одеяния <…> А когда от долгого поста он еще и бледнел лицом, никто не сомневался в его праведности [Аль-Харти 2020, 227–228].

Техника автора также не статична по целому ряду формальных параметров, по которым текст романа, «раскачиваясь», перетекает к концу повествования в свою художественную противоположность как прошлое перетекает в будущее.

Таблица 2.

	параметр	**начало**	**конец**
1	объем глав	больше	меньше
2	рассказчик	авторское повествование	повествование от первого лица, поток сознания, полифония
3	эмоциональный фон	спокойный	тревожный
4	синтаксическая полнота	полное предложение, описательность	недосказанное предложение либо с пропусками
5	ясность сюжета	прозрачность	запутанность
6	скорость развития событий	неспешное течение	убыстрение

Рассмотрим подробнее и проиллюстрируем наши утверждения, начав с самого простого, что лежит на поверхности и поддается счету.

1. В 250-страничном романе насчитывается 57 глав, поэтому **объем глав** и так небольшой. Если первые 4 главы занимают приблизительно 7 страниц каждая, в середине романа – 4–5, то в конце – 3–4 страницы.

2. Сокращение объема глав напрямую связано со сменой **рассказчика**, а именно – с уходом от описательной техники и авторского начала, когда автор рисует нам картины и сцены в деталях и целиком, к полифонии, когда герой высказывается в моменте – сбивчиво и неполно, неполными синтаксически разговорными конструкциями, без морализаторства, оставляя больше эмоций и вопросов, чем ответов:

> Читатель начинает общаться не только с автором, но и другими персонажами произведения, <…> использование других форм речи помогает поверить в реальность, созданную по художественному замыслу писателя [Середина 2025, 51].

3. Отсюда и нарастание **эмоционального фона** к финалу в коротких главах. В начало автором поставлены либо лирические отступления, как игра

на рабабе в пустыне, сбор фиников и традиционные забавы деревенских детей, либо фрагменты, где герои управляют своими эмоциями – тихое принятие навязанного брака, терпение при жестоком обращении родителей и др. Во второй части превалируют эмоционально сильные события. Это случившиеся в далеком прошлом, но связанные с личными трагедиями и присутствующие в тексте в виде не отпускающих воспоминаний события, как медленная смерть ребенка в далекой горной деревни из-за отказа родственника предоставить для транспортировки больного свой дорогой джип, и др. Либо это всплеск эмоций в потоке сознания, например, когда героиня много лет ждала, что муж вернется к ней из Канады, «срывается» и перечеркивает свою любовь , а вместе с ней и прошлое:

> Мне мало было надо, что-нибудь посади там и оно даст всходы. Что-нибудь ты положил бы в мою протянутую руку. Письмо из одного слова <…> Один медленный разворот в мою сторону. Что-нибудь. Ухмылку. Вздох раздражения. Дешевую безделушку. Все это было бы так много для меня! Но не было ничего! Ничего! А сейчас всего этого вместе не будет достаточно! [Аль-Харти 2020, 221].

4. Если первые главы характеризует **синтаксическая полнота** при описании (сцена сбора урожая фиников, сентименты героев), то в развитии роман, который стремится к абсурду, являет собой вспышки – короткие диалоги либо обрывки сознания (воспоминание детской сказки, рассказанной няней). Но поскольку сказка пропущена через сознание взрослого мужчины, и, вероятно, какие-то детали он забыл, да и к тому же у него нет таланта рассказчика, то скомканная сказка укладывается в одну страницу.

Приведем в качестве иллюстрации отличный по технике от финала, который мы цитировали выше, отрывок из начала романа. На первых страницах еще присутствуют элементы сентиментализма, характерные для раннего арабского романа.

> Когда Мийя впервые увидела Али бен Халефа, тот только вернулся ни с чем, без диплома, после нескольких лет учебы в Лондоне. Ее как молнией пронзило. Он показался ей настолько высоким, будто облако окутывало его сверху, и таким тонким, что ей хотелось заслонить его от внезапного порыва ветра [Аль-Харти 2020, 11].

5. **Неясностей** просто в сюжетном плане – куда пропал бывший раб, кто убил местного скандалиста, так и вообще, что происходит в действительности, когда герою сын чудится уплывающей рыбой, становится все больше по мере продвижения по тексту. Более того, каждый из героев кажется ненадежным рассказчиком. Так, несовместимость Абдуллы и Мийи очевидна не только в разных взглядах и жизненных позициях супругов – Абдулла активный бизнесмен, а Мийа закрылась в себе и часто спит днем, поскольку подобное выпадение из реальности становится для нее психологической защитой. В их воспоминаниях о первых годах совместной жизни не сходятся даже детали. Кто убил мать Абдуллы в его младенчестве, что произошло в море в последней сцене, читатель истолковывает сам. Здесь читателю предлагается стать соавтором, домыслив текст самостоятельно. Таким образом текст набирает иммерсивность.

Развертывается и перепутывается историческое время (голод начала века, гражданская война, первые западные госпитали 70-х гг. XX в. и пр.). Расширяется география романа, а место трансформируется – деревня Аль-Авафи, столица Маскат, африканский берег, откуда вывозили рабов, Египет, куда мигрировали некоторые оманцы, которые опасались политических преследований. При этом место как материальная сущность меняет свои качества – дерево подменяется пластиком, непроглядная ночь пустыни, где опасаются встретиться с джинном, – на неоновые огни города, бедуинские шатры на бетонные стены.

6. Соответственно, **скорость развития событий** и насыщенность ими прогрессирует. При полноте описания мы медленно движемся по ткани текста, и это, надо сказать, отражает неспешность жизни старого поколения оманцев, размеренность деревенской жизни, которая и описывается в первых главах. Из нее «высвечиваются» главные события – свадьба, рождение детей, похороны. А новое поколение в большом городе живет в ускоренном темпе, когда обед уже не семейная церемония, а перекус, в обиход входят одноразовые вещи, а забот появляется столько, что главное упускается. Так, Абдулла сокрушается, что «пропустил» смерть бывшей рабыни их семьи, своей няни, которая фактически заменила ему погибшую мать:

> Дальше я ее новостями не интересовался. Все мысли были заняты только обвалом биржи и рынка недвижимости, строительством нового дома в столице, свадьбой Лондон, потом ее разводом, учебой Салема, болезнью Мухаммеда – кучей проблем. И тут я неожиданно узнал, что она ушла от нас в мир иной… Мне просто никто не сказал. Я не знал, что она болела, и, когда ее хоронили, мне не сообщили. Во сне ко мне пришел отец – разгневанный, с налитыми кровью глазами. Он тряс передо мною веревкой и спрашивал о Зарифе [Аль-Харти 2020, 87–88].

Таким образом, произведения новой арабской литературы, которая берет начало во второй половине XIX в. [Куделин 2025, 145], вливаясь в общемировой литературный процесс, редко получают всеобщее признание. Часто арабскую новую прозу рассматривали как «догоняющую» по технике и художественной ценности либо как неактуальную для зарубежного читателя, о чем свидетельствуют темпы и объемы переводов художественной литературы с арабского на европейские языки. Одним из исключений, опровергающим отсталость современной арабской литературы и ее неактуальность, стал роман оманской писательницы Дж. Аль-Харти «Небесные тела». Внимание издателей из более чем 20 стран мира и признание критиков роман не мог бы получить, не обладая несомненными художественными достоинствами и не вписываясь в современную философско-культурную парадигму.

Для нас очевидно не только удачное применение автором той или иной техники в соответствии с содержанием (авторское повествование для описание деревенской идиллии или традиционной свадьбы и сюрреалистический абсурд от первого лица при совершении преступления), но и перетекание одного стиля в другой со сменой эпох и ситуаций (описанная богатым языком сцена похищения невесты в прошлом и быстро, отрывочно описанная неприглядная ситуация сексуального преследования юноши другим молодым человеком в наши дни). Владение различными техниками (поток сознания, сюрреалистические сцены, классический роман), способность описать и мужской, и женский внутренний

мир, народные поверья и тут же детали бизнеса и исторические факты – является тенденцией современной литературы, вбирающей в себя опыт предыдущих произведений, стремящейся к инклюзии и метанарративу. Мы сосредоточились лишь на одном из понятий метамодерна – осцилляции, проиллюстрировав ее яркую реализацию в тексте романа, предъявив ее в содержании, стилистике и организации текста по целому ряду формальных критериев.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аль-Харти Дж. Небесные тела. М.: ЭКСМО, 2020. 256 с.

2. Арабский Франкенштейн и три сестры из Омана // Литературная газета. 2019. URL: https://lgz.ru/article/arabskiy-frankenshteyn-i-tri-sestry-iz-omana/ (дата обращения: 22.07.2022).

3. Власова Ю.Е. Обычаи и традиции Султаната Оман и их отражение в романе Джохи Аль-Харти «Небесные тела» // Филология: научные исследования. 2021. № 11. С. 27–38.

4. Зарытовская В.Н. Нагиб Махфуз – лауреат Нобелевской премии по литературе из Арабского мира: первый или единственный? // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2024. № 5. С. 95–99.

5. Кирпиченко В.Н. Новая и современная литература Египта (XIX–XX вв.), М.: Институт востоковедения РАН, 2003. 88 с.

6. Куделин А.Б. Становление жанра романа в новой арабской литературе // Между прошлым и будущим… К юбилею А.И. Алиевой. М.: ИМЛИ РАН, 2025. С. 139–152.

7. Мокрушина А.А. Особенности современной арабской литературы на примере творчества молодых арабских прозаиков // Вестник СПбГУ. Востоковедение. Африканистика. 2017. № 1. С. 51–57.

8. Саид Э. Ориентализм. Западные концепции Востока. СПб.: Русский мир, 2006. 639 с.

9. Середина Е.В. Чужая речь в романе Джохи Аль-Харти «Небесные тела» и его переводов на русский и английский языки // International Journal of Advanced Studies in Language and Communication. 2025. Vol. 8. № 1. P. 49–59.

10. Сюндюков Н. К пониманию осцилляции в метамодернизме: Ахиллес догонит черепаху. Метамодерн // Metamodern. Журнал о метамодернизме. 2017. URL: https://metamodernizm.ru/oscillation/ (дата обращения: 30.07.2022).

11. Тептюк П.С. Мотив обманной свадьбы в средневековых арабских макамах // Вестник СПбГУ. Востоковедение. Африканистика. 2014. № 4. С. 108–112.

12. Фролова М.В. Метамодерн в индонезийской литературе: роман «Ночь тысячи адов» Интан Парамадиты (2023) // Studia Litterarum. 2024. № 4. С. 138–159.

13. Balghuul Sh. Arabic novel and Naksah of June 1967 // Al-Kalimah. 2013. № 73. URL: http://www.alkalimah.net/Articles/Read/5382 (дата обращения: 03.08.2022).

14. Buchler A., Khalifa A. Translation Arabic Literature into English in the United Kingdom and Ireland. Whales: University of Wales, 2021. 190 p.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Frolova M.V. Metamodern v indoneziyskoy literature: roman “Noch’ tysyachi adov” Intan Paramadity (2023) [Metamodernism in Indonesian Literature: The Novel “Night of a Thousand Hells” by Intan Paramadita (2023)]. *Studia Litterarum*, 2024, no. 4, pp. 138–159. (In Russian).

2. Mokrushina A.A. Osobennosti sovremennoy arabskoy literatury na primere tvorchestva molodykh arabskikh prozaikov [Features of Modern Arabic Literature on the Example of the Work of Young Arabic Prose Writers]. *Vestnik SPbGU. Vostokovedeniye. Afrikanistika*, 2017, no. 1, pp. 51–57. (In Russian).

3. Seredina Ye.V. Chuzhaya rech’ v romane Dzhokhi Al’-Kharti “Nebesnyye tela” i yego perevodov na russkiy i angliyskiy yazyki [Indirect Speech in Jokha Al-Harthi’s Novel “Celestial bodies” and Its Translations into Russian and English]. *International Journal of Advanced Studies in Language and Communication*, 2025, vol. 8, no. 1, pp. 49–59. (In Russian).

4. Teptyuk P.S. Motiv obmannoy svad’by v srednevekovykh arabskikh makamakh [The Motif of a Deceptive Wedding in Medieval Arabic Maqams]. *Vestnik SPbGU. Vostokovedeniye. Afrikanistika*, 2014, no. 4, pp. 108–112. (In Russian).

5. Vlasova Yu.E. Obychai i traditsii Sultanata Oman i ikh otrazheniye v romane Dzhokhi Al’-Kharti “Nebesnyye tela” [Customs and Traditions of the Sultanate of Oman and Its Reflection in the Novel by Jokha Al-Harthi “Celestial Bodies”]. *Filologiya: nauchnyye issledovaniya*, 2021, no. 11, pp. 27–38. (In Russian).

6. Zarytovskaya V.N. Nagib Makhfuz – laureat Nobelevskoy premii po literature iz Arabskogo mira: pervyy ili yedinstvennyy? [Naguib Mahfouz – Nobel Prize Laureate in Literature from the Arab World: the First or the Only One?]. *Uchenyye zapiski Petrozavodskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2024, no. 5, pp. 95–99. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

7. Kudelin A.B. Stanovleniye zhanra romana v novoy arabskoy literature [The Formation of the Novel Genre in New Arabic Literature]. *Mezhdu proshlym i budushchim… K yubileyu A.I. Aliyevoy* [Between the Past and the Future… To the Anniversary of A.I. Aliyeva]. Moscow, IWL RAS, 2025, pp. 139–152. (In Russian).

(Monographs)

8. Buchler A., Khalifa A. *Translation Arabic Literature into English in the United Kingdom and Ireland*. Whales, University of Wales Publ., 2021. 190 p.

9. Kirpichenko V.N. *Novaya i sovremennaya literatura Egipta (XIX–XX vv.)* [New and Modern Literature of Egypt (19th–20th Centuries)]. Moscow, Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences Publ., 2003. 88 p. (In Russian).

10. Said E. *Oriyentalizm. Zapadnyye kontseptsii Vostoka* [Orientalism. Western Concepts of the East]. St. Petersburg, Russkiy mir Publ., 2006. 639 p. (In Russian).

(Electronic Resources)

11. Arabskiy Frankenshteyn i tri sestry iz Omana [The Arabian Frankenstein and the Three Sisters from Oman]. *Literaturnaya gazeta*, 2019. Available at: https://lgz.ru/article/arabskiy-frankenshteyn-i-tri-sestry-iz-omana/ (accessed 22.07.2022). (In Russian).

12. Balghuul Sh. Arabic novel and Naksah of June 1967. *Al-Kalimah*, 2013, no. 73. Available at: http://www.alkalimah.net/Articles/Read/5382 (accessed 03.08.2022). (In Arabic).

13. Syundyukov N. K ponimaniyu ostsillyatsii v metamodernizme: Akhilles dogonit cherepakhu. Metamodern [Towards Understanding Oscillation in Metamodernism: Achilles Will Catch up with the Tortoise. Metamodern]. *Metamodern. Zhurnal o metamodernizme*, 2017. Available at: https://metamodernizm.ru/oscillation/ (accessed 30.07.2022). (In Russian).

Аль-Рахби Ахмед Мохаммед Нассер,
Российский университет дружбы народов имени Патриса Лумумбы.
Кандидат филологических наук, доцент Кафедры иностранных языков факультета гуманитарных и социальных наук.
Научные интересы: литературоведение, современная арабская литература, теория и методология перевода.
E-mail: al_rakhbbi_a@pfur.ru
ORCID ID: 0000-0003-4010-1634

Зарытовская Виктория Николаевна,
Российский университет дружбы народов имени Патриса Лумумбы.
Кандидат педагогических наук, доцент Кафедры иностранных языков факультета гуманитарных и социальных наук.
Научные интересы: современная арабская литература, теория и методология перевода, сравнительно-сопоставительное языкознание.
E-mail: widaad@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0001-9910-7913

Al-Rahbi Ahmed Mohammed Nasser,
Peoples' Friendship University of Russia named after Patrice Lumumba.
Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Foreign Languages, Faculty of Humanities and Social Sciences.
Research interests: literary studies, modern Arabic literature, translation theory and methodology.
E-mail: al_rakhbbi_a@pfur.ru
ORCID ID: 0000-0003-4010-1634

Victoria N. Zarytovskaya,
Peoples' Friendship University of Russia named after Patrice Lumumba.
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor at the Department of Foreign Languages, Faculty of Humanities and Social Sciences.
Research interests: modern Arabic literature, translation theory and methodology, comparative linguistics.
E-mail: widaad@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0001-9910-7913

DOI 10.54770/20729316-2026-3-464

М.П. Абашева, В.В. Абашев

«ВРЕМЕУБЕЖИЩЕ» ГЕОРГИ ГОСПОДИНОВА КАК ОПЫТ АНТИРЕТРОТОПИИ

Аннотация

В статье рассмотрен роман болгарского писателя Георги Господинова «Времеубежище» (2020), переведенный на русский язык (2023), получивший Международную Букеровскую премию (2023). Исследование фокусируется на том, как в художественной ткани романа воплощена актуальная проблематика кризиса темпоральности: эрозия представлений о будущем, тотальные ностальгия и футурофобия, охватившие европейское сознание в начале XXI в. Парадоксальное стремление современного общества искать спасение от неопределенности завтрашнего дня в идеализированных образах прошлого философ Зигмунд Бауман назвал ретротопией. Г. Господинов материализует концепцию ретротопии через сюжет о создании «клиник прошлого», где происходит реставрация быта ушедших десятилетий. Переход от личной терапии памяти к национальным референдумам о возвращении в прошлое превращает гуманистический проект в тоталитарную угрозу. Авторы статьи вводят термин «антиретротопия» для обозначения жанрового содержания романа: Г. Господинов демонстрирует катастрофические последствия коллективного бегства в прошлое. Особое внимание в статье уделено анализу субъектной организации наррации: это маски вторичного автора, повествователя, героя-авторского двойника, имя которого уже встречалось в других текстах Г. Господинова. Фрагментарность, нелинейность, автометарефлексивность текста позволяют квалифицировать «Времеубежище» не только как антиутопию, но и как роман о писателе, метароман: в таком гибридном жанре процесс письма становится для автора единственным способом удержать распадающееся время.

Ключевые слова

Георги Господинов; «Времеубежище»; антиутопия; ретротопия; Зигмунт Бауман; ностальгия; нарратив; метароман.

M.P. Abasheva, V.V. Abashev

GEORGI GOSPODINOV'S "TIME SHELTER" AS AN EXPERIENCE OF ANTI-RETROTOPIA

Abstract

This article analyzes the novel "Time Shelter" (2020) by the Bulgarian writer Georgi Gospodinov. The study focuses on how the novel's artistic structure embodies the pressing issues of the crisis of temporality: the erosion of future perceptions, total nostalgia, and futurophobia gripping the European consciousness at the beginning of the 21st century. The paradoxical desire of contemporary society to seek refuge from the uncertainty of tomorrow in idealized images of the past was termed retrotopia by the philosopher Zygmunt Bauman. Gospodinov materializes the concept of retrotopia through a plot involving the creation of clinics of the past, where the everyday life of bygone decades is restored. The transition from personal memory therapy to national referendums on returning to the past transforms this humanistic project into a totalitarian threat. The authors of the article introduce the term anti-retrotopia to define the novel's genre content: Gospodinov demonstrates the catastrophic consequences of a collective flight into the past. Particular attention is given to the analysis of the narrative's subject organization, which includes masks of a secondary author, a narrator, and a protagonist who functions as the author's double and whose name has appeared in Gospodinov's previous texts. The text's fragmentation, nonlinearity, and autometareflexivity allow "Time Shelter" to be qualified not only as a dystopia but also as a novel about a writer – a metanovel: in such a hybrid genre, it is evident how the process of writing becomes the author's only way to hold onto the disintegrating time.

Keywords

Georgi Gospodinov; "Time Shelter"; dystopia; retrotopia; Zygmunt Bauman; nostalgia; narrative; a meta-novel.

Введение. Ретротопия как идея

Роман «Времеубежище» (2020) Георги Господинова переведен на десятки языков, получил общеевропейский – и не только – резонанс. В «Financial Times» беседа с автором появилась под заголовком «Почему мы должны (!) прочитать этот роман» [Raptopoulos 2023].

Роман уже получил множество прочтений в критике и литературоведении. Например, К. Фос рассматривает книгу в южнославянском и европейском контекстах, как «притчу об обманутых надеждах восточноевропейцев» [Фос 2024], С. Казакова анализирует роман в контексте болгарского постмодернизма [Казакова 2024], А. Хранова видит в романе «политический жест» писателя, наполненный «экзистенциальной тревогой» [Хранова 2024]. В настоящей работе предлагается прочтение романа Г. Господинова через одну из главных идей современности, которую философ и социолог Зигмунт Бауман назвал «ретротопией», устремленностью сегодняшнего человека не в будущее, а в прошлое. Сюжет романа «Времеубежище» словно вторит идее последней книги З. Баумана («Ретротопия», 2017). Г. Господинов точно уловил сегодняшнюю футурофобию, страх современника перед будущим. Впрочем, на истину своего прогноза автор не претендует, в интервью он говорит: «моя книга не пророчество, а предупреждение» [Дойчинова 2023].

Предупреждение – постоянная задача антиутопий. Является ли книга болгарского писателя антиутопией? В некотором смысле это так, причем роман содержит как описание утопической веры (в то, что человек может почувствовать себя счастливым, вернувшись в надежное прошлое), так и разочарование в этой утопической вере. В романе не отдельные люди, а все страны Европы выбирают прошлое, в которое хотят вернуться, однако это возвращение имеет катастрофические последствия. Жанр антиутопии в данном случае становится формой рефлексии о важных проблемах современной европейской культуры.

Прошлое, память и ностальгия – ключевые концепты, проекции которых Г. Господинов исследует в романе: память коллективная и личная, память и политика, память и манипуляции, память и неолиберальная экономика впечатлений, память как идеология. Эта сосредоточенность на идее памяти вводит роман Г. Господинова в центр актуальной сегодня в науке и культуре проблематики, связанной с понятиями социальной памяти [Хальбвакс 2007], «культурной памяти» и исторической политики [Ассман 2014; Ассман 2017], сакрализации памяти [Нора 2005], постпамяти [Хирш 2021], постсоветской ностальгии [Boele, Noordenbos, Robbe 2020]. Сегодня активно исследуются и проблемы памяти в литературе (см., например: [Бесова 2025]).

Термин «ретротопия» З. Баумана по-своему связан с идеей памяти. Философ пишет о феномене, охватившем современную жизнь и культуру: тоска по прошлому, его идеализация и попытки прошлое ностальгически воскресить. З. Бауман видит в ретротопии новую картину мира, ставшую результатом *двойного отрицания* в истории утопии. Имеется в виду следующее: первое отрицание идеального мира как (не)возможного топоса заложил Томас Мор, сочинивший свою «Утопию». Второе отрицание утопии – антиутопия, развенчание самих планов по устройству утопии. Как отметил З. Бауман, «пережив двойное отрицание, утопия Мора сегодня восстала в виде ретротопии – в картинах утраченного / украденного / покинутого и призрачного прошлого» [Бауман 2019, 18]. Исследователь приводит десятки примеров того, как современное общество, разочарованное в идеях будущего, стремится уйти в прошлое, которое при этом подвергается идеализации и реконструкции: Европейский Союз ностальгирует по национальным государствам, Россия – по СССР, обыватель – по «твердой руке» государства.

О ностальгии, большей частью применительно к России, еще в 1990-е гг. писала Светлана Бойм (на нее часто ссылается З. Бауман). Исследовательница понимает ностальгию как индивидуальный феномен и видит ее предметом не место, а время: «Ностальгия – это попытка повернуть время вспять, преодолеть необратимость его течения, превратить историческое время в мифологическое пространство…» [Бойм 2013, 118]. В России сегодня проявления ностальгии в общественно-политической жизни и в культуре очевидны – в попытках реставрации СССР, в популярности «старых песен о главном» [Boele, Noordenbos, Robbe 2020]. С. Бойм видит и опасность ностальгии: она – восстание «против модернистского понимания времени», она стремится «уничтожить историю и превратить ее в частную или коллективную мифологию, заново вернуться в другое время, будто вновь вернуться в какое-то место» [Бойм 2019, 6].

Для чтения романа Г. Господинова важно иметь в виду типологию ностальгии, предложенную С. Бойм. *Реставрирующая* ностальгия жаждет реконструкции потерянного дома, именно она лежит в основе всплесков

национального и религиозного возрождения. *Рефлексирующая* ностальгия «охватывает амбивалентность человеческой тоски и принадлежности и не уклоняется от противоречий модерна», «исследует способность жить одновременно во множестве мест» [Бойм 2019, 6]. В романе Г. Господинова реставрирующей ностальгией охвачены массы людей, строящих свое прошлое, тогда как меланхолическая, рефлексирующая ностальгия становится уделом писателя, автора романа. Это разделение позволяет читателю «жить во множестве мест», испытать и притягательность, и опасность ностальгии.

Коль скоро ретротопия и ностальгия столь значимы в современном сознании, встает вопрос о том, как они осваиваются в собственно художественных формах – в данном случае, романа. Что происходит с романом-предупреждением, когда речь идет о перспективе не будущего, а прошлого? Порождает ли идея ретротопии, модифицирующая, как показал З. Бауман, картину мира, какую-то новую жанровую форму или использует «старую» форму утопии / антиутопии? Способна ли жанровая память романа-(анти)утопии освоить новое содержание, далекое от характерного для жанра предвосхищения будущего – прекрасного в утопии или, напротив, ужасного в антиутопии?

Цель настоящей работы в том, чтобы изучить писательские стратегии Г. Господинова в освоении актуальной философской идеи. Рассматриваются прежде всего нарративные стратегии, поскольку характерные для Г. Господинова приемы наррации – через множество повествователей – в романе «Времеубежище» создают новые возможности: свободного перемещения во времени, смены точек зрения на идеализацию прошлого (эта идеализация оказывается утопией и антиутопией одновременно), формирования авторской позиции, которая трансформирует жанровые ожидания – антиутопия обретает черты метаромана.

Картина мира в романе: ностальгия

Художественная футурологическая идея Г. Господинова об убежищах от времени – не чистый вымысел, она отталкивается от практики так называемой *реминисцентной психотерапии*, входящей в репертуар медицинских методик лечения болезни Альцгеймера. Суть методики в том, что в стремлении остановить процессы деменции терапевты пробуждают воспоминания пациентов, погружая их в обстановку памятного для них прошлого – вещами, фотографиями, музыкой. Любопытно, что рецензией на «Времеубежище» откликнулся даже специальный медицинский журнал, отметив, что в романе развивается идея реминисцентной терапии [Nair 2023]. Г. Господинов использует медицинский термин как метафору стремления людей найти убежище в прошлом, когда настоящее становится невыносимым или пугающим.

Особое место в романе занимает психиатр-геронтолог Гаустин, персонаж романа и альтер-эго автора. Гаустин – давний спутник Г. Господинова, и к этому мы еще вернемся. Пока отметим, что в этом романе Гаустин – психиатр, который создает клиники по излечению прошлым. Он доводит терапию воспоминаний до «непредсказуемых высот» [Господинов 2023, 109]. В палатах его гериатрической клиники воспроизводится бытовая и культурная среда того десятилетия, воспоминания о котором еще сохранись в гаснущей памяти пациента. Такая терапия особенно важна для тех, кто пережил травму (Второй мировой войны, например) и может найти исцеление, уходя в прошлое, которое травме предшествовало.

Повествователь, назвавший себя Г.Г., свой роман о памяти видит как аналог практик Гаустина:

> Я узнал о Гаустине и клинике, когда только приступил к созданию романа о тайном чудовище прошлого, его мнимой невинности и о том, что может произойти, если мы начнем возвращать былое с терапевтической целью. Работа в клинике и написание романа напоминали сообщающиеся сосуды. Я даже иногда переставал понимать, что из этого реально, а что нет, Фрагменты одного перетекали в другое. Однако так или иначе, главной задачей в обоих случаях было воссоздание прошлого [Господинов 2023, 49].

Какое прошлое важно помнить? Г.Г. и Гаустин одинаково видят свой труд как демиургический, они сохраняют и воссоздают мир прошлого в ожидании Пришествия и Спасения: «Придет ли снова Он, пожалеет ли его окоченевшее тело, остановившееся сердце и бледное лицо произнесет ли: “Восстань, Лазарь”?» [Господинов 2023, 49]. Однако существует и опасность того, что еще до прихода Спасителя «разные лжепророки, искусители и сумасшедшие доктора будут продолжать свои опыты над трупом прошлого и каждый раз получать чудовище вроде Франкенштейна» [Господинов 2023, 49].

В романе идея терапии памятью оказалась привлекательной для множества людей. Даже здоровый человек (Г.Г., например) с радостью погружается в атмосферу любимых 1970-х гг., которую Гаустин восстановил в одном из отделений клиники. Мало-помалу мир охватывает эпидемия ностальгии: «Прошлое стало завоевывать мир. Оно передавалось от человека к человеку, словно болезнь, словно юстинианова чума или испанка», и «Европа, которая после нескольких случаев сумасшествия в XX веке вроде как бы выработала устойчивость к определенным обсессиям, национальным безумствам», легко сдается ностальгии [Господинов 2023, 115].

Чтобы ввести стихию в определенное русло, возвращение в счастливое прошлое берут в свои руки политики. Страны ЕС решают провести референдумы – каждая из них должна выбрать для жизни свое лучшее десятилетие:

> Задача заключалась в следующем: выиграть хоть немного времени при остром дефиците будущего. <…> Возвращаясь назад на два, три, пять десятилетий, ты столько же выигрываешь наперед. Да, это уже прожитое, бэушное будущее <…>. Оно все-таки лучше, чем грядущее ничто. Раз Европа будущего уже невозможна, нужно выбрать Европу прошлого [Господинов 2023, 115].

Таким образом, ностальгия в романе переходит на уровень политического выбора государств.

Сначала проходят национальные референдумы. И все страны выбирают по большей части «безликие спокойные времена». Франция, Испания и Португалия предпочли сладкое безвременье 1980-х гг., Швеция выбрала 1977 г. (ABBA, IKEA), как и Дания. Италия «спасла» 1960-е гг. Страны бывшего социалистического блока (Чехия, Польша) проголосовали за 1990-е гг., время надежд на новую свободу. Швейцария выбрала нейтралитет: год, месяц и день референдума.

По результатам референдума объединенной Европе предстоит собраться в усредненном 1989 г. Некоторое время граждане должны оставаться на территории своего государства, потом границы уберут. Сначала все счастливы: вернулись старые фильмы, винил, пишущие машинки с копиркой, газеты… Но как отказаться от мобильных телефонов, интернета и соцсетей? Кто-то начинает бойкотировать правила. А еще грядет бунт проигравших в референдуме. Недовольные образуют анклавы-территории, и путешественник рискует попадать в разные времена (так у Владимира Сорокина в «Теллурии» попадаешь в разные пространства).

На этом этапе утопическая картина мира у Г. Господинова явно меняется на антиутопическую, антиидиллическую: «и как-то неожиданно стало распадаться то, что должно было выглядеть идиллией» [Господинов 2023, 238].

Это замечает писатель Г.Г, но не общество. Прошлое – ходкий товар и эффективный инструмент политических манипуляций. Память, отредактированная избирательным забвением, превращается в продукт массового производства. Особенно хорошо, как оказалось, продаются исторические реконструкции. Одно из самых популярных иммерсивных шоу в воссозданной новой старой Европе – визит Франца Фердинанда в 1914 г. в Сараево – едва не закончилось трагедией: вместо холостых патронов у реконструкторов оказались настоящие. Раз появились патроны – ружье должно выстрелить. И в 2029 г. кому-то удалась реконструкция начала Второй мировой войны:

> Самая грандиозная военная реконструкция в реальных масштабах с участием полутора миллионов статистов, солдат вермахта, расположенных по всей границе с Польшей, длина которой составляет 1600 километров, с участием 62 дивизий (54 из них в боевой готовности), 2800 танков, 2000 самолетов (старые юнкерсы и «Щуки» починили), спрятанные в лесу артиллерийские орудия ждали подлодки, линкоры, флотилии эсминцев, флотилии торпедных катеров [Господинов 2023, 278].

Масштабная историческая реконструкция событий 1 сентября 1939 г. оборачивается катастрофой, концом времен.

Повествование у Г. Господинова в целом встроено в культурно-историческую перспективу. Начинается оно главкой о хронологии человеческой истории, начало которой определил ирландский богослов XVII в. Джеймс Ашер. По Ашеру, история человеческого времени началась 22 октября 4004 г. до н. э. около шести пополудни. Конец же времени в романе датирован уже достоверностью исторического факта: «рано утром первого сентября 1939 года наступил конец человеческого времени» [Господинов 2023, 13]. Ощущение наступающего конца тогда в 1939 г. глубоко и пророчески пережил У.Х. Оден, которого цитирует Г. Господинов, – «потерявшийся и объятый страхом». Его стихотворение о 1 сентября 1939 г. играет существенную роль в системе интертекстуальных связей книги. Возвращением к роковому 1 сентября и завершается роман.

Вообще литературные реминисценции – бесчисленные эпиграфы, прямое или скрытое цитирование – играют в романе очень важную роль. В начале книги даже газетчика мы видим «с усами, как у Маркеса» [Господинов 2023, 14], «Волшебная гора» Томаса Манна неизбежно вспоминается в связи

с темой клиник, и любимого своего Пруста автор вспоминает неоднократно: «Некоторые слова могут открывать портал в другое время <…> с этого момента “аэропланище” будет для моей памяти той самой “мадленкой”, которая связала меня с Хильде» [Господинов 2023, 73].

Не реже, чем литературные реминисценции, в романе встречаются элементы метанарративной рефлексии, которая особенно ярко проявляется в сложно организованной системе повествовательных инстанций. Ее необходимо рассмотреть подробнее.

Субъектная организация и поэтика времени в романе

Напомним: в романе, порой до неразличимости, переплетаются две сюжетные линии. Клиники-времеубежища создает психотерапевт и гериатолог Гаустин, а роман о возвращении прошлого обдумывает и пишет Г.Г., от чьего лица ведется повествование. Голос Гаустина звучит в романе в письмах к Г.Г., в разговорах с ним, в цитатах из записной книжки Гаустина, которая достается Г.Г. Переплетение этих линий повествования поддерживается тем, что Г.Г. работает в клинике Гаустина.

Важно, что образ Гаустина выходит за пределы романного текста, а точнее, он существовал еще до романа. Гаустин присутствует в сборнике рассказов Г. Господинова «И другие истории» (2001), в сборнике его стихов «Письма к Гаустину» (2003), в романе «Физика печали» (2011), в последней по времени книге писателя «Садовник и смерть» (2024).

Интерпретируя фигуру Гаустина, А. Хранова, исследовательница, которую высоко ценил Г. Господинов, использовала метафору щели («процеп» по-болгарски), которая найдется в любой универсальной Библиотеке человеческих знаний. Гаустин и есть для Г. Господинова такая щель, сквозь которую прорывается «остаточное и несводимое, то, что пропитывает и склеивает все времена и кладет конец высокомерию телеологий» [Хранова 2003]. Г. Господинов нашел это начало свободы и «превратил его просто в человека – в свободного, проходящего через времена и одинокого человека по имени Гаустин» [Хранова 2003].

То есть Гаустин – сквозное альтер-эго автора. В романе «Времеубежище» это особенно важно потому, по жанровой своей природе книга является не только антиутопией, но и романом о писателе. Гаустин здесь – персонифицированная ипостась сознания Г.Г., его другое «Я», реализующее то, чем повествователь Г.Г. хотел бы иногда быть. В романе не раз подчеркивается вымышленная природа героя:

> (В тайне от Гаустина скажу, что создал его именно ради того, чтобы он придумал для меня это занятие). Я мог путешествовать, гулять вроде как бесцельно, записывать самые незначительные события и отмечать мельчайшие подробности [Господинов 2023, 46].

Гаустину, в свою очередь, нужен Г.Г:

> Прошлое быстро улетучивается, выветривается подобно духам в открытом флаконе. Но если у тебя хорошее обоняние, ты всегда можешь ощутить его легкий запах. «У тебя нюх на прошлое, – сказал однажды Гаустин, – нюх на другие времена. Он мне нужен». Так я стал чем-то вроде охотника на прошлое [Господинов 2023, 46].

Отчасти Гаустин – это темная сторона «Я» Г.Г. Г.Г. мечтает, а Гаустин действует. Со своим героем Г.Г. разделяет приверженность прошлому. Но у Гаустина приверженность становится обсессией, он способен стать «чудовищем, может не самым страшным, но все-таки чудовищем» [Господинов 2023, 110].

Тот факт, что образ Гаустина существует вне пределов романа, а также тот, что обстоятельства биографии Г.Г. очень схожи с биографией Г. Господинова, делают эту прозу автофикциональной. Линии повествователей сплетают романную и внероманную реальность. Игра с меной повествователя и героя создает «мерцание» диегезиса / экзегезиса внутри пространства романа, производит эффект достоверности происходящего в романной фикциональной реальности. Когда Г.Г. путешествует в Болгарии или Швейцарии (там, где живет или работает по гранту реальный Г. Господинов), он не пишет роман, но наблюдает за происходящим словно бы в реальном времени. В главе о путешествии в Болгарию достоверно все – от обивки кресел и формы стюардессы до топографии Софии. Этот эпизод заслуживает особого внимания, поскольку демонстрирует авторский метод.

В Болгарию Г.Г. попадает в дни первомая. Карнавальная атмосфера праздника дает ему возможность наблюдать картины двух сюжетов-реконструкций, разворачивающихся как экфрасис. «Движение за социализм» (времен Георгия Димитрова) и «Болгарские молодцы» (желающие восстановить болгарское возрождение после войны с Турцией в XIX в.) представляют собой две конкурирующие модели национальной идентичности. Обе модели устремлены в прошлое, энтузиасты реконструируют, воскрешают его на праздничных митингах: для первого митинга воздвигнут мавзолей, для второго участники одеваются в национальные костюмы разных областей Болгарии и приносят ружья времен Русско-турецкой войны. Социализм и национализм в результате оказываются одинаково ненастоящими: некий дед Матейко участвует в обеих демонстрациях – ностальгия неразборчива. После представлений Г.Г. обнаруживает, что оба театральных представления срежиссировал один человек – его предприимчивый одноклассник, «дилер прошлого» [Господинов 2023, 182].

Карнавальный болгарский эпизод является синекдохой по отношению к состоянию иных стран и регионов, готовящихся к референдуму о прошлом.

Таким образом, диегитический нарратор в романе представлен во множестве масок: нарратор-наблюдатель, путешествующий в современном мире, нарратор-создатель романа (фикциональный двойник реального биографического автора), нарратор-герой Гаустин, отдельные эпизодические нарраторы – как сказовый нарратор дед Матейко.

Читатель может наблюдать постепенное сближение слова Г.Г. и слова Гаустина. Перед исчезновением Гаустин оставил Г.Г. желтый блокнот с личными записями – они иногда цитируются в романе. Г.Г. признается: «Его приписки я сначала отмечал одной “Г”, а мои – двумя “Г.Г.”, но потом перестал. Но при этом успел заметить, что наши почерки неотличимы друг от друга» [Господинов 2023, 239]. С годами Г.Г. «все труднее различать, кто кого создает. Или нас обоих придумывает кто-то третий… Пока я создаю, я знаю, кто я такой, но если перестану, уже не буду настолько уверен» [Господинов 2023, 240]. В этом примечательном пассаже просвечивает ипостась автора-творца (филолог Г. Господинов хорошо знаком с трудами М.М. Бахтина).

Такая полинарративная организация позволяет читателю быть то внутри, то снаружи описываемой истории. Для автора же это дает возможность создания фрагментарного, нелинейного, эссеистичного текста. Надо заметить, что Г. Господинов неоднократно признавался в своей нелюбви к структуре классического романа. Его книга 2000 г. называлась «Естественный роман» (естественный – как не подчиняющийся строгому фабульному канону). В эпилоге «Времеубежища» Г.Г. откладывает конец романа рассуждением:

> Романы и рассказы предлагают ложные утверждения о существовании порядка и установленных форм. Будто некто держит в руках все нити действия, знает последовательность и развязку, какая сцена за какой следует. По-настоящему смелой книгой <…> можно было бы назвать ту, в которой все истории – происходившие и не происходившие – вертятся вокруг нас по законам первичного хаоса <…>. Конец романа все равно, что конец света, лучше бы его отложить [Господинов 2023, 276].

Однако во «Времеубежище» конец романа есть, и он трагический: гибнет не только герой, но и мир. К такому финалу приводит развенчание утопии о счастье возвращения в безоблачное прошлое. Насельники клиник, а потом и все другие жители Европы одушевлены идеей, которую С. Бойм назвала реставрирующей ностальгией. Это буквальная реставрация прошлого.

Сознание повествователя, создателя романа, тоже стремительно разрушается в этой катастрофе. Г.Г. снятся апокалиптические сны – звери, потоп, огонь. Времена в его сознании и, следовательно, в романном тексте, смешиваются: «Прости, Бог утопий, времена перемешались, и уже не знаешь: то, о чем рассказываешь, было, существует или только предстоит» [Господинов 2023, 246]. Это разрушение мира, а также самого творца этого мира – в желтом блокноте Г.Г. появляется запись: «Бог не мертв. Бог забыл. Бог страдает деменцией» [Господинов 2023, 239].

О такого рода эпизодах изображения катастрофической картины мира В.И. Тюпа пишет, что они в качестве своего прообраза восходят к Откровению Иоанна Богослова, разворачиваются «в перспективе сверхсобытия конца мира, крушения или отмены мирового уклада» [Тюпа 2022, 291]. Откровение Иоанна Богослова, впрочем, прямо упоминается в финале романа.

В.И. Тюпа отмечает необязательность вербализации заключительного акта в катастрофическом времени. В финале «Времеубежища» конечная катастрофа действительно выносится за пределы романа. Само письмо словно ломается и постепенно исчезает, нередко уступая место рисункам (в книге помещены рисунки самого Г. Господинова, что усиливает автофикциональность текста). В последних записях о катастрофе Г.Г. часто возвращается к детским воспоминаниям: «Прошлое – моя родина. Будущее – чужая страна, полная чужих лиц. Я не хочу туда… Позвольте мне вернуться домой. Мать просила не опаздывать» [Господинов 2023, 272]. Индивидуальное человеческое бытие не просто завершается, человек стремится, как писал З. Бауман, «назад в утробу» [Бауман 2019, 117].

Эпилог романа состоит из двух фрагментов, пронумерованных как нулевой и минус первый. В нулевом (указана дата 1939 / 2029) «войско уже

построено и замерло в ожидании» [Господинов 2023, 278], вот-вот начнется война. В минус первом фрагменте текст после фразы «завтра было первое сентября» попросту рассыпается на бессмысленный набор букв. Конец истории и конец романа, таким образом, оборачиваются концом текста как такового.

Внимательный читатель заметит, однако, что финальный набор букв повторяет тот, что когда-то еще в детстве Г.Г. случайно набрал на маминой пишущей машинке (об этом сказано в начале романа). То есть создатель текста возвращается в детство, в бессловесное еще существование. Человеческое, антропологическое время закончилось, мы оказываемся в пространстве после истории.

Выводы. О природе жанра

Что же нового вносит роман «Времеубежище» в «старый» жанр утопии / антиутопии? Являются ли новации Г. Господинова жанрообразующими, можно ли говорить в этом случае о новом типе романа?

Традиционно утопический (и антиутопический) роман создает образы будущего – чаще далекого, тогда как мир в романе Г. Господинова устремлен в прошлое. Но выбранное и сочиненное людьми прошлое в романе – ретротопия – и является будущим, которое проживают герои в избранных ими декорациях. Значит, роман сохраняет темпоральные характеристики жанра, традиционный для него хронотоп.

Сюжетная же структура «Времеубежища» дистанцируется от классических канонов антиутопии. Если, например, в романе «Мы» Е. Замятина конфликт строится на столкновении героя с репрессивным топосом и его попытке прорыва сквозь фальшь системы (через любовную линию, как нередко бывает в антиутопиях), то Г. Господинов предлагает принципиально иную оптику. В его мире отсутствует фигура активного протагониста-бунтаря. Любовные же линии существуют в романе только фрагментарно, в повествовании второстепенных нарраторов.

Анализ жанровой природы романа «Времеубежище» (опирающегося, как мы выяснили, на структуру антиутопии) показал, что, во-многом благодаря сложной субъектной организации романа, рефлексирующему герою-писателю, книга Г. Господинова выстроена в традициях метаромана, что ставит ее в один типологический ряд с метароманами К. Вагинова, Б. Пастернака, М. Булгакова, А. Битова. Сам процесс письма становится для героя-писателя единственным способом удержать распадающееся время.

Тем не менее, глубокая автометарефлексия Г.Г. как повествователя-писателя не вступает в радикальное противоречие с антиутопическим генезисом и структурой текста. Напротив, она подтверждает связь произведения с авантюрно-философской фантастикой XX в., где интеллектуальная рефлексия над мироустройством изначально была сюжетообразующим элементом (см.: [Козьмина 2017, 589]). Рефлексия Г. Господинова о побеге современного человека в прошлое, о ретротопии, и составляет основу романа.

Таким образом, роман «Времеубежище» представляется нам сложной жанровой модификацией – это жанровый гибрид, в котором память жанра классической антиутопии органично сплавляется с поэтикой метаромана, а философское эссе о современном мире облекается в формы художественного нарратива.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ассман А. Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 328 с.

2. Ассман А. Распалась связь времен? Взлет и падение темпорального режима Модерна. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 272 с.

3. Бауман З. Ретротопия. М.: ВЦИОМ, 2019. 160 с.

4. Бесова А.В. Литература как медиа памяти («Чернобыльская молитва» С.А. Алексиевич) // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2025. № 11. Ч. 2. С. 369–376.

5. Бойм С. Будущее ностальгии // Неприкосновенный запас. 2013. № 3 (89). С. 118–139.

6. Бойм С. Будущее ностальгии. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 680 с.

7. Господинов Г. Времеубежище. СПб.: Polyandria NoAge, 2023. 285 с.

8. Дойчинова И. Господинов Георги: Когато тъгувам съм Минотавъра, когато пътувам във времето съм Гаустин [Интервью с писателем] // Фокус. 2023. URL: https://www.focus-news.net/novini/interviu/Georgi-Gospodinov-Kogato-tuguvam-sum-Minotavura-kogato-putuvam-vuv-vremeto-sum-Gaustin-1834885?fbclid=IwAR2_GJGaN7A-JGfc6n6tn6dyvSJpAHsK7exkh1wJOBmFj9NHqGoQkmjtco (дата обращения: 17.01.2026).

9. Казакова С. Резигниращи актанти, пассивни сигнификанты (Георги Господинов, Захари Карабашлиев) // Литература и техника. Изобретяване на модерността в българската литература. 2024. URL: https://bglitertech.com/kazakova-rezignirashti-aktanti-pasivni-signifikanti/ (дата обращения: 04.08.2026).

10. Козьмина Е.Ю. Роман-антиутопия и авантюрно-философская фантастика XX в. // Национальные коды европейской литературы в контексте исторической эпохи: коллективная монография. Нижний Новгород: Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, 2017. С. 581–589.

11. Нора П. Всемирное торжество памяти // Неприкосновенный запас. 2005. № 2. С. 40–41.

12. Тюпа В.И. Картина мира нарративная // Тюпа В.И. Тезаурус исторической нарратологии (на материале русской литературы). Экспериментальный словарь. М.: Эдитус, 2022. С. 287–291.

13. Фос К. Георги Господинов, глокализираният европеец и краят на транснационалното // Пирон. Академично електронно списание за изкуство и култура. 2024. № 25. URL: http://piron.culturecenter-su.org/wp-content/uploads/2024/07/Time-Shelter-Christian-Vos.pdf (дата обращения: 04.08.2026).

14. Хальбвакс М. Социальные рамки памяти. М.: Новое издательство, 2007. 348 с.

15. Хирш М. Поколение постпамяти. Письмо и визуальная культура после холокоста. М.: Новое издательство, 2021. 444 с.

16. Хранова А. Моят живот с Гаустин // Култура. 2003. № 24. URL: https://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/8470 (дата обращения: 04.08.2026).

17. Хранова А. Тезиси за «Времеубежище» // Пирон. Академично електронно списание за изкуство и култура. 2024. № 25. URL:

https://piron.culturalcenter.uni-sofia.bg/25-albena-hranova-statements-on-time-shelter/ (дата обращения: 04.08.2026).

18. Boele O., Noordenbos B., Robbe K. The Many Practices of Post-Soviet Nostalgia: Affects, Appropriation, Contestation // Post-Soviet Nostalgia. Confronting the Empires Legacies. New York; London: Routledge, 2020. P. 1–19.

19. Nair S. Time Shelter: Reminiscence therapy for dementia // ACNR. Advanceas in Clinical Neuroscience and Rehabilitation. 2023. URL: https://acnr.co.uk/book-review/time-shelter-reminiscence-therapy-for-dementia/ (дата обращения: 18.01.2026).

20. Raptopoulos L. Why we should read translated novels, with author Georgi Gospodinov [Interview with Georgi Gospodinov] // Financial Times. 2023. URL: https://www.ft.com/content/0e941251-69b6-43aa-830d-1eaf92aa97e6 (дата обращения: 18.01.2026).

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Besova A. V. Literatura kak media pamyati ("Chernobyl'skaya molitva" S.A. Aleksiyevich) [Literature as a Media of Memory ("Voices from Chernobyl" by S.A. Alexievich)]. *Vestnik RGGU. Seriya "Literaturovedeniye. Yazykoznaniye. Kul'turologiya"*, 2025, no. 11, part 2, pp. 369–376. (In Russian).

2. Boym S. Budushcheye nostal'gii [The Future of Nostalgia]. *Neprikosnovennyy zapas*, 2013, no. 3 (89), pp. 118–139. (In Russian).

3. Nora P. Vsemirnoye torzhestvo pamyati [Worldwide Celebration of Remembrance]. *Neprikosnovennyy zapas*, 2005, no. 2, pp. 40–41. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Boele O., Noordenbos B., Robbe K. The Many Practices of Post-Soviet Nostalgia: Affects, Appropriation, Contestation. *Post-Soviet Nostalgia. Confronting the Empires Legacies.* New York, London, Routledge, 2020, pp. 1–19. (In English).

5. Koz'mina Ye.Yu. Roman-antiutopiya i avantyurno-filosofskaya fantastika XX v. [Dystopian Novels and Adventure-philosophical Fiction of the 20th Century]. *Natsional'nyye kody yevropeyskoy literatury v kontekste istoricheskoy epokhi: kollektivnaya monografiya* [National Codes of European Literature in the Context of the Historical Era: a Collective Monograph]. Nizhny Novgorod, Lobachevsky University Publ., 2017, pp. 581–589. (In Russian).

6. Tyupa V. I. Kartina mira narrativnaya [Narrative Worldview]. Tyupa V. I. *Tezaurus istoricheskoy narratologii (na materiale russkoy literatury). Eksperimental'nyy slovar'* [Thesaurus of Historical Narratology (Based on Russian Literature). Experimental Dictionary]. Moscow, Editus Publ., 2022, pp. 287–291. (In Russian).

(Monographs)

7. Assman A. *Dlinnaya ten' proshlogo: Memorial'naya kul'tura i istoricheskaya politika* [The Long Shadow of the Past: Memorial Culture and Historical Politics]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2014. 328 p. (In Russian).

8. Assman A. *Raspalas' svyaz' vremen? Vzlet i padeniye temporal'nogo rezhima Moderna* [Is Time out of Joint? Rise and Fall of the Time Regime of Modernity]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2017. 272 p. (In Russian).

9. Bauman Z. *Retrotopiya* [Retrotopia]. Moscow, All-Russian Public Opinion Research Center Publ., 2019. 160 p. (In Russian).

10. Boym S. *Budushcheye nostal'gii* [The Future of Nostalgia]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2019. 680 p. (In Russian).

11. Khal'bvaks M. *Sotsial'nyye ramki pamyati* [Social Framework of Memory]. Moscow, Novoye izdatel'stvo Publ., 2007. 348 p. (In Russian).

12. Khirsh M. *Pokoleniye postpamyati. Pis'mo i vizual'naya kul'tura posle kholokosta* [The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust]. Moscow, Novoye izdatel'stvo Publ., 2021. 444 p. (In Russian).

(Electronic Resources)

13. Fos K. Georgi Gospodinov, glokaliziraniyat yevropeyets i krayat na transnatsionalnoto. *Piron. Akademichno elektronno spisaniye za izkustvo i kultura*, 2024, no. 25. Available at: http://piron.culturecenter-su.org/wp-content/uploads/2024/07/Time-Shelter-Christian-Vos.pdf (accessed 04.08.2026).

14. Kazakova S. Rezignirashchi aktanti, passivni signifikanty (Georgi Gospodinov, Zakhari Karabashliyev). *Literatura i tekhnika. Izobretyavane na modernostta v b"lgarskata literature*, 2024. Available at: https://bglitertech.com/kazakova-rezignirashti-aktanti-pasivni-signifikanti/ (accessed 04.08.2026).

15. Khranova A. Moyat zhivot s Gaustin. *Kultura*, 2003, no. 24. Available at: https://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/8470 (accessed 04.08.2026).

16. Khranova A. Tezisi za "Vremeubezhishche". *Piron. Akademichno yelektronno spisaniye za izkustvo i kultura*, 2024, no. 25. Available at: http:// https://piron.culturalcenter.uni-sofia.bg/25-albena-hranova-statements-on-time-shelter/ (accessed 04.08.2026).

Абашева Марина Петровна,

Пермский государственный национальный исследовательский университет; Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет.

Доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры культурологии и социально-гуманитарных технологий (ПГНИУ), профессор кафедры теории, истории литературы и методики преподавания литературы (ПГГПУ).

Научные интересы: русская литература XX–XXI вв., семиотика культуры, нарратология, региональная литература

E-mail: mp.abasheva@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-5720-7916

Абашев Владимир Васильевич,

Пермский государственный национальный исследовательский университет.

Доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры журналистики и медиакоммуникаций

Научные интересы: русская литература конца XIX – начала XX в., русская литература Урала, поэтика пространства, городские исследования.

E-mail: vv_abashev@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-2712-2759

Marina P. Abasheva,
Perm State University, Perm State Humanitarian Pedagogical University.
Doctor of Philology, Professor, Professor at the Department of Cultural Studies and Socio-Humanitarian Technologies (Perm State University); Professor at the Department of Theory, History of Literature and Methods of Teaching Literature (Perm State Humanitarian Pedagogical University).
Research interests: Russian literature of the 20th–21st centuries, cultural semiotics, narratology, regional literature
E-mail: mp.abasheva@mail.ru
ORCID ID: 0000-0001-5720-7916

Vladimir V. Abashev,
Perm State University.
Doctor of Philology, Professor, Professor at the Department of Journalism and Media Communications
Research interests: Russian literature of the late 19th – early 20th centuries, Russian literature of the Urals, poetics of space, urban studies.
E-mail: vv_abashev@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-2712-2759

DOI 10.54770/20729316-2026-3-478

И.В. Головачева

ВОСКРЕСШИЙ ХРИСТОС И ТАНЦУЮЩИЙ ШИВА: ОЛДОС ХАКСЛИ О ШЕДЕВРАХ РЕЛИГИОЗНОГО ИСКУССТВА*

Аннотация

В статье рассматривается эволюция взглядов Олдоса Хаксли на религиозные символы, а также специфика авторского переживания при созерцании двух шедевров изобразительного искусства – западного и восточного. Сравнение его текстов, посвященных фреске Пьеро делла Франчески «Воскресение Христа», с текстами, описывающими и анализирующими статую Танцующего Шивы (Шивы Натараджи), позволяет, с одной стороны, по-новому взглянуть на этапы становления Хаксли-мистика, и, с другой стороны, вычленить те характеристики, которые, с его точки зрения, определяют визуальный шедевр среди множества первоклассных полотен и скульптур, связанных с религиозными сюжетами. Знакомство с фреской Пьеро делла Франчески в 1923 г. представляло собой не только эксклюзивный эстетический опыт, но и вызвало одно из первых трансцендентных переживаний писателя. Подробное описание статуи Шивы занимает важное место в последнем романе Хаксли «Остров» (1962). Эти шедевры – и «Воскресение Христа», и Танцующий Шива – не просто произвели на него сильнейшее впечатление своим уровнем мастерства, но и стимулировали его духовные поиски, предоставив символические наставления в искусстве проживания. В статье два текста Хаксли, посвященные статуе Шивы Натараджи, сопоставлены с предшествующими текстами, появившимися на Западе и разъясняющие смысл священного образа – с эссе О. Родена, статьей А. Кумарасвами и эпизодом в романе «Игра в бисер» Г. Гессе. Особенного внимания заслуживает несовпадение трактовок Танцующего Шивы у Гессе и Хаксли.

Ключевые слова

Олдос Хаксли; религиозные символы; Пьеро делла Франческа; Танцующий Шива; Воскресение Христа; Герман Гессе.

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 25-28-00584, https://rscf.ru/project/25-28-00584; Русская христианская гуманитарная академия имени Ф.М. Достоевского.

I.V. Golovacheva

THE RISEN CHRIST AND THE DANCING SHIVA: ALDOUS HUXLEY ON THE MASTERPIECES OF RELIGIOUS ART**

Abstract

The paper examines the evolution of Aldous Huxley's views on religious symbols, as well as the changes in his perception of the masterpieces of Western and Oriental visual art that are exemplified in his essays and fiction. A comparison of his writings on Piero della Francesca's fresco "The Resurrection" with his texts describing and analyzing the statue of Dancing Shiva (Shiva Nataraja) allows us to specify and reassess the stages of Huxley's development as a mystic, on the one hand, and to identify the characteristics that in his view defined a masterpiece among the many first-class paintings and sculptures representing religious themes, on the other. His encounter with Piero della Francesca's fresco in 1923 was not only a precious aesthetic experience. It was also his first transcendental one. A detailed description of the Shiva statue occupies a prominent place in Huxley's final novel *Island* (1962). Both masterpieces, "The Resurrection" and Dancing Shiva, not only captivated the writer with their artistic perfection but also offered symbolic instruction in the art of life. The article compares two texts by Huxley about the statue of Shiva Nataraja, interpreting its symbolism, on the one hand, with the preceding writings published in the West and elucidating the meaning of this sacred image, on the other. The latter texts are an essay by Auguste Rodin, an article by Ananda Coomaraswamy, and an episode in Hermann Hesse's novel "The Glass Bead Game". The divergence between Hesse's and Huxley's interpretations of the Dancing Shiva is of particular interest.

Keywords

Aldous Huxley; religious symbols; Piero della Francesca; Dancing Shiva; the Resurrection; Hermann Hesse.

Убеждение в том, что жизненный и творческий путь Олдоса Хаксли делится на «четкие» этапы, характерно не только для широкой аудитории его читателей, но и для профессиональных хакслеведов [Dunaway 1989; Murray 2002; Bridgeman 2003]. Так, общепризнанным является выделение «до-мистического» этапа, предшествовавшего релокации Хаксли в Соединенные Штаты в 1937 г. А между тем, данная хронология достаточно условна. «Мистические» устремления писателя могут быть обнаружены в, казалось бы, неожиданной области его творчества, а именно, в его арт-критике.

Первый символ

«Созерцание произведений искусства было для Олдоса Хаксли своего рода йогой» – так утверждает один из видных американских биографов Хаксли, специалист по восточным религиям Дана Сойер в своей лекции «Олдос Хаксли и духовная миссия искусства», прочитанной в Голливудском Храме Веданты 5 января 2003 г. [Sawyer 2003].

** The research has been supported by grant from the Russian Science Foundation (No. 25-28-00584; see https://rscf.ru/en/project/25-28-00584/); Russian Christian Academy for Humanities named after Fyodor Dostoevsky.

Хаксли был не только известным прозаиком и поэтом, но и литературным, театральным и художественным критиком, публиковавшимся на страницах модных изданий – «The Athenaeum», «Westminster Gazette», «Vanity Fair», «House & Garden» [Marovitz 1973; Riedel 1992; Sexton 2005]. Будучи опытным созерцателем и знатоком классического искусства, Хаксли особо выделял среди общепризнанных шедевров такие произведения, которые в его глазах служили примерами репрезентации вечной философии, perennial philosophy.

Отмеченные и проанализированные им «вершины» религиозного искусства, очевидно, кроме всего прочего были своего рода утешением для расшатанной психики писателя, еще в юности травмированного тяжелой болезнью глаз, в результате которой он почти ослеп, личными утратами (ранней смертью матери и самоубийством младшего брата, Тревенана, страдавшего клинической депрессией) и разрушением привычного мира в результате катастрофических событий мирового значения – таких, как Великая война и Русская революция [Головачева 2017, 19–77].

Писатель всю жизнь размышлял над критериями, позволяющими определить то или иное произведение искусства как шедевр. Первые впечатляющие результаты таких размышлений обнаруживаются в его нон-фикшн середины 1920-х гг. Так, в эссе о Бене Джонсоне («Ben Jonson», 1920) Хаксли отмечает:

> Истина заключается в том, что величайшее торжество искусства имеет место в мире, который отнюдь не целиком определяется интеллектом, точнее, в пространстве между нашим миром и миром иным, непостижимым. Но для тех, кто способен в него проникнуть, непостижимое становится в высшей степени реальным миром мистики [Huxley 2000–2002, I, 123].

Эти слова как будто касаются лишь литературных шедевров – ведь эссе посвящено литератору. Однако, как мы надеемся показать, данный тезис Хаксли в равной мере относился им к изобразительному искусству, к шедеврам живописи и скульптуры. В доказательство мы рассмотрим следующие примеры: несколько эссе разных лет, одно позднее интервью, а также эпизод из последнего романа писателя. Во всех них не случайно речь идет именно о религиозных сюжетах (религиозных символах), представленных в фигуративной живописи и скульптуре.

Обратимся вначале к эссе Хаксли «Портреты Огастеса Джона» («The Portraits of Augustus John», 1923), опубликованному в июльском номере журнала «Vanity Fair». Именно в нем писатель впервые отмечает непревзойденные качества фрески Пьеро делла Франчески «Воскресение Христа» (ок. 1460) (Рис. 1) и утверждает, что «это картина, в которой все продумано и закончено. Она удовлетворяет всем потребностям духа» [Huxley 2000–2002, I, 52]. Уже тогда Хаксли впервые подступился к определению критериев, несомненных для опознания шедевра. Разумеется, он высказывал субъективную точку зрения, вполне допуская при этом, что возможны и иные подходы.

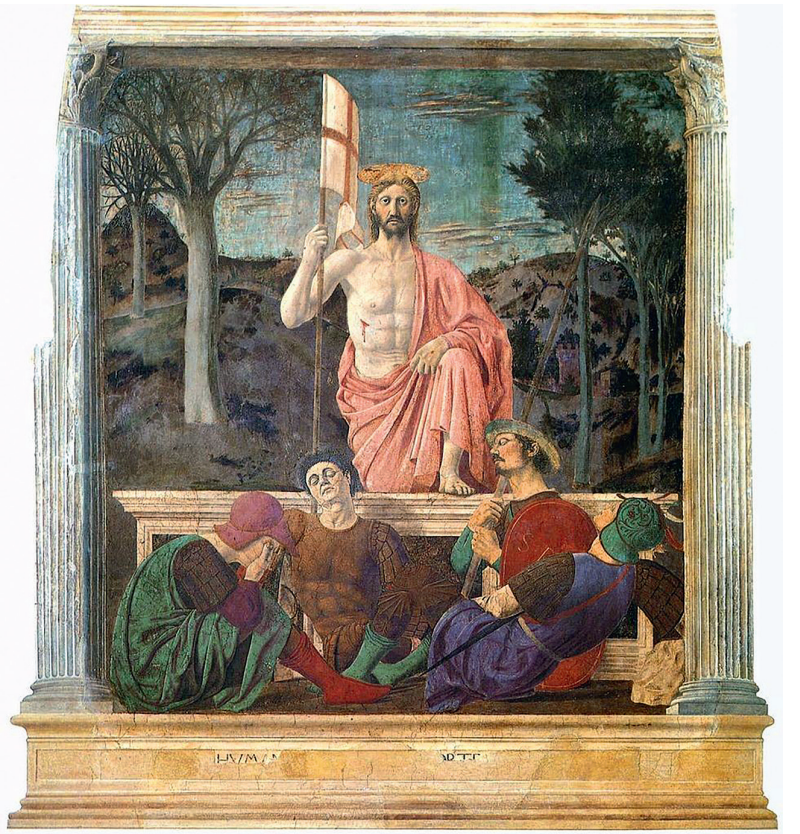


Рис. 1. Фреска «Воскресение Христа» (ca. 1460). Пьеро делла Франческа. Городской музей Сан-Сеполькро. Италия (Museo Civico di Sansepolcro).

Мы не будем повторно излагать обстоятельства, в которых писатель отправился в городок Борго Сан-Сеполькро с единственной целью – увидеть фреску Пьеро, а также результаты наших источниковедческих изысканий, т.е. вероятных профессиональных штудий (secondary sources), повлиявших на его оценку. Все это подробно изложено в нашей предыдущей работе [Головачева 2020]. На сей раз мы поразмыслим над тем, как именно Хаксли в другом, самом известном из его эссе, «Лучшая картина» («The Best Picture», 1925), вошедшем в сборник «Вдоль дороги» («Along the Road: Notes and Essays of a Tourist», 1925), обосновывает гениальность фрески «Воскресение Христа». Специфика созерцания этого шедевра во многом предопределила как эстетические, так и духовные предпочтения писателя.

Делла Франческа, по признанию Хаксли, привлекает его масштабом личности, интеллектуальной силой и «способностью к неаффектированному, но великому и благородному жесту», к «непритворному величию», а также к «искренности» (honesty) [Huxley 2000–2002, I, 209–219]. Писатель особо отмечает отсутствие театральности и истеричности в картине Пьеро. Именно эти «сомнительные»,

с точки зрения Хаксли, аффективные качества обнаруживаются в экстатическом исступлении святых, изображенных на барочных картинах, в экспрессивных вычурных формалистических экспериментах итальянских маньеристов.

Работа Пьеро, по признанию Хаксли, завораживает как своей совершенной композицией и гармоничностью, так и поразительной *безличностью изображения*, *странностью*, что и позволяет ей выступать в качестве мощного суггестивного символа. Воспользовавшись определением искусства, которое Хаксли предложит почти 40 лет спустя в «Литературе и науке» (1963), мы можем сказать, что «Воскресение» Франчески, по мнению Хаксли, передает «непреходящую Таковость в бесконечности беспрерывного разрушения и бесконечного обновления» [Хаксли 2015, 149].

Встреча с фреской Пьеро делла Франчески представляла собой не только эксклюзивный эстетический опыт, но и вызвала одно из его первых мистических переживаний. Подобное «просветление», думается, было насущной потребностью человека, пережившего множество бед. В текстах Хаксли 1920-х гг. почти ничто не предвещало того, что примерно двадцать лет спустя писатель станет исследователем сакрального, философом инопространства и автором комментированной антологии тестов о вечной философии («The Perennial Philosophy», 1944). Думается, его путешествие в трансцендентальное – поиск Таковости и Божественного в мире и человеке – началось именно с созерцания «лучшей картины в мире», «Воскресения» Франчески.

Хаксли в очередной раз вернулся к рассуждениям об искусстве Пьеро делла Франчески в сборнике эссе «Темы и вариации» («Themes and Variations», 1950), где он вновь говорит о потустороннем в его фреске, и приравнивает созерцание этого шедевра к мистическому переживанию: «Познавая совершенство в произведении искусства, мы обретаем своего рода знание о конечной природе вещей» [Huxley 2000–2002, V, 101]. В качестве контрпримера приведем слова Хаксли из эссе «Вариации на тему Эль Греко» («Variations on El Greco»), включенном в тот же сборник. Комментируя работы Эль Греко, писатель заявляет: «При всей их исключительной красоте [они] производят гнетущее и тревожное впечатление» [Huxley 2000–2002, V, 408]. Напротив, «картины Пьеро делла Франчески впечатляют спокойствием, мощью, интеллектуальной взвешенностью и стоической отстраненностью» [Huxley 2000–2002, V, 403]. Там же Хаксли обращает внимание на то, что самые яркие и совершенные примеры такого рода искусства, дающего утешение и надежду, обнаруживаются в буддийских скульптурах и в византийских изображениях Христа, Девы Марии и святых, т.е. в таких произведениях, где центральный образ «созерцателен», символизирует «внутреннее спокойствие» и «осознание единой духовной реальности» [Huxley 2000–2002, V, 405].

Возвращаясь к вопросу об истоках мистицизма писателя, процитируем его письмо к Чаду Уолшу, американскому историку религии и мистицизма:

> Мое увлечение темой мистицизма – интерес к ней был отчасти позитивным, отчасти негативным <…> – случилось еще в юности. Название моего первого сборника юношеских стихов «Горящее колесо» взято из Беме, которого я читал еще в Оксфорде. <…> Негативное отношение сменилось позитивным в начале тридцатых не вследствие какого-либо конкретного события, а потому что все прочее – искусство, наука, литература, радости интеллекта и чувствования – все <…> стало казаться «недостаточным» [Smith 2003, 8].

Второй символ

После переезда в Соединенные Штаты в 1937 г. Хаксли погрузился в изучение философии и практики махаяны и дзен-буддизма, активно участвовал в деятельности Общества веданты Южной Калифорнии. Именно этой целью – постижением мудрости Востока – объясняется желание писателя поселиться в Калифорнии.

Годы спустя, во время визита в Лондон в июле 1961 г., Хаксли дал большое интервью Джону Чандосу на студии Би-би-си. Отвечая на вопрос о роли «сверхъестественного» (supernatural) в его жизни, Хаксли прежде всего дал ему определение. В его формулировке, сверхъестественное – это форма непосредственного восприятия, «видение мира без ярлыков и концепций». Наряду с ответами на вопросы Чандоса, касающиеся его жизни и мировоззрения, Хаксли рассуждает о религиозной символике, особенно подробно остановившись на знаменитой статуе Танцующего Шивы (XI в. н. э.), главном индуистском предмете культа [Huxley, Chandos 1961] (Рис. 2).



Рис. 2. Танцующий Шива Натараджа. Бронза. Индия. XI в. Метрополитен-музей.

Здесь имеет смысл кратко изложить предысторию «вопроса о Шиве на Западе». Как известно, статуя Шивы Натараджи, символизирующая древнюю мудрость Востока, стала известна на Западе лишь в начале XX в. Первым об этом образе написал Огюст Роден («La Danse de Siva», 1913) [Rodin 2006]. Французский скульптор рассуждал о специфике пластического решения образа танцующего бога, о том, как древнему мастеру удалось передать гибкость его тела, о «ритмичности» скульптуры. Больше всего Родена впечатлило парадоксальное сочетание статики и динамики статуи – она одновременно «подвижна» и устойчива, сбалансирована. При этом Роден полностью игнорирует иконографию, т.е. сложную визуальную символику данного образа, без понимания которой от несведущего зрителя ускользают смыслы, зашифрованные в произведении.

Через пять лет после текста Родена публика получила возможность ознакомиться с обстоятельным комментарием Ананды Кумарасвами, вошедшем в сборник эссе «Танец Шивы. Четырнадцать индийских эссе» («The Dance of Śiva: Fourteen Indian Essays», 1918) [Coomaraswamy 1918, 56–66]. Именно публикация Кумарасвами легла в основу не только моды на Индию, но и конкретно популярности образа танцующего бога [Beltz 2011]. Кумарасвами трактует Шиву Натараджу как универсальный религиозный символ, выводя его за рамки индуистского искусства и философии. Для него танец Шивы имеет космическое, вселенское значение, охватывая все области существования и мышления – религию, науку и искусство. Но главное: Кумарасвами был первым, кто подошел к данной скульптуре с источниковедческой позиции, дав себе труд найти корни ее визуальности в священных текстах тамилов. Он не ставил перед собой цели подробно разобрать все детали иконографии статуи. Вот основной вывод из его рассуждений:

> *Сущностный Смысл Танца Шивы тройственен: во-первых, это образ его Ритмической Игры как Источника всякого Движения в Космосе, Представленного в виде Арки; во-вторых, Цель его Танца в том, чтобы Высвободить Бесчисленные души людей из Ловушки Иллюзий; в-третьих, Место Танца, Чидамбарам, Центр Вселенной, находится в Сердц*е [Coomaraswamy 1918, 65] (курсив автора – *И.Г.*).

Натараджа выступает в качестве аллегория судьбы и циклической смены эпох в романе Германа Гессе «Игра в бисер» (1943), в котором автор объясняет смех и веселость танцующего бога, топчущего и уничтожающего все то, что «пришло в упадок». Магистр Игры обращается к образу могучего Шивы, когда объясняет Иозефу Кнехту смысл, глубину и доблесть *веселости* мудрецов. Веселость эта – «не баловство, не самодовольство <…>, а высшее знание и любовь, <…> приятие всей действительности, бодрствование на краю всех пропастей и бездн…» [Гессе 1984, 298]. Интересно, что магистр Игры отводит не Шиве, а Вишну роль созидателя «чьи играющие руки создают новый, молодой, прекрасный, блестящий мир» [Гессе 1984, 299]. Согласно Гессе, божественный танцор – лишь разрушитель. Хорошо известно, что автор «Игры в бисер» и «Паломничества в Страну Востока» писал эти тексты под влиянием переводов памятников древнеиндийской литературы.

Однако вернемся к Хаксли. Воздействие на него восточной мудрости столько же несомненно, как и ее влияние на Гессе. В интервью, которое Хаксли дал Чандосу в 1961 г., писатель называет танцующего Шиву Натараджу потрясающим символом (a staggering symbol), провозглашающим: «Несмотря ни на что, в конце концов все будет хорошо. Как говорит Будда, “Я покажу вам печаль и конец печали”» [Huxley, Chandos 1961].

Хаксли – в отличие от Гессе – объясняет, что танцующий в круге огня Шива воплощает вечную космическую энергию созидания, поддержания мироздания, а не только сжигания-разрушения феноменов и иллюзий. Он – творец и разрушитель, то жесткий, то милостивый, но неизменно вечно играющий источник преходящего. Писатель подробно толкует символизм всех деталей (четырех рук бога, барабанчика, пламени) и объясняет, кого и зачем топчет Натараджа. Хаксли провозглашает, что образ Натараджи превосходит любой западный религиозный символ: «Мы так и не создали ничего столь же всеобъемлющего. <…> У нас нет ничего, даже отдаленно напоминающего этот универсальный символ, одновременно космический, психологический и духовный» [Huxley, Chandos 1961]. Однако в свое время писатель, несомненно, воспринимал Бога, изображенного на фреске «Воскрешение Христа», как «космический, психологический и духовный» символ. По всей видимости, в конце жизни Хаксли вытеснил на периферию сознания собственный опыт созерцания фрески Пьеро.

Как и образ Танцующего Шивы, изображение воскресшего Христа превращает непосредственный опыт созерцания в орудие символизации. Но есть и существенное отличие. Образ Натараджи – это «изумляющая демонстрация игры». В отличие от него христианская символика не содержит никакого «игрового» подтекста и потому, по мнению Хаксли, она не может предложить отстраненный комментарий о природе вещей. Трактовка Хаксли «игрового» и «смехового аспекта» изображения танцующего бога – при всех отличиях – оказывается сродни той интерпретации Шивы, которую мы находим в романе Гессе.

Та часть лондонского интервью, которая посвящена Шиве, перекликается с одним из эпизодов «Острова», романа, который Хаксли закончил незадолго до поездки в Лондон в 1961 г. Вполне естественно, что в романе описание водруженной на алтарь скульптуры Танцующего Шивы является намного более подробным и глубоким по сравнению с соответствующим комментарием в интервью. Так, в Главе 10 «Острова» эксплицирована философия Божественной игры:

> Натараия играет и среди звезд, и в атомах. Но он играет также, – добавил доктор Роберт, – в каждом живом существе, в каждой чувствующей твари, в каждом ребенке, каждом мужчине, каждой женщине. Игра ради игры. Он играет в нашем сознании, в нашей способности страдать. Нас поражает эта игра без цели, нам бы хотелось, чтобы Бог никогда не разрушал свои творенья. Или пусть справедливый Бог уничтожит боль и смерть, накажет злых и наградит добрых вечным счастьем. Добрые страдают, невинные мучаются. Так пусть же Бог будет сочувствующим, пусть он утешит нас. Но Натараия только танцует. Это бесстрастная игра в жизнь и смерть, в добро и зло [Хаксли 2000, 215].

Безусловно, представителям западной, иудео-христианской культуры играющий и «игривый» Бог кажется необычным и совершенно бесчеловечным, не сочувствующим человеку. Натараджа символизирует вечное блаженство Бога-создателя и Бога-разрушителя, который может сначала дать счастье, а затем причинить «боль, ужасный страх, опустошение», «рак и старческое слабоумие» («the pain, the hideous fear, the desolation», «cancer and senility») [Huxley 1979, 197]. Этот список бедствий и разрушительных эмоций отнюдь не случаен. Он состоит именно из тех испытаний, которые пришлись на долю Хаксли. Исключение составляет «слабоумие»: тяжело больной писатель продолжал упорно работать до самого конца. Трудясь над своим последним романом «Остров», писатель проходил лечение от рака [Meckier 1974–1975].

Хаксли отвел особое место в «Острове» (несколько страниц) описанию статуи танцующего бога, помедитировать на которую приводит школьников в храм доктор Роберт, один из центральных персонажей романа, воплощающий мудрость и просвещенность. Надо отметить, что данное описание представляет собой полный экфрасис, что полностью вписывается в стиль позднего Хаксли, для которого характерны пространные рассуждения, объяснения и т.п. Именно поэтому вместо того, чтобы прибегнуть к свернутому экфрасису [Перевезенцева 2025], кратко описав тамильскую скульптуру, писатель подробно останавливается на каждой детали – не ради искусства как такового, а ради экспликации множественных смыслов, содержащихся в данном религиозном образе. Итак, обращаясь к детям, доктор Роберт объясняет смысл священного образа:

> Откройте глаза и взгляните на Натарайю, стоящего на алтаре. Смотрите внимательно. В верхней правой руке он держит барабан, который призывает мир из небытия к жизни, а в левой – разрушающий огонь. Жизнь и смерть, порядок и разрушение при полном бесстрастии. Но взгляните на другую пару рук Шивы. Нижняя правая рука поднята вверх, ладонь повернута наружу. Что означает этот жест? Бог словно бы говорит: «Не бойтесь, все в порядке»! Но как нам перестать бояться? Как поверить, что зло и страдания хороши, когда столь очевидно, что они плохи? У Натарайи есть ответ. Посмотрите на его нижнюю левую руку. Он указывает ею вниз, себе под ноги. Но что у него под ногами? Приглядитесь внимательней, и вы увидите, что правой ногой он попирает ужасное существо – демона Муйалаку. Злобный могущественный карлик Муйалака воплощает собой невежество, жадное, собственническое «я». Наступите на него и растопчите! Как раз это и делает Натарайя, топчет маленького уродца правой ногой. Но не туда указывает его палец. Палец его указывает на левую ногу, которая приподнята в танце. Почему же Натарайя указывает на нее? Почему? Она приподнята над землей, свободна от силы притяжения – это символ выхода, освобождения, мокша. Натарайя танцует во всех мирах сразу – в физическом и химическом, в мире обыденного человеческого существования и в мире Единого, в мире Разума, мире Чистого Света [Хаксли 2000, 214–217].

Лондонское интервью в совокупности с подробным описанием Танцующего Шивы в романе показывает, как сильно религиозно-философские изыскания Хаксли повлияли не только на его мировоззрение, но и на его художественные стратегии в конце жизни. Вместо того, чтобы, как прежде, исходя из опыта знатока искусств и арт-критика, анализировать скульптуру или живопись, акцентируя внимание на материале и форме, игре света, цветовой палитре, пропорциях и композиции (именно это с изумляющим профессионализмом было проделано в эссе «Лучшая картина»), писатель оценивает произведение искусства с точки зрения его способности передавать первозданные факты, Таковость, Божественное основание всего сущего, истину вечного сотворения и разрушения. Такая смена оптики вполне ожидаема, ведь именно Божественной реальности, как уже было сказано, была посвящена комментированная антология Хаксли «Вечная философия», его opus magnum, описывающий и осмысляющий религиозные идеи и откровения выдающихся представителей всех конфессий – идеи относительно всего, что касается имманентной Единой Божественной Реальности.

Итак, точка зрения мистика на предметы религиозного искусства обнаруживается еще в раннем тексте Хаксли, в эссе о «Воскресении Христа» Пьеро делла Франчески, описывающем глубокое впечатление от фрески, ставшей для него великолепным примером репрезентации внутреннего спокойствия. Ее центральный образ – это Богочеловек, торжествующий над смертью, который, подобно Шиве, символизирует «скорбь и конец скорби». Оба шедевра, ставшие впоследствии «культурными иконами» на Западе, не только покорили писателя своим художественным совершенством, но и удовлетворили его потребность в утешении и освобождении, предложив в равной степени жизнеутверждающие философии. Писатель трактует оба предмета – фреску делла Франчески, и скульптуру – как образы, расширяющие сознание. Оба, с его точки зрения, символизируют непрерывное обновление, а также то безличное, вечное и божественное, что скрывается за видимыми и ощущаемыми изменениями. И Христос, и Шива представляют собой идеальные визуальные комментарии на тему разрушения и возрождения, надежды и сострадания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гессе Г. Игра в бисер // Гессе Г. Избранное. Сборник / пер. с нем. М.: Радуга, 1984. С. 77–472.

2. Головачева И.В. Как распознать шедевр: Олдос Хаксли и «Воскресение Христа» Пьеро делла Франчески // Литература и искусство. Век двадцатый / ред. О.Ю. Панова, В.Ю. Попова, В.М. Толмачёв. М.: Литфакт, 2020. С. 57–70.

3. Головачева И.В. Путеводитель по «Дивному новому миру» и вокруг. М.: Языки славянских культур, 2017. 339 с.

4. Перевезенцева А.Ю. Свернутый и нулевой экфрасис в романе А.С. Байетт «Дева в саду» // Новый филологический вестник. 2025. № 3 (74). С. 372–381.

5. Хаксли О. Литература и наука // Хаксли О. Возвращение в дивный новый мир. Литература и наука / пер. И. Головачевой. М.: АСТ, 2015. С. 135–249.

6. Хаксли О. Остров / пер. с англ. С. Шик. СПб.: Академический проект, 2000. 360 с.

7. Beltz J. The Dancing Shiva: South Indian Processional Bronze, Museum Artwork, and Universal Icon // Journal of Religion in Europe. 2011. № 4. P. 201–222.

8. Bridgeman J. H. Preface // Huxley and God: Essays on Religious Experience. New York: The Crossroad Publishing Company, 2003. P. VII–X.

9. Coomaraswamy A. The Dance of Shiva: Fourteen Indian Essays. New York: The Sunrise Turn, 1918. 140 p.

10. Dunaway D.K. Huxley in Hollywood. New York; London; Toronto: Doubleday, 1989. 458 p.

11. Huxley A. Complete Essays of Aldous Huxley: in 6 vols. / ed. by R.S. Baker and J. Sexton. Chicago: Ivan R. Dee, 2000–2002.

12. Huxley A. Island. London; Toronto; Sydney; New York: Granada Publ., 1979. 336 p.

13. Huxley A., Chandos J. London Interview 1961. "Aldous Huxley – Speaking Personally II". URL: https://www.youtube.com/watch?v=32oo0oyLUdE (дата обращения: 17.03.2026).

14. Marovitz S. Aldous Huxley and the Visual Arts // Papers on Language and Literature. Southern Illinois University. 1973. Vol. IX. № 1 (Winter). P. 172–188.

15. Meckier J. Cancer in Utopia: Positive and Negative Elements in Huxley's Island // The Dalhousie Review. 1974–1975. Vol. 54 (Winter). P. 619–633.

16. Murray N. Aldous Huxley: A Biography. New York: St. Martin's Press, 2002. 496 p.

17. Riedel E. "Variations of Art": Aldous Huxley's Reflections on the Visual Arts. Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, 1992. 285 p.

18. Rodin A. The Dance of Shiva // Chola: Sacred Bronzes of Southern India. London: Royal Academy of Arts, 2006. P. 146–149.

19. Sawyer D. Aldous Huxley and the Spiritual Mission of Art. URL: https://www.youtube.com/watch?v=tED2i-K19hE (дата обращения: 05.04.2026).

20. Sexton J. Aldous Huxley aka Condé Nast's "Staff of Experts", Part I // Aldous Huxley Annual. 2005. Vol. 5. P. 1–10.

21. Smith H. Introduction // Huxley and God: Essays on Religious Experience. New York: The Crossroad Publishing Company, 2003. P. 1–10.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Beltz J. The Dancing Shiva: South Indian Processional Bronze, Museum Artwork, and Universal Icon. *Journal of Religion in Europe*, 2011, no. 4, pp. 201–222. (In English).

2. Marovitz S. Aldous Huxley and the Visual Arts. *Papers on Language and Literature. Southern Illinois University*, 1973, vol. IX, no. 1 (Winter), pp. 172–188. (In English).

3. Meckier J. Cancer in Utopia: Positive and Negative Elements in Huxley's Island. *The Dalhousie Review*, 1974–1975, vol. 54 (Winter), pp. 619–633. (In English).

4. Perevezentseva A.Yu. Svernutyy i nulevoy ekfrasis v romane A.S. Bayett "Deva v sadu" [Short and Zero Ekphrasis in the Novel "The Virgin in the Garden" by A.S. Byatt]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2025, no. 3 (74), pp. 372–281. (In Russian).

5. Sexton J. Aldous Huxley aka Condé Nast's "Staff of Experts", Part I. *Aldous Huxley Annual*, 2005, vol. 5, pp. 1–10. (In English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

6. Bridgeman J.H. Preface. *Huxley and God: Essays on Religious Experience*. New York, The Crossroad Publishing Company, 2003, pp. VII–X. (In English).

7. Golovacheva I.V. Kak raspoznat' shedevr: Oldos Khaksli i "Voskreseniye Khrista" P'yero della Francheski [How to Recognize a Masterpiece: Aldous Huxley and Piero della Francesca's "The Resurrection"]. *Literatura i iskusstvo. Vek dvadtsatyy* [Literature and Art. The Twentieth Century]. Moscow, Litfakt Publ., 2020, pp. 57–70. (In Russian).

8. Rodin A. The Dance of Shiva. *Chola: Sacred Bronzes of Southern India*. London, Royal Academy of Arts, 2006, pp. 146–149. (In English).

9. Smith H. Introduction. *Huxley and God: Essays on Religious Experience*. New York, The Crossroad Publishing Company, 2003, pp. 1–10. (In English).

(Monographs)

10. Coomaraswamy A. *The Dance of Shiva: Fourteen Indian Essays*. New York, The Sunrise Turn, 1918. 140 p. (In English).

11. Dunaway D.K. *Huxley in Hollywood*. New York; London; Toronto, Doubleday, 1989. 458 p. (In English).

12. Golovacheva I.V. *Putevoditel' po "Divnomu novomu miru" i vokrug* [A Guide to "Brave New World" and Around]. Moscow, Yazyki slavyanskikh kul'tur Publ., 2017. 339 p. (In Russian).

13. Murray N. *Aldous Huxley: A Biography*. New York, St. Martin's Press, 2002. 496 p. (In English).

14. Riedel E. *"Variations of Art": Aldous Huxley's Reflections on the Visual Arts*. Lewiston, NY, Edwin Mellen Press, 1992. 285 p. (In English).

Головачева Ирина Владимировна,

Санкт-Петербургский государственный университет; Российская христианская гуманитарная академия имени Ф.М. Достоевского.

Доктор филологических наук, доцент, профессор.

Научные интересы: англо-американская литература, фантастика, компаративистика, цифровая гуманитаристика, популярная литература, история идей, кинематограф.

E-mail: igolovacheva@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-3873-490X

Irina V. Golovacheva,

Saint Petersburg State University; Russian Christian Academy for Humanities named after Fyodor Dostoevsky.

Doctor of Philology, Associate Professor, Professor.

Research interests: British and American literatures, the fantastic, comparative literature, digital humanities, popular literature, intellectual history, film studies.

E-mail: igolovacheva@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-3873-490X

DOI 10.54770/20729316-2026-3-490

А.С. Кулагин

ВЛИЯНИЕ ИДЕЙ М.М. БАХТИНА НА ТВОРЧЕСТВО Д.Ф. УОЛЛЕСА

Аннотация

В контексте влияния Ф.М. Достоевского на Д.Ф. Уоллеса в научных работах встречается имя М.М. Бахтина, чья идея «диалогизма» нашла воплощение в произведениях Уоллеса. Однако мнения ученых относительно степени диалогизма в романах Уоллеса расходятся: существует как теория, согласно которой, степень диалогизма в романах Уоллеса возрастала в процессе его творческой эволюции, так и теория, согласно которой соотношение монологизма и диалогизма постоянно изменялось в зависимости от возможности появления в тексте «мастер-дискурса» и усиления авторского присутствия. Также, по мнению исследователей, в творчестве Уоллеса прослеживается влияние не только идеи полифонического романа, но и теории Бахтина о карнавализации в смеховой культуре, а также можно обнаружить отрывки, подходящие для иллюстрации бахтинского определения гротеска. Исследователи отстаивают тезис о том, что Д.Ф. Уоллес был не только хорошо знаком с трудами М.М. Бахтина, но и предпринимал неоднократные попытки непосредственно применить идеи Бахтина в своих произведениях. Однако, остается открытым вопрос, всегда ли писатель сохранял те смыслы, которые вкладывал в свои концепты русский мыслитель. Если в некоторых случаях идеи Бахтина, например, идея полифонии, были воплощены Уоллесом в прямом следовании бахтинской традиции, то в других случаях, например, в изображении карнавализации, образы смеховой культуры в результате авторской интерпретации Уоллеса отсылают не прямо к бахтинскому карнавалу, а указывают на освоение смеховой культуры современными средствами массовой информации.

Ключевые слова

Д.Ф. Уоллес; М.М. Бахтин; «новая искренность»; диалогизм; карнавализация; гротеск.

A.S. Kulagin

THE INFLUENCE OF M.M. BAKHTIN'S IDEAS ON THE FICTION OF D.F. WALLACE

Abstract

The name of M.M. Bakhtin is frequently mentioned in academic works in the context of influence of F.M. Dostoevsky on D.F. Wallace. Bakhtin's idea of "dialogism" is considered to be embodied in Wallace's works. However, scholars' opinions regarding the degree of dialogism in Wallace's novels diverge: there exists a theory according to which the level of dialogism increased with the development of his creative path, as well as another theory suggesting that the balance between monologism and dialogism was constantly fluctuating due to the possibility of introducing "master-discourse" into the text and strengthening authorial presence. Moreover, researchers argue that Wallace not only demonstrated the understanding of the polyphonic novel concept but also Bakhtin's theories of carnivalization in comic culture and numerous instances illustrating Bakhtin's definition of grotesque. As we can see, researchers uphold the thesis that Wallace was not only familiar with Bakhtin's work but repeatedly attempted to employ Bakhtinian ideas in his own writings. Nevertheless, it remains questionable whether or not the writer always preserved the meanings originally intended by the russian thinker. While some concepts like multivoicedness were directly implemented following Bakhtin's tradition, other representations such as those related to carnivalization are interpreted through Wallace's unique lens, pointing towards institutionalized forms of comic culture rather than direct references to Bakhtin's original notion of carnival.

Keywords

D.F. Wallace; M.M. Bakhtin; New Sincerity; dialogism; carnivalization; grotesque.

Д.Ф. Уоллес (1962–2008) – американский писатель, причисляемый к «новой искренности», течению в англоязычной литературе конца XX – начала XXI вв., рассматриваемому исследователями в рамках пост-постмодернизма. Уоллес получил известность как автор романов «Метла системы» (1987), «Бесконечная шутка» (1996) и «Бледный король» (2012, издан посмертно), сборников прозы «Девушка с интересными волосами» (1989), «Короткие интервью с подонками» (1999) и «Забвение» (2004), а также множества эссе и публицистических произведений. Работы Уоллеса удивительно многогранны, но чаще всего их тематика отражает проблемы современного общества: разрушение института семьи, экзистенциальный кризис, изолированность и нарциссизм, бесполезность лекарственного регулирования психической жизни (получавшего в то время в США все большее распространение) и всей «культуры терапии» («therapy culture») в целом, негативное влияние средств массовой информации и рекламы, неолиберальных и позднекапиталистических исторических и социальных явлений. В истории англоамериканской литературы фигура Уоллеса является примером одного из тех случаев, когда настоящая слава и «культовый» статус «нашли» писателя уже после смерти. Даже выход самого известного произведения Уоллеса, романа «Бесконечная шутка», в целом сопровождался реакцией критиков, во многом напоминавшей

разочарование, и сам автор жаловался на то, что рецензии «испортили» столь важное для него событие. На протяжении всей жизни Уоллес страдал от неизлечимого психического заболевания, что нашло отражение и в его работах: многие из них передают его мрачную, негативную картину мира, неизменно сохраняя и комическое настроение. В 2008 г. Уоллес не справился с болезнью и покончил жизнь самоубийством. За следующие несколько лет после этого события, его творчество не только было оценено по достоинству, но появилось отдельное направление исследований – «уоллесоведение» («Wallace studies»), а сам Уоллес занял заслуженное место в ряду современных классиков американской литературы.

Одновременно с тем, как приходило понимание таланта и пророческих качеств Уоллеса, исследователи обратили внимание на то, что многие современники и друзья писателя руководствовались схожими эстетическими и философскими установками, и стали выделять эту группу авторов как отдельное литературное явление «новая искренность». На первый взгляд кажется парадоксальным, что многие из произведений других известных писателей «новой искренности» (Дж. Франзена, З. Смит, Дж. Иган, Д. Эггерса, Дж. Литема и др.) были переведены на русский язык намного раньше, чем романы Уоллеса, но если учитывать энциклопедическую сложность его текстов, становится ясно, почему их перевод занял столько времени, и из всего круга авторов, ассоциирующихся с течением «новая искренность», Уоллес был переведен на русский язык одним из последних. Таким образом, русскоязычный читатель на протяжении двух десятилетий знакомился со знаменитыми романами, получившими престижные американские литературные премии, не имея возможности приобщиться к творчеству, фактически, идеолога ассоциирующегося с романами этих авторов литературного течения. Как бы то ни было, в настоящее время большая часть произведений Уоллеса доступна читателю на русском языке, а значит, представляется совершенно необходимым описать и охарактеризовать феномен этого писателя, привлекавшего столь пристальное внимание исследователей по всему миру.

Уоллеса заслуженно называют «безумным ученым американской литературы» [Goodheart 1999], так как его проза содержит в себе немало загадок и скрытых аллюзий; некоторые из его произведений содержат отсылки и к произведениям русских классиков. Уоллес проявлял серьезный и глубокий интерес к русской культуре, но в особенности к Достоевскому: эссе «Достоевский Джозефа Франка» (1996) [Wallace 2020] свидетельствует об основательном знакомстве Уоллеса с американским и русским достоевсковедением. Важно упомянуть, что одним из отличительных качеств пост-постмодернистских течений называют особый акцент на этике (это явление в современной литературе также называется «этическим поворотом» или «аффективным поворотом»), и для Уоллеса Достоевский являлся этическим ориентиром, писателем, имевшим смелость прямо говорить о настоящих, экзистенциальных человеческих проблемах. Издания Достоевского в архиве Уоллеса изобилуют авторскими пометками, в которых Уоллес проводит параллели между явлениями России XIX в., описанными Достоевским, и современными реалиями США. Как и произведения Достоевского, работы Уоллеса отличает сочетание пессимистичного взгляда на общество и человеческую природу, и, одновременно, – наличие возможности личного спасения, а также глубокие, иррациональные религиозные убеждения.

В контексте влияния Достоевского на Уоллеса в научных работах встречается и упоминание М. Бахтина, чья идея «диалогизма» нашла воплощение в произведениях Уоллеса. Уоллес познакомился с работами Бахтина еще во время обучения в Амхерстском колледже. В эссе «Вымышленные грядущие и примечательная молодежь» (1988) писатель называл Бахтина среди иностранцев, из чьих «фантастических достижений» складывается «атмосфера для следующего поколения американских писателей» [Wallace 1988, 13]. Однако в начале своего творческого пути Уоллес, вероятно, не использовал концепты, восходящие к идеям Бахтина. А. Келли, исследователь творчества Уоллеса и автор термина «новая искренность», прослеживая развитие концепции «диалогизма» Бахтина в прозе Уоллеса, отмечает, что «Метла системы» (1987), дебютный роман писателя, характеризуется преимущественно монологическим подходом [Kelly 2012, 271]. Главная героиня понимается исследователями как «плохо скрытая маска собственной экзистенциальной загадки автора» [Hayes-Brady 2016, 172], а взаимодействующие с ней персонажи – как пародирующие известные философские теории. По мнению Келли, в «Метле системы» Уоллес демонстрирует движение в сторону диалога, но не его достижение, что, возможно, подтолкнуло Уоллеса к тому, чтобы «отречься от книги как от творческой неудачи» [Kelly 2012, 273]. К. Бодди считает, что в следующей книге, сборнике рассказов «Девушка с любопытными волосами» (1989), Уоллес меняет соотношение монологизма и диалогизма. Исследователь приходит к выводу, что каждая из историй связана с тем, что Бахтин называет «двуголосым дискурсом», а сборник в целом представляет собой дискуссию о вымышленном будущем, а также показывает «воссоединение» и «столкновение» между «старыми мелодиями» реализма и метафизики, литературной теории, этики и геометрии. Начав использовать различные голоса, Уоллес сделал важный шаг к развитию своего собственного уникального голоса, сделавшегося объектом имитации и подражания в наши дни [Boddy 2013, 40].

Важной вехой творческого пути Уоллеса стал его «magnum opus», роман «Бесконечная шутка» (1996). Многие исследователи считают, что в «Бесконечной шутке» Уоллес продемонстрировал развитие диалогичности: Д. Северс предлагает взглянуть на Уоллеса как на драматурга на примере сократических и платонических диалогов «Бесконечной шутки» и «Коротких интервью с подонками» [Severs 2022, 192], С. Хирт иллюстрирует «пространство полифонии» на примере диалогов изображенного Уоллесом общества Анонимных Алкоголиков [Hirt 2008, 128], а М. Боуден заостряет внимание на том, как различные голоса критикуют зависимость от потребления визуальной информации, чем увеличивают разнообразие способов интерпретации «Бесконечной шутки» [Bowden 2021]. А. Келли обращает внимание на то, что Уоллес добавляет в концепцию диалогизма дополнительный элемент – беспокойство, испытываемое персонажами в процессе коммуникации [Kelly 2012, 270]. По мнению Келли, «непреодолимая потребность» персонажей Уоллеса заранее предсказать реакцию собеседника «блокирует» возможность найти язык, позволяющий преодолеть собственный солипсизм и по-настоящему сблизиться с собеседником. Келли соглашается с тем, что Уоллес в «Бесконечной шутке» перешел к «двуголосому дискурсу», поскольку в романе читателю предлагаются обе стороны спора: так, защита свободы со стороны Стипли на протяжении всего его спора с Маратом представляется безусловно убедительной, и хотя Уоллес-философ может и не согласиться с аргументами

Стипли, Уоллес-романист отдает ему должное в полной мере [Kelly 2012, 277]. В рамках обсуждения упомянутых связей между Достоевским и Уоллесом необходимо отдельно остановиться на изображении Уоллесом общества Анонимных Алкоголиков («АА») в «Бесконечной шутке». Уоллес, сам бывший участник «АА», успешно прошедший программу по преодолению зависимостей, был впечатлен тем, как многие из тех, кто отчаялся, лишившись семьи, друзей и крова над головой, находят силы продолжать менять себя и окружающий мир к лучшему, ориентируясь на иррациональные призывы («продолжать делать, не спрашивая: зачем?») «старших» участников «АА». Подобное преображение человека, обретающего силу воли и меняющегося, следуя, на первый взгляд, иррациональным правилам, нашло отражение в главном романе Уоллеса. При этом, сохраняя диалогические отношения в тексте, Уоллес показывает, что и наркомания, и алкоголизм также являются частью неосознанного «поиска» Бога человеком, «искажением» религиозного импульса [Thompson 2023, 183]. Именно работы Достоевского придали «артистическую экспрессию» многим истинам, найденным Уоллесом в обществе «АА»: более того, на полях одного из томов биографии Достоевского, принадлежавших Уоллесу, остались и записи писателя, свидетельствующие о найденных Уоллесом сходствах между мыслями русского классика и программой «12 шагов» [Thompson 2023, 98]. Ш. Минифай связывает «упадок» постмодернизма для Уоллеса с окончанием ассоциируемого с постмодернизмом периода недоверия к религии как одному из «больших нарративов» и подъемом постсекуляризма. Ирония постмодернизма, выступавшая как инструмент деконструкции, в творчестве Уоллеса не направлена на то, чтобы подорвать, высмеять духовные или религиозные идеи, представленные его персонажами; поскольку ирония – не только инструмент притворства, но и способ дестабилизации смысла в тексте, она служит для создания конструктивного напряжения, и через нее выражается и обратная циничной, религиозная точка зрения [Minifie 2018, 36].

Как подчеркивает А. Келли, «Бесконечная шутка» явно не является историческим романом; идеи политической философии лежат в основе споров между Стипли и Маратом, но различия между США и канадской провинцией Квебек, которые они воплощают и поддерживают, остаются скорее культурными, чем историческими. В романе «Бледный король» Уоллес, напротив, придерживается исторического подхода к исследованию культурных нарративов. Вопрос о правдивости «исторического мифа» поднимает главная диалогическая сцена «Бледного короля», в которой происходит спор о современном восприятии американской истории и учений отцов-основателей американской демократии между Д. Гленденингом и коллегами, представляющими, соответственно, республиканский консерватизм и либерализм [Kelly 2012, 278]. Уоллес, заключает Келли, использовал роман как «пространство полифонии» Бахтина, в котором эти дискурсы могли бы продуктивно сталкиваться; по мнению Келли, в поздней прозе Уоллеса нет итогового вывода, нет главного рассуждения, но вместо этого есть множество подходов к проблеме [Kelly 2012, 280].

Существуют и противоположные точки зрения: К. Хейс-Бреди рассматривает сборник «Короткие интервью с подонками» (1999) как «коллекцию мизогинистских голосов, свидетельствующих о кризисе маскулинности» [Hayes-Brady 2016, 177–178], а Д. Саут на примере романа «Бледный король» утверждает, что Уоллес защищает определенные ценности (коллективизм, идею общественного блага), порицая неолиберальный индивидуализм [South 2022, 54].

Однако большая часть исследователей все же склонна отмечать диалогизм в прозе Уоллеса, так как чаще всего ни одна из точек зрения в его текстах не показывается автором единственно правильной. По мнению Э. Джексона, «Короткие интервью с подонками» проводят параллели между аморальной, нарциссической, манипулятивной или токсичной маскулинностью, а также мужчинами-носителями этих мерзких черт, и принципом частной собственности, – они превращают акт защиты своей мерзости в защиту своей индивидуальности. Попытки мужчин «вернуть себе уродство», контуры определения которого проистекают именно из феминистской критики, наводят на мысль о том, что Фуко называет «дискурсом наоборот», и «обращают» феминистский дискурс, позиционирующий их как «больных или извращенных», в карикатуру [Jackson 2020, 125]. Д. Йоффе считает, что в романе «Бледный король» либеральная, прогрессивная риторика накладывается поверх «скрытого, но очевидного консерватизма, причем первое часто маскирует второе» [Joffe 2022, 227]. Как полагает исследователь, Уоллес избавляется от «консервативного» дискурса при помощи феминистского и «освободительного» языка эпохи 1960-х гг., в то же время предлагая «белому воротничку» со Среднего Запада шанс на «истинный героизм» [Joffe 2022, 230]. Йоффе указывает на очевидную параллель между изначальным положением героев в романе (Фогл иждивенец и лентяй, принимает точку зрения своей матери-феминистки, а не консервативного отца), и тем, как герои меняются (отец Фогла умирает, Фогл принимает консервативную точку зрения отца, находит «консервативную» работу бухгалтером, даже начинает одеваться «в стиле» своего отца, мать Фогла также «отступается» от феминистских взглядов); образы институционализма, маскулинности и консерватизма усиливаются тем, что даже пункт набора бухгалтеров находится рядом с пунктом набора новобранцев армии США, через стену из него доносится «военная музыка», а учитель бухгалтерского учета представляется «иконой мужественности» [Joffe 2022, 232]. Однако следует задаться вопросом: не рассматривает ли Йоффе подобные «невероятные» стечения обстоятельств, опять же, слишком прямолинейно, не замечая в них признаков карикатуры, в первую очередь, опять же, на современные писателю нравы, на конфликт между неолиберализмом и «новым социальным консерватизмом»?

Д. Херинг в целом соглашается с моделью творчества Уоллеса, созданной Келли, но рассматривает соотношение монологизма и диалогизма в прозе Уоллеса в рамках непрерывного процесса колебаний, спровоцированных постоянной возможностью появления в тексте «мастер-дискурса» и усиления авторского присутствия. Херинг отмечает, что процессу развития диалогизма в творчестве Уоллеса угрожала его растущая известность как писателя с особым, своеобразным складом ума. Херинг видит прозу Уоллеса как одновременно диалогичную и диалектичную, предполагающую растущую степень диалогической вовлеченности. Стоит отметить, что Бахтин принципиально отличал диалог от диалектики, и обмен мнениями и идеями у Уоллеса никогда не теряет эмоциональную, личностную окраску и не приходит к завершению. Исследователь утверждает, что Уоллес прибегает к пространственным моделям центростремительного и центробежного движения, чтобы акцентировать внимание на колебаниях между монологическими и диалогическими тенденциями [Hering 2016, 8]. В качестве иллюстрации Херинг обращает внимание на изменение фигуры рассказчика в произведениях Уоллеса: на смену

«невидимому всезнающему автору» приходит «призрак-компаньон» («ghost companion»). Примерами «призраков-компаньонов», визуально присутствующих умерших рассказчиков, являются безымянный нарратор в рассказе «Старый добрый неон», Дж. Инканденца, являющийся к Хэлу и Гейтли в «Бесконечной шутке», а также призраки, населяющие офис ФНС в романе «Бледный король».

Как обоснованно полагает Херинг, в «Бесконечной шутке» Уоллес критически переосмысляет монологическую тенденцию в своей собственной прозе [Hering 2016, 36]. Херинг обращает внимание на то, что в черновых вариантах «Бесконечной шутки» появлялось два персонажа под именем Дэвид («тезкой» автора был и главный герой), но оба впоследствии исчезли из окончательной редакции романа [Hering 2016, 38]. Однако появление «Дэвида Уоллеса» в «Бледном короле» противоречит этой логике и связано с попыткой Уоллеса создать рамочную историю для своего все более разрозненного повествования и способствовать «усилению контроля» над романом. Введение авторского «двойника» также создает и чрезвычайно амбициозную, но глубоко проблематичную «текстовую итерацию» самого Уоллеса, что способствует сохранению уровня диалогизма, достигнутого в его предыдущей прозе и «не авторских» разделах «Бледного короля» [Hering 2016, 144]. На самом деле, в романе «Бледный король» не только появляется «двойник» автора, но и у «двойника» появляется «второй» «двойник», и первого «двойника», в результате нелепых бюрократических обстоятельств, случайно принимают за второго «двойника» на новом месте работы в Налоговой Службе. По мнению Херинга, Уоллес в последние годы попытался продемонстрировать тот факт, что, избегая показывать собственное «присутствие» в тексте, автор, в то же время, «выдает» подсознательное желание все-таки поместить в текст отождествляемого с самим собой персонажа (этот процесс «игры в прятки» Уоллес описал в интервью МакКаффери: «Я эксгибиционист, который хочет спрятаться, но мне это не удается» [McCaffery, Wallace 2012]). Учитывая, что биография литературного «двойника» Уоллеса не имеет ничего общего с биографией автора, исследователь делает вывод, что Уоллес идет еще дальше: он пытается воплотить в романе «Бледный король» как вымышленные голоса персонажей, так и собственный голос эссеиста и публициста, чтобы прокомментировать сам процесс создания романа (Херинг отмечает тот факт, что биография одного из «двойников» писателя напоминает вымышленную биографию Уоллеса, рассказанную им в эссе «Derivative Sport in Tornado Alley» (1990)). Херинг предполагает, что Уоллес использовал подобный прием, чтобы подвергнуть критике «призрачного автора» монологического текста и сделать так, чтобы текст романа (но не автор текста) вступил с читателем в диалогические отношения. Таким образом, ироническое «обнажение» изначальной монологичности романа становится способом породить диалог за пределами текста [Hering 2016, 147].

По мнению исследователей, в творчестве Уоллеса прослеживается влияние не только идеи полифонического романа, но и теории Бахтина о карнавализации в смеховой культуре, а также имеются многочисленные примеры, иллюстрирующие бахтинское определение гротеска. Д. Штейнхильбер отмечает, что Уоллес использует телесную деформацию для изображения внутренних состояний, однако физическое уродство в «Бесконечной шутке» – это не просто экспрессионистский «кафкианский» прием, но перенос в романный

мир «культурной логики» гротескной смеховой культуры, описанной Бахтиным. Так, если в описании гротеска, данном Бахтиным, «тело приобретает космические масштабы, а космос отелеснивается», то «Бесконечная шутка» демонстрирует «гротескный реализм» «биокапиталистической политики» [Steinhilber 2020, 111–112]: тела учащихся спортивной школы деформируются в процессе подготовки к работе в индустрии развлечений, а в центре устроенной властями токсичной свалки зарождаются новые формы жизни. Примечательно, что уже в первом романе Уоллеса «Метла системы» предприимчивый «гигант генной инженерии» Норман Бомбардини подходит к проблеме формирования субъекта, исходя из схожей логики, стремится «максимизировать себя, отъедаясь до бесконечных размеров» [Boswell 2003, 54]. А. Шарма, продолжая мысли Штейнхильбер, отмечает, что библейская аллюзия в аббревиатуре О.Н.А.Н. одновременно соотносит действие «Бесконечной шутки» как с открытым и выделяющим семя телом, так и с потаканием своим желаниям и с бесплодием. Создавая такую аллюзию, Уоллес, по сути, превращает весь ландшафт «Бесконечной шутки» в гротескное тело [Sharma 2014, 21–22]. Изображение Уоллесом процесса «кольцевого синтеза», сочетающего образы отходов и производства, Шарма соотносит с описанием Бахтиным карнавального акта венчания / развенчания, а также гротескного цикла смерти и рождения.

К. Николс указывает на то, что основное действие «Бесконечной шутки» происходит в «Год нижнего белья для взрослых», и это является прямой аллюзией на бахтинскую «низовую» культуру. Перечисляя «деформированных» персонажей, Николс напоминает и о «хищных диких хомяках», и «насекомых размером с фольксваген» среди «целого парада» гротескных существ в «Бесконечной шутке». Николс отмечает, что если на внешнем уровне «Бесконечная шутка» включает в себя гротескные референции, то карнавализация затронула и языковой уровень романа [Nichols 2001, 5]. Подобно литературным представлениям об «интертекстуальном» или «полифоническом» тексте, совокупный лексический состав «Бесконечной шутки» противоречит идее единого, неделимого языка, преподносится через социолекты: с помощью языка СМИ, через рассказы от третьего и первого лица, личные, электронные и официальные письма, стенограммы, интервью, математические диаграммы, библиографические заметки, научные эссе, газетные заголовки и даже сценарии кукольных спектаклей, пародирующих заседания президентского кабинета. Николс предполагает, что и использование Уоллесом более двухсот сносок, и тот факт, что государство, по сюжету романа, возглавляет бывший певец из Лас-Вегаса по имени Джонни Джентл, «первый президент США, когда-либо размахивавший микрофоном во время своей инаугурационной речи», следуют духу карнавальной инверсии «высокого» и «низкого», а на лексическом уровне Уоллес актуализирует идею полифонии Бахтина, широко используя аббревиатуры и «эзотерический жаргон» из различных профессиональных и социальных сфер [Nichols 2001, 5–6]. Однако Николс видит и отличия в образности Бахтина и Уоллеса. В то время как Бахтин рассматривал телесные выделения как свидетельства того, что человеческое тело находится в состоянии постоянного роста и изменения, «кольцевой синтез» Уоллеса производит отходы, которые только продлевают застой [Nichols 2001, 7]. По мнению Николс, Уоллес «обращает карнавальность против самой карнавальности» [Nichols 2001, 3–4]. Временные переодевания на маскарадах и карнавальных празднествах имеют, по мнению Бахтина, освобождающую функцию, и создают для человека

возможность стать открытым миру, переступив через устоявшиеся общественные представления. В «Бесконечной шутке», напротив, маски используются для сокрытия личностей, которые уже гротескно «открыты». Николс приводит в качестве доказательств последнего утверждения «цифровые» маски для видеосвязи, помогающие жителям Америки Уоллеса не испугаться друг друга, и маски «Общества обезображенных». Подобно маскам, костюмы и переодевания являются частью праздничных образов, используемых на карнавале для того, чтобы подвергнуть сомнению устойчивые конструкции официальной культуры. Однако в «Бесконечной шутке» официальная культура не подвергается сомнению, а поддерживается использованием гротескных костюмов. В рамках своих рутинных операций сотрудники ФБР О.Н.А.Н. (называемого «Управлением неустановленных служб») обязаны переодеваться в карнавальные костюмы. Офис УНС регулярно требует от мужчин выдавать себя за женщин, женщин – за грузчиков или ортодоксальных раввинов, белых – за негров или карикатурных гаитян и доминиканцев, кроме того, здоровых мужчин заставляют играть в роли мальчиков с гидроцефалией или «эпилептических менеджеров по связям с общественностью» [Nichols 2001, 9]. И. Нортон использует обращение Уоллеса к идеям Бахтина и работу, проделанную Николс, связывая классическое литературное употребление слова «гротеск» с аномальными существами, населяющими мир «Бесконечной шутки»: согласно Нортон, бахтинский гротеск в «Бесконечной шутке» «бросает вызов» централизованной власти, а не подчиняется ей. Нортон противопоставляет «грязную радость» бахтинского гротеска гигиеническому контролю «Левиафана» Гоббса, интерпретируя одержимость Д. Джентла чистотой как отражение подразумеваемой Уоллесом политической теории государственного контроля [Norton 2021, 217].

Исследователи отстаивают тезис о том, что Д.Ф. Уоллес был не только хорошо знаком с трудами М.М. Бахтина, но и предпринимал неоднократные попытки использовать идеи Бахтина в своих произведениях. Однако остается открытым вопрос, всегда ли писатель сохранял те смыслы, которые вкладывал в свои концепты русский мыслитель. Если в некоторых случаях идеи Бахтина, например, идея полифонии, были воплощены Уоллесом в прямом следовании бахтинской традиции, то в других случаях, например, в изображении карнавализации, образы смеховой культуры в результате авторской интерпретации Уоллеса отсылают не к бахтинскому карнавалу, а указывают на освоение, институциализацию смеховой культуры, «приручennой» и «взятой в услужение» капиталистическим рынком и современным истеблишментом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Boddy K.A. Fiction of Response: Girl with Curious Hair in Context // A Companion to David Foster Wallace Studies / eds. M. Boswell, S.J. Burn. New York: Palgrave Macmillan, 2013. P. 23–41.

2. Boswell M. Understanding David Foster Wallace. Columbia: University of South Carolina Press, 2003. 186 p.

3. Bowden M.J. Contemporary Dostoevskian Literature: The Post-postmodern Repositioning of Dostoevskian Ethics in Novels by David Foster Wallace, J.M. Coetzee and Atiq Rahimi: Doctoral thesis. University of Leeds, 2021. 355 p.

4. Goodheart A. Phrase Your Answer in the Form of a Question: A Review of “Brief Interviews with Hideous Men” by David Foster Wallace // New York Times. 1999. June 20.

5. Hayes-Brady C. The Unspeakable Failures of David Foster Wallace: Language, Identity, and Resistance. New York: Bloomsbury, 2016. 232 p.

6. Hering D. David Foster Wallace: Fiction and Form. New York: Bloomsbury Academic, 2016. 213 p.

7. Hirt S. The Iron Bars of Freedom: David Foster Wallace and the Postmodern Self. Stuttgart: Ibidem-Verlag, 2008. 167 p.

8. Jackson E. The Toxic Sexuality of David Foster Wallace. London: Bloomsbury Publishing, 2020. 232 p.

9. Joffe D.F. The Limits of His Seductively Fine Mind: Wallace, Whiteness and the Feminine // David Foster Wallace in Context / ed. C. Hayes-Brady. Cambridge: Cambridge University Press, 2022. P. 225–235.

10. Kelly A. Development through Dialogue: David Foster Wallace and the Novel of Ideas // Studies in the Novel. 2012. Vol. 44. No. 3. P. 267–283.

11. McCaffery L., Wallace D.F. An Expanded Interview with David Foster Wallace // Conversations with David Foster Wallace / ed. S.J. Burn. Jackson: University Press of Mississippi, 2012. P. 21–52.

12. Minifie S.M. Reading Beyond Irony: Exploring the Post-Secular “End” of Postmodernism in David Foster Wallace: Doctoral thesis. Queen’s University, 2018. 187 p.

13. Nichols C. Dialogizing Postmodern Carnival: David Foster Wallace’s Infinite Jest // Critique: Studies in Contemporary Fiction. 2001. Vol. 43. No. 1. P. 3–16.

14. Norton I. Creeping Always Back: The Grotesque Body in the Work of David Foster Wallace: Doctoral thesis. University of Kent, 2021. 234 p.

15. Severs J. Stages, Socrates, and the Performer Stripped Bare: David Foster Wallace as Philosopher-dramatist // Reading David Foster Wallace between Philosophy and Literature / eds. A. den Dulk, P. Masiero, A. Ardovino. Manchester: Manchester University Press, 2022. P. 48–67.

16. Sharma A. Intertextuality in David Foster Wallace’s Westward the Course of Empire Takes Its Way and John Barth’s Lost in the Funhouse: Diss. Freie Universität Berlin, 2014. 77 p.

17. South D. This Is Just My Opinion: Modeling a Public Sphere in The Pale King // Reading David Foster Wallace between Philosophy and Literature / eds. A. den Dulk, P. Masiero, A. Ardovino. Manchester: Manchester University Press, 2022. P. 180–199.

18. Steinhilber D. The Solipsism of the Quantified Self: Working Bodies in David Foster Wallace’s Body of Work // Laboring Bodies and the Quantified Self / eds. U. Reichardt, R. Schober. Bielefeld: Transcript Verlag, 2020. P. 103–122.

19. Thompson L. Global Wallace: David Foster Wallace and World Literature. New York: Bloomsbury, 2017. 286 p.

20. Wallace D.F. Fictional Futures and the Conspicuously Young // The Review of Contemporary Fiction. 1988. No. 1. P. 1–15.

21. Wallace D.F. Joseph Frank’s Dostoevsky // Lectures on Dostoevsky / eds. M. Frank, M. Brodskaya. Princeton: Princeton University Press, 2020. P. 87–210.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Kelly A. Development through Dialogue: David Foster Wallace and the Novel of Ideas. *Studies in the Novel*, 2012, vol. 44, no. 3, pp. 267–283. (In English).

2. Nichols C. Dialogizing Postmodern Carnival: David Foster Wallace's Infinite Jest. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 2001, vol. 43, no. 1, pp. 3–16. (In English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Boddy K.A. Fiction of Response: Girl with Curious Hair in Context. Boswell M., Burn S.J. (Eds.). *A Companion to David Foster Wallace Studies*. New York, Palgrave Macmillan, 2013, pp. 23–41. (In English).

4. Joffe D.F. The Limits of His Seductively Fine Mind: Wallace, Whiteness and the Feminine. Hayes-Brady C. (Ed.). *David Foster Wallace in Context*. Cambridge, Cambridge University Press, 2022, pp. 225–235. (In English).

5. Severs J. Stages, Socrates, and the Performer Stripped Bare: David Foster Wallace as Philosopher-dramatist. *Reading David Foster Wallace between Philosophy and Literature*. Eds. A. den Dulk, P. Masiero, A. Ardovino. Manchester, Manchester University Press, 2022, pp. 48–67. (In English).

6. South D. This Is Just My Opinion: Modeling a Public Sphere in The Pale King. *Reading David Foster Wallace between Philosophy and Literature*. Eds. A. den Dulk, P. Masiero, A. Ardovino. Manchester, Manchester University Press, 2022, pp. 180–199. (In English).

7. Steinhilber D. The Solipsism of the Quantified Self: Working Bodies in David Foster Wallace's Body of Work. Reichardt U., Schober R. (Eds.). *Laboring Bodies and the Quantified Self*. Bielefeld, Transcript Verlag, 2020, pp. 103–122. (In English).

(Monographs)

8. Boswell M. *Understanding David Foster Wallace*. Columbia, University of South Carolina Press, 2003. 186 p. (In English).

9. Hayes-Brady C. *The Unspeakable Failures of David Foster Wallace: Language, Identity, and Resistance*. New York, Bloomsbury, 2016. 232 p. (In English).

10. Hering D. *David Foster Wallace: Fiction and Form*. New York, Bloomsbury Academic, 2016. 213 p. (In English).

11. Hirt S. *The Iron Bars of Freedom: David Foster Wallace and the Postmodern Self*. Stuttgart, Ibidem-Verlag, 2008. 167 p. (In English).

12. Jackson E. *The Toxic Sexuality of David Foster Wallace*. London, Bloomsbury Publishing, 2020. 232 p. (In English).

13. Thompson L. *Global Wallace: David Foster Wallace and World Literature.* New York: Bloomsbury, 2017. 286 p. (In English).

(Thesis and Thesis Abstracts)

14. Bowden M.J. *Contemporary Dostoevskian Literature: The Post-postmodern Repositioning of Dostoevskian Ethics in Novels by David Foster Wallace, J.M. Coetzee and Atiq Rahimi*. PhD Thesis. University of Leeds, 2021. 355 p. (In English).

15. Minifie S.M. *Reading Beyond Irony: Exploring the Post-Secular "End" of Postmodernism in David Foster Wallace*. PhD Thesis. Queen's University, 2018. 187 p. (In English).

16. Norton I. *Creeping Always Back: The Grotesque Body in the Work of David Foster Wallace*. PhD Thesis. University of Kent, 2021. 234 p. (In English).

17. Sharma A. *Intertextuality in David Foster Wallace's Westward the Course of Empire Takes Its Way and John Barth's Lost in the Funhouse*. PhD Thesis. Freie Universität Berlin, 2014. 77 p. (In English).

Кулагин Артем Сергеевич,
Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН.
Аспирант отдела литератур Европы и Америки Новейшего времени.
Научные интересы: англоязычная литература, литература постмодернизма, комическая литература, теория юмора.
E-mail: artyom.kulagin.iwl@gmail.com
ORCID ID: 0009-0007-5773-6851

Artyom S. Kulagin,
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.
Postgraduate student at the Department of Modern European and American Literature.
Research interests: English-language literature, postmodern fiction, comic literature, humour theory.
E-mail: artyom.kulagin.iwl@gmail.com
ORCID ID: 0009-0007-5773-6851

DOI 10.54770/20729316-2026-3-502

К.М. Алабдаллах

О СУЩНОСТИ ПОНЯТИЯ «ФАУСТОВСКИЙ КОНЦЕПТ»

Аннотация

Статья посвящена поиску всеобъемлющего определения понятия фаустовского концепта. Сам термин и подразумеваемый им способ осмысления восходит к теории цивилизационного подхода, выработанного О. Шпенглером. Однако в течение XX столетия, выйдя за рамки одной теории, термин стал частью категориально-понятийного аппарата широкого спектра научных дисциплин о человеке, обществе и культуре. Констатируя функциональность понятия, которое удачно позволяет характеризовать то или иное явление в культуре или искусстве в инструментальном, телеологическом, художественном и иных аспектах, автор указывает на то, что к настоящему моменту отсутствует целостность понимания того, чем является фаустовский концепт. Постановка и решение данной проблемы является целью настоящей статьи. Совокупность фаустовских мотивов исследуется в контексте теории прецедентных текстов; рассматривается вариативность смыслов, сформированная длительной эволюцией образа Фауста и множественностью его воплощений в культуре. Автором кратко характеризуется эволюция истории о Фаусте – от библейских источников до самых современных интерпретаций. Изучая объективные различия между инверсиями образа в разные исторические эпохи и между интерпретациями фаустовского концепта, автор на основе междисциплинарного подхода формирует ряд неизменяемых от эпохи к эпохе смысловых констант, присущих концепту, включая антропоцентричность мировосприятия, разум и волю, дуальность восприятия каждой значимой категории, стремление к абсолютной свободе.

Ключевые слова

Фауст; фаустовский концепт; Шпенглер; прецедентный текст; воля; Гёте; Марло.

K.M. Alabdullah

ON THE ESSENCE OF THE TERM "FAUSTIAN CONCEPT"

Abstract

The article is devoted to the search for a comprehensive definition of the Faustian concept. The term itself and the way of understanding it go back to the theory of the civilizational approach developed by O. Spengler, but during the 20th century it left its framework, becoming part of the categorical-conceptual apparatus of a wide range of scientific disciplines about man, society and culture. Noting the functionality of the concept, which successfully allows us to characterize a particular phenomenon in culture or art in instrumental, teleological, artistic and other aspects, the author points out that at the moment there is no integrity of understanding of what the Faustian concept is. Overcoming this problem is the purpose of the article. Further, the author characterizes the origins of Faustian motives, and examines the concept itself in the context of the theory of precedent texts. The variability of meanings formed by the duration of the evolution of the image of Faust and the multiplicity of its incarnations in culture is considered. The author briefly outlines the evolution of the Faust story, from its Biblical sources to the most modern interpretations. By studying the objective differences between the inversions of the image in different historical eras and various interpretations of the Faustian concept, the author, on the basis of an interdisciplinary approach and induction, forms a number of semantic constants that are unchangeable from era to era, which constitute the content of the concept, including the anthropocentricity of worldview, reason and will as the main driving forces of the universe, the duality of perception of each significant category, and the desire for absolute freedom.

Keywords

Faust; Faustian concept; Spengler; precedent text; will; Goethe; Marlowe.

Понятие «фаустовский концепт» становится все более востребованным в современном гуманитарном научном познании как значимая часть методологического инструментария исторической, смысловой, художественной и других типов самоидентификации широкого спектра культурных форм. Само понятие и принцип осмысления возникли благодаря позднеромантической философской школе О. Шпенглера, подвергаемой с начала ее становления нескончаемой критике за возможные спекулятивность и субъективизм. Вместе с тем, предложенный философом подход продолжает успешно существовать, переосмысляясь и реформируясь, а понятие фаустовской души, породив целый ряд своих вариаций («фаустовский концепт», «фаустовские мотивы», «фаустовский образ» и другие), не просто было интегрировано в иные философские подходы, но и стало частью категориально-понятийного аппарата целого сонма наук о человеке и культуре – антропологии, социологии, культурологии, искусствоведения и всевозможных их частных направлений.

В качестве примеров приведем филологические исследования Д.М. Новожилова (в частности, диссертацию «Метаморфозы Фауста: Легенда и ее восприятие в XVI столетии» [Новожилов 2000]) и С.В. Семочко (диссертация «Концепт "Фауст" как константа немецкой культуры» [Семочко 2004]), философские публикации Е.Н. Немерова (диссертация «Фаустовский тип культуры в философии Георга Зиммеля и Освальда Шпенглера» [Немеров 2006]),

литературоведческие работы Г.В. Якушевой, в которых довольно подробно раскрывается культурологический аспект (диссертация «Фауст и Мефистофель в литературе XX века: к проблеме кризиса просветительского героя» [Якушева 1998]) и множества других исследователей.

Среди зарубежных специалистов, выделим работы И. Хеджес (монография «Обрамляя Фауста: культурные противоречия XX века» [Hedges 2006]), в которых раскрываются особенности различных воплощений Фауста в культуре и искусстве XX столетия в аспекте центральных социокультурных противоречий эпохи. В работах Р. Стивенса предпринята одна из немногих попыток целостного осмысления сущности фаустовского концепта («Возвращение к Фаусту: культурное, историческое и художественное исследование [Stevens 2017]).

Жизнеспособность понятия, возможно, следует объяснять его функциональностью. Этот, основанный на конкретном художественном образе, концепт способен описывать тот или иной субъект в пространстве культуры и искусства, ту или иную систему или действие одновременно в телеологическом, инструментальном, этическом, социокультурном и других аспектах.

Этот концепт (мы будем пользоваться именно этим термином, как предполагающим наиболее полное содержание в совокупности всех сопутствующих коннотаций) уже на протяжении нескольких столетий не утрачивает своей актуальности, как способ познания смыслового и эстетического содержания культуры или способ сравнительного анализа различных культурных парадигм. Предмет нашего основного исследования как раз и состоит в многочисленных претворениях в той или иной форме фаустовского концепта в разных культурах, переживавших схожие по историко-культурному значению периоды развития, от Европейского до Арабского ренессанса.

Проблему в свете вариативности фаустовского концепта представляет необходимость определить природу и функциональность его исходного мотива, отвечающего на основной культурный запрос.

Как будет показано ниже, при всей схожести ассоциативных рядов, вызываемых этим понятием, при наличии некоего общего эмоционального отношения к фигуре Фауста, прежде всего, как персонажа литературно-поэтических текстов, сам концепт, к настоящему моменту, не получил окончательной «огранки» как устойчивая система суждений. Эта проблема неочевидна. Ведь размытость границ делает этот концепт «удобным» с точки зрения его приложения к самым разным проявлениям и социальной реальности, в целом, и художественного пространства, в частности. Например, именно благодаря этой «размытости» мы можем свободно говорить о фаустовском концепте и применительно к европейской культуре XVIII столетия, и к европейской культуре века XXI, а также применительно к арабской литературе середины XX в., объединяя через него очень разные в смысловом аспекте тенденции и феномены, делая его, таким образом, инструментом анализа в условиях глобалистской культуры.

Но, с другой стороны, подобная «размытость» создает риск потери смыслового «ядра», которое и делает фаустовский концепт таковым.

Цель данной статьи заключается в том, чтобы на основе междисциплинарного подхода, посредством сравнительного анализа научных взглядов на интерпретацию фаустовского концепта прийти, во-первых, к пониманию его базовых констант, во-вторых, наметить путь его дальнейшего осмысления.

Результаты исследования

Итак, тот факт, что Иоганн Георг Фауст был реальным человеком, жившим в первой половине XVI столетия в Германии, если не забыт, то, во всяком случае вытеснен на периферию не только общественного сознания, но, по большому счету, и научного внимания. Фауст в мировой культуре, если понимать под таковым комплекс теоретических суждений, мотиваций, символов и образов, стал сложнейшим системообразующим концептом, который утратил почти полностью связь со своим прообразом.

О. Шпенглер всю западно-европейскую цивилизацию, отсчет которой он начинает с IX в., характеризует как фаустовскую, подразумевая под этим, в частности, и такое ее свойство, как волю к власти над природой: «фаустовская техника, уже на заре готики со всей страстью третьего измерения, напирающая на природу, чтобы ее одолеть» [Шпенглер 1998, 532]. И если цивилизационный подход, выработанный немецким философом, до сих пор представляет собой предмет дискуссии, то, бесспорной можно считать, корректность вышеприведенной характеристики, как одной из основополагающих и в тысячелетней цивилизации Западной Европы, и в фаустовском концепте, каким он предстал в «зеркале» этой цивилизации – ее искусстве (литературе, живописи, музыке, театре и других).

Установить точно время, когда фаустовский концепт сформировался, довольно затруднительно. Сам О. Шпенглер использует понятие фаустовской души, начиная с того периода существования европейской цивилизации, когда самого Иоганна Фауста еще не существовало. Но концепт – это теоретическое построение, к которому применимы рефлексия и анализ а, значит, возможно, временем завершения его формирования следует считать именно начало XX столетия, когда благодаря О. Шпенглеру и возникло само представление о нем.

Но то, что праформы фаустовского концепта возникли задолго до самого И.Г. Фауста, подтверждается, как минимум, в художественном аспекте тем, что на многие сочинения, ему посвященные, повлияли источники, известные еще со времен Античности, например раннехристианская Повесть об Еладии, продавшем душу дьяволу. И, конечно, можно вспомнить и центральный для христианского вероучения с момента его существования сюжет о грехопадении и изгнании из Эдема – сюжет об аморальности познания вне Бога.

И, конечно, жизнь этого концепта не просто ушла за пределы жизни алхимика, она продолжилась после смерти О. Шпенглера, предрекшего гибель фаустовской души, и продолжается до сих пор. Иными словами, история формирования и развития фаустовского концепта сложна и пронизывает несколько цивилизационных циклов до своего полного (полного ли?) воплощения в западноевропейской цивилизации.

Исходным запросом этого концепта был мотив сделки с потусторонней силой, в которой герой рисковал своей жизнью после смерти, в христианском варианте сюжета закладывал душу дьяволу. Если определять сюжетообразующий мотив вслед А.Н. Веселовскому как «простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения» [Веселовский 1940, 305], – то, в случае Фауста этот мотив демонстрировал изначально извечный запрос человеческого ума о запретном и потустороннем, он возникал на грани, отделявшей жизнь от смерти с ее тайной.

Если понимать под концептом «ментальное образование, а также результат и инструмент познания человеком мира: те сведения, которые отражают мысли индивида, его знания о мире, представления и т.д» [Семочко 2004, 7], то в фаустовском концепте мы сталкиваемся не просто с обширной, а с перманентно множащейся совокупностью интерпретаций. Часть из них исполнена некорректных обобщений, спекулятивных рассуждений, отсутствием сколь-нибудь целостного анализа. И это вполне объяснимо, учитывая, что данный концепт складывается из множества текстов (в широком смысле этого понятия). С.В. Семочко использует для описание лингвобазиса фаустовского концепта понятие прецедентного текста:

> Прецедентные феномены являются носителями сжатой до определенного символа или кода важного фрагмента внеязыковой действительности: их языковая оболочка может варьироваться от лексемы-имени собственного до макротекста. Главное, что все ПТы содержат набор сведений, который при любой интерпретации остается более или менее неизменным, что и делает тот или иной прецедентный текст легкоузнаваемым и понятным представителям разных поколений соответствующей лингвокультуры [Семочко 2004, 8].

Прецедентный базис фаустовского концепта сложился из множества литературно-поэтических, музыкальных, кинематографических и иных текстов, входящих в последующие воплощения сюжета. Системообразующим компонентом для всех фаустов в последние два столетия, включая и концепцию Шпенглера, станет трагедия И.В. Гёте, в свою очередь широко вобравшая предшествующую традицию и принципиально обогатившая ее новыми мотивами и ассоциативными планами. К Гёте восходит и огромное, выполненное в жанре лирической оперы, моралите Шарля Гуно (либретто Жюля Барбье и Мишеля Карре), популяризировавшее сюжет, сделавшее его предметом массового знания.

«Фауст» Гуно в свою очередь апеллирует и к более ранней истории сюжета, по своему духу более, чем к Гёте, он ближе к «Трагической истории доктора Фауста» Кристофера Марло, непосредственно восходящей к средневековой легенде и к ситуации ее возникновения в контексте позднего Возрождения.

Исследуя присутствующий в «Трагической истории доктора Фауста» К. Марло нарратив познавательной деятельности как смыслообразующей в жизни человека, И.И. Лисович характеризует пространство пьесы как совершенно особое – научно-образовательное. Ведь главный герой не сражается с врагами на поле боя, он пребывает в героических странствиях. Он ученый муж, одержимый философским спекулятивным и натурфилософским поиском. Его поле боя – дискуссия. И соответствующим является антураж пьесы – город и научное сообщество самых разных «мастей» (ректор, алхимики, студенты). В пространстве пьесы религия, алхимия и новое научное знание (предвестник современной науки) сосуществуют и находятся в перманентном конфликте: «Пространство стремительно разворачивается от закрытого интимного к воображаемому Универсуму: находясь в окружении книг в своем университетском кабинете, Фауст мечтает не о власти земного правителя над пространством; его воображение интересует божественная власть над пространством первостихий (первоэлементов), сотворенных Создателем» [Лисович 2019, 12].

Три студента в обеих версиях пьесы Марло (так называемые тексты А и Б) – отнюдь не плоские персонажи, несмотря на краткость их появления. Это одно из «зеркал» самого Фауста. То они укоряют его за увлеченность «старыми методами познания», то восхваляют чудеса, им творимые, то умоляют вернуться к Богу. В том, как они обсуждают Фауста, происходит формирование концепта.

Итак, уже в XVI столетии фаустовский концепт сложен и противоречив. По мнению Р. Стивенса, центральным различием между мотивационной сферой Фауста К. Марло и Фауста И. Гёте заключается в том, что первый одержим преодолением космических ограничений человеческого бытия, а второй перманентным чувством незавершенности и неполноты, причина которой – смерть, обрывающая жизнь [Stevens 2017]. Далее различия в «версиях» его множатся: от мелочей до фундаментальных характеристик. В «Набросках к Фаусту» А.С. Пушкина Фауст – терзаемый невыразимым экзистенциальным ужасом социопат. В киноленте 2011 г. А.Н. Сокурова он одержим идеей порядка.

Этот концепт не может быть описан и понятием фаустовской души. Ведь границы этого понятия четко не определены. Выше мы привели одну из цитат О. Шпенглера, и это только одна из характеристик. В другом месте «Заката Европы» он пишет: «каждый язык своими тысячекратно запутанными обозначениями предостерегает от намерений теоретически расчленять и систематически упорядочивать душевное. Здесь упорядочивать нечего» [Шпенглер 1998, 478]. Так философ рассуждает о бесперспективности применения научного метода к такой категории как душа. Рассматривая фаустовскую душу через призму такой методологии, он вынужден ограничиваться набором характеристик, общность которых познается скорее интуитивно, но не может быть конкретизирована: «фаустовская культура есть культура воли, представляет собой лишь иное выражение в высшей степени исторической предрасположенности ее души… оттого вся фаустовская этика есть некое «вверх»: совершенствование Я, нравственная работа над Я, оправдание Я» – пишет О. Шпенглер [Шпенглер 1998, 489]. Категории пространства и воли образуют в концепции О. Шпенглера дихотомию. Пространство фаустовской души бесконечно, и ее движение, направляемое волей, также бесконечно, в отличие, к примеру, от вечно замкнутого пространства аполлонической культуры.

Вышеприведенная концепция может рассматриваться как некое обобщение свойств Фауста-персонажа, ведь Фауст предстает в абсолютном большинстве интерпретаций как сверхволевой человек (предтеча сверхчеловека Ф. Ницше), личность, бросающая попеременно вызовы самым сокрушительным силам в мире: от государства до Бога. Кроме того, в трактовке О. Шпенглера так мало учтен разум, одно из главнейших качеств Фауста, один из ключевых источников его страданий и действий.

С.В. Семочко формулирует фаустовский концепт следующим образом:

> В когнитивной структуре концепта «Фауст» хранятся сведения об особом типе творческой личности (Фаусте), характеризующейся неординарностью и выдающимися интеллектуальными способностями и руководствующейся при достижении поставленных целей особыми мотивами, не свойственными другим людям. Данные сведения хранятся в ядерной части исследуемого концепта и в немецкой культуре являются константными более четырех веков [Семочко 2004, 5].

Говоря же о принципе действия Фауста, она отмечает, что при выборе методов достижения целей, он руководствуется «определенным набором морально-этических ценностей» [Семочко 2004, 6]. Обратим внимание, что в этой интерпретации слово «воля» не звучит в принципе.

Другой современный исследователь – Е.Н. Немеров отмечает, рассуждая о фаустовском духе, что в его основе лежит индивидуализм и стремление достигать поставленных целей через пренебрежение моральными ценностями. И, отметим, что слово «воля» здесь вновь не обнаруживается. В этом заключается огромная разница в морально-этическом аспекте оценки фаустовской души между приведенной позицией и позицией О. Шпенглера. Точка зрения Е.Н. Немерова (и многих других) более опирается на те варианты Фауста, где герой получает воздаяние в конце пути, позиция О. Шпенглера более восходит к Фаусту И.В. Гёте, в трагедии которого герой спасен заступничеством Богоматери [Немеров 2006].

Рассуждая об этом казусе, Е.Н. Немеров полагает, что подобное решение более характеризует не столько Фауста, сколько самого И.В. Гёте. И вот здесь мы подходим к очень важному «водоразделу» среди позиций в научной среде относительно этического базиса фаустовского концепта. Проблема определения сущности воли как экзистенциального движителя Фауста напрямую связана с определением сущности добра и зла как ключевых категорий бытия. Огромное множество отечественных и зарубежных авторов настаивают на том, что итог жизнеописания Фауста – это его экзистенциальный крах, подобно Е.Н. Немерову, не акцентируя внимание на «нелогичном» финале трагедии у И.В. Гёте. Вспомним «Дух эпохи Гёте» В.Г. Корфа [Korff 2014].

Однако не меньшее число авторов пытается рассмотреть фигуру Фауста вне абсолютов добра и зла, пытаясь преодолеть противоречие страшными нарушениями Фаустом морали и тем, что у И.В. Гёте он не получает воздаяния, да и в других своих воплощениях все равно остается «аккумулирующей» общекультурные европейские смыслы персонажем: «Развитие науки в послевоенный период продемонстрировало, что гений и злодейство – «две вещи несовместные» – могут быть совместимы и что зло сопутствует расширению возможностей человечества» – писал В.А. Пронин [Пронин 2019, 22]. Действительно, с позицией «осуждения Фауста» как очень сложно согласиться, ведь европейская культура через такие явления как секуляризация, как философия релятивизма, как, собственно, учение самого О. Шпенглера, доказывает, что речь идет не только о характеристике германского писателя, ведь то, что Фауст оказывается спасенным и есть, по сути, торжество его воли, и бесконечность движения его души.

Торжество его воли, то есть Фауста, которая парадоксальным образом совпадает с волей Божественной. Ведь именно Бог дарует Фаусту спасение.

Здесь мы подходим к опаснейшей теме – внеморальности Бога и, в целом, внеморальности бытия, как одной из главнейшей составляющих фаустовского концепта. Практически никто не решается рассмотреть в научных работах его именно в таком аспекте.

Е.Н. Немеров, равно как и С.В. Семочко, подчеркивает, что разум – важнейший источник реализации воли в фаустовском концепте. Здесь, конечно, нужно сделать оговорку, что речь идет не просто о разуме в широком смысле слова – за личиной алхимика скрывается практически картезианский разум.

Алхимия, которой занимается Фауст в значительной мере – дань эпохе, когда жил реальный И. Фауст. Но также упоминание алхимии можно трактовать как свидетельство столкновения разума и веры в образе Фауста. Тем не менее, разум Фауста – это разум мыслителя и ученого эпохи Просвещения. Мы неслучайно упоминаем картезианство. У И.В. Гёте Фауст исполнен тотального скепсиса и критики по отношению к бытию. Он беспрестанно подвергает сомнению существование Бога при том, что его (Бога) антипод постоянно взаимодействует с ним.

Наконец, Е.Н. Немеров также делает особенный акцент на том, что одной из ключевых составляющих концепта служит обретение Фаустом (во всех интерпретациях) различных форм власти над людьми и природой. Подобная телеология представляется корректной, но не полной, ибо в ней не учитывается, что познание для Фауста составляет не только инструмент, но, в значительной степени, является самоценным.

Огромное значение в легенде о Фаусте имеет религиозная составляющая, этическая догматика. В ее свете предстает тройственное сюжетное противостояние Фауста – Мефистофеля – Бога. Сочетанием (или даже столкновением) в сюжете совершенно не тождественных составляющих: познания, человеческой воли, религии (и, возможно, алхимии, как одного из результатов этого столкновения), – Д.М. Новожилов и объясняет феноменальную популярность Фауста в европейской культуре последних четырех столетий в сравнении с другими персонажами, возникающими в средневековых легендах [Новожилов 2000].

Довольно общим «местом» в рассуждениях о произведениях о Фаусте является указание на то, что в них, начиная с переработки сюжета из сборника немецких легенд К. Марло, явно проявляется тенденция к антропоцентричности европейской культуры, достигающая своего пика уже после Ренессанса, в эпоху Просвещения. Г.В. Якушева указывала, что практически во всех сюжетах о Фаусте в европейской литературной традиции присутствует выход на проблемы Просвещения [Якушева 1998]. Но проблема возникает, потому что ни одна из версий Фауста не является гимном просвещению и, в целом, человеку, устраивающему свое бытие, – Фауст находится в перманентном и многоуровневом конфликте с собственными устремлениями, с собственными желаниями, но также и с могущественными внешними силами.

Заключение

Под фаустовским концептом следует понимать, основанный в европейской культуре на прецедентном тексте о Фаусте, комплекс идей, принятый интеллектуальной элитой европейской цивилизации и позволяющей ей осмыслять себя в мире и познавать этот мир в телеологическом, теологическом, социальном, научном и этическом аспектах и включающих:

– антропоцентричность культуры в ракурсе проблематики борьбы человека и превосходящих его сил бытия (природы, Бога и Дьявола, религии, социума). Инверсия этой тематики заключается в постулировании противоборства науки (как продукта человеческого разума) и религии (Бога);

– разум и воля как главные движители личности, общества, культуры;

– дуальность восприятия каждой значимой категории (Бог-Мефистофель, добро-зло («Я – часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо»), свет-тьма, вечность-мгновение и др.).

– стремление к абсолютной свободе, что приводит к релятивизации морали и, следовательно, к оправданию любых средств для достижения цели.

Анализ этического базиса фаустовского концепта и, прежде всего, природы и детерминант воли, представляет собой перспективное поле для дальнейших исследований.

ЛИТЕРАТУРА

1. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1940. 648 с.

2. Лисович И.И. Научно-образовательное пространство в пьесе К. Марло «Трагическая история доктора Фаустуса» // Горизонты гуманитарного знания. 2019. № 6. С. 3–25.

3. Немеров Е Н. Фаустовский тип культуры в философии Георга Зиммеля и Освальда Шпенглера: дис. … к. филос. н.: 09.00.13. Курск, 2006. 201 с.

4. Новожилов Д.М. Метаморфозы Фауста: легенда и ее восприятие в XVI столетии: дис. … к. филол. н.: 10.01.05. М., 2000. 178 с.

5. Пронин В.А. Страсти по Фаусту // Наука и школа. 2019. № 6. С. 18–25.

6. Семочко С.В. Концепт «Фауст» как константа немецкой культуры: автореф. дис. … к. филол. н.: 10.02.04. Воронеж, 2004. 18 с.

7. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: в 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1998. 663 с.

8. Якушева Г.В. Фауст и Мефистофель в литературе XX века: к проблеме кризиса просветительского героя: дис. … д. филол. н.: 10.01.05. М., 1998. 319 с.

9. Hedges I. Framing Faust: Twentieth-Century Cultural Struggles. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2005. 241 p.

10. Korff H.A. Geist der Goethezeit. Teil 1: Sturm und Drang. Treuchtlingen: Literaricon, 2014. 340 S.

11. Stevens R. Faustus Revisited: A Cultural, Historical, and Artistic Study: Master of Arts in Theatre Thesis. University of South Carolina, 2017. 80 p.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Lisovich I. I. Nauchno-obrazovatel'noe prostranstvo v p'ese K. Marlo "Tragicheskaya istoriya doktora Faustusa" [The Scholarly and Educational Space in Christopher Marlowe's "The Tragical History of Doctor Faustus"]. *Gorizonty gumanitarnogo znaniya*, 2019, no. 6, pp. 3–25. (In Russian).

2. Pronin V.A. Strasti po Faustu [The Passion According to Faust]. *Nauka i shkola*, 2019, no. 6, pp. 18–25. (In Russian).

(Monographs)

3. Hedges I. *Framing Faust: Twentieth-Century Cultural Struggles*. Carbondale, Southern Illinois University Press, 2006. 262 p. (In English).

4. Korff H.A. *Geist der Goethezeit. Teil 1: Sturm und Drang*. Treuchtlingen, Literaricon, 2014. 340 p. (In German).

5. Shpengler O. *Zakat Evropy. Ocherki morfologii mirovoy istorii* [The Decline of the West: Outlines of a Morphology of World History]. Vol. 1. Moscow, Mysl' Publ., 1998. 663 p. (In Russian).

6. Veselovskiy A.N. *Istoricheskaya poetika* [Historical Poetics]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1940. 408 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

7. Nemerov E.N. *Faustovskiy tip kul'tury v filosofii Georga Zimmelya i Osval'da Shpenglera* [The Faustian Type of Culture in the Philosophy of Georg Simmel and Oswald Spengler]. PhD Thesis. Kursk, 2006. 201 p. (In Russian).

8. Novozhilov D.M. *Metamorfozy Fausta: legenda i ee vospriyatie v XVI stoletii* [The Metamorphoses of Faust: The Legend and Its Reception in the 16th Century]. PhD Thesis. Moscow, 2000. 220 p. (In Russian).

9. Semochko S.V. *Kontsept "Faust" kak konstanta nemetskoy kul'tury* [The Concept of "Faust" as a Constant of German Culture]. PhD Thesis Abstract. Voronezh, 2004. 18 p. (In Russian).

10. Stevens R. *Faustus Revisited: A Cultural, Historical, and Artistic Study*. Master of Arts in Theatre Thesis. University of South Carolina, 2017. 80 p. (In English).

11. Yakusheva G.V. *Faust i Mefistofel' v literature XX veka: k probleme krizisa prosvetitel'skogo geroya* [Faust and Mephistopheles in Twentieth-Century Literature: On the Crisis of the Enlightenment Hero]. Dr. Habil. Thesis. Moscow, 1998. 319 p. (In Russian).

Алабдаллах Кристина Мусалламовна,
Российский государственный гуманитарный университет.
Аспирант кафедры сравнительной истории литератур.
Научные интересы: взаимовлияние европейской и арабской литературных традиций, арабская литература эпох первого и второго возрождений.
E-mail: kristina.mgkt@mail.ru
ORCID ID: 0009-0002-1310-4039

Kristina M. Alabdullah,
Russian State University for the Humanities.
Postgraduate Student at the Department of Comparative History of Literature.
Research interests: the mutual influence of European and Arabic literary traditions, Arabic literature of the First and Second Renaissances.
E-mail: kristina.mgkt@mail.ru
ORCID ID: 0009-0002-1310-4039

DOI 10.54770/20729316-2026-3-512

Н.В. Бочкарева, Е.В. Потысьева

ЛИНГВОКУЛЬТУРНЫЕ ЛАКУНЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ И СПОСОБЫ ИХ ЭЛИМИНИРОВАНИЯ
(на материале переводов произведений Лю Цысиня на русский язык)

Аннотация

В статье рассматриваются особенности передачи лингвокультурных лакун при переводе художественной литературы с китайского языка на русский на примере произведений Лю Цысиня. Актуальность исследования обусловлена тем, что при переводе художественных текстов с китайского языка на русский значительные трудности возникают не только вследствие структурных и лексических различий между языками, но и в связи с различиями между китайской и русской лингвокультурами. Лингвокультурные лакуны отражают национально-культурную специфику языка и могут проявляться в отсутствии прямых лексических соответствий, различии культурных ассоциаций, особенностях национального образного мышления и индивидуально-авторских средствах выражения. Материалом исследования послужили оригинальные тексты романов Лю Цысиня «Задача трех тел» и «Темный лес», а также их переводы на русский язык, выполненные О.Б. Глушковой. В ходе сопоставительного анализа было установлено, что выбор переводческой стратегии непосредственно связан с типом лакуны, ее культурной значимостью, степенью известности соответствующей реалии русскоязычному читателю и контекстом употребления. Результаты исследования показывают, что перевод лингвокультурных лакун требует комплексного подхода, сочетающего сохранение культурной специфики оригинала с обеспечением понятности текста для носителей русского языка. Полученные результаты могут быть использованы в дальнейших исследованиях китайско-русского художественного перевода, а также в практической деятельности переводчиков при работе с безэквивалентной лексикой.

Ключевые слова

Лингвокультурные лакуны; переводческие стратегии; художественный перевод; реалии; китайская литература; Лю Цысинь; китайско-русский перевод.

N.V. Bochkareva, E.V. Potyseva

LINGUOCULTURAL LACUNAE IN LITERARY TEXTS AND METHODS FOR THEIR ELIMINATION (Based on Russian Translations of Liu Cixin's Works)

Abstract

The article examines the peculiarities of rendering linguocultural lacunae in literary translation from Chinese into Russian, based on the works of Liu Cixin. The relevance of the research is determined by the fact that the translation of literary texts from Chinese into Russian involves significant difficulties arising not only from structural and lexical differences between the two languages, but also from differences between Chinese and Russian linguocultures. Linguocultural lacunae reflect the national and cultural specificity of a language and may manifest themselves in the absence of direct lexical equivalents, differences in cultural associations, specific features of national imagery, and individual authorial means of expression. The material for the study comprises the original Chinese texts of Liu Cixin's novels *The Three-Body Problem* and *The Dark Forest*, as well as their Russian translations by O.B. Glushkova. The comparative analysis demonstrates that the choice of translation strategy is directly related to the type of lacuna, its cultural significance, the degree to which the corresponding culture-specific element is familiar to Russian-speaking readers, and the context in which it is used. The results of the study show that the translation of linguocultural lacunas requires an integrated approach that combines the preservation of the cultural specificity of the source text with ensuring its comprehensibility for Russian-speaking readers. The findings may be used in further research on Chinese-Russian literary translation, as well as in the practical work of translators dealing with non-equivalent vocabulary.

Keywords

Linguocultural lacunae; translation strategies; literary translation; realia; Chinese literature; Liu Cixin; Chinese–Russian translation.

В научной литературе по лингвистике и переводоведению существует несколько подходов к определению термина **«лакуна»**. Л.Л. Нелюбин предлагает следующую дефиницию: «Лакуны – отсутствие лексических эквивалентов в одном языке обозначениям, преимущественно национальных реалий, в другом» [Нелюбин 2003, 97]. И.И. Ревзин и В.Ю. Розенцвейг применяют понятие лакуны к случаям, «когда ситуации, обычные для культуры одного народа, не наблюдаются в другой культуре» [Ревзин, Розенцвейг 1964, 18].

Ключевой особенностью лакун считается их межкультурный характер, поскольку «вне ситуации межъязыкового контакта явление лакунарности теряет свою релевантность» [Ибрагимова 2017, 25].

В рамках этнопсихолингвистического подхода, понятие «лакуна» трактуется как элемент чужой культуры (вербальный или невербальный), провоцирующий когнитивный или эмоциональный диссонанс у представителей иной лингвокультуры [Сорокин, Марковина 1988, 5].

Лакуны представляют собой не только пробелы в языковых системах, но и отражение культурных различий. В настоящем исследовании особое внимание уделяется феномену лингвокультурных лакун. Анализ представлен-

ных выше определений позволяет заключить, что лакуны проявляются только в процессе межкультурной коммуникации. В то же время наличие лакун зависит от конкретных сопоставляемых языков: лакуна, обнаруживаемая при сравнении двух языков, может отсутствовать при сопоставлении с третьим. Таким образом, к основным характеристикам лакун относятся непонимание, непривычность и восприятие реалий как чуждых со стороны реципиента [Глазачева 2005, 32].

Т.Ю. Данильченко считает, что лингвокультурная лакуна – это «несовпадение, возникающее при сопоставлении понятийных, языковых, эмоциональных и других категорий двух или нескольких лингвокультурных общностей» [Данильченко 2014, 52]. Т.В. Агошкова добавляет, что лингвокультурная лакуна при сопоставлении двух языков «адаптирует ценностно-смысловые представления и реалии одной знаковой системы к другой и, таким образом, в зависимости от интерпретации перекодируемой информации, дистанцирует или наоборот, социализирует различные системы знаний» [Агошкова 2019, 19].

В данном исследовании мы придерживаемся классификации лакун, предложенной Я.Е. Андреевой [Андреева 2022, 37], которая включает в себя:

1. Этнолингвистические лакуны. Термин «этнолингвистические лакуны» основан на подходе этнолингвистической школы, представленной такими учеными, как Н.И. Толстой, С.М. Толстая, Т.В. Леонтьева и другими. Согласно этнолингвистической концепции, лакуна представляет собой элемент, принадлежащий одной культуре и закрепленный в ее языковой системе, который оказывается непонятным для представителей другой культуры [Томашева 1995, 51].

2. Ассоциативные лакуны. Данный тип лакун представляет собой языковые элементы, значение которых опирается на прецедентную информацию, культурно значимую внутри конкретной лингвокультуры. Эти явления подробно анализируются в трудах В.Л. Муравьева [Муравьев 1975, 14]. Ассоциативные лакуны вызывают устойчивые ассоциации у носителей языка, но могут быть не восприняты представителями других культур. В данную категорию входят фразеологизмы, цветовые коды, онимы, анекдоты и другие формы, несущие культурную нагрузку.

3. Лексические лакуны. Данные лакуны проявляются в тех случаях, когда определенное понятие известно представителям другой лингвокультуры, но не имеет точного однословного соответствия в языке перевода. Как отмечает И.А. Стернин, «в лексико-фразеологической системе каждого языка присутствует большое количество лакунарных единиц, то есть “пустых мест”, хотя в них есть близкие по значению слова» [Стернин, Быкова 1998, 56].

4. Идиостилистические лакуны. Подобные явления обусловлены спецификой авторского стиля и стремлением передать индивидуальные особенности речи персонажей в художественном тексте. Они выделяются на основе «отсутствия в одном из языков слова (фразеологизма), имеющего ту же стилистическую окраску, что и слово с идентичным значением другого языка» [Муравьев 1975, 18].

Проведенный анализ различных типов лакун позволяет утверждать, что их возникновение обусловлено комплексом лингвистических и экстралингвистических факторов. Эти явления демонстрируют уникальность каждого лингвокультурного сообщества, создавая при этом существенные препятствия для межкультурного взаимопонимания. Однако современная переводческая практика свидетельствует, что национально-культурные различия,

проявляющиеся через языковые лакуны, не являются непреодолимым барьером. Используя различные переводческие стратегии и приемы компенсации, переводчики успешно решают проблему передачи культурно-специфических элементов с одного языка на другой.

В рамках данного исследования использовалась классификация способов перевода языковых реалий, выделенная В.Ф. Щичко, которая включает в себя: транскрипцию, калькирование, описательный перевод, приблизительный перевод (перевод с родо-видовой заменой), функциональный аналог, совмещение способов перевода: транскрипция и калькирование, транскрипция с пояснением, калькирование с пояснением [Щичко 2004, 79]. Рассмотрим несколько примеров анализа перевода безэквивалентной лексики.

Анализ способов элиминирования этнолингвистических лакун

Примеры 1, 2.

«“红色联合”对“四二八兵团”总部大楼的攻击已持续了两天，他们的旗帜在大楼周围躁动地飘扬着，仿佛渴望干柴的火种» (“Hongse Lianhe” dui “Si-Er-Ba Bingtuan” zongbu dalou de gongji yi chixu le liang tian, tamen de qizhi zai dalou zhouwei zaodong de piaoyang zhe, fangfu kewang ganchai de huozhong) [Liu Cixin 2008a].

«Уже второй день Красный союз вел осаду штаба Бригады Красной охраны имени Двадцать восьмого апреля. Вокруг осажденного здания неустанно реяли красные флаги, словно костры, постоянно жаждущие дров» [Лю Цысинь 2024а].

红色联合 (Hongse Lianhe) – Красный союз – калькирование, так как переводчик сохраняет лексическое содержание оригинала, передавая смысл через дословное воспроизведение слов. Это адекватный способ перевода для данного случая, поскольку фраза «Красный союз» может легко восприниматься русскоязычной аудиторией как отсылка к революционным или социалистическим группам.

四二八兵团 (Si-Er-Ba Bingtuan) – Бригада Красной охраны имени Двадцать восьмого апреля. Этот случай – калькирование с пояснением. Вместо прямого перевода чисел, что могло бы вызвать трудности для русскоязычного читателя, было решено перевести название через разъяснение о дате и назначении (имени Двадцать восьмого апреля) и добавления пояснения «Красной охраны», что позволяет донести смысл китайского названия и сохранить его исторический контекст. Это подходящий способ для таких культурно-специфичных реалий, где необходимо передать смысл, а не дословное звучание.

Пример 3.

«红卫兵们让他负担的东西确实很重，但不是十字架» (Hongweibing men rang ta fudan de dongxi queshi hen zhong, dan bu shi shizijia) [Liu Cixin 2008a].

«Хунвэйбины и в самом деле навьючили на него тяжкое бремя, но это был не крест» [Лю Цысинь 2024а].

红卫兵 (hongweibing) – хунвэйбины – транскрипция. Переводчик использует транскрипцию, сохраняя звучание китайского термина. Это оправдано, потому что в русскоязычной культуре нет прямого аналога для этого термина, который обозначает участников движения «красных охранников», организованного в ходе Культурной революции.

Анализ способов элиминирования ассоциативных лакун

Примеры 4, 5.

«你父亲是海军高层中最睿智的将领，要是他还在，我也许不会陷得这么深。吴岳说» (Ni fuqin shi haijun gaoceng zhong zui ruizhi de jiangling, yaoshi ta hai zai, wo yexu bu hui xian de zheme shen. Wu Yue shuo) [Liu Cixin 2008b].

«– Твой отец был одним из мудрейших адмиралов среди высшего командования флота. Если бы он оставался с нами, то, может быть, я не попал бы в такой переплет, – ответил У Юэ» [Лю Цысинь 2024b].

海军高层 (haijun gaoceng) – высшее командование флота – функциональный аналог.

将领 (jiangling) – адмирал – приблизительный перевод. Слово 将领 (jiangling) буквально означает «военачальник» или «офицер высокого ранга», в том числе и армейский. Однако поскольку речь идет о флоте, переводчик конкретизировал значение и выбрал термин «адмирал», чтобы отразить принадлежность к морским силам.

Пример 6.

«首长，您的问题我一两句话说不清楚，毕竟，信念的建立是一个漫长而复杂的过程» (Shouzhang, nin de wenti wo yi liang ju hua shuo bu qingchu, bijing, xinnian de jianli shi yige manchang er fuza de guocheng) [Liu Cixin 2008b].

«– Командующий, у меня не получится объяснить все лишь парой слов. Выработка уверенности – это долгий и сложный процесс» [Лю Цысинь 2024b].

首长 (shouzhang) – командующий – приблизительный перевод. Это уважительное обращение к высокопоставленному военному или политическому руководителю, часто не указывающее на конкретное звание. В переводе передано как «командующий», что является конкретизацией.

Пример 7, 8.

«大校，以我的身份，来考察贵军的政治思想工作，您是不是觉得有些唐突?» (Daxiao, yi wo de shenfen, lai kaocha guijun de zhengzhi sixiang gongzuo, nin shi bu shi juede youxie tangtu?) [Liu Cixin 2008b].

«– Полковник, не считаете ли вы несколько неожиданным, что человек моего положения проверяет политическую и идеологическую работу в ваших вооруженных силах? – сказал Тайлер, встретившись с Чжан Бэйхаем» [Лю Цысинь 2024b].

大校 (daxiao) – полковник – функциональный аналог. 大校 (daxiao) – буквальный перевод: старший полковник. Это воинское звание в вооруженных силах Китая, которое примерно соответствует званию полковник в российской или западной военной иерархии, хотя в НОАК оно считается промежуточным званием между полковником и генерал-майором.

贵军(guijun) – ваши вооруженные силы – описательный перевод. В оригинале используется форма вежливости «贵» (gui). В русском переводе вежливость передана через выражение «ваши вооруженные силы».

Примеры 9–13.

«射击的武器五花八门，有陈旧的美式卡宾枪、捷克式机枪和三八大盖，也有崭新的制式步枪和冲锋枪–后者是在“八月社论”发表之后从军队中偷抢来的（注：1967年8月《红旗》杂志发表“揪军内一小撮”的社论，

使冲击军区、抢夺军队枪支弹药的事件愈演愈烈，全国范围的武斗也进入高潮。） – 连同那些梭标和大刀等冷兵器» (Sheji de wuqi wuhuabamen, you chenjiu de Meishi kabinqiang, Jiekeshi jiqiang he Sanba Dagai, ye you zhanxin de zhishi buqiang he chongfengqiang – houzhe shi zai “Bayue Shelun” fabiao zhihou cong junzhong tou qiang lai de (zhu: 1967 nian 8 yue “Hongqi” zazhi fabiao “jiu jun nei yi xiao cuo” de shelun, shi chongji junqu, qiangduo junzhong qiangzhi danyao de shijian yu lai yu lie, quanguo fanwei de wudou ye jieru gaochao) – liantong naxie suobiao he dadao deng lengbingqi) [Liu Cixin 2008a].

«Оружие у нападавших было самое разнообразное: от устаревших американских карабинов, чешских автоматов и японских ружей 38-го калибра до новейших винтовок и пулеметов, принятых на вооружение в Народно-освободительной армии Китая и украденных из ее арсеналов после публикации «Августовской передовицы». Здесь были даже копья и китайские мечи – дадао» [Лю Цысинь 2024a].

五花八门 (wuhuabamen) – самое разнообразное – функциональный аналог.

三八大盖 (Sanba Dagai) – японские ружья 38-го калибра – калькирование с пояснением. В переводе уточнено, что это «японские ружья», а добавление «38-го калибра» служит пояснением, приближая название к известной русскоязычной терминологии.

八月社论 (Bayue Shelun) – Августовская передовица – калькирование. Название оставлено в дословном переводе без пояснения. Однако в тексте есть сноска, объясняющая его историческое значение, что помогает читателю понять контекст.

梭标 (suobiao) – копья – функциональный аналог. В китайском языке «梭标» (suobiao) обозначает оружие, похожее на копье. Перевод «копья» является функциональным аналогом, так как это оружие имеет схожие характеристики и в русскоязычной культуре знакомо, несмотря на возможные различия в конструкции и форме.

大刀 (dadao) – китайские мечи – дадао – транскрипция с пояснением. В этом случае переводчик использует транскрипцию с пояснением: «китайские мечи – дадао». В русском языке нет точного аналога, и пояснение помогает читателю понять, что речь идет о длинном китайском мече, который использовался в определенные исторические периоды.

Пример 14.

«你是小罗吧？» (Ni shi Xiao Luo ba) [Liu Cixin 2008b].

– А вы... Сяо Ло? [Лю Цысинь 2024b].

小罗 (Xiao Luo) – Сяо Ло – транскрипция с пояснением. Компонент «小» (xiao), традиционно используемый в китайском языке как уменьшительно-ласкательное или уважительное обращение к младшему по возрасту или положению, сохранен в виде транскрипции и дополнительно объяснен в сноске.

Пример 15.

«我是颜色的颜» (Wo shi yanse de Yan) [Liu Cixin 2008b].

«– В моем имени иероглиф «янь» не из слова «торжественность». «Янь» в нем от слова «цвет»» [Лю Цысинь 2024b].

颜 (Yan) – «янь» – транскрипция с пояснением. В оригинале персонаж поясняет, что в его имени используется иероглиф «颜» (Yan), а не созвучный «严» (Yan). В русском переводе эта культурно-языковая особенность адаптирована с помощью транскрипции и пояснения в тексте, чего нет в оригинале.

Пример 16.

«不孝有三，无后为大，罗兄，我史家四百多年后的延承，就拜托你了» (Bu xiao you san, wu hou wei da, Luo xiong, wo Shi jia si bai duo nian hou de yancheng, jiu baituo ni le) [Liu Cixin 2008b].

«– «Три вещи не подобают достойному сыну; самая значительная среди них – не оставить потомства». Братец Ло, судьба семьи Ши в ближайшие четыреста лет находится в твоих руках» [Лю Цысинь 2024b].

不孝有三，无后为大 (bu xiao you san, wu hou wei da) – «Три вещи не подобают достойному сыну; самая значительная среди них – не оставить потомства» – калькирование с пояснением. Эта фраза отсылает к конфуцианскому понятию 孝 (xiao) – сыновней почтительности. В китайской традиции «不孝有三，无后为大» (bu xiao you san, wu hou wei da) означает, что из трех основных форм непочтительности самая тяжкая – это отсутствие потомков. В русском переводе эта культурная отсылка адаптирована через пословный перевод с пояснением в сноске.

Пример 17.

«当时被从床上叫起来的泰勒怒火万丈，咆哮着把家里珍贵的中国瓷器摔得粉碎» (Dangshi bei cong chuang shang jiao qilai de Tailei nuhuo wanzhang, paoxiao zhe ba jia li zhen gui de Zhongguo ciqi shuai de fensui) [Liu Cixin 2008b].

«Тайлера подняли с постели; от ярости он расколотил бесценное домашнее сокровище – вазу китайского фарфора» [Лю Цысинь 2024b].

怒火万丈 (nuhuo wanzhang) – от ярости – описательный перевод. Дословно выражение означает «огонь гнева вздымается на 10 000 чжан», передающее чрезвычайную степень злости. В русском переводе использовано краткое «от ярости», что передает основную эмоцию, но теряет экспрессивную силу оригинала.

Анализ способов элиминирования лексических лакун

Пример 18.

«别的批判对象戴的高帽子都是用竹条扎的框架，而他戴的这顶却是用一指粗的钢筋焊成的» (Bie de pipan duixiang dai de gao maozi dou shi yong zhu tiao zha de kuangjia, er ta dai de zhe ding que shi yong yi zhi cu de gangjin han cheng de) [Liu Cixin 2008a].

«В то время как на других «подсудимых» надевали дурацкие колпаки из бамбука, на Е Чжэтая напялили колпак из толстых стальных прутьев» [Лю Цысинь 2024a].

高帽子 (gao maozi) (дурацкие колпаки) – описательный перевод. В китайском контексте «高帽子» (gao maozi) – дословно «высокая шапка», имеет символическое значение унижения, связанное с публичными осуждениями в период Культурной революции. Русский перевод «дурацкие колпаки» передает идею насмешки и унижения, но без точного воспроизведения китайского термина.

Примеры 19, 20.

«我们以前应该是沟通得很好吧，上级既然把我们俩一起放到唐号上，肯定也是考虑了咱们以前在长安号上成功的合作» (Women yiqian yinggai shi goutong de hen hao ba, shangji jiran ba women lia yqi fang dao Tanghao shang,

kending ye shi kaolüle zanmen yiqian zai Chang'anhao shang chenggong de hezuo) [Liu Cixin 2008b].

«– Мы и раньше неплохо общались. Командование назначило нас обоих на "Тан", без сомнения, потому что мы успешно сотрудничали на "Чанъане"» [Лю Цысинь 2024b].

唐号 (Tanghao) – «Тан», 长安号 (Chang'anhao) – «Чанъань» – транскрипция. В обоих случаях переводчик не раскрывает значение суффикса «号» (hao), который указывает на то, что речь идет о кораблях.

Анализ способов элиминирования идиостилистических лакун

Примеры 21, 22.

«但来自附中的四位小将自有她们"无坚不摧"的革命方式，刚才动手的那个女孩儿又狠抽了叶哲泰一皮带» (Dan laizi Fuzhong de si wei xiaojiang zi you tamen "wujianbucui" de geming fangshi, gangcai dongshou de nage nühaier you hen choule Ye Zhetai yi pidai) [Liu Cixin 2008a].

«Зато у четырех малявок имелись свои радикальные революционные методы, против которых, как они полагали, никто не устоит. Та, что ударила Е, размахнувшись, хлестнула ремнем еще раз» [Лю Цысинь 2024a].

小将 (xiaojiang) – малявки – описательный перевод. В китайском тексте 小将 (xiaojiang) буквально означает «маленькие генералы», что в контексте Культурной революции относилось к юным активистам. В русском переводе выбрано сниженное «малявки», что передает пренебрежительный оттенок, но теряет революционную коннотацию.

无坚不摧 (wujianbucui) – против которых, как они полагали, никто не устоит – описательный перевод. Переводчик поясняет значение идиомы, что делает текст понятным, но теряется лаконичность и образность оригинала.

Пример 23.

«我早就知道你看不起我，我再有钱，在你眼里也就是个土财主而已，是不是？» (Wo zao jiuzhidao ni kan bu qi wo, wo zai you qian, zai ni yan li ye jiushi ge tu caizhu eryi, shi bu shi) [Liu Cixin 2008b].

«– Я всегда знал, что ты презираешь меня. Каким бы богатым я ни стал, я всегда буду для тебя всего лишь неотесанным толстосумом. Скажешь, нет?» [Лю Цысинь 2024b].

土财主 (tu caizhu) толстосум – функциональный аналог. Переводчик использует выражение «толстосум», чтобы передать смысл китайского слова «土财主» (tu caizhu), которое имеет уничижительное значение. Оно означает богатого человека, но часто имеющего низкий уровень образования, относительно консервативные и узкие взгляды.

Таким образом, была проанализирована 71 лакуна в переводе романа «Задача трех тел», в переводе произведения «Темный лес» – 38. В общем было выявлено и разделено по классификации лингвокультурных лакун 109 единиц безэквивалентной лексики, из которых:

- *этнолингвистические лакуны* – 40 единиц,
- *ассоциативные лакуны* – 28 единиц,
- *лексические лакуны* – 31 единица,
- *идиостилистические лакуны* – 10 единиц.

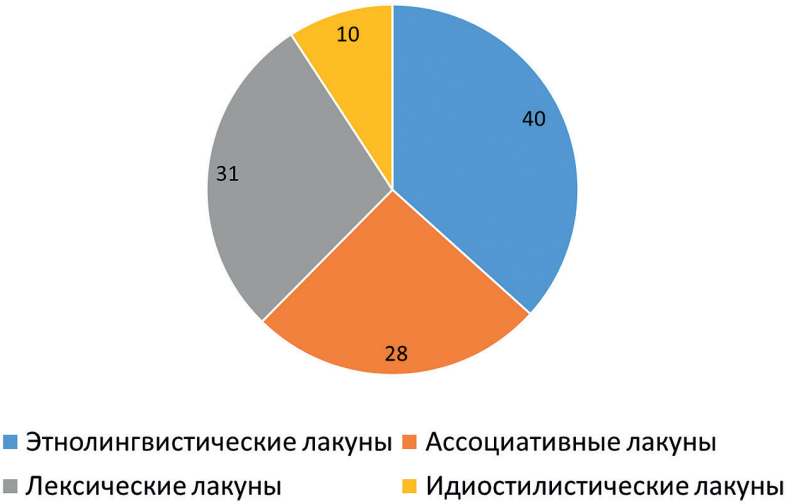


Рис.1. Количественное соотношение лингвокультурных лакун в переводах романов Лю Цысиня на русский язык

Анализ проводился на основе сопоставления оригинальных текстов на китайском языке и их переводов на русский язык. На первом этапе были выявлены реалии, характерные для китайской культуры, которые потенциально могли вызывать затруднения при передаче на русский язык. Затем путем сопоставительного анализа были установлены лингвокультурные лакуны, а также проанализированы применяемые переводческие стратегии, направленные на их элиминацию.

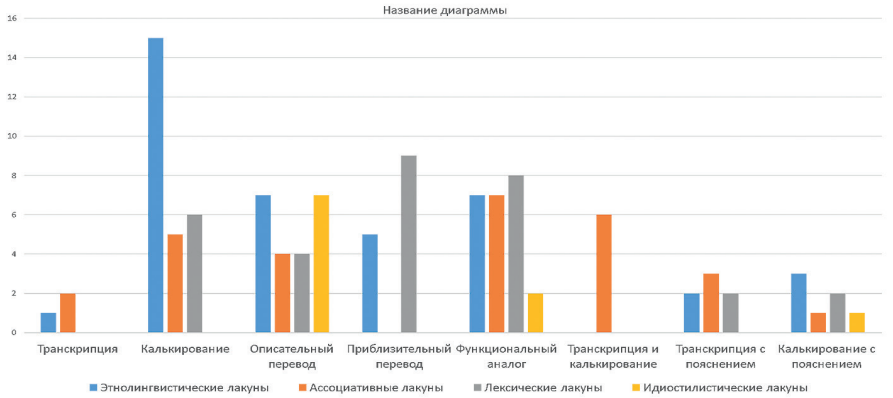


Рис. 2. Количественное соотношение способов элиминации лингвокультурных лакун в переводах романов Лю Цысиня на русский язык

Исследование показало, что выбор стратегии элиминирования лакун тесно связан с их типологией. Были выявлены следующие закономерности:

1. Для **этнолингвистических лакун**, связанных с реалиями китайского быта, традиций и культурных особенностей, основным способом передачи информации оказалось **калькирование**. Этот метод позволяет сохранить семантическую структуру исходного термина, обеспечивая при этом необходимую степень адаптации для русскоязычного читателя.

2. В случае **ассоциативных лакун**, отражающих особенности национального образного мышления и культурно закрепленные ассоциации, переводчики наиболее часто прибегали к использованию **функциональных аналогов** либо **совмещению транскрипции с калькированием**. Данные способы позволяют воспроизводить в целевом тексте ассоциативные связи оригинала без потери культурных коннотаций.

3. При передаче **лексических лакун**, обусловленных отсутствием прямых лексических эквивалентов в русском языке, основными стратегиями стали **приблизительный перевод** и **функциональные замены**. Эти методы обеспечивали необходимую адекватность передачи смыслового содержания и стилистическую естественность перевода.

4. Для **идиостилистических лакун**, отражающих индивидуальные особенности стиля Лю Цысиня, наибольшую эффективность продемонстрировал **описательный перевод**, позволяющий передать не только прямой смысл, но и эмоционально-стилистическую окраску авторского текста.

Проведенное исследование также позволило выявить, что в ряде случаев переводчики совмещают несколько методов передачи реалий, что способствует более полной передаче сложных культурных понятий.

Анализ перевода произведений Лю Цысиня продемонстрировал высокую степень сложности работы с китайским материалом. Китайская культура значительно отличается от русской, что приводит к множеству лакун как на уровне лексики, так и на уровне образной системы и культурных ассоциаций.

Таким образом, можно сделать вывод, что правильный выбор стратегии элиминирования лакун зависит от множества факторов: типа лакуны, степени известности реалии и контекста ее употребления. Успешное преодоление лингвокультурных лакун требует от переводчика не только глубокого знания языка, но и высокой степени культурной компетентности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агошкова Т.В. Лингвокультурная лакуна в современном художественном дискурсе // Сборник статей по итогам IV-й международной конференции «Язык и действительность. Научные чтения на кафедре романских языков им. В.Г. Гака». Т. 3. М.: Спутник+, 2019. С. 18–24.

2. Андреева Я.Е. Лингвокультурные лакуны в художественном тексте и способы их элиминирования (на материале переводов произведений Г.Ш. Яхиной на китайский язык): дис. ... к. филол. н.: 10.02.20. Тюмень, 2022. 215 с.

3. Глазачева Н.Л. Лакуны и теория межкультурной коммуникации // Лакуны в языке и речи. Вып. 2. Благовещенск: БГПУ, 2005. С. 31–34.

4. Данильченко Т.Ю. Понятие и сущность лакун // Наука. Искусство. Культура. 2014. № 3. С. 51–57.

5. Ибрагимова К.Г. Исследование юридических терминологических лакун в динамике контактирующих языков и культур // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. 2017. № 2. С. 25–33.

6. (a) Лю Цысинь. Задача трех тел. М.: Эксмо, 2024. 512 с.

7. (b) Лю Цысинь. Темный лес. М.: Эксмо, 2024. 640 с.

8. Муравьев В.Л. Лексические лакуны на материале лексики французского и русского языков. Владимир: Владимирский педагогический институт, 1975. 97 с.

9. Нелюбин Л.Л. Толковый переводоведческий словарь. М.: Флинта: Наука, 2003. 320 с.

10. Ревзин И.И., Розенцвейг В.Ю. Основы общего и машинного перевода. М.: Высшая школа, 1964. 243 с.

11. Сорокин Ю.А., Марковина И.Ю. Культура и ее этнопсихолингвистическая ценность // Этнопсихолингвистика / отв. ред. Ю.А. Сорокин. М.: Наука, 1988. С. 5–18.

12. Стернин И.А., Быкова Г.В. Концепты и лакуны // Языковое сознание: формирование и функционирование / под ред. Н.В. Уфимцевой. М.: Наука, 1998. С. 55–67.

13. Томашева И.В. Понятие «лакуна» в современной лингвистике. Эмотивные лакуны // Язык и эмоции. Волгоград: Перемена, 1995. С. 50–60.

14. Щичко В.Ф. Китайский язык. Теория и практика перевода. М.: Восток-Запад, 2004. 223 с.

15. (a) Liu Cixin. San ti. Chongqing, Chongqing Publishing House, 2008. 302 p.

16. (b) Liu Cixin. San ti II. Hei'an senlin. Chongqing, Chongqing Publishing House, 2008. 470 p.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Danil'chenko T.Yu. Ponyatiye i sushchnost' lakun [The Concept and Essence of Lacunae]. *Nauka. Iskusstvo. Kul'tura*, 2014, no. 3, pp. 51–57. (In Russian).

2. Ibragimova K. G. Issledovaniye yuridicheskikh terminologicheskikh lakun v dinamike kontaktiruyushchikh yazykov i kul'tur [A Study of Legal Terminological Lacunae in the Dynamics of Contacting Languages and Cultures]. *Vestnik Baltiyskogo federal'nogo universiteta im. I. Kanta. Seriya: Filologiya, pedagogika, psikhologiya*, 2017, no. 2, pp. 25–33. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Agoshkova T.V. Lingvokul'turnaya lakuna v sovremennom khudozhestvennom diskurse [Linguocultural Lacuna in Contemporary Literary Discourse]. *Sbornik statey po itogam IV Mezhdunarodnoy konferentsii "Yazyk i deystvitel'nost'. Nauchnye chteniya na kafedre romanskikh yazykov im. V. G. Gaka"* [Collected Papers of the 4th International Conference "Language and Reality. Scientific Readings at the V.G. Gak Department of Romance Languages"]. Vol. 3. Moscow, Sputnik+ Publ., 2019, pp. 18–24. (In Russian).

4. Glazacheva N.L. Lakuny i teoriya mezhkul'turnoy kommunikatsii [Lacunae and the Theory of Intercultural Communication]. *Lakuny v yazyke i rechi*

[Lacunae in Language and Speech]. Issue 2. Blagoveshchensk, Blagoveshchensk State Pedagogical University Publ., 2005, pp. 31–34. (In Russian).

5. Sorokin Yu.A., Markovina I.Yu. Kul'tura i ee etnopsikholingvisticheskaya tsennost' [Culture and Its Ethnopsycholinguistic Value]. Sorokin Yu.A. (Ed.). *Etnopsikholingvistika* [Ethnopsycholinguistics]. Moscow, Nauka Publ., 1988, pp. 5–18. (In Russian).

6. Sternin I.A., Bykova G.V. Kontsepty i lakuny [Concepts and Lacunae]. Ufimtseva N.V. (Ed.). *Yazykovoye soznaniye: formirovaniye i funktsionirovaniye* [Linguistic Consciousness: Formation and Functioning]. Moscow, Nauka Publ., 1998, pp. 55–67. (In Russian).

7. Tomasheva I.V. Ponyatie "lakuna" v sovremennoy lingvistike. Emotivnye lakuny [The Concept of "Lacuna" in Modern Linguistics. Emotive Lacunae]. *Yazyk i emotsii* [Language and Emotions]. Volgograd, Peremena Publ., 1995, pp. 50–60. (In Russian).

(Monographs)

8. Murav'ev V.L. *Leksicheskiye lakuny na materiale leksiki frantsuzskogo i russkogo yazykov* [Lexical Lacunae in the Vocabulary of French and Russian]. Vladimir, Vladimir Pedagogical Institute Publ., 1975. 97 p. (In Russian).

9. Revzin I.I., Rozentsveig V.Yu. *Osnovy obshchego i mashinnogo perevoda* [Fundamentals of General and Machine Translation]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1964. 243 p. (In Russian).

10. Shchichko V.F. *Kitayskiy yazyk. Teoriya i praktika perevoda* [Chinese Language. Theory and Practice of Translation]. Moscow, Vostok-Zapad Publ., 2004. 223 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

11. Andreyeva Y.E. *Lingvokulturnye lakuny v khudozhestvennom tekste i sposoby ikh eliminorovaniya (na materiale perevodov proizvedeniy G.Sh. Yakhinoy na kitayskiy yazyk)* [Linguocultural Lacunae in Literary Text and Methods of Their Elimination (Based on Translations of G.Sh. Yakhina's Works into Chinese)]. PhD Thesis. Tyumen, 2022. 215 p. (In Russian).

Бочкарева Наталья Владимировна,
Дальневосточный федеральный университет.
Старший преподаватель кафедры китаеведения Восточного института.
Научные интересы: лингвокультурология, переводоведение, китайско-русский перевод.
E-mail: bochkareva.nv@dvfu.ru
ORCID ID: 0009-0002-1587-132X

Потысьева Екатерина Владимировна,
Дальневосточный федеральный университет.
Студент Восточного института.
Научные интересы: китайско-русский перевод, лингвокультурология, межкультурная коммуникация.
E-mail: potyseva.ev@dvfu.ru
ORCID ID: 0009-0002-2778-8195

Natalya V. Bochkareva,
Far Eastern Federal University.
Senior Lecturer, Department of Chinese Studies, Institute of Asian studies.
Research interests: Linguoculturology, Translation Studies, Chinese-Russian translation.
E-mail: bochkareva.nv@dvfu.ru
ORCID ID: 0009-0002-1587-132X

Ekaterina V. Potyseva,
Far Eastern Federal University.
Student, Institute of Asian studies.
Research interests: Chinese-Russian translation, linguoculturology, intercultural communication.
E-mail: potyseva.ev@dvfu.ru
ORCID ID: 0009-0002-2778-8195

DOI 10.54770/20729316-2026-3-525

Е.А. Головачева, О.В. Седельникова, А.В. Балдова

РОМАН Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «БЕСЫ» В ПЕРЕВОДАХ НА НЕМЕЦКИЙ ЯЗЫК: ПРОБЛЕМА ВОСПРОИЗВЕДЕНИЯ НАЗВАНИЯ*

Аннотация

В статье рассмотрены особенности перевода названия романа Ф.М. Достоевского «Бесы» на немецкий язык. В результате изучения семантики лексических единиц, выбранных для передачи названия романа разными переводчиками, и рассмотрения их использования в немецких переводах Библии, ряде прецедентных текстов немецкой художественной словесности и переводах произведений русских писателей установлены проявления языковой и концептуальной асимметрии, которая не позволяет в полной мере передать в переводе глубину содержания оригинального названия и сужает задаваемые им горизонты интерпретации смысловых доминант произведения. В связи с этим ни один из вариантов заглавий романа «Бесы» («Die Besessenen», «Die Dämonen», «Die Teufel», «Böse Geister») в отдельности не позволяет в полной мере передать его метафорический смысл. Версия «Die Besessenen» (Х. Путце, 1888) смещает субъектно-объектный акцент. Название «Die Dämonen» (Е.К. Разин, 1906) имеет излишнюю романтизированную окрашенность и наделяет «бесов» силой, которой они фактически не обладают. Вариант «Teufel» (Г. Рёль, 1921) может значительно сужать горизонт читательского восприятия произведения. Название «Böse Geister» («Злые духи»), использованное в переводе С. Гайер (1998), представляется наиболее точным, поскольку не содержит нежелательных культурных коннотаций, сохраняет связь заглавия с евангельским эпиграфом. Тем не менее сама множественность переводческих интерпретаций романа «Бесы» в Германии дает немецкому читателю возможность наиболее полно овладеть комплексом смыслов, заложенных в заглавии произведения.

Ключевые слова

Ф.М. Достоевский; роман «Бесы»; художественный перевод; языковая и концептуальная асимметрия; название произведения; эпиграф.

* Исследование выполнено в Национальном исследовательском Томском политехническом университете при финансовой поддержке Российского научного фонда (проект № 25–28–01243 «Роман Ф.М. Достоевского “Бесы” в немецком переводе Е.К. Разин (Лесс Кэррик): казусы рецепции прецедентных текстов русской культуры» https://rscf.ru/project/25-28-01243/).

E.A. Golovacheva, O.V. Sedelnikova, A.V. Baldova

THE NOVEL *THE DEMONS (THE POSSESSED)* BY F.M. DOSTOEVSKY IN GERMAN TRANSLATIONS: THE PROBLEM OF REPRODUCING THE TITLE**

Abstract

This article examines the specifics of translating the title of F.M. Dostoevsky's novel *The Demons (The Possessed)* into German. As a result of studying the semantics of the lexical units chosen by different translators to render the novel's title, and examining their use in German translations of the Bible, a number of precedent texts in German literary fiction, and translations of works by Russian writers, manifestations of linguistic and conceptual asymmetry have been identified. This asymmetry prevents the full depth of meaning of the original title from being conveyed in translation and narrows the horizons for interpreting the work's semantic dominants that it opens up. None of the existing German variants of title for the novel *(Die Besessenen, Die Dämonen, Die Teufel, Böse Geister)* can fully convey its metaphorical meaning on its own. The version *Die Besessenen* (H. Putze, 1888) shifts the subject-object emphasis and fails to capture the notion of demons as active forces within the novel. The title *Die Dämonen* (E.K. Rahsin, 1906) carries an overly romanticized connotation and endows the novel's demons with a power they do not actually possess. The variant *Teufel* (H. Röhl, 1921) may significantly narrow the horizon of the reader's perception of the work. The title *Böse Geister*, proposed in S. Gaier's translation (1998), appears to be the most accurate, as it avoids undesirable cultural connotations and preserves the connection between the title and the Gospel epigraph. Due to the plurality of translational interpretations characterizing the reception of the novel *The Demons (The Possessed)*, the German reader has the opportunity to comprehend the complex set of meanings embedded in the novel's title.

Keywords

F.M. Dostoevsky; novel *The Demons (The Possessed)*; literary translation; linguistic and conceptual asymmetry; title of a work; epigraph.

Несмотря на значительный интерес отечественной науки к вопросам инокультурной рецепции романа Ф.М. Достоевского «Бесы» [Дудкин, Азадовский 1973; Копча 2018; Булгакова 2019], изучение воспроизведения названия романа в переводах на немецкий язык до сих пор не становилось предметом специального рассмотрения.

Актуальность исследования обусловлена не только ключевой ролью названия в раскрытии аксиологических доминант произведения [Захаров 2006, 553], но и отсутствием эквивалента русского слова «бес» в языке принимающей культуры. Данная проблема порождает дискуссию немецких критиков о верности перевода названия. М. Когут отмечает, что в наиболее популярном у переводчиков варианте «Die Dämonen» («Дьяволы») «теряется отсылка к русским народным поверьям и стихотворению Пушкина, а также

** The study was carried out at National Research Tomsk Polytechnic University with the financial support of the Russian Science Foundation (RSF), project no. 25–28–01243, https://rscf.ru/project/252801243/.

к библейскому отрывку, служащему вторым эпиграфом к роману, ибо в Евангелии от Луки не демоны входят в свиней» [Kogut 2009, 12–13]. Немецкий славист Х. Роте выступил с критикой последнего перевода заглавия «Böse Geister» («Злые духи»). По его мнению, это заглавие нарушает стиль Достоевского, для которого «… характерны названия, состоящие из одного слова: «Игрок», «Бесы», «Подросток». Использование вместо них словосочетаний («*Böse Geister*», «*Ein grüner Junge*») – художественная ошибка. Добавленный эпитет выполняет функцию разъяснения и тем самым определяет содержание, причем односторонне, ограничивая его» [Rothe 2013, 145].

Название романа «Бесы» заключает в себе несколько смысловых пластов, обусловленных авторским замыслом, русским национальным культурно-историческим и православным кодами. Заглавие представляет собой метафору и в сочетании с эпиграфом актуализирует ряд аксиологических доминат: одержимость разного рода разрушительными теориями и идеями; потеря истинного пути; утрата человеческого облика и ценности земной жизни; болезнь души; кризис веры; социальный кризис; разрушение старого мира; предупреждение о трагических событиях. Заглавие указывает на порочность большинства персонажей романа, для которых характерны глубокие нравственные деформации: своеволие, зависть, ненависть, гордыня, тщеславие, инфантилизм, цинизм, бездуховность, наслаждение собственной греховностью и т.д. [Сараскина 1990; Истомина 2002; Захаров 2012; Булгакова, Седельникова 2018; Тихомиров 2022]. Многоаспектность названия ставит крайне непростую задачу перед переводчиками, от мастерства и профессиональной чуткости которых зависит направленность читательского восприятия романа.

Переводы романа Достоевского «Бесы» печатались в Германии под четырьмя названиями: «Die Besessenen» («Одержимые») в переводе Х. Путце [Dostojewski 1888], поддержано в переводе Б. Буссе в 1984; «Die Dämonen» («Демоны») – впервые предложено в первом немецком собрании сочинений Достоевского издательства «Пипер» Е.К. Разин (Э. Кэррик) [Dostojewski 1906] и поддержано еще в 9 переводах романа (В. Хиршфельд (1925), В. Йоллос (1946), Г. Рёль (1959), Г. Ярхо (1954), Н. Урбан (1961), И. Тённис (1961), М. Кегель (1961), Р. Херцог (1962), Г. Далитц (1985)); «Die Teufel» – предложено во втором немецком собрании сочинений Достоевского издательства «Инзель» Г. Рёлем [Dostojewski 1921], поддержано в переводе М. Кегель (1924); наконец, «Böse Geister» («Злые духи») предложила в 1998 г. С. Гайер [Dostojewski 1998]. Вариант Гайер имеет опору на немецкую литературную традицию перевода заглавия пушкинских «Бесов», выполненного Ф. Боденштедтом [Puschkin 1866, 111]. Рассмотрение истории немецких переводов романа «Бесы» указывает на отсутствие единой стратегии, а в отдельных случаях на зависимость выбора названия от субъективных факторов [Головачева, Седельникова, Балдова 2026]. Немецкие интерпретации демонстрируют не просто лингвистический разнобой, а скорее эволюцию в осмыслении произведения, отражая определенный этап восприятия и концептуального прочтения романа «Бесы» в Германии.

Появление *названия* «Die Besessenen» *связано с* французским влиянием: трансформируя в переводе оригинальное название романа, Путце находился под впечатлением от книги Э.М. де Вогюэ «Le Roman russe» («Русский роман», 1886), который сознательно поменял «слишком мрачное

русское название» «Бесы» на «Les possédés», и первого французского перевода романа, выполненного В. Дерели (1886) [Булгакова 2019, 114–115]. Лексема происходит от «*besessen*», имеющего значение «охваченный злыми духами, демонами; безумный», «одержимый», и верхненемецкого глагола *bisizzen* «сидеть, обладать, осаждать, овладевать» [Duden 2001; Wahring 1991]. По народным поверьям так назывался человек, который был безумен и управляем злыми духами [Duden 2001]. В немецком языке *besessen* также используется для обозначения страстного увлечения чем-то [Duden 2001]. В библейских текстах *Besessen(en)* обозначает скорее не бесов, а их жертв, подчеркивая состояние одержимости и ее внешние проявления [Walter, Kertelge u.a. 1978, 32–33].

Для объективной оценки предложенных немецкими переводчиками вариантов названия романа «Бесы» обратимся к всестороннему сопоставительному анализу значения слова «бесы» в русской и немецкой культурах.

В русском языке существительное «бес» используется для номинации злого духа, искушающего человека, нечистой силы, черта, дьявола или недоброго, хитрого, ловкого человека [Кузнецов 2000, 72]. В евангельских текстах «бес(ы)» обозначает нечистых духов, которые «вселяются в людей и животных, чтобы на время избежать преисподней и побыть на земле, разрушая ее, погружая во тьму и нечистоту» (Мк. 5: 1–16). Бесноватость упоминается наряду с болезнями. Однако, в отличие от последних, разрушающих плоть, бесноватость в первую очередь уничтожает душу человека, делая его причастным к тьме, лжи, смерти [Семенцов]. В русском языке возможны два варианта подверженности личности бесу, на что указывает распространенность в русском языке лексем «беснующийся» и «бесноватый». Бесноватый – «сумасшедший, в которого вселился бес» [Кузнецов 2000, 72], жертва, оказавшаяся под воздействием нечистых духов и страждущая от них, своевольно беснующийся – поклонник и угодник, не только охотно поклоняющийся бесу (падшему духу, который боится очищающего света и истины), но и наслаждающийся бесовщиной (Откр. 16: 13–14).

Для русской языковой картины мира (РЯКМ) принципиально важным оказывается отчетливое отделение бесов от Дьявола, выражающееся в наличии номинативных единиц для обозначения обеих сущностей, включая синонимическое разнообразие наименований *(бес – черт, демон, злой дух; Дьявол – демон, Сатана, Люцифер, Князь Преисподней / Тьмы, Враг небес, лукавый соблазнитель, Нечистый дух*). В русском языке, несмотря на характерную смесь христианских и языческих теонимов и демонимов, смешение библейских бесов с «низшими демонами язычества», очевидно их различное языковое и культурное осмысление [Черникова 2008, 29–32]. Верховное место в РЯКМ занимает демоним Сатана – противник Бога, далее по рангу – демон или дьявол, обладающий злой, страшной или роковой силой, определяющей судьбу человека, бесы принадлежат к низшим пандемонам [Черникова 2008, 30]. В русском разговорном языке существительные черт или бес не являются абсолютными синонимами [Шайкевич 2005, 160]. В сознании носителей русского языка присутствует явная оппозиция бес – демон, в которой первый представляет собой существо из низшего мира, а второй – из высшего, обладающего романтическим ореолом [Найдич 1981, 133].

Активное развитие отечественной литературы XIX в. способствовало смысловой дифференциации и углублению содержания концепта «бес» в русской культуре [Булгакова, Седельникова 2018, 126–128]. Образ нечистой силы в произведениях писателей – это не просто фольклорный пережиток, а художественный прием, служащий для критики, сатиры, используемый как символ внутреннего духовного распада, романтического бунта, как способ исследования темных уголков человеческой души, изображения разрушительных сил («Бесы» А.С. Пушкина, «Ночь перед Рождеством», «Вий», «Мертвые души» Н.В. Гоголя, «Демон» М.Ю. Лермонтова, «Сказка о кладе» В.И. Даля, «Записки домового», «Большой выход у Сатаны» О.И. Сенковского и др.).

Двуязычные словари предлагают несколько вариантов перевода лексемы «бес»: *der Teufel* (черт, дьявол, сатана, бес); *der Böse* (злодей); *der Dämon* (демон, дьявол, сатана, бес, искуситель); *der Satan* (сатана, дьявол, бес) [Лейн, Стахова и др. 2008]. Из них только три использованы в качестве названия в переводах романа «Бесы» («Die Teufel»; «Die Dämonen»), при этом слово ***Böse*** является составной частью в последнем названии «Böse Geister» («Злые духи»).

Слово «*der Teufel*» (черт / дьявол) (от средневерхненем. «*tiuvel*», «*tivel*», древневерхненем. «*tiufal*», трансформированного из церковного латинского «*diabolus*», «*diabolas*») – губитель человечества, воплощение зла. *Teufel* – это не просто абстрактная сила, а персонализированное зло. В мифологическом понимании *Teufel* – злой дух, сверхъестественное существо, занимающее промежуточное положение между людьми и Богом [Walter, Kertelge u.a. 1978, 17]. В переносном значении *Teufel* обозначает человека, который обладает невероятной силой [Duden 2001]. *В средние века было распространено выражение «Ü*berall ist der *Teufel»* («Повсюду *Дьявол»), указывающее на то, что дьявол и его падшие ангелы («gefallenen Engel») оказывают постоянное и непосредственное влияние на повседневную жизнь* [Simek 2023, 12].

Существительное «*der Dämon*» *(демон)* в немецком языке происходит от латинского «*daemon*», (греческий *daímōn*») – «божество», «дух», «сверхъестественное существо» «божественное существо» [Simek 2023, 19]. В античной культуре «даймоны» могли быть как добрыми, так и злыми духами, посредниками между богами и людьми [Simek 2023, 19]. В сочинениях И. Канта понятие демон, демоническая сила *связано с суеверием, критикой иррационального [*Kant 1793]. У А. Шопенгауэра *Dämon* – синоним иррациональной воли, слепой, порабощающей силы [Schopenhauer 1819]. В работах К.Г. Юнга демон символизирует темную сторону личности [Jung 1958–1981]. В переносном смысле демон в немецкой языковой культуре (НЯКМ) обозначает навязчивую идею, страсть или разрушительную силу [Duden 2001].

Словосочетание «*b*öse *Geister*» включает прилагательное *b*öse (морально плохой, вредный, причиняющий зло, приносящий беду, отвратительный, больной, сердитый) [Duden 2001] и существительное во множественном числе *Geister* от *Geist* (дух, ум, душа, призрак, привидение) [Wahring 1991]. *Geist* (от индоевр. *gheis* – «взволнованное, возбужденное состояние человека») имеет несколько основных значений: сознание, разум человека в отличие от души, которая затрагивает сферу чувств; человек, наделенный

особыми духовными качествами, обладающий особым внутренним миром [Duden 2001]. Изначально в НЯКМ лексема имела значение «дуновения», «дыхания», «воздушного движения» [Зуева 2013, 100].

Проведенный анализ словарных значений и этимологии ключевых немецких лексем, используемых переводчиками для воспроизведения названия романа, выявляет семантические различия между ними. Существительное *Teufel* делает упор на персонализированное, религиозное и абсолютное зло, близкое к библейскому Сатане. *Dämon(en)* обозначает множество внутренних страстей, навязчивых идей, философское осмысление «темной стороны» личности. Сочетание *böse Geister* имеет обобщенное толкование, обозначая злых духов как силу, обладающую разрушительными силами, при этом понятие не имеет яркой романтической, религиозной и мифологической окраски.

Просмотр переводов канонических библейских текстов (Нового и Ветхого Завета (см. иссл.: [Simek 2023]), Откр. Иоанна (Offb 16, 14; Eph. 6, 12*);* Евангелия от Луки (Lk. 10: 18); Евангелия из Эстернаха (Mk. 1: 32–34)) демонстрирует сложную и неоднозначную терминологическую систему, именующую онтологических противников Бога. Все три синоптических Евангелия содержат рассказы о власти Христа над демонами (*Dämonen*). Болезнь и одержимость демонами (*dämonische Besessenheit*) в них зачастую выступают как синонимы для физических и психических заболеваний, однако акцент делается не на личной вине одержимого, а на его порабощении внешней разрушительной силой, изменяющей его природу. В немецких канонических переводах Библий слова *Teufel, Satan* и *Dämon* часто синонимичны, в вариантах текстов отсутствует четкая разграниченность понятий. В переводе Ветхого Завета слово *Teufel* упоминается единожды, в то время как в Новом Завете оно встречается 34 раза [Simek 2023, 13]. В Новом Завете *Dämonen* упоминаются гораздо чаще, чем *Teufel* [Simek 2023, 15]. В переводах Евангелия от Луки в различных редакциях для обозначения бесов (в русс. библ. пер) употребляется сочетание *b*öse *Geister* и *Teufel* [Simek 2023, 15. В Откр. Иоанна *Teufel* (*Offb 12: 9*) (используются как синоним слову *Satan* («die Teufel oder Satan)» (в русс. – Дьявол или Сатана (Откр. 12: 9)) [Simek 2023, 15]. Немецкие переводы *с*тиха из Евангелия от Луки подчеркивают повиновение демонов Господу «*Dämonen* sind uns untertan…» (Lk. 10: 17). (в русс. библ. пер. – бесы повинуются). В немецких вариантах Библии Markus 1: 34, 3: 22 и Matthäus 9: 34, 12: 24 также есть сюжет об изгнании демонов – *D*ämon (в русс. библ. пер. – бесов) с помощью повелителя демонов *den Obersten der Dämonen* (в русс. библ. пер. – бесовский князь) или Веельзевула (*Beelzebub*) [Simek 2023, 22–23]. Таким образом, в различных текстах немецких Библий *Teufel* используется как в контекстах, где речь о дьяволе, так и в тех, где говорится о бесах [Simek 2023, 12–13]. *Teufel* ассоциируется с Сатаной *(Satan)* и рассматривается как личное существо, которое действует против Божьего плана. *Dämonen* обозначают злых духов, которые могут вселяться в людей и вызывать болезни и психические расстройства, *разрушения*, а также *ассоциируется с* образом падшего ангела [Simek 2023, 10, 12].

Немаловажным для настоящего исследования является рассмотрение особенностей использования слов *Teufel, Satan* и *Dämon* в немецкой литературной традиции. Обращение к текстам И.В. Гёте, братьев

Гримм, Г. Гессе, Т. Манна, формирующим важный культурный и аксиологический слой осмысления концепта «бесовство» в НЯКМ, предоставляет возможность глубже осмыслить устоявшиеся семантические поля и коннотации слов *Teufel*, *Dämon* и *böse Geister,* которые неизбежно влияют на читательское восприятие вариантов перевода названий романа «Бесы». В немецкой литературе мотив «бесовства» или «демонических сил» часто используется для изображения внутренних конфликтов, разрушительных страстей, борьбы добра и зла [Mittl 2013; Gerlach 2008]. В трагедии И.В. Гёте «Фауст» главный герой заключает сделку с Мефистофелем (*Teufel,* 43 употребления), что символизирует одержимость человека жаждой знаний, власти и наслаждений, ведущих к разрушению. В сказках братьев Гримм образ дьявола / черта (*Teufel*) ассоциируется как с абсолютным злом, так и с просто потусторонней силой, но в любом случае оказывающей помощь героям. В романе Г. Гессе «Степной волк» дьявол / черт (*Teufel,* 25 употреблений) изображается как часть внутреннего смятения главного героя Халлера, который борется со своими темными животными инстинктами, несущими дьявольские черты.

Весьма показательным для выявления разницы в смысловых коннотациях и контекстах употребления рассматриваемых лексем является роман Т. Манна «Доктор Фаустус». *Teufel* и *Dämon* используются здесь в различных контекстах достаточно часто (81 и 50 раз соотв.), отражая разные аспекты сверхъестественного, зла, искушения (см. иссл.: [Mendonca 1984]). *Teufel* – персонаж, с которым Адриан заключает договор, образ, подобный Мефистофелю Гёте, который искушает человека, предлагая ему гениальность и славу в обмен на душу. В размышлениях рассказчика или самого Адриана о природе зла и искушения *Teufel* является символом разрушительной силы, которая ведет человека к гибели: *Teufelsbündniss (договор / союз с чертом / дьяволом / бесом)*, *Teufelswerk (чертовских / дьявольских / бесовских дел)* и т.д. Лексема *Teufel* в романе также является метафорой одержимости иррациональным, объектом пародии и критики; это также субъект, делающий метафизическое явным [Mendonca 1984, 46–47].

Dämon в романе является более абстрактным понятием, описывающим сущность зла как историко-духовного процесса. *Dämon* – логика искаженного мышления. *Dämonie* – хаотическая, всепоглощающая стихия иррационального, которая возникает при распаде форм и норм, это состояние мира, утратившего порядок. *Dämon* и его производные Манн использует для характеристики занятий доцента Шлепфуса, в лекциях которого *Dämon(en)* обозначает злых духов, чья реальная власть над человеком локализована преимущественно в сфере плотского греха [Mann 1947, 139; Mendonca 1984, 30–34].

Анализ показывает, что в немецкой литературе нет абсолютно четкой и устойчивой смысловой иерархии между лексемами *Dämon, Teufel и Böse.* Семантика слова *Teufel* простирается **о**т образа персонифицированного, сверхъестественного искусителя, вступающего в сделку с человеком (Гёте, Манн), до воплощения внутреннего, психологического конфликта и темных сторон человеческой натуры (Гессе). В фольклорном контексте (Гримм) эта фигура может также сочетать черты абсолютного зла и амбивалентной потусторонней силы, активно влияющей на судьбу героя. Значение лексемы *Dämon* в литературе обрастает дополнительными коннотациями в сравне-

нии с библейским контекстом, представляя собой внутреннюю, абстрактную силу, управляющую творчеством, страстями и одержимостью. Лексема ***Böse*** описывает более общую, философскую категорию зла, находящуюся в диалектической связи с добром.

При рассмотрении немецких канонических переводов произведений русской и зарубежной классики также *обнаружено отсутствие* единого подхода к передаче лексики, обозначающей бесовские силы. В немецких переводах стихотворения А.С. Пушкина «Демон» и поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон» и стихотворения «Мой демон» используется лексема *Dämon* [Opitz 1859, 69, 91; Osten 1876, 98; Fiedler 1893, 32]. В переводе романа А.С. Пушкина «Капитанская дочка» употребляется только лексема *Teufel* [Puschkin 1973, 321–462]. В немецкой интерпретации повести Н.В. Гоголя «Ночь перед Рождеством», выполненной известным переводчиком-билингвом А.С. Элиасбергом, для перевода слова *черт* используется *Teufel*, для передачи выражения *«бесовский кузнец – Satanschmied («кузнец сатаны»),* а производные глаголы от слова *бес* опущены [Gogol 1921]. Роман Ф. Сологуба «Мелкий бес» известен в Германии под названиями «Der kleine *Teufel*» («Маленький *черт / дьявол*») [Sologub 1969] и «Der kleine *Dämon*» («Маленький демон») [Sologub 1919; 1980; 1989; 1990]. Перевод рассказа Э. По «*The Devil* in the Belfry» *(«Черт на колокольне»)* звучит как *«Der Teufel* im Glockenturm*»,* а *«бесноватые»* (про часы – *прим. Е.Г.*) как *behext (заколдованные,* от *Hexe (ведьма))* [Po 1993]; перевод романа А.Р. Лесажа «*Le Diable* boiteux» («Хромой бес») – *«Der* hinkende *Teufel»* [Lesage 1966].

Существительные *Dämon, Teufel* и *Satan* используются переводчиками выборочно и взаимозаменяемо, что создает разнородную картину и может влиять на восприятие оригинальных образов. Примеры указывают на сложность передачи специфических концептов при переводе произведений русской литературы на немецкий язык и на отсутствие прямого соответствия немецких лексем русской триаде бес / черт / демон, приводящее к вынужденному смешению понятий.

Таким образом, исходя из значений слов бес / черт / демон в русском и *D**ä**mon* / *Teufel* / *Besessen/ Böse* в немецком языках, выявляется очевидная асимметрия, в результате которой передача в названии смысла романа Достоевского «Бесы» и заложенной авторской интенции в точном и ясном формате одного слова оказывается весьма сложной.

Рассмотрим переводы эпиграфов в пяти разновременных немецких версиях романа «Бесы»: «Die Besessenen» (Х. Путце, 1888), «Die Dämonen» (Е.К. Разин, 1906), «Die Dämonen» (Е.К. Разин, 1921–1922), «Die Teufel» (Г. Рёль, 1921), «Böse Geister» (С. Гайер, 1998). Данный аспект важен, поскольку, как неоднократно указывали исследователи, двуединый двухчастный пушкинско-евангельский эпиграф является «символической метафорой», взаимодополнение и взаимопроникновение эпиграфов служит ключом к пониманию идеи, раскрывает проблематику и аксиологию произведения [Тихомиров 2022, 5].

Эпиграф 1	
«Die Besessenen», Х. Путце: Keine Spur ist für uns sichtbar? Wir geh'n irr, was is tzu thun? Werk des **Teufels** ist hier sichtbar, Und er kreist um uns herum. --- Man weiβt nicht, wie viele find es. Ihr Gefang macht Einen bang. Feiern sie 'ne Herenhochzeit, T**ö**nt 'nes Kobolds Grabenfang? *(A. Puschkin)* [Dostojewski 1888, Bd. I, I]	**«Die Teufel», Г. Рёль:** Hat **der Teufel** sich verschworen Gegen uns, führt un sim Kreis, Haben uns im Schnee verloren, Das ich keinen Ausgang weiß ….. Du! Das ist ein schaurig Klingen! Doch wer mag den Sinn verstehn? Ob sie Hochzeitsreigen schlingen, Ob ein Totenfest begehn? *(A. Puschkin.* *Aus dem Gedichte «**Die bösen Geister**»* *von Bodenstedt F.M.)* [Dostojewski 1921–22, Bd. 18, I]
«Die Dämonen», Е.К. Разин **(Э. Кэррик):** Schlag mich tot, wir sind verloren, Sind verirrt, was soll man tun? Sind vom **Teufel** auserkoren Und nun narrt er uns herum ….. Wieviel sind es, wohin fliehn sie, Und was singen sie so bang? Feiern sie heut Herenhochzeit, Oder ist es Grabenfang? *(A. Puschkin)* [Dostojewski 1906, Bd. V, V]	**«Böse Geister», С. Гайер:** Keine Wegspur, nichts zu sehen, wissen wir noch, wo wir sind? **Böse Geister**, scheint es, drehen uns im Kreis, im Wirbelwind. ..... Und sie fliehen, und sie jagen, hört ihr, wie sie kläglich schrein? Wird **ein Geist** zu Grabe getragen? Soll heut Hexenhochzeit sein? *(A.S. Puschkin)* [Dostojewski 1998, 5]
«Die Dämonen», Е.К. Разин **(Э. Кэррик):** ‚Herr, wir haben in dem Dunkel uns verirrt. Was tun wir nun? Jede Wegspur ist verloren! **Teufel** haben ganz gewiß uns hier auserkoren, – zerren jetzt und drehen uns mit **Dämonenmacht** wohl zickzack im Kreis herum, in dem Schneesturm und der Nacht. ..... Wieviel sind's? Wohin die Hetze? Und was singen sie im Trab? Feiern sie heut Hexenhochzeit? Oder tanzen sie ums Grab, das sie grad' dem Hausgeist graben?' *(A. Puschkin)* [Dostojewski 1921–22, Bd. V, VI]	

Эпиграф 2
«Die Besessenen», Х. Путце, 1888: <…> **Die Teufel** fuhren aus dem Menschen und in die Schweine; und die Heerde stürzte sich von einemm Abhang in den See, und ertrank. Als die Hirten sahen, was geschah, flohen sie und verkündigten's in der Stadt und in den Dörfern. Und die Bewohner gingen hiaus, zu sehen, was geschehen war; und zu Jesus gekommen fanden sie den Menschen, aus welchem **die Teufel** gefahren waren? Zu Jesu Füβen fiβend, bekleidet und bei voller Vernunft, und sie erschraken. Und die es gesehen hatten, verkündeten ihnen, wie **der Besessene** war gesund geworden» *(Evangelium Lucä. 8. Kapitel 32–36)* [Dostojewski 1888, Bd. I, I]
«Die Dämonen», Е.К. Разин (Э. Кэррик), 1906: <…> Da fuhren **die Teufel** aus von dem Menschen und fuhren in die Säue; und die Heerde stürzte sich von dem Abhange in den See und ersoff. Da aber die Hirten sahen, was da geschah, flohen sie und verkündigten's in der Stadt und in den Dörfern. Da gingen sie hinaus, zu sehen, was da geschehen war, und kamen zu Jesu und fanden den Menschen, von welchem **die Teufel** ausgefahren waren, sitzend zu den Füßen Jesu, bekleidet und vernünftig, und erschraken. nd die es gesehen hatten, verkündigten's ihnen, wie **der Besessene** war gesund geworden. *(Evangel. Lukä, Kap. VIII, 32–37)* [Dostojewski 1906, Bd. V, V]
«Die Dämonen», Е.К. Разин (Э. Кэррик), 1921: <…> Da fuhren **die Teufel** aus von dem Menschen, und fuhren in die Säue; und die Herde stürzte sich vom Abhange in den See,und ersoffen. Da aber die Hirten sahen, was da geschah, flohen sie, undverkündigten's in der Stadt und in den Dörfern. Da gingen siehinaus, zu sehen, was da geschehen war, und kamen zu Jesu, und fanden den Menschen, von welchem **die Teufel** ausgefahren waren, sitzend zu den Füßen Jesu, bekleidet und vernünftig, und erschraken. Und die es gesehen hatten, verkündigten's ihnen, wie **der Besessene** war gesund worden.**»** *(Evangel. Lukä, Kap. VIII, 32–37 (nach der Übersetzung von Luther)* [Dostojewski 1921–22, Bd. V, VI]
«Böse Geister», С. Гайер: <…> Da fuhren **die bösen Geister** von dem Menschen aus und fuhren in die Säue; und die Herde stürmte den Abhang hinunter in den See und ersoff. Als aber die Hirten sahen, was da geschah, flohen sie und verkündeten es in der Stadt und den Dörfern. Da gingen die Leute hinaus, um zu sehen, was geschehen war, und kamen zu Jesus und fanden den Menschen, von dem **die bösen Geister** ausgefahren waren, sitzend zu den Füßen Jesu, bekleidet und vernünftig, und sie erschraken. Und die es gesehen hatten, verkündeten ihnen, wie der **Besessene** gesund geworden war» *(Lukas 8, 32–36)* [Dostojewski 1998, 5]

Во всех обозначенных интерпретациях для второго эпиграфа использованы переводы Евангелия от Луки, выполненные М. Лютером. Однако в каждой из версий романа взята наиболее близкая по времени редакция перевода Лютера: для «Die Besessenen» (1888) – ранняя ред., год. неизв., для «Die Dämonen» (1906–1920) – ред. 1545 г., для «Die Dämonen» (1921–1922) и «Die Teufel» – ред. 1545 / 1912 гг. (одинаковые тексты), для «Böse Geister» (1998) – ред. 1984 г. (данные Нем. библейск. общества).

Перевод же первого эпиграфа – стихотворения А.С. Пушкина, вероятнее всего, выполнялся Х. Путце, Е.К. Разин и С. Гайер самостоятельно. Данное предположение исходит из того, что в канонических переводах (W. Engelmann, 1840; Fr. Bodenstedt, 1854, 1866; Th. Opitz, 1895) соответствующих текстов обнаружено не было. Г. Рель, напротив, прибегает к варианту перевода стихотворения «Бесы» – «Die bösen Geister» («Злые духи»), выполненному в 1866 г. немецким прозаиком и поэтом Фридрихом Боденштедтом (Fr. Bodenstedt, 1819–1892) [Puschkin 1866].

В оригинальном тексте романа в обоих эпиграфах значимую роль играют повторы слов с корнем «бес» («бес», «бесы» (2), «бесноватый»), которые уже с первых страниц задают важный вектор восприятия произведения, а также обозначают смысл его заглавия.

В самом первом переводе романа «Die Besessenen» (1888) заглавие поддерживается лишь последней строчкой эпиграфа, в которой переводчик также использует лексему «*der Besessene*» *(одержимый)***.** В этой версии сначала акцентируется внимание читателя на персонифицированном образе дьяволов («*Teufels*»), а затем фокус внимания переключается на одержимых, испытывающих влияние со стороны («*Besessene*»).

В первом издании перевода Е.К. Разин (Э. Кэррик) «Die Dämonen» (1906) при воспроизведении эпиграфа использованы те же самые решения, что и в версии Путце. То есть название романа не поддерживается ни одним из слов обоих эпиграфов.

В переработанном Кэррик переиздании перевода романа «Die Dämonen» 1921–1922 гг. название коррелирует лишь с одной строчкой первого эпиграфа, в которой упомянута «*Dämonenmacht*» («демоническая сила»), а во всех остальных частях эпиграфов используются разные лексемы. Вероятно, такое переводческое решение объясняется тем, что Кэррик понимала сложность воспроизведения одним немецким словом комплекса понятий, которое включает русское слово «бес». Именно на это она и указывает в своем предисловии к роману «Бесы»: *‘Бьессы’ – русское слово для обозначения неких злых духов, бесов или чертей (досл. пер. – Е.* Г.) [E.K.R, 1921, V Bd., S. XXIII].

Г. Рёль («Die Teufel», 1921) максимально внимателен к важным повторам, выбранное им название коррелирует с лексемами, использованными в эпиграфах.

В варианте С. Гайер «Böse Geister» (1998) также сохранены значимые повторы слова бес и его производных в эпиграфах.

Немецкий язык в силу своих особенностей не позволяет перевести причастие «*бесновавшийся*» с использованием корней слов «*Teufel*» или «*Dämonen*», как это, например, возможно в русском языке, поэтому во всех редакциях перевода Евангелия встречается единственный возможный вариант – «*Besessene*» («*одержимые*»).

Рассмотрение переводов эпиграфов показывает, что наиболее успешными оказались стратегии Рёля («Die Teufel») и Гайер («Böse Geister»). В их интерпретациях через последовательные повторы ключевых слов точно воспроизведен важный композиционный прием Достоевского, заключающийся в единстве названия романа и его эпиграфов. В ранних интерпретациях переводчики дробили эту целостность, смещая смысловые акценты и затрудняя понимание авторского замысла.

Таким образом, немецкий читатель на протяжении долгой истории рецепции Достоевского в Германии сталкивался с различными вариантами перевода названия романа «Бесы»: «Die Besessenen», «Die Dämonen», «Die Teufel», «Böse Geister». Отсутствие полного эквивалента русского слова «бесы» в немецком языке выразилось в многообразии переводческих решений, определив горизонт читательского восприятия сюжета.

Смысловое наполнение слов, используемых в немецких переводах названия романа, отличается от русского «бес»: ни одно из них не вбирает в себя весть тот комплекс значений, который присутствует в русской языковой культуре. В связи с выявленной асимметрией и отсутствием в немецком явной иерархии понятий *бес / черт / демон* ни один из вариантов не позволил донести в полной мере авторский замысел и всю диалектическую сложность, заключенную в оригинальном названии. Так, вариант «Die Besessenen» сохранял аллюзию на библейскую притчу, подчеркивая скорее идею евангельских бесновавшихся, и не акцентировал в названии внимание читателей именно на «бесах», наводнивших Россию и утративших нравственные и духовные ориентиры. Использование существительного *Besessenen* в качестве названия смещает субъектно-объектный акцент и не передает значения бесов, которые в романе являются действующими силами, влияющими на судьбы других и общества в целом, убеждающими и совершающими множество преступлений.

Версия «Die Dämonen» дает более возвышенное и романтическое понимание сути бесовства, наделяя всех «бесов» романа какой-то сверхъестественной силой, которой они фактически не обладают.

Использование варианта «Teufel» в качестве заглавия может значительно сужать горизонт читательского восприятия произведения, поскольку в НЯКМ *Teufel* чаще связан с персонифицированным образом дьявола и противником Бога, олицетворением высших темных сил. Такое решение скорее концентрирует внимание на главной фигуре романа – Николае Ставрогине (Князе). Кроме того, в немецкой литературе образ дьявола (*Teufel)* в достаточной степени романтизирован (Гёте, Манн и т.д.), читательский опыт в отношении прецедентных текстов немецкой культуры может задать неверный ассоциативный ряд. Вариант «Die Teufel» также не позволяет акцентировать ряд концептуально-значимых смыслов романа: болезнь, одержимость, кризис православных ценностей.

Вариант «Böse Geister» оказывается более удачным (хоть и не полностью аналогичным оригиналу) и наиболее точно выделяет смысловые аспекты названия оригинального текста: он поддерживает религиозный смысл вхождения бесов в человека, его одержимости, утраты православных нравственных ориентиров, а также символизирует разрушение *(Geister des Verderbens* (духи разрушения)). Сочетание *b*öse *Geister* позволяет избежать излишней романтизации названия, не нарушает субъектно-объектную позицию, не допускает двойственной трактовки образов бесов и за счет

прилагательного *b*öse (злые) однозначно подчеркивает принадлежность персонажей романа миру зла. В версии «Böse Geister» в большей мере сохранен баланс современного звучания оригинального названия без явной утраты связей с религиозными аллюзиями.

Однако, несмотря на появление последнего и наиболее релевантного оригинальной аксиологии «Бесов» перевода, вопрос о полноте и адекватности воспроизведения романа в немецких интерпретациях, в том числе его заглавия, до сих пор вызывает дискуссии. Представляется, что именно множественность переводческих интерпретаций позволила донести до немецкого читателя комплекс смыслов произведения, заложенных в названии романа «Бесы».

ЛИТЕРАТУРА

1. Булгакова Н.О. Рецепция романа Ф.М. Достоевского «Бесы» во французской словесной культуре: дис. … к. филол. н.: 10.01.01. Томск, 2019. 309 с.

2. Булгакова Н.О., Седельникова О.В. Концептосфера романа Ф.М. Достоевского «Бесы»: к определению базового концепта и его функции в поэтике романа // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2018. № 54. С. 125–146.

3. Головачева Е.А., Седельникова О.В., Балдова А.В. История переводов романа Ф. М. Достоевского «Бесы» на немецкий язык // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2026. № 2 (34). С. 291–316.

4. Дудкин В.В., Азадовский К.М. Достоевский в Германии // Ф.М. Достоевский: Новые материалы и исследования. М.: Наука, 1973. Т. 86. С. 659–740.

5. Захаров В.Н. Эмблема романа: Россия и Христос // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 18 т. Т. 9. М.: Воскресенье, 2006. С. 544–555.

6. Захаров В.Н. Снова «Бесы» // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: канонические тексты / под ред. В.Н. Захарова. Петрозаводск: Издательство Петрозаводского университета, 2012. Т. 9. С. 635–658.

7. Зуева Е.А. Развитие понятий die Seele (душа) и der Geist (дух) в немецком языке // МНИЖ. 2013. № 8–2 (15). С. 100–101.

8. Истомина Н.Ф. Концепт «бесы» в одноименном романе Ф.М. Достоевского: дис. ... к. филол. н.: 10.02.01. Липецк, 2002. 179 с.

9. Копча Н.А. Русский нигилизм: немецкая рецепция романа Ф.М. Достоевского «Бесы» // Университетский научный журнал. 2018. № 38. С. 224–231.

10. Кузнецов С.А. Большой толковый словарь русского языка. СПб.: Норинт, 2000. 1536 с.

11. Лейн К., Стахова Н., Лепинг Е.И., Лепинг А.А. Большой русско-немецкий словарь. М.: Просвещение, Дрофа, 2008. 876 с.

12. Найдич Э.Э., Роднянская И.Б. «Демон» // Лермонтовская энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 130–137.

13. Сараскина Л.И. «Бесы»: роман-предупреждение. М.: Советский писатель, 1990. 480 с.

14. Семенцов В. Бес // Интернет-словарь «Глаголъ». URL: https://pervobraz.ru (дата обращения: 10.10.2025).

15. Тихомиров Б.Н. Репетиция русского апокалипсиса // Достоевский Ф. М. Бесы: роман в трех частях / вступ. ст., подгот. текста и коммент. Б.Н. Тихомирова; ил. С.М. Шор. СПб.: СЗКЭО, 2022. С. 5–16.

16. Черникова Е.М. Эвфемизация демонимов в русском языке // Вестник ЮУрГУ. Серия: Лингвистика. 2008. № 1 (101). С. 29–32.

17. Шайкевич А.Я. Введение в лингвистику. Москва: Академия, 2005. 400 с.

18. Dostojewski F.M. Die Besessenen. Deutsch von Hubert Putze. In III B. Dresden, Leipzig: Heinrich Minden Verl., 1888.

19. Dostojewski F.M. Samtliche Werke. Unter Mitarbeiterschaft von Dmitri Mereschkowski, Dmitri Philossovhoff und anderen herausgegeben von Moeller van den Bruck: in 22 Bd. Die Dämonen. Sämtliche Werke, Erste Abteilung: Fünfter Band. München und Leipzig: Piper, 1906–1907.

20. Dostojewski F.M. Samtliche Werke. Unter Mitarbeiterschaft von Dmitri Mereschkowski, Dmitri Philossovhoff und anderen herausgegeben von Moeller van den Bruck: in 22 Bd. Die Dämonen. Sämtliche Werke, Erste Abteilung: Fünfter Band, Sechster Band. München und Leipzig: Piper, 1921–1922.

21. Dostojewski F.M. Sämtliche Romane und Novellen / Aus d. Russ. übers. von H. Röhl, hrsg. von H. Röhl und St. Zweig. Bd. I–XXV. Leipzig: Insel, 1921–1922. 18. Band: Die Teufel. Roman. Erster Band.

22. Dostojewski F. M. Böse Geister: Roman. Aus dem Russ. von S. Geier. Zürich: Amman, 1998. 962 S.

23. Duden. Deutsches Universalwörterbuch 4, neu bearbeitete und erweiterte Auflage/hrsg. von der Dudenredaktion. Mannheim; Leipzig; Wien; Zürich: Dudenverlag, 2001. 1892 S.

24. E.K.R. Vorbemerkung. F.M. Dostojewski: Die Dämonen. Sämtliche Werke, Erste Abteilung: Fünfter Band. München und Leipzig, Piper, 1921. S. XXIII–XXX.

25. Fiedler F. Mein Dämon. Gedichte von M.J. Lermontoff. Im Versmaß des Originals von Friedrich Fiedler. Leipzig: Philipp Reclam jun., 1893. 119 S.

26. Gerlach B. Teufelsdarstellungen in Literatur und Film. Magisterarbeit. 2008. 101 S.

27. Gogol N. Abende auf dem Vorwerke bei Dikanjka. Potsdam: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1921. 259 S.

28. Jung C.G. Gesammelte Werke in 22 Bände. Rascher, Zürich: Walter, Olten, 1958–1981. Band 9. Die Archetypen und das kollektive Unbewußte. 472 S.

29. Kant I. Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft. Leipzig: Philipp Reclam, 1793. 223 S.

30. Kogut M. Dostoevskij auf Deutsch. Vergleichende Analyse fünf deutscher Übersetzungen des Romans Besy. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2009. 302 S.

31. Lesage A.R. Der hinkende Teufel. Roman. Hamburg: Mosaik, 1966. 284 S.

32. Mann Th. Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1947. 772 S.

33. Mendonca B.M. Der Teufel des Doktor Faustus. Zur Bedeutung des Bösen im Faust-Roman. A Thesis for the Degree Master of Arts. McMaster University, 1984. 103 S.

34. Mittl F. Der Teufel in der Literatur: «Ein Teil von jener Kraft….» // Disputatio Philosophica. 2013. S. 65–79.

35. Opitz Th. Dichtungen von A. Puschki und M. Lermontow. Berlin: Verlag von A. Gofman und Comp. 1859. 129 S.

36. Osten L. Der Dämon. Eine morgenländische Sage. Berlin: Verlag von Hermann Peters, 1876. 98 S.

37. Po E.A. Teil: Bd. 1., Der Teufel im Glockenturm und andere Erzählungen. Frankfurt am Main; Leipzig: Insel-Verl. 1993. 398 S.

38. Puschkin A. Russische Dichter. Friedrich Bodenstedt's gesammelte Schriften: Gesammt-Ausgabe in zwölf Bänden. Bd. 4. Berlin: Decker, 1866. 284 S.

39. Puschkin A.S. Gesammelte Werke: in sechs Bänden. Band 4. Romane und Novellen: Die Hauptmannstochter. Berlin; Weimar: Aufbau-Verlag, 1973. 504 S.

40. Rothe H. Fjodor M. Dostojewski: Leben – Werk – Wirkung; 15 Essays. Böhlau: Rudolf Neuhäuser. 2013. 260 p.

41. Simek R. Dämonen, Teufel, Hexenglaube. Böse Geister im europäischen Mittelalter. Wien; Köln: Böhlau Verlag, 2023. 329 S.

42. Schopenhauer A. Die Welt als Wille und Vorstellung. Leipzig: F.A. Brockhaus, 1819. 725 S.

43. Sologub F. Der kleine Dämon: Roman / Aus d. Russ. übers. R. von Walter. Frankfurt am Main: Insel-Verl., 1989. 341 S.

44. Sologub F. Der kleine Dämon: Roman / Aus d. Russ. übers. R. von Walter. München: Musarion, 1919. 395 S.

45. Sologub F. Der kleine Dämon: Roman / Aus d. Russ. übers. u. hrsg. von E. Thiele. Leipzig: Reclam, 1980. 307 S.

46. Sologub F. Der kleine Dämon: Roman / Aus d. Russ. übers. u. hrsg. von E. Thiele. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1990. 291 S.

47. Sologub F. Der kleine Teufel: Roman / Aus d. Russ. übertr. u. mit e. Nachw. von O. Rohl. München: Winkler, 1969. 239 S.

48. Wahring G. Deutsches Wörterbuch mit einem Lexikon der deutschen Sprachlehre. Gütersloh; München: Bertelsmann Lexikon Verlag GmbH, 1991. 1493 S.

49. Walter K., Kertelge K., Lehmann K., Mischo J. Teufel, Dämonen, Besessenheit: Zur Wirklichkeit d. Bösen. Mainz: Matthias-Grünewald-Verlag, 1978. 148 S.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Bulgakova N.O., Sedel'nikova O.V. Kontseptosfera romana F.M. Dostoyevskogo "Besy": k opredeleniyu bazovogo kontsepta i yego funktsii v poetike romana [The Sphere of Concepts of the Novel Demons by Fyodor Dostoevsky: on Revealing the Main Concept and its Function in the Poetics of the Book]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya*, 2018, no. 54, pp. 125–146. (In Russian).

2. Chernikova E.M. Evfemizatsiya demonimov v russkom yazyke [Euphemization of Demon Names in Russian]. *Vestnik YUUrGU. Seriya: Lingvistika,* 2008, no. 1 (101), pp. 29–32. (In Russian).

3. Golovacheva E.A., Sedel'nikova O.V., Baldova A.V. Istoriya perevodov romana F.M. Dostoyevskogo "Besy" na nemetskiy yazyk [*Demons* by F.M. Dostoevsky in Germany: History of Translations]. *Dostoyevskiy i mirovaya kul'tura. Filologicheskiy zhurnal,* 2026, no. 2(34), pp. 291–316. (In Russian).

4. Kopcha N.A. Russkiy nigilizm: nemetskaya retseptsiya romana F.M. Dostoevskogo "Besy" [Russian Nihilism: The German Reception of F.M. Dostoevsky's *Demons*]. *Universitetskiy nauchnyy zhurnal,* 2018, no. 38, pp. 224–231. (In Russian).

5. Zuyeva E.A. Razvitiye ponyatiy die Seele (dusha) i der Geist (dukh) v nemetskom yazyke [The Development of the Concepts of die Seele (soul) and der Geist (spirit) in German]. *MNIZH*, 2013, no. 8–2 (15), pp. 100–101. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

6. Dudkin V.V., Azadovskiy K.M. Dostoevskiy v Germanii [Dostoevsky in Germany]. *F.M. Dostoevskiy: Novyye materialy i issledovaniya* [F.M. Dostoevsky: New Materials and Research]. Moscow, Nauka Publ., 1973, vol. 86, pp. 659–740. (In Russian).

(Monographs)

7. Kant I. *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft.* Leipzig, Philipp Reclam, 1793. 223 p. (In German).

8. Kogut M. *Dostoevskij auf Deutsch. Vergleichende Analyse fünf deutscher Übersetzungen des Romans Besy.* Frankfurt am Main, Peter Lang, 2009. 302 p. (In German).

9. Rothe H. *Fjodor M. Dostojewski: Leben – Werk – Wirkung; 15 Essays.* Böhlau, Rudolf Neuhäuser, 2013. 260 p. (In German).

10. Saraskina L.I. *"Besy": roman-preduprezhdeniye* [Demons: A Warning Novel]. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1990. 480 s. (In Russian).

11. Schopenhauer A. *Die Welt als Wille und Vorstellung.* Leipzig, F.A. Brockhaus, 1819. 725 p. (In German).

12. Shaykevich A.Ya. *Vvedeniye v lingvistiku* [Introduction to Linguistics]. Moscow, Akademiya Publ., 2005. 400 p. (In Russian).

13. Simek R. *Dämonen, Teufel, Hexenglaube. Böse Geister im europäischen Mittelalter.* Wien, Köln, Böhlau, 2023. 329 p. (In German).

(Thesis and Thesis Abstracts)

14. Bulgakova N.O. *Retseptsiya romana F.M. Dostoevskogo "Besy" vo frantsuzskoy slovesnoy kul'ture.* [Reception of F. M. Dostoevsky's novel "Demons" in French Verbal Culture]. PhD Thesis. Tomsk, 2019. 309 p. (In Russian).

15. Istomina N.F. *Kontsept "besy" v odnoimennom romane F.M. Dostoyevskogo* [The Concept of "Demons" in Fyodor Dostoevsky's Novel of the Same Name]. PhD Thesis. Lipetsk, 2002. 179 p. (In Russian).

16. Mendonca B.M. *Der Teufel des Doktor Faustus. Zur Bedeutung des Bösen im Faust-Roman.* A Thesis for the Degree Master of Arts. McMaster University, 1984. 103 p. (In German).

Головачева Екатерина Александровна,
Национальный исследовательский Томский политехнический университет.
Кандидат филологических наук, начальник отдела развития онлайн образования.
Научные интересы: русская литература, компаративистика, художественная критика, русско-европейские литературные связи и проблемы художественного перевода, онлайн-обучение.
E-mail: eagolovacheva@tpu.ru
ORCID ID: 0000–0002–2744–8767

Седельникова Ольга Викторовна,
Национальный исследовательский Томский политехнический университет.
Доктор филологических наук, профессор отделения русского языка.
Научные интересы: русская литература (эстетика, поэтика, философия, стиль), компаративистика, художественная критика, русско- европейские литературные связи и проблемы художественного перевода, история изобразительного искусства.
E-mail: sedelnikovaov@tpu.ru
ORCID ID: 0000–0003–3727–7954

Балдова Анастасия Вячеславовна,
Национальный исследовательский Томский политехнический университет.
Кандидат филологических наук, доцент Отделения русского языка.
Научные интересы: русская литература, лингвистика, лексикография, художественная критика, русско-европейские литературные связи.
E-mail: borovkovaav@tpu.ru
ORCID ID: 0009–0005–9541–9879

Ekaterina A. Golovacheva,
National Research Tomsk Polytechnic University.
Candidate of Philology, Head of the Online Education Development Department.
Research interests: Russian literature, comparative studies, art criticism, Russian- European literary relations and problems of artistic translation, online-education.
E-mail: eagolovacheva@tpu.ru
ORCID ID: 0000–0002–2744–8767

Olga V. Sedelnikova,
National Research Tomsk Polytechnic University.
Doctor of Philology, Professor at the Russian Language Department.
Research interests: Russian literature (aesthetics, poetics, philosophy, style), comparative studies, art criticism, Russian- European literary relations and problems of artistic translation, history of fine art.
E-mail: sedelnikovaov@tpu.ru
ORCID ID: 0000–0003–3727–7954

Anastasia V. Baldova,
National Research Tomsk Polytechnic University.
Candidate of Philology, Associate Professor at the Russian Language Department.
Research interests: Russian literature, linguistics, lexicography, art criticism, Russian- European literary relations and problems of artistic translation.
E-mail: borovkovaav@tpu.ru
ORCID ID: 0009–0005–9541–9879

DOI 10.54770/20729316-2026-3-543

О.С. Шурупова

КОНЦЕПТ «СЕМЬЯ» В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИНГВОКУЛЬТУРЕ*

Аннотация

Целью данной статьи стало исследование ключевых особенностей восприятия семьи в современной русской лингвокультуре. Для этого была предпринята попытка проследить, как отражается свойственное предыдущим эпохам восприятие семьи в русской фразеологии и в произведениях отечественной литературы, и провести анкетирование современных носителей русского языка. Исследование позволило выявить ключевые особенности современного восприятия семьи русским языковым сознанием. Сделаны выводы, что ассоциативное поле концепта «семья», который часто реализовал в произведениях русской литературы XIX в. признак «хозяйство», сейчас включает реакции «любовь», «дети», «поддержка», а у большинства носителей языка ассоциируется с отношениями не столько супругов, сколько родителей и ребенка. Для современной русской лингвокультуры характерно положительное восприятие семьи. В языковом сознании большинства опрошенных присутствует образ семейного застолья. Сопоставление данных о восприятии семьи, взятых из работ отечественных ученых, и данные анкетирования совпадают не во всем. Так, в 2025 г. респонденты приводили меньше негативных реакций, чем отражено в более ранних работах. Теоретическая ценность полученных результатов объясняется возможностью сделать на их основе вывод об изменениях, которые претерпел образ семьи в русской лингвокультуре. Результаты исследования имеют практическую значимость, так как дают возможность выявить настроения молодежи, связанные с созданием семьи, и прогнозировать дальнейшие изменения в русской лингвокультуре.

Ключевые слова

Русская лингвокультура; концепт «семья»; образ семьи в литературе; анкетирование; ассоциация; восприятие семьи.

* Данная статья подготовлена в рамках государственного задания РАНХиГС.

O.S. Shurupova

THE CONCEPT OF "FAMILY" IN CONTEMPORARY RUSSIAN LINGUISTIC CULTURE**

Abstract

The aim of this article was to explore key aspects of family perception in contemporary Russian linguistic culture. An attempt was made to trace how the perception of family characteristic of previous ages is reflected in Russian phraseology as well as in the pieces of Russian literature, and to conduct a survey of contemporary Russian speakers. The study revealed key aspects of the contemporary perception of family in the Russian linguistic consciousness. It is concluded that the associative field of the concept of "family", which used to implemented "economy" in the Russian literature of the 19th century, includes such reactions as "love", "children", and "support", and that for most native speakers it connotes relationships not so much between a husband and a wife as between parents and children. Contemporary Russian linguistic culture is characterized by a positive family perception. The linguistic consciousness of most respondents includes the image of a family feast. A comparison of data on family perception taken from the works of Russian scholars and the survey data does not entirely agree. For example, in 2025, the respondents cited fewer negative reactions than it is reflected in earlier studies. The theoretical value of the obtained results is explained by the possibility of drawing conclusions based on them about the changes that the image of the family in Russian linguistic culture has undergone. The research results are of practical significance, as they allow us to identify young people's attitudes toward starting a family and predict future changes in Russian linguistic culture.

Keywords

Russian linguistic culture; concept of "family"; image of family in literature; survey; association; family perception.

Каждой лингвокультуре присуща своеобразная модель мировосприятия, связанная с набором взаимосвязанных понятий, получающих в ее пространстве определенную оценку. Как подчеркивает В.В. Красных, лингвокультура «по своей природе – феномен лингво-когнитивный, формируемый не языковыми единицами, но в первую очередь культурными смыслами» [Красных 2016, 115]. Изучение лингвокультуры позволяет выявить, какой образ мира сложился у русского народа, причем важнейшим принципом такого исследования является принцип синхронии, поскольку на протяжении веков особенности восприятия тех или иных явлений могут существенным образом измениться.

Цель данной статьи – изучить ключевые особенности восприятия семьи в современной русской лингвокультуре. Для этого необходимо как обращение к репрезентации концепта «семья» в русской фразеологии и классической отечественной литературе, так и исследование особенностей восприятия концепта современным языковым сознанием посредством анкетирования. В ходе работы мы опираемся на идеи В. фон Гумбольдта, понимавшего язык

** The article was written on the basis of the RANEPA state assignment research programme.

как средство, «заложенное в самой природе человека и необходимое для развития его духовных сил и формирования мировоззрения» [Гумбольдт 1984, 51], работы В.В. Воробьева [Воробьев 1997], В.В. Красных [Красных 2016], В.Н. Телия [Телия 1996] в области лингвокультурологии. Так, по мнению В.В. Воробьева для понимания русской лингвокультуры необходимо «выделение этапов развития и осмысление ценностей личности» [Воробьев 1997, 123], к которым, безусловно, относится семья. Кроме того, теоретической базой работы послужили исследования концепта «семья» [Добровольская 2005; Занегина 2009]. Для исследования современного восприятия семьи нами была разработана анкета, выявляющая особенности образа семьи в сознании носителей языка через определение спектра ассоциаций со словами «семья» и особенностей использования его в речи.

Исторически семья занимала в мироощущении русского человека центральное место, о чем свидетельствуют многочисленные паремии: «На что и клад, коли в семье лад», «Вся семья вместе, так и душа на месте», «Жена при муже хороша», «У кого детей много, тот не забыт от Бога» и т.д. [Даль 1957, 369–388]. В сборнике образных слов и иносказаний М. Михельсона присутствует большое число фразеологизмов, связанных с женитьбой как способом исправить легкомысленного человека («Женится, переменится», «Женить надо!»), а также шагом, навсегда меняющим жизнь вступившего в брак и налагающим на него большую ответственность («Жена не гусли, поиграв, на стенку не повесишь», «Жена не сапог (не лапоть), с ноги не скинешь», «Женитьба есть, а разженитьбы нет», «Женишься раз, а плачешься век») [Михельсон 1994, 294–295]. Интересно отметить, что слово «женить» имело переносное значение «обмануть, надуть, вообще – сделать неприятное (намек на обман – на невыдачу, после свадьбы, обещанного приданого)» [Михельсон 1994, 295]. Волнение, связанное с женитьбой, отражает пословица «Кому жениться, тому и ночь не спится» [Даль 1957, 122].

В то же самое время, по мнению А.Я. Варга, уже в XVIII–XIX вв. наблюдались тенденции, связанные с постепенным снижением ценности семьи, в связи с чем «в русской литературе с ее проповедью добра нет описания счастливой и содержательной семейной жизни. Можно назвать два произведения: “Старосветские помещики” Гоголя, где описаны нежные, но пустые отношения супругов, и “Что делать” Чернышевского – роман об утопических безэмоциональных семейных отношениях» [Варга 2025, 13]. Думается, в произведениях русских писателей получили отражение различные проблемы, связанные с осмыслением роли семьи в жизни человека. Исследование ряда текстов показывает, что их авторы прослеживают процесс трагического распада семейных связей. Так, уже в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин» читатель становится свидетелем жизни Онегина, который практически полностью лишен эмоциональных связей с семьей. В романе присутствуют два упоминания об отце героя. Сначала читатель узнает, что «…служив отлично благородно, / Долгами жил его отец, / Давал три бала ежегодно / И промотался наконец» [Пушкин 1975, 8]. Затем отец Онегина умирает, причем сын с готовностью отказывается от наследства разоренного старика, не желая брать на себя выплату его долгов. О матери главного героя не упоминается вовсе. А.С. Пушкин показывает, что, несмотря на наличие формальных родственных связей, герой романа не только полностью одинок, но и вполне доволен своим положением. Семейные отношения Лариных охарактеризованы кратко и емко: «Привычка свыше нам

дана: / Замена счастию она» [Пушкин 1975, 43]. Пушкин изображает три брачных союза: Лариных, в котором выданная замуж без спроса женщина сначала проливает слезы и жаждет развода, а затем погружается в хозяйство, которым занимается «мужа не спросясь» [Пушкин 1975, 44], крепостной няни, которую выдали замуж с той же неумолимой суровостью и так же не интересуясь ее согласием, как и в случае с ее госпожой, и Татьяны, тоже отнюдь не влюбленной в своего мужа. Во всех этих союзах свято сохраняется супружеская верность. Умерший Ларин оплакан «своим соседом, детьми и верною женой» [Пушкин 1975, 45], а его дочь с твердостью отвергает ухаживания Онегина, заявляя, что будет «век… верна» мужу [Пушкин 1975, 160], которого ей помогает найти многочисленная московская родня – большая семья готова служить человеку определенной опорой. Однако вряд ли эти семьи можно считать образцом счастья и взаимопонимания, хотя Пушкин, конечно, не отвергает мысль о необходимости для человека семьи: одинокий Онегин явно не имеет той моральной поддержки, которую Татьяна находит в соблюдении семейного долга и заботе о чести мужа.

Если Пушкин изображает семьи провинциальных дворян Пустяковых и Скотининых иронически, то в «Мертвых душах» Н.В. Гоголя звучит явная горечь. Так, Чичиков начинает свое странствие по помещичьим усадьбам в окрестностях города NN с посещения семейства Маниловых, которые живут в относительном согласии, и заканчивает его визитом в дом Плюшкина, который когда-то «был женат и семьянин» [Гоголь 1978, 112], но семейная жизнь которого медленно превратилась в «хозяйственную паутину» [Гоголь 1978, 112], а затем, после утраты всех близких, перешла в одинокую жизнь, которая «дала сытную пищу скупости» [Гоголь 1978, 113]. Н.В. Гоголь предупреждает, что семейные связи разрушаются, когда люди воспринимают дом не как средоточие тепла и любви к близким, а исключительно как хозяйство, о котором призваны неукоснительно заботиться члены семьи.

Тот же образ семьи как хозяйственного предприятия появляется и в произведениях М.Е. Салтыкова-Щедрина. Герой «Пошехонской старины» с горечью замечает: «В семействе нашем царствовала не то чтобы скупость, а какое-то непонятное скопидомство» [Салтыков-Щедрин 1988, 10, 21]. Отец героя «устранен от всякого деятельного участия в семейном обиходе; мать… всецело была погружена в процесс благоприобретения» [Салтыков-Щедрин 1988, 10, 27]. Именно так обстоит дело и в доме господ Головлевых. Если вначале зажиточная «семья представлялась чем-то вроде неприступной крепости» [Салтыков-Щедрин 1988, 6, 62], то через некоторое время «семейная твердыня рухнула, но рухнула до того незаметно» [Салтыков-Щедрин 1988, 6, 62], что погрузившаяся в хозяйство мать семейства даже не поняла, что сама стала причиной разрушения связей между родителями и детьми.

Персонажи романов П.И. Мельникова-Печерского стремятся в заботе о семье накопить побольше, но, чем больше богатеет их дом, тем более слабеют их связи с детьми. Уважаемому всеми крестьянину жаль не столько того, что его дочь полюбила дурного человека, сколько того, что «работницей в дому меньше станет: много еще… родительского хлеба не отработала» [Мельников 1985, 114]. В строгих, соблюдающих старые порядки семействах домочадцы становятся такой же собственностью родителей, как вещи, а супружество представляется «неразлучным с заботами по хозяйству, со своенравием мужа, а при случае и с неправдой, гневом и злобой» [Мельников 1979, 270].

Персонаж романа И.С. Тургенева Николай Петрович «Отцы и дети» грустит о своем «разъединении с сыном» [Тургенев 1981, 54], и, хотя в конце романа читатель становится свидетелем нескольких свадеб и создания новых семей, заканчивается текст описанием старичков-родителей на могиле сына, взаимопонимание с которым они утратили еще задолго до его кончины. Семья медленно, но верно превращается либо в хозяйство, которое заставляет людей неустанно трудиться, накапливая ненужное, либо в собравшихся под одной крышей чужих людей, которые утратили родственную любовь.

Полифонизм пьесы А.П. Чехова «Дядя Ваня», по замечанию Цзян Чжиянь, направлен именно на разоблачение супругов «за нарушение устоявшегося порядка жизни» [Цзян Чжиянь 2025, 55]. Хаос, который порождает приезд супругов, связан не только с нарушением домашнего уклада местных обитателей, но и с глубоким разладом внутри семьи.

По свидетельству исследователей, процессы переоценки института семьи получали отражение и во французской литературе, где «уже в первой трети XIX века отказались от того, чтобы заканчивать произведение счастливой свадьбой, и начали описывать любовь… и замужество в более мрачных тонах» [Ялом 2021, 331]. Жорж Санд, О. де Бальзак, Г. Флобер изображают несчастных жен, к ним присоединяются и британские авторы, например Т. Харди, а в декабре 1879 г. датская публика потрясена премьерой пьесы Г. Ибсена «Кукольный дом», героиня которой заявляет, что она прежде всего человек, а уж затем жена и мать, и покидает семейный очаг. Безусловно, тенденции, проявлявшиеся в западной литературе, нередко изображавшей тягость семейных уз, не могли не повлиять на русскую лингвокультуру, носители которой с готовностью перенимали взгляды западных авторов, и брак постепенно терял статус «показателя защищенности и законности пребывания в мире» [Ялом 2021, 10]. Как отмечает Ж.-К. Болонь в своей «Истории безбрачия и холостяков», если проследить историю мировой литературы, то брак, который сначала представал как награда для преодолевшего испытания героя, в XX в. стал «первым шагом к взрослению, значит, и к старости… Холостяк не хочет больше взрослеть. Ему кажется, что, отказываясь от брака, он остается ребенком, а в браке и в продолжении рода он видит первый шаг навстречу смерти» [Болонь 2016, 335].

Таким образом, несмотря на получившее отражение в русской фразеологии отношение к семье как к ключевой ценности для большинства людей, на протяжении XIX столетия отечественная литература отражает нарастающий страх перед разрушением семейных связей, разладом и утратой родственной любви, что прослеживается в целом ряде произведений. Очевидно, что на сознание читающей публики в этот период начинает оказывать существенное влияние западная литература, в которой семейные узы изображаются все более мрачно.

В настоящее время много усилий предпринимается, чтобы сохранить институт семьи. В связи с этим важно выявить, какие именно установки, связанные с семьей, существуют в современной русской лингвокультуре. Для этого необходимо обращение к исследованию концепта «семья», который представляет собой единицу эмоционально-смыслового восприятия действительности, несущую комплексную информацию как о предмете или явлении, так и о его интерпретации индивидуальным и общенародным сознанием, то есть является своеобразной точкой пересечения языка и культуры, которые,

по мысли В.Н. Телия, находятся в непрестанном «диалоге между собой» [Телия 1996, 225]. В 2005 г. Е.В. Добровольская, изучив концептуализацию семьи в русской языковой картине мира, отметила многослойность концепта, признаки которого составляют три микрополя: «типология родственных отношений», «брачно-семейные обрядовые и бытовые традиции и отношения», «типология межличностных отношений» [Добровольская 2005, 22]. Тогда образ семьи обладал положительной коннотацией, что получило отражение в атрибутивах «дружная, крепкая, обеспеченная, счастливая, полная, благополучная, здоровая» [Добровольская 2005, 23], однако наблюдались изменения по сравнению с предшествовавшими веками. Так, информанты в возрасте до тридцати лет включали в состав семьи не только родственников, но и близких друзей, молодого человека, домашних животных [Добровольская 2005, 23].

Н.Н. Занегина также проследила серьезное изменение в содержании концепта «семья». В XIX в. семью составляли все люди, пребывавшие в большом дворянском доме и собиравшиеся за столом, тогда как в XX в. домашними стали считать «родственников» [Занегина 2009, 61]. Семейный круг в восприятии русского человека сначала существенно сузился, затем стал расширяться за счет включения в него фигур, которые на более раннем срезе развития лингвокультуры в него не входили.

Очевидной становится необходимость в новом исследовании русского лингвокультурного восприятия семьи, которое явно претерпело изменения по сравнению с изученными ранее срезами, получившими отражение в литературе и в работах ученых. Для этого в декабре 2025 г. нами было проведено анкетирование, в котором приняли участие 312 человек, в числе которых было 262 студента липецких вузов в возрасте от 18 до 29 (85 юношей и 177 девушек), а также 50 респондентов с высшим образованием в возрасте от 32 до 64 лет (25 женщин и 25 мужчин).

Респондентов попросили дать по три реакции на стимул «семья». Чаще всего они связывали с семьей ассоциации «любовь» (55%), «дети» (17%), «поддержка» (16%), «мать» (14%), «отец» (12%), «счастье» (12%), «уют» (12%), «тепло» (5%), «добро» (5%). Наблюдались одиночные реакции «стабильность», «праздник», «отдых», «объятия», «детский смех», «Рождество», «готовка», «стирка», «уборка», а также негативные «споры», «барак», «трясина», «ничего особого» (их приводили респонденты из группы старше 30 лет). Отметим, что для респондентов-студентов семья чаще всего связана с матерью и отцом (многие давали также ответы «мама» и «папа»). В их ответах встречались также реакции «сестра», «братья», «бабушка», «дедушка», а в ответах респондентов постарше – «сын» и «дочка».

Только одна девушка привела реакцию «муж». Реакцию «жена» тоже удалось обнаружить только в одной анкете, которая была заполнена мужчиной 32 лет. Один респондент привел ассоциацию «брак», еще двое – «супруги», и эти респонденты относились к старшей группе. Для современного человека семья чаще связана с его родителями или детьми, нежели с мужем или женой. Так, реакцию «мама, папа, я» давали не только молодые респонденты, но и люди более старшего возраста. Сегодня семья в русской лингвокультуре все чаще воспринимается как совокупность родителей и детей.

Если по данным Русского ассоциативного словаря, изданного в 2002 г., наиболее частотными реакциями на стимул «семья» были «большая», «дружная», «дети» [Русский ассоциативный словарь 2002, 581], то из опрошенных

в ходе нашего исследования людей никто не упомянул первых двух ассоциаций. В то же время отсутствовали негативные реакции «развалилась», «неполная», «плохая», «голодная», «одиночество», «перед разводом», «порочна», «омут», «неблагополучная», «ненавижу» [Русский ассоциативный словарь 2002, 581].

Носителям языка предлагалось подобрать три определения к слову «семья». Наиболее часто предлагались ответы «дружная» (48%), счастливая (24%), крепкая (16%), веселая (6%). Прилагательное «большая» использовали 12% респондентов. В русской лингвокультуре семья, помимо этого, предстает здоровой, красивой, защищающей, любимой, благополучной, обеспеченной, богатой. Лишь 3,2% респондентов (из них примерно равное количество составили лица мужского и женского пола) дали определение «многодетная».

Мы попросили респондентов составить предложение со словом «семья». Довольно часто предложения, приведенные различными респондентами, носили характер предписания и повторялись в ряде анкет почти дословно: «Семья – это главное в жизни», «Семья – самое ценное, что есть у человека», «Моя семья самая лучшая», «У каждого должна быть семья». В русской лингвокультуре сохраняет устойчивость образ дружной семьи, собравшейся за столом, что подтверждается многочисленными предложениями, например: «Моя семья каждый Новый год встречает вместе», «По вечерам вся наша дружная семья собирается за большим столом, чтобы ужинать и делиться новостями», «Вся семья собралась за столом», «Наша семья традиционно собирается за большим столом по выходным». По мнению В.Я. Парамонова, «появление совместной трапезы» [Парамонов 2024, 167] является свидетельством высокой социальной организации общества. Помимо дружеского общения за столом, семья, согласно представлениям опрошенных, ездит на дачу, гуляет в парке, отдыхает в Сочи, ходит в кино и торговый центр и ждет человека по вечерам. В большинстве предложений описываются ситуации из жизни семьи, происходящие как бы на глазах у повествующего, который становится свидетелем счастливого и гармоничного времяпрепровождения. Среди ответов отсутствовали предложения о семье, которые носили бы критикующий или негативный характер.

Результаты проведенного исследования показали, что образ семьи в современной лингвокультуре, несмотря ни на что, обладает высокой ценностью. Содержание концепта «семья» претерпело изменения на протяжении нескольких веков, и в настоящее время приобретают значение признаки концепта «семья», связанные с поддержкой, которую человек может обрести у своих родных, опорой, уютом. Наблюдается тенденция к снижению количества негативных реакций, связанных в сознании русских людей со словом «семья». Если в литературе XIX в. наблюдалось постепенное смещение ассоциативного поля концепта к «хозяйству», то сейчас, напротив, можно говорить о преобладании признаков «любовь» и «поддержка» и отсутствии в ответах современных носителей языка многих негативных реакций, фиксировавшихся 2002 г. В то же время анализ образа семьи в представлениях молодых носителей русской лингвокультуры позволяет выявить связанные с созданием семьи и заключением брака опасения и сомнения, которые отражают характерный для современного человека приоритет отношений «родители – дети» над супружескими связями и корни которых мы находим уже в произведениях отечественной литературы прошлых веков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Варга А.Я. Введение в системную семейную психотерапию. М.: Когито-Центр, 2025. 182 с.

2. Болонь Ж.-К. История безбрачия и холостяков. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 480 с.

3. Воробьев В.В. Лингвокультурология: (Теория и методы). М.: Издательство РУДН, 1997. 331 с.

4. Гоголь Н.В. Мертвые души // Гоголь Н.В. Собрание сочинений. Т. 5. М.: Художественная литература, 1978. 540 с.

5. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1984. 397 с.

6. Даль В.И. Пословицы русского народа. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. 992 с.

7. Добровольская Е.В. Концептуализация семьи в русской языковой картине мира: автореф. дис. … к. филол. н.: 10.02.01. Новосибирск, 2005. 24 с.

8. Занегина Н.Н. Семья – это семь Я? // Русский язык в школе. 2009. № 8. С. 59–64.

9. Красных В.В. Словарь и грамматика лингвокультуры; Основы психолингвокультурологии. М.: Гнозис, 2016. 496 с.

10. Мельников П.И. (Андрей Печерский). В лесах: в 2-х кн. Кн. 2. Минск: Мастацкая літаратура, 1985. 557 с.

11. Мельников П.И. (Андрей Печерский). На Горах: в 2-х кн. Кн. 2. М.: Художественная литература, 1979. 509 с.

12. Михельсон М.И. Русская мысль и речь: Свое и чужое: Опыт русской фразеологии: Сборник образных слов и иносказаний: в 2 т. Т. 1. М.: ТЕРРА, 1994. 792 с.

13. Парамонов В.Я. Совместная трапеза как основа коммуникации в китайской культуре // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 12. С. 165–182.

14. Пушкин А.С. Евгений Онегин // Пушкин А.С. Собрание сочинений в десяти томах. Т. 4. М.: Художественная литература, 1975. С. 7–180.

15. Русский ассоциативный словарь: в 2 т. Т. 1: От стимула к реакции / ред. Ю.Н. Караулов, Г.А. Черкасова, Н.В. Уфимцева, Ю.А. Сорокин, Е.Ф. Тарасов. М.: Астрель; АСТ, 2002. 784 с.

16. Салтыков-Щедрин М.Е. Господа Головлевы // Салтыков-Щедрин М.Е. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 6. М.: Правда, 1988. С. 5–294.

17. Салтыков-Щедрин М.Е. Пошехонская старина // Салтыков-Щедрин М.Е. Собрание сочинений в десяти томах. Т. 10. М.: Правда, 1988. 576 с.

18. Телия В.Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. 288 с.

19. Тургенев И.С. Отцы и дети // Тургенев И.С. Сочинения: в 12 т. Т. 7. М.: Наука, 1981. С. 7–188.

20. Цзян Чжиянь. Полифония разоблачителей в пьесе А.П. Чехова «Дядя Ваня» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2025. № 11. Ч. 1. С. 53–61.

21. Ялом М. История жены. М.: Новое литературное обозрение, 2021. 520 с.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Jiang Zhiyan. Polifoniya razoblachiteley v p'yese A.P. Chekhova "Dyadya Vanya" [The Polyphony of the Exposers in A.P. Chekhov's Play "Uncle Vanya"]. *VESTNIK RGGU. Seriya "Literaturovedeniye. Yazykoznaniye. Kul'turologiya*, 2025, no. 11, p. 1, pp. 53–61. (In Russian).

2. Paramonov V.Ya. Sovmestnaya trapeza kak osnova kommunikatsii v kitayskoy kul'ture [Eating Together as the Basis of Communication in Chinese Culture"]. *VESTNIK RGGU. Seriya "Literaturovedeniye. Yazykoznaniye. Kul'turologiya*, 2024, no. 12, pp. 165–182. (In Russian).

3. Zanegina N.N. Sem'ya – eto sem'YA? [Family – is it Seven I's?]. *Russkiy yazyk v shkole*, 2009, no. 8, pp. 59–64. (In Russian).

(Monographs)

4. Bologne J.-K. *Istoriya bezbrachiya i kholostyakov* [History of Celibacy and Bachelors]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2016. 480 p. (In Russian).

5. Dahl V.I. *Poslovitsy russkogo naroda* [Proverbs of the Russian People]. Moscow, Gosudarstvennoye izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury Publ., 1957. 992 p. (In Russian).

6. Humboldt W. von. *Izbrannyye trudy po yazykoznaniyu* [Selected Works on Linguistics]. Moscow, Progress Publ., 1984. 397 p. (In Russian).

7. Karaulov Yu.N., Cherkasova G.A., Ufimtseva N.V., Sorokin Yu.A., Tarasov E.F. (eds.). *Russkiy assotsiativnyy slovar'* [Russian Associative Dictionary]: in 2 vols. Vol. 1: *Ot stimula k reaktsii* [From Stimulus to Reaction]. Moscow, Astrel Publ., AST Publ., 2002. 784 p. (In Russian).

8. Krasnykh V.V. *Slovar' i grammatika lingvokul'tury; Osnovy psikholingvokul'turologii* [Vocabulary and Grammar of Linguaculture; Fundamentals of Psycholinguacultural Science]. Moscow, Gnosis Publ., 2016. 496 p. (In Russian).

9. Mikhelson M.I. *Russkaya mysl' i rech': Svoye i chuzhoye: Opyt russkoy frazeologii: Sbornik obraznykh slov i inoskazaniy* [Russian Thought and Speech: One's Own and Another's: An Experience of Russian Phraseology: A Collection of Figurative Words and Allegories]: in 2 vols. Vol. 1. Moscow, TERRA Publ., 1994. 792 p. (In Russian).

10. Telia V.N. *Russkaya frazeologiya. Semanticheskiy, pragmaticheskiy i lingvokul'turologicheskiy aspekty* [Russian Phraseology. Semantic, Pragmatic and Linguacultural Aspects]. Moscow, Shkola "Yazyki russkoy kultury" Publ., 1996. 288 p. (In Russian).

11. Varga A.Ya. *Vvedeniye v sistemnuyu semeynuyu psikhoterapiyu* [Introduction to Systemic Family Psychotherapy]. Moscow, Kogito-Center Publ., 2025. 182 p. (In Russian).

12. Vorob'ev V.V. *Lingvokul'turologiya: (Teoriya i metody)* [Linguoculturology: (Theory and methods)]. Moscow, RUDN University Publ., 1997. 331 p. (In Russian).

13. Yalom M. *Istoriya zheny* [A History of the Wife]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2021. 520 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

14. Dobrovolskaya E.V. *Kontseptualizatsiya sem'i v russkoy yazykovoy kartine mira* [Conceptualization of Family in the Russian Linguistic Picture of the World]. PhD Thesis Abstract. Novosibirsk, 2005. 24 p. (In Russian).

Шурупова Ольга Сергеевна,
Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, Липецкий филиал.
Доктор филологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник отдела аспирантуры и научно-исследовательской работы.
Научные интересы: лингвистика текста и сверхтекста, лингвокультурология, психолингвистика, языковая личность, современные речевые практики.
E-mail: shurupovaolgas@mail.ru
ORCID ID: 0000-0001-6987-9883

Olga S. Shurupova,
Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Lipetsk branch.
Doctor of Philology, Associate Professor, Leading Researcher of the Department of Postgraduate Studies and Research Work.
Research interests: linguistics of text and supertext, linguacultural studies, psycholinguistics, linguistic personality, modern speech practices.
E-mail: shurupovaolgas@mail.ru
ORCID ID: 0000-0001-6987-9883

ПРОБЛЕМЫ КАЛМЫЦКОЙ ФИЛОЛОГИИ | Problems of Kalmyk Philology

DOI 10.54770/20729316-2026-3-553

Б.Б. Горяева

МОТИВ СУДЬБЫ В КАЛМЫЦКИХ ВОЛШЕБНЫХ СКАЗКАХ*

Аннотация

Мотив судьбы в рассмотренных калмыцких волшебных сказках чаще встречается в начале сюжета, давая завязку действию. Он отражает архаические представления о заячи как небесном божестве и духе-покровителе. Сказочные тексты показывают заячи как подателя потомства. Заячи предстает в обликах старухи, мужчины, но чаще старика. Место нахождения заячи – в стороне восхода солнца. При этом представители старшего поколения отправляются к нему пешком, а младшего поколения – верхом на лошади. В сказках на сюжет ATU 508 заячи предстает как податель наследника, а в итоге сын появляется благодаря советам манджика-послушника, встреченного стариком-просителем в пути. После выполнения всех указаний этого мальчика-манджика у супругов рождается ребенок. В рассмотренных сказочных текстах также под обличьем ламы «скрыт образ творца – духа-заячи». Об этом свидетельствует его жилище – сказочная белая юрта-ставка без веревочных креплений – характеристика жилища обитателей иного мира. По своим действиям заячи в проанализированных текстах может быть отнесен к дарителям героя, согласно классификации персонажей В.Я. Проппа. Отметим случай, когда в сказочном тексте образ заячи выходит за круг дарителя героя, расширяя его действиями помощника и участвуя в пространственном перемещении главного героя. Согласно тексту, заячи имеет власть над животным миром, ему подчиняются волки, а также хтонические существа (женщины-алмасы) и небожители (громовержец-дракон – лу, который на земле принимает вид беспомощного верблюжонка). Обладая властью над ними, заячи отправляет их для испытания героя. Пройдя трудные задачи хранителя-заячи, герой наделяется долгой и счастливой жизнью. Анализ текстов показал, что мотив судьбы раскрывается через образ заячи, выполняющего функции дарителя и помощника героя. Круг действий заячи включает также испытание героя. Рассмотренные тексты сказок отражают представления о судьбе через образ заячи. При этом следует отметить, что архаичный образ заячи замещается поздними буддийскими персонажами.

Ключевые слова

Калмыцкая волшебная сказка; мотив судьбы; заячи; герой; образ.

* Исследование проведено в рамках государственной субсидии – проект «Универсалии и специфика традиций монголоязычных народов сквозь призму кросс-культурных контактов и системы взаимоотношений России, Монголии и Китая» (№ госрегистрации: 123021300198-4).

B.B. Goryaeva

MOTIF OF THE FATE IN THE KALMYK FAIRY TALES**

Abstract

The motif of fate in the Kalmyk fairy tales examined here is most often encountered at the beginning of the plot, setting the scene. This motif in Kalmyk fairy tales reflects archaic notions of the hare as a celestial deity and patron spirit. Fairy tale texts depict the hare as a provider of offspring. The hare appears in the guise of an old woman, a man, but most often, an old man. The hare's location is in the direction of sunrise. The older generation travels to the hare on foot, while the younger generation travels on horseback. In tales based on the plot of ATU 508, the hare is presented as the provider of an heir, and the son is ultimately born thanks to the advice of a novice manjik, whom the old petitioner meets along the way. After following all the instructions of this novice manjik, the couple has a child. In the analyzed fairy tale texts, the image of the creator – the spirit hare – is also hidden beneath the guise of the lama. This is evidenced by his dwelling – a fairytale white yurt-like dwelling without rope fastenings – characteristic of the dwelling of inhabitants of the other world. Based on his actions, the hare in the analyzed texts can be classified as a donor to the hero, according to V.Ya. Propp's classification of characters. Note the instance where the hare's image in the fairy tale text extends beyond the hero's donor circle, expanding it with the actions of a helper and participating in the protagonist's spatial movement. According to the text, the hare has power over the animal kingdom; wolves, as well as chthonic creatures (the almas women) and celestials (the thundering dragon – lu, who on earth takes the form of a helpless baby camel) are subordinate to him. Having power over them, the hare sends them to test the hero. Having completed the difficult tasks of the guardian hare, the hero is granted a long and happy life. Analysis of the texts revealed that the motif of fate is revealed through the image of the hare, who acts as the hero's giver and helper. The hare's range of actions also includes testing the hero. The fairy tale texts examined reflect ideas about fate through the image of the hare. It should be noted, however, that the archaic image of the hare is replaced by later Buddhist characters.

Keywords

Kalmyk fairy tale; plot; motif of the fate; zayachi; hero; character.

Введение

Представления о судьбе человека являются важной частью картины мира любого народа. Предопределенность человеческой жизни в калмыцком языке обозначается как **хөв** [хөвъ]: 1) счастье; 2) судьба; участь [Калмыцко-русский словарь 1977, 603]. Понятие «судьба» выражается словом **заян**: 1) судьба; 2) в знач. второго компонента некоторых парных слов не переводится; перевод делается по значению первого слова пары

** The reported study was funded by government subsidy – project name "Universals and Specifics in Traditions of the Mongolian-speaking Peoples through the Prism of Cross-Cultural Contacts and the System of Relations between Russia, Mongolia and China" (state registration number: 123021300198-4).

[Калмыцко-русский словарь 1977, 243]. В кратком русско-калмыцком словаре «Үгин эрке» лексема «судьба» обозначена как **заян**, **төвлң**, **хөв** [Җиҗән 1995, 138].

Концепт «судьба» в лингвокультуре калмыцкого и других монгольских народов проанализирован исследователями на основе фразеологизмов [Пюрбеев 1998]. Выявлены также сущностные характеристики концепта, анализ лексикографического материала показывает его значимость в языковой картине мира калмыков [Есенова, Есенова, Пюрбеев 2024].

Предназначение человека и связанные с ним представления отражены также в калмыцких народных сказках. Цель данного исследования – проанализировать мотив судьбы в калмыцких волшебных сказках. Актуальность и новизна работы обусловлены тем, что проблема судьбы издавна привлекала внимание исследователей, однако вопрос о предопределенности человеческой судьбы в калмыцких волшебных сказках до сих пор не становился предметом специального изучения. Для достижения поставленной цели нами привлекались методы сравнительно-исторического и интерпретационного анализа калмыцких сказочных текстов. Материалом исследования явились тексты сказок, опубликованные известными востоковедами на «тодо бичик» (ясном письме) [Позднеев 1889, 307–346], в транскрипции на латинице [Kalmückische Sprachproben 1919, 155–171], а также в современной калмыцкой орфографии [Хальмг туульс 1961; Хальмг туульс 1968; Хальмг туульс 1972; Хальмг туульс 1974].

При рассмотрении мотива судьбы в калмыцких сказках мы опирались на труды С.Ю. Неклюдова по мифологии монгольских народов [Неклюдов 1987], работы ученых, изучавших мотив судьбы на фольклорном материале разных этносов [Афанасьева, Семенова 2021; Дампилова, Кузьмина 2024; Закирова 2010; Ивашнева 2013].

В сборнике «Понятие судьбы в контексте разных культур» отмечается, что с этим концептом связан широчайший круг проблем, в том числе в фольклоре [Понятие судьбы… 1994, 3].

В устной традиции монголоязычных народов мотив судьбы рассмотрен Л.С. Дампиловой и Е.Н. Кузьминой. В своем исследовании известные ученые проанализировали мифологические представления о судьбе человека в устном поэтическом творчестве монгольских этносов, выявили связь этих представлений с традицией буддизма, который стал частью духовной культуры народов монголоязычного мира. В результате изучения фольклорного материала систематизированы образы божеств и духов судьбы, отмечены их функции как дарителей жизни и богатства, а также покровителей [Дампилова, Кузьмина 2024].

Дзаячи, дзаян, заян (бурят., калм.), заягша (бурят.), заягч или заяч (калм.) в мифологии монгольских народов, согласно исследованиям С.Ю. Неклюдова: 1) небесное божество, бог-творец, один из основных тенгри; 2) категория духов-покровителей, подателей счастливой судьбы; 3) термин, обозначающий душу, судьбу, небесное волеизъявление [Неклюдов 1987, 375].

По традиционным представлениям калмыков, покровителем народа является солярное божество с чертами творца, хозяин времени и судьбы [Бакаева 2009, 64].

Согласно анимистическим представлениям калмыков, человека в жизни сопровождает персонифицированный дух-творец, дух-покровитель, покровитель судьбы заячи (заян, заян сэкүсн, заян ах), который считается подателем жизненной основы [Шараева 2011, 23].

Заячи как податель наследника

Мотив судьбы в рассмотренных сказках чаще встречается в начале сюжета, давая завязку действию. Так, в сказках «Алтн Өргчк хаани нутгт бәәдг Мөңгн Өргчк байна көвүн Манҗин Зәрлг ялч көвүн хойрин тууль» («Сказка о Манджин Зарлике, сыне богача Менген Оргечику из нутука хана Алтан Оргечику, и его мальчике-работнике») и «Алтн Өргч хаана нутгин Мөңгн Өргчк гидг өвгн» («Старик Менген Оргечику из нутука хана Алтан Оргечику»), соотносимых с сюжетным типом ATU 508 «Благодарный мертвец», престарелые супруги мифологического возраста обладают несметным богатством, но у них нет наследника. Объехав свои владения и увидев, что верблюды, лошади, коровы и овцы получили приплод, старик по совету жены-старухи решает обратиться к своему заячи, чтобы обрести сына [Позднеев 1889, 307–346; Хальмг туульс 1961, 121–127].

При том, что в указанных выше сказках на сюжет ATU 508 заячи предстает как податель наследника, сын у престарелых родителей появляется благодаря советам мальчика-манджика, послушника при хуруле, встреченного стариком-просителем в пути. После выполнения всех его указаний у супругов появляется ребенок.

Здесь примечателен момент принятия своей участи, который представлен в ответе жены-старухи:

> Тиигхләнь эмгнь келв: «Өвгн тер чини буру. Эврән сансарн күн бәәҗ болх уга. Теңгрин бәәтхә гисн йосар эврән урдын үүл болад, тәвсн хөвәр зальврад бәй. Бидн хойр үрн hарв чигн үкх, эс hарв чигн үкх, хөөткиг кесн үүл, тәвсн хүв медтхә. Иигәд бәй», – гив [Позднеев 1889, 307].
>
> (Тогда старуха сказала: «Старик, это твоя ошибка. По своему желанию человеку жить нельзя. По воле неба, согласно предопределению судьбы, будем жить, молясь. Мы вдвоем, если и родим ребенка – умрем, и не родим – умрем, пусть будущее наше определят содеянные поступки, отпущенная участь. Так и будем жить» (перевод наш – *Б.Г.*)).

В данном случае выражается вера монголов, в том числе и калмыков, в неотвратимость и непреодолимость судьбы. В связи с этим Г.Ц. Пюрбеев отмечает следующее:

> Поскольку мифические духи-хозяева судьбы заранее предвещают, какой будет удел человека, то, естественно, мотив распределения и раздачи жизненной доли и счастья (*заяасан, ноогдосон, тависан хувь / заяаны хувь*) превалирует в культурной традиции

монгольских народов, их воззрении на мир и «кармические» силы природы [Пюрбеев 1998, 98].

В сказках «Хамгин эзн болгсн хан Бүрн Төгс көвүн» («Юноша Бюрюн Тегес хан, ставший властелином всего») и тексте под номером 19 из сборника Г.Й. Рамстедта на сюжетный тип ATU 513 A «Шесть чудесных товарищей» мифологического возраста (восьми тысяч лет) муж по совету жены отправляется к своему заячи испросить наследника [Ramstedt 1919, 155–171; Хальмг туульс 1972, 78–85]. Отправившись в путь к заячи, в итоге старик приходит к ламе (глава духовного управления и монашеской общины буддистов у калмыков [Буддизм… 1992, 157]). Он отправляет старика к старшему ламе, тот в свою очередь – к главному ламе, который находится в белом дворце-юрте без веревок-креплений. Этот момент, схожий с приведенным в сказке, отмечается А.Ш. Кичиковым на материале тууль-улигерного (догероического) эпоса калмыков:

> Хотя заячи в дальнейшем назван ламой, ясно, что в действительности в обличье ламы скрыт образ творца – духа-заячи, о чем свидетельствует и его жилище – сказочная белая юрта-ставка без веревочных креплений (характеристика жилища обитателей иного мира) [Кичиков 1994, 35].

В этих двух сказках главный лама интересуется, делает ли старик подношение первинок еды и питья. Получив положительный ответ, он отправляет старика домой, заверив, что дарует ему сына [Ramstedt 1919, 155–171; Хальмг туульс 1972, 78–85]. Здесь функция заячи как подателя наследника отведена ламе.

Согласно исследованиям Т.И. Шараевой, образ калмыцкого заячи тесно связан с культом предков, который проявляется в обычаях проведения семейных или родовых поминок по умершим, оставлении первинок пищи – дееж, совершении подношения душам предков дома и в хурулах (буддийских храмах), во время проведения обрядов календарного цикла и т.д. [Шараева 2011, 25].

Заячи как даритель, помощник и испытатель героя

Заячи в калмыцких волшебных сказках имеет обычно антропоморфный образ. Он предстает старухой, стариком или мужчиной. Местонахождение заячи – в стороне восхода солнца. При встрече с героем заячи дает советы, как ему правильно поступить. Так, в сказке «Һал хаана Отхн Шар көвүн» («Сын Гал хана Отхон Шара»), соотносимой с сюжетным типом ATU 300 «Победитель дракона», герою – младшему третьему сыну хана – помогает его заячи в образе старухи. Накормив и напоив героя, старуха расспрашивает его и подсказывает, как добраться до суженой и отличить ее среди пятисот похожих девушек. Старуха-заячи советует Отхон Шара при возвращении домой ехать прямиком, никуда не сворачивая. Когда герой, нарушив запрет старухи-заячи, был брошен братьями, она появилась и чудодейственным камнем срастила ему ноги [Хальмг туульс 1961, 160–162]. По своим действиям старуха-заячи в этом тексте может

быть отнесена к дарителям героя по классификации В.Я. Проппа [Пропп 2001, 73].

Отметим случай, когда в сказочном сюжете действия заячи выходят за круг функций дарителя героя: он становится помощником героя (по Проппу), способствуя его перемещению в пространстве [Пропп 2001, 73]. Так, в сказке «Ах-дү һорвна бичкнь» («Младший из трех братьев») герою, младшему из братьев, заячи отдает свою лошадь и направляет к владыке хозяев вод узнать, как можно спасти животных в пересыхающей реке [Хальмг туульс 1968, 69–71].

Заячи как помощник героя разными способами оказывает ему содействие, но прежде чем вознаградить, в некоторых сказках покровитель выполняет функции испытателя. Так, герой одноименной сказки «Буҗиндә» («Бужиндя») – единственный сын старой женщины. У него был небольшой табун. Однажды, когда юноша гнал своих лошадей, ему встретился старик, который спросил, почему у того растет поголовье. На что тот ответил: благодаря его личным способностям. Старик оказался заячи юноши, услышав такой ответ, он, разгневавшись, посылает семь синих волков загрызть ездовых лошадей Бужинды, затем отправляет двух женщин-алмас забрать его душу. Герой наказывает их, а также небесного дракона, который должен был лишить его жизни. Признав справедливость действий юноши, заячи наделяет его долголетием и счастливой жизнью [Хальмг туульс 1961, 209–210]. Таким образом, круг функций заячи включает также испытание героя. Пройдя проверку заячи, Бужиндя вознагражден.

Согласно этому тексту, заячи имеет власть над животным миром, ему подчиняются хтонические существа – женщины-алмасы, а также дракон-громовержец – лу. Анализируя сюжет сказки «Буҗиндә» («Бужиндя»), Т.Г. Басангова отмечает, что герой пошел против судьбы, предопределенной ему, и был подвержен испытаниям [Басангова 2007, 30].

По мнению Г.Ц. Пюрбеева, слова из калмыцкой народной песни «Урдан тәвсн хүвәс ууляд юуһан авхв» («Чего можно добиться слезами от судьбы, которая уже предначертана») подтверждают представления о предопределенности судьбы. Однако принятие судьбы как нечто неизбежного не исключает проявления воли человека, когда своими поступками и делами он может повлиять на свою судьбу («эзэн хичээвэл, заяаа хичээнэ» – «если хозяин постарается, то и судьба поусердствует») [Пюрбеев 1998, 99].

В сказке «Сохр хан» («Слепой хан») герой разбойничал, воровал, охотился на зверей, ловил рыбу, раков, других водных животных. В степи он встречается с мужчиной, который настоятельно требует не совершать десять черных дел – «арвн хар керг». Мужчина оказывается заячи героя: он трижды разговаривает с ним, в четвертый раз предупреждает его и советует воздержаться от трех вещей. Герой дает согласие: не лезть в нору мыши, не жениться на ханской дочери и не есть мясо тигра. Перестав совершать десять черных дел, не нарушив запрета заячи, он в итоге вознагражден [Хальмг туульс 1968, 65–68].

Приведенный текст отражает буддийские представления о десяти неблагих деяниях, считающихся причинами страданий и препятствием на пути к просветлению. Эти проступки определены действиями на трех уровнях тела, речи и ума.

Калмыцкие сказки являют тесную связь заячи и героя, которая в некоторых сюжетах отражается в атрибуции сказочного персонажа. Так, в сказке «Кишг уга күүнә тускар» («О несчастливом человеке») повествуется о бедном юноше, у которого ничего не складывается. Он решается встретиться со своим заячи. Выясняется, что внешний вид его заячи неказистый, у него хромая лошадь, в то время как у других людей их заячи в богатых одеждах и на скакунах [ПМА Нандышев 2007].

Заключение

Анализ текстов показал, что мотив судьбы может выступать также сюжетообразующим в калмыцких волшебных сказках. Рассмотренные тексты сказок отражают представления о судьбе через образ заячи. Заячи выполняет функции дарителя и помощника героя. Круг действий заячи включает также испытание героя. При этом следует отметить, что архаичный образ заячи затем замещается более поздними буддийскими персонажами.

Результаты данного исследования имеют перспективное продолжение в изучении мотива судьбы на более широком сказочном материале калмыцкой устной традиции.

ИСТОЧНИКИ

1. Позднеев А.М. Калмыцкие сказки // Записки восточного отделения русского археологического общества. Т. III. СПб.: Типография Императорской академии наук, 1889. С. 307–346. (На ясном письме «тодо бичиг»).

2. Полевой материал автора. Нандышев Д.Б. 28.03.1957 г.р. место рождения с. Громославка Ворошиловского района Волгоградской области. Дербет. Запись произведена 06.08.2007 г. в пос. Кетченеры Кетченеровского района Республики Калмыкия.

3. Хальмг туульс. 1-гч боть / сост. Б.Б. Сангаджиева, Л.С. Сангаев. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1961. 220 х.

4. Хальмг туульс. 2-гч боть / запись и сост. А.Ц. Бембеевой. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1968. 267 с.

5. Хальмг туульс. 3-гч боть / сост. Н.Н. Мусова, Б.Б. Оконов, Е.Д. Мучкинова. Элиста: Республиканская типография Управления по делам издательств, полиграфии и книжной торговли Совета министров Калмыцкой АССР, 1972. 252 х.

6. Хальмг туульс. 4-гч боть / сост. Б.Б. Оконов, Е.Д. Мучкинова. Элиста: Республиканская типография Управления по делам издательств, полиграфии и книжной торговли Совета министров Калмыцкой АССР, 1974. 274 с.

7. Kalmückische Sprachproben / Hrsg. von G.J. Ramstedt. Teil 2: Kalmückische *Märchen.* Helsinki: Societe Finno-Ougrienne, 1919. 237 S.

ЛИТЕРАТУРА

1. Афанасьева Л.А., Семенова Ю.С. Мотив судьбы в чувашской рекрутской обрядовой поэзии // Актуальные проблемы тюркологии: Россия и тюрко-мусульманский мир. X Международная тюркологическая конференция

(г. Елабуга, 25 декабря 2020 г.). Казань: Издательство Казанского университета, 2021. С. 224–227.

2. Бакаева Э.П. Сакральные коды культуры калмыков. Элиста: ИКИАТ, 2009. 159 с.

3. Басангова Т.Г. Обрядовая поэзия калмыков (система жанров, поэтика). Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 2007. 450 с.

4. Буддизм. Словарь / под общ. ред. Жуковской Н.Л., Игнатовича А.Н., Корнева В.И. М.: Республика, 1992. 290 с.

5. Дампилова Л.С., Кузьмина Е.Н. Мотив судьбы в фольклоре монгольских народов // Эпосоведение. 2024. № 4 (36). С. 38–45.

6. Есенова Т.С., Есенова Г.Б., Пюрбеев Г.Ц. Концептуализация судьбы в картине мира калмыков // Вестник Калмыцкого университета. 2024. № 3 (63). С. 64–71.

7. Җиҗән Э. Краткий русско-калмыцкий словарь «Үгин эрке». Элиста: АПП «Джангар», 1995. 191 с.

8. Закирова И.Г. Мотив «написанной» судьбы в тюркском фольклоре // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия: Филология и искусствоведение. 2010. № 4. С. 16–19.

9. Ивашнева Л.Л. Мотив предопределения судьбы персонажа в фольклорной прозе // Русская литература. 2013. № 2. С. 64–80.

10. Калмыцко-русский словарь / под ред. Б.Д. Муниева. М.: Русский язык, 1977. 768 с.

11. Кичиков А.Ш. Героический эпос «Джангар». Сравнительно-типологическое исследование памятника. 2-е изд, репринт. М.: Наука. Восточная литература, 1994. 320 с.

12. Неклюдов С.Ю. Дзаячи // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С.А. Токарев. 2-е изд. Т. 1: А – К. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 375.

13. Понятие судьбы в контексте разных культур / отв. ред. Н.Д. Арутюнова. М.: Наука, 1994. 320 с.

14. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки / науч. редакция, текстологический коммент. И.В. Пешкова. М.: Лабиринт, 2001. 192 с.

15. Пюрбеев Г.Ц. Концепт судьбы в культуре монгольских народов // Теегин герл. 1998. № 6. С. 96–102.

16. Шараева Т.И. Обряды жизненного цикла калмыков (XIX – нач. XXI в.). Элиста: Джангар, 2011. 223 с.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Dampilova L.S., Kuz'mina Ye.N. Motiv sud'by v fol'klore mongol'skikh narodov [The Motif of Fate in the Folklore of the Mongolian Peoples']. *Eposovedeniye*, 2024, no. 4 (36), pp. 38–45. (In Russian).

2. Ivashneva L.L. Motiv predopredeleniya sud'by personazha v fol'klornoy proze [The Motif of Predestination of a Character's Fate in Folklore Prose]. *Russkaya literatura*, 2013, no. 2, pp. 64–80. (In Russian).

3. Pyurbeyev G.Ts. Kontsept sud'by v kul'ture mongol'skikh narodov [The Concept of Fate in the Culture of the Mongolic Peoples]. *Teyegin gerl*, 1998, no. 6, pp. 96–102. (In Russian).

4. Yesenova T.S., Yesenova G.B., Pyurbeyev G.Ts. Kontseptualizatsiya sud'by v kartine mira kalmykov [Conceptualization of Fate in the Kalmyks' Worldview]. *Vestnik Kalmytskogo universiteta*, 2024, no. 3 (63), pp. 64–71. (In Russian).

5. Zakirova I.G. Motiv "napisannoy" sud'by v tyurkskom fol'klore [The Motif of "Written" Fate in Turkic Folklore]. V*estnik Adygeyskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filologiya i iskusstvovedeniye*, 2010, no. 4, pp. 16–19. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. Afanas'yeva L.A., Semenova Yu.S. Motiv sud'by v chuvashskoy rekrutskoy ob-ryadovoy poezii [Motif of Fate in Chuvash Recruit Ritual Poetry]. *Aktual'nyye problemy tyurkologii: Rossiya i tyurko-musul'manskiy mir. XX Mezhdunarodnaya tyurkologicheskaya konferentsiya (g. Yelabuga, 25 dekabrya 2020 g.)* [Actual Problems of Turkology: Russia and the Turkic-Muslim World. X International Turkic Conference (Yelabuga, December 25, 2020)]. Kazan, Kazan University Publ., 2021, pp. 224–227. (In Russian).

6. Arutyunova N.D. (Ed.). *Ponyatiye sud'by v kontekste raznykh kul'tur* [The Concept of Fate in the Context of Different Cultures]. Moscow, Nauka Publ., 1994. 320 p. (In Russian).

7. Neklyudov S.Yu. Dzayachi [Dzayachi]. Tokarev S.A. (Ed.). *Mify narodov mira. Entsiklopediya* [Myths of the Peoples of the World. Encyclopedia]: in 2 vols. 2nd ed. Vol. 1: A – K. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1987, p. 375. (In Russian).

(**Monographs**)

8. Bakayeva E.P. *Sakral'nyye kody kul'tury kalmykov* [Sacred Codes of Kalmyk Culture]. Elista, Institute for Integrated Research on Arid Territories Publ., 2009. 159 p. (In Russian).

9. Basangova T.G. *Obryadovaya poeziya kalmykov (sistema zhanrov, poetika)* [Ritual Poetry of the Kalmyks (System of Genres, Poetics)]. Elista, Kalmytskoye knizhnoye izdatel'stvo Publ., 2007. 450 p. (In Russian).

10. Kichikov A.Sh. *Geroicheskiy epos "Dzhangar". Sravnitel'no-tipologicheskoye issledovaniye pamyatnika* [The Heroic Epic "Dzhangar". Comparative and Typological Study of the Monument]. 2nd ed., reprint. Moscow, Nauka. Vostochnaya literatura Publ., 1994. 320 p. (In Russian).

11. Propp V.Ya. (Author), Peshkov I.V. (Ed.). *Morfologiya volshebnoy skazki* [Morphology of a Fairy Tale]. Moscow, Labirint Publ., 2001. 192 p. (In Russian).

12. Sharayeva T.I. *Obryady zhiznennogo tsikla kalmykov (XIX – nach. XXI v.)* [Rituals of the Kalmyks' Life Cycle (19th – Early 21st Century)]. Elista: Dzhangar Publ., 2011. 223 p. (In Russian).

Горяева Баира Басанговна,
Калмыцкий научный центр Российской академии наук.
Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела фольклора и литературы.
Научные интересы: фольклор монгольских народов, сказочная традиция, сказочник, текст, сюжетный фонд, мотив.
E-mail: baira.goryaewa@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0001-9386-653X

Baira B. Goryaeva,
Kalmyk Scientific Center of the RAS.
Candidate of Philology, Senior Research Associate at the Department of Folklore and Literature Studies.
Research interests: folklore of the Mongolian people, fairy-taletradition, storyteller, narrative fund, text, plot, motif.
E-mail: baira.goryaewa@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0001-9386-653X

DOI 10.54770/20729316-2026-3-563

Д.Н. Музраева

ОБ ОЙРАТСКИХ ТЕКСТАХ, ОТРАЖАЮЩИХ КУЛЬТ БЕЛОГО СТАРЦА (ПО МАТЕРИАЛАМ КОЛЛЕКЦИЙ П.Б. БАЛДАНЖАПОВА)*

Аннотация

В статье рассматриваются два сочинения, отражающие древний культ почитания Белого Старца (Цаган аав, Цаган авга), восходящего к добуддийским верованиям ойратов и калмыков. Тексты включены в состав двух рукописных сборников на ойратском «ясном письме» («тодо бичиг») БМ-587 и БМ-591 из коллекции бурятского ученого П.Б. Балданжапова, собранной во время экспедиций в Монголию в 1960–1970х гг. и хранящейся в фондах Центра восточных рукописей и ксилографов Института монголоведения, буддологии и тибетологии СО РАН. В статье затрагивается проблема систематизации и классификации текстов культа Белого Старца, которая продолжает оставаться в центре внимания монголоведов и ойратоведов. Среди этих текстов, как правило, выделяются два типа: 1) сочинение под названием «Сутра Белого Старца», включающее псевдобуддийскую историю о том, как Белый Старец получил задание от Будды осуществлять помощь живым существам, и 2) описание обряда воскурений «санг» (от тиб. bsangs) в честь Белого Старца, которое использовалось для рецитации во время проведения обрядов жертвоприношений Белому Старцу. Эти тексты воспринимаются в среде верующих как нечто целое. Текстологический анализ рассматриваемых сборников, представляющих собой собрания ритуальных текстов из разряда «санг», показал, что первый из них (БМ-587) включает сочинение под названием «Сутра Белого Старца», а во втором (БМ-591) представлен фрагмент текста «Санг (Воскурение) Белому Старцу». Оба текста свидетельствуют о том, что вплоть до последней трети XX в. среди ойратов Монголии сохранялись добуддийские верования и религиозные представления, адаптированные буддизмом. Оба текста могут послужить основой для дальнейшего сравнительного анализа с аналогичными текстами, сохранившимися в Калмыкии, Бурятии, Туве, Монголии и Китае.

Ключевые слова

Письменные памятники; коллекция П.Б. Балданжапова; «тодо бичиг» («ясное письмо»); рукописные сборники БМ-587 и БМ-591; Белый Старец; добуддийские верования; сутра; санг.

* Исследование проведено в рамках государственной субсидии – проект «Универсалии и специфика традиций монголоязычных народов сквозь призму кросс-культурных контактов и системы взаимоотношений России, Монголии и Китая» (номер госрегистрации: 123021300198-4).

D.N. Muzraeva

ON OIRAT TEXTS REFLECTING THE CULT OF THE WHITE ELDER (BASED ON MATERIALS FROM THE COLLECTIONS OF P.B. BALDANZHAPOV)**

Abstract

The article examines two works that reflect the ancient cult of veneration of the White Elder (Tsagan aav, Tsagan avga), which dates back to the preBuddhist beliefs of the Oirats and Kalmyks. The texts are included in two handwritten collections in the Oirat "Clear Script" ("Todo Bichig") – BM587 and BM591 – from the collection of the Buryat scholar P.B. Baldanzhavov, which was assembled during expeditions to Mongolia in the 1960–1970s and is stored in the collections of the Center for Oriental Manuscripts and Xylographs at the Institute of Mongolian Studies, Buddhology and Tibetology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences. The article addresses the problem of systematizing and classifying texts related to the cult of the White Elder, which continues to be at the center of attention for Mongolists and Oiratologists. Among these texts, two types are typically distinguished: 1) a composition entitled "The Sutra of the White Elder", which includes a pseudoBuddhist story about how the White Elder received a task from the Buddha to assist living beings, and 2) a description of the "sang" (from Tibetan bsangs) incense ritual in honor of the White Elder, which was used for recitation during offerings to the White Elder. These texts are perceived among believers as a single whole. A textual analysis of the collections under consideration, which are collections of ritual texts belonging to the "sang" category, has shown that the first of them (BM587) includes a work entitled "The Sutra of the White Elder", while the second (BM591) contains a fragment of the text "Sang (Incense) to the White Elder". Both texts indicate that, until the last third of the 20th century, preBuddhist beliefs and religious ideas adapted by Buddhism persisted among the Oirats of Mongolia. Both texts can serve as a basis for further comparison.

Keywords

Written monuments; collection of P.B. Baldanzhapov; "todo bichig" ("clear writing"); handwritten collections BM-587 and BM-591; White Elder; pre-Buddhist beliefs; sutra; sang.

Введение. О текстах культа Белого Старца

Коллекции буддийских письменных источников, хранящиеся в фондах востоковедных центров, научных библиотек и архивов, содержат образцы обрядовой и культовой литературы, посвященной божествам буддийского пантеона. Вместе с тем в этих коллекциях представлены тексты, отражающие древний культ почитания Белого Старца (Цаган аав, Цаган авга), восходящего к добуддийским верованиям ойратов, калмыков, бурят и тувинцев, традиционно исповедующих буддизм.

** The research was carried out within the framework of a state subsidy – the project "Universals and specificity of traditions of Mongolian-speaking peoples through the prism of cross-cultural contacts and the system of relations between Russia, Mongolia and China" (state registration number: 123021300198-4).

Культ Белого Старца, описание текстов и обрядов, посвященных ему, символика его образа широко представлена в научной литературе по монголоведению (А.М. Позднеев, Н.Н. Поппе, В. Хайссиг, А. Шаркёзи, Н.Л. Жуковская, К.М. Герасимова, Э.П. Бакаева, С.Г. Батырева, Ю.И. Елихина, Э.А. Неманова, Б. Сэргэлэн, Х. Футаки, Н.С. Яхонтова, Б.А. Бичеев, Н.О. Кокшаева, Д.Н. Музраева, А.Г. Кукеев, Н.В. Ямпольская, С.В. Мирзаева и др.).

Можно с большой долей уверенности сказать, что сочинения, посвященные Белому Старцу, представлены в большинстве собраний старых восточных книг буддийской тематики. Сведения о текстах на монгольских языках, имеющих отношение к культу Белого Старца, представлены в каталогах Института восточных рукописей РАН [Поппе 1934, 187; Сазыкин 1988, 227–229], Восточной библиотеки СПбГУ [Catalogue 1999, 121, 206], Калмыцкого научного центра РАН [Орлова 2002, 15, 32] и др.

Интерес к «Сутре Белого Старца» был проявлен со стороны классиков монголоведения. Так, в 1887 г. А.М. Позднеев в своей монографии по материалам поездки в Монголию в 1876–1879 гг. опубликовал перевод текста «Сутры Белого Старца», обнаруженного в библиотеке Джебцзун дамба хутухты, главы буддийского духовенства Монголии [Позднеев 1993, 84–85].

Вопрос систематизации и классификации текстов культа Белого Старца был и остается в центре внимания монголоведов и ойратоведов [Heissig 1966, 129–137; Футаки 2001; Бичеев, Алтан-Очир 2021]. Особую значимость в плане изучения текстов Белого Старца на монгольском и ойратском языках имеет работа японского ученого Х. Футаки, предложившего классификацию текстов с выделением девяти разновидностей наиболее распространенных молитв-обращений к Белому Старцу [Футаки 2001].

Комплексное исследование образа Цаган аав (Белого Старца) в культуре ойратов Монголии и калмыков России с привлечением текстов, имеющих отношение к древнему (добуддийскому) культу почитания Белого Старца, представлено в монографии «Трансграничная культура: очерки сравнительно-сопоставительного исследования традиций западных монголов и калмыков» [Трансграничная культура 2016]. Среди этих текстов выделяются два типа: 1) сочинение под кратким названием «Сутра Белого Старца», включающее псевдобуддийскую историю о том, как Белый Старец получил задание от Будды осуществлять помощь живым существам, и 2) описание обряда воскурений «санг» (от тиб. bsangs) в честь Белого Старца [Трансграничная культура 2016, 295–296]. В соответствующем разделе данной монографии перечисляются 16 структурных элементов, характерных для содержания «Сутры», таких как формула поклонения учителю или Трем Драгоценностям (т. е. Будде, сангхе и его учению); название сочинения; формула поклонения всем буддам и бодхисаттвам; начальная фраза, характерная для сутр («Так, когда мною было услышано однажды»); изложение обстоятельств происходящего события; перечисление свиты Будды; указание места пребывания Будды на момент совершения действия, появление нового персонажа – Белого Старца и т. д. вплоть до заключительной части, в которой могут перечисляться присутствующие и может содержаться фраза о завершении сочинения с указанием его титула [Трансграничная культура 2016, 299–312]. Помимо этого, на основе ряда списков «Сутры», зафиксированных на ойратском «тодо бичиг» и кириллице, дается разъяснение того, каким образом Белый Старец осуществляет свою миссию,

включая уточнение времени его появления, критерии отбора тех, кого он предполагает наказать, перечисление его помощников, а также описание наказаний, к которым он может прибегнуть [Трансграничная культура 2016, 307–309]. Все выделенные структурные элементы текста культа Белого Старца могут служить отправной точкой при сопоставительном анализе новых выявленных списков и копий «Сутры».

С сочинением «Сутра Белого Старца», представленном многочисленными версиями, списками и копиями, тесно связана вторая разновидность текстов, определяемых как тексты «сангов» или воскурений. Они использовались для рецитации во время проведения обрядов жертвоприношений Белому Старцу в местах с возведенными «обо» (культовыми сооружениями в виде насыпей из камней, где совершались поклонения местным духам – хозяевам территорий) [Бакаева 2015, 43–44; Бичеев, Алтан-Очир 2021, 175–176]. Объединенные одним культом тексты сутр и сангов стали восприниматься как нечто целое, вследствие чего «на титульном листе сутры может быть указано, что это молитва-санг, и, наоборот, на титульном листе молитвы могло быть написано, что это сутра» [Бичеев, Алтан-Очир 2021, 176]. Подтверждением этому может послужить пример с первым из двух рассматриваемых текстов сангов (воскурений) Белому Старцу [BM 587, 12a–16a], который по содержанию является сутрой.

Подборка текстов на ойратском языке, отражающих культ Белого Старца, сохранившихся в коллекциях России, Монголии и Китая, в том числе из числа опубликованных ранее, представлена в книге «Сутра Белого Старца на “ясном письме”» [Сутра Белого Старца 2023]. В ней затрагиваются вопрос происхождения этого культа в добуддийской религиозной системе монгольских народов, основанной на мифологических представлениях [Сутра Белого Старца 2023, 16–40], приводятся результаты сопоставления ойратских и калмыцких версий «Сутры Белого Старца» [Сутра Белого Старца 2023, 41–67], дается описание грамматических, орфографических и графических особенностей текстов [Сутра Белого Старца 2023, 68–130], а также приводятся два сводных перевода списков сутры и санга [Сутра Белого Старца 2023, 317–325]. В данное издание включены тексты из фондов Института восточных рукописей РАН (из коллекций В.В. Радлова, Б.Я. Владимирцова, А.М. Позднеева), рукописи из музеев и частных коллекций известных калмыцких буддийских священнослужителей (Н. Кичикова, Б. Папуева, Ц. Атхаева), а также образцы текстов, сохранившихся в Монголии и Китае.

Структура и принципы организации текстов из разряда «сангов» подробно описаны Б.А. Бичеевым и Алтан-Очиром, отметившими, что для большинства сангов характерно присутствие семи структурных элементов, таких как формула поклонения, призывание Белого Старца и других божеств, выражение почтения ему и другим божествам, его восхваление, обращение к нему с просьбой, благопожелание и заключительная формула [Бичеев, Алтан-Очир 2021].

Тексты культа Белого Старца из коллекции П.Б. Балданжапова

Исследование текстов, отражающих культ Белого Старца, имевших хождение в среде российских народов, традиционно исповедующих буддизм (калмыков, бурят, тувинцев), а также родственных им монгольских

народов, продолжает оставаться актуальным направлением ойратоведения и монголоведения. В этой связи большой интерес представляет коллекция известного бурятского востоковеда П.Б. Балданжапова (1921–1991), которую составляют рукописные и печатные материалы, собранные во время экспедиций в Монголию в 1960х – 1970-х гг. [Ванчикова 2021; Аюшеева 2021]. Примечательно, что в коллекции П.Б. Балданжапова представлены образцы текстов, отражающих древний культ почитания Белого Старца. К ним можно отнести два текста воскурений (ойр. sang) из состава двух рукописных сборников на ойратском «тодо бичиг».

На титульном листе первой из рукописей указаны названия сочинений в той последовательности, как они представлены в сборнике: «Воскурение Желтому Дзамбале. Воскурение Алтаю. Воскурение Гэсэру. Воскурение Белому старцу» (ойр. Šara Zambalan sang[:] Altayin sang[:] Geseriyin sang[:] Čaγān öbögüni sang orošibai) [БМ 587]. Из названия рукописи следует, что мы имеем дело с текстами, предназначенными для проведения обрядов воскурений в честь священных гор Алтая, почитаемых ойратами как сакральный центр родных территорий, центр вселенной [Трансграничная культура 2016, 284], а также в честь определенных божеств (мифических героев), среди которых Желтый Дзамбала (Джамбала) – в буддийской традиции символ богатства, изобилия и процветания, Гэсэр – мифический персонаж, герой цикла эпических сказаний, распространенных у монгольских и других народов Центральной Азии и Трансгималайского региона [Сто восемь буддийских икон 2013, 222], а также Белый Старец – божество, почитаемое не только ойратами и калмыками, но и всеми монголоязычными народами [Трансграничная культура 2016, 175].

Анализ состава и содержания рукописного сборника ВМ 587 показал, что представленное в его заключительной части сочинение, отмеченное на титуле как «Воскурение Белому Старцу», по сути, является «Сутрой Белого Старца». В ней прослеживаются структурные элементы, характерные для данного разряда сочинений.

О содержании двух текстов, посвященных культу Белого Старца

Анализ содержания текста «Сутры» из сборника ВМ 587 показал, что в его начале представлена форма поклонения Будде, дхарме (учению Будды) и сангхе (монашеской общине) [ВМ 587, 12а (1–3)]. Далее приводится титул сочинения на санскрите в усеченном виде, не позволяющем восстановить его полное название, а также на монгольском (ойратском) языке: «Сутра, именуемая “Способная усмирить и подавить землю и воду”» (ойр. γazar usuni nomoγodxon daruülun čidaqči neretü sudur) [ВМ 587, 12а (5–7)]. Далее следует формула поклонения всем буддам и бодхисаттвам, характерная для многих списков данной «Сутры» [ВМ 587, 12а (5–7)]. Здесь же присутствует характерная для сочинений жанра «сутры» фраза: «Так мною было услышано однажды» [ВМ 587, 12а (8–9)].

Далее поясняется, что описываемое событие происходит во времена Будды, приводится один из его эпитетов «Бхагаван» («Ушедший с победой»), указывается, что он пребывает в окружении свиты из монахов и бодхисаттв на «горе под названием „Плодовая“» (ойр. zemseliq neretü oüldu) [ВМ 587, 12а (8–14)].

В тексте описывается момент появления Белого Старца:

> В это время увидели старца, достигшего срока жизни, у которого борода и волосы [были] очень белыми, который был облачен в белый халат, а в руках держал посох с навершием [в виде] дракона (здесь и далее перевод с ойратского наш – *Д.М.*) [ВМ 587, 12a (15) – 12b (6)].

В ответ на вопрос Будды («Хозяином чего ты являешься? Почему в одиночку пребываешь на этой горе?») старец так произносит слова, которые можно расценивать как самопредставление:

> Я пребываю на этой горе, именуемой «Плодовая». Сверху (наверху) – хозяин небес, снизу (внизу) – хозяин матушки-земли, а также живу в горах. Хозяин свирепых зверей, ядовитых змей, а также людей, живых существ и земли. Хозяин воды, хозяин власти. Хозяин хранителей двадцати четырех направлений – все эти свирепые духи подвластны мне [ВМ 587, 12b (15) – 13a (8)].

Помимо сказанного, старец говорит о себе как о хозяине гор, земли и воды, степи (равнинной местности), посевов, жилищ, учения, городов [ВМ 587, 13a (9) – 13b (1)]. При этом определение «Хозяин земли и воды» остается неизменным и повторяется несколько раз. Старец подробно рассказывает Будде о том, как он осуществляет свою миссию: милостиво обходит всех тех, кто совершает благие деяния, а также строго подсчитывает и записывает все совершенные грехи.

Старец перечисляет и своих помощников, а также способы наказания людей, живущих неправедно. В силу особенностей графического и орфографического оформления текста рукописи, а также из-за отсутствия пунктуационных знаков, разбор этого фрагмента и установление персонажей вызывает затруднения.

В данном тексте также присутствуют одобрительные слова Будды относительно деяний Белого Старца и просьба дать обещание помогать и заботиться обо всех живых существах. В заключительной части Будда также дает наставления о том, как следует почитать сутру. Текст завершают священные слоги мантры «Сарва мангалам» (‘Да будет всем благо’), а также повторяющаяся четыре раза мантра Бодхисаттвы Авалокитешвары «Ом ма ни падме хум» [ВМ 587, 16a (11–15)].

Второй из упомянутых рукописных сборников имеет титул, указывающий на три текста: «Воскурение Белому старцу. Воскурение Алтаю. Воскурение коню» (ойр. Čaγan öbügön-ni sang: Altayin sang: möriyin sang orošiboi:) [БМ 591]. Содержательный анализ показал, что текст, посвященный Белому Старцу, неполный, представляет собой начальный фрагмент текста обряда воскурения. Он начинается священными слогами («Ом а хум»), далее следуют благопожелание «Да пребудет благоденствие!» и слова поклонения Буддам десяти сторон света [БМ 591, 1b (1–3)]. Вслед за этим приводятся слова призывания Белого Старца:

> Славный Белый Старец, оттуда, с величайшей горы «Плодовой» явитесь сюда! Достигнув двадцати четырех стран (мест), городов

> и поселений, поскорее-поскорее явитесь! Достигнув горы Сумеру, четырех материков, молочного океана, храмов и кумирен, величественно поспешите [сюда]! [БМ 591, 1b (4–22)].

Выражение почтения и молитву, обращенную к Белому Старцу, передают следующие строки:

> О, Владыка Белый Старец, оседлавший быстрого оленя, держащий согнутый посох, жизненно важные лекарства, том книги, примечающий совершающих грехи и проявляющий заботу о добродетельных [людях], в присутствии (перед ликом) Учителя Будды получивший наставления, давший клятву Старец, Вас восхваляю и возношу молитву [БМ 591, 2a (10) – 2b (6)].

Рассматриваемый фрагмент текста заканчивается словами, обращенными к Белому Старцу с просьбой способствовать обретению счастья, предотвратить бесчисленные препятствия, удлинить срок жизни, приумножить поголовье скота, положить конец вредоносным влияниям [БМ 591, 2b (6–12)].

Таким образом, тексты культа Белого Старца из коллекции П.Б. Балданжапова являются образцами двух разновидностей текстов, посвященных этому божеству. Первый представляет собой текст «Сутры Белого Старца», а второй является фрагментом текста «санг» (обряда воскурения).

Выводы

Коллекции письменных источников буддийской тематики, хранящиеся в фондах востоковедных центров, библиотек, архивов и музеев, дают возможность изучать историю распространения и бытования буддийской традиции среди народов России, являющихся последователями буддизма, а также среди близкородственных калмыкам ойратов Монголии и Китая. Помимо этого, в этих собраниях старых восточных книг представлены уникальные материалы, отражающие древний культ почитания Белого Старца, восходящего к добуддийским верованиям, адаптированного буддизмом. Одним из таких собраний является коллекция П.Б. Балданжапова, составленная из материалов, привезенных из экспедиций в Монголию (1960-е – 1970-е гг.). Среди рукописных материалов на ойратском «тодо бичиг» выделяются тексты, посвященные Белому Старцу. Один из них является «Сутрой Белого Старца», а второй представляет собой фрагмент сочинения «Санг (Воскурение) Белому Старцу». Оба текста свидетельствуют о том, что вплоть до последней трети XX в. среди ойратов Монголии сохранялись добуддийские верования и религиозные представления. Оба текста могут послужить основой для дальнейшего сравнительного анализа с аналогичными текстами, сохранившимися в Калмыкии, Бурятии, Туве, Монголии и Китае.

ИСТОЧНИКИ

1. БМ 587 – Šara Zambalan sang[:] Altayin sang[:] Geseriyin sang[:] Čaγān öbögüni sang orošibai: (‘Воскурение Желтому Дзамбале. Воскурение Алтаю. Воскурение Гэсэру. Воскурение Белому Старцу’). Рукопись на «тодо бичиг» («ясном письме»). Коллекция П.Б. Балданжапова. ЦВРК ИМБТ СО РАН. 16 л. 6,8x15,5 см.

2. БМ 591 – Čaγan öbügön-ni sang: Altayin sang: möriyin sang orošiboi: (‘Воскурение Белому Старцу. Воскурение Алтаю. Воскурение коню’). Рукопись на «тодо бичиг» («ясном письме»). Коллекция П.Б. Балданжапова. ЦВРК ИМБТ СО РАН. 18 л. 10,4х17,3 см.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аюшеева М.В. Экспедиционная деятельность П.Б. Балданжапова // Монголоведение (Монгол судлал). 2021. № 4 (13). С. 661–671.

2. Бакаева Э.П. К исследованию этнической специфики образа божества Белый старец у ойратов Монголии и калмыков России (по материалам полевой экспедиции по Убсунурскому аймаку Монголии) // Проблемы этнической истории и культуры тюрко-монгольских народов. 2015. № 3. С. 43–78.

3. Бичеев Б.А., Алтан-Очир. Культ Белого старца (монгольские тексты из Тувы) // Новые исследования Тувы. 2021. № 1. С. 174–187.

4. Ванчикова Ц.П. Об истории возрождения буддизма в Бурятии и Монголии в 1960–1970 гг. по архивным документам из личного архива П.Б. Балданжапова // Монголоведение (Монгол судлал). 2021. Т. 13. № 4. С. 623–631.

5. Орлова К.В. Описание монгольских рукописей и ксилографов, хранящихся в фондах Калмыкии (Бюллетень Общества востоковедов. Вып. 5). М.: ИВ РАН, КИГИ РАН, 2002. 85 с.

6. Позднеев А. М. Очерки быта буддийских монастырей и буддийского духовенства в Монголии в связи с отношениями сего последнего к народу. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1993. 492 с.

7. Поппе Н. Н. Описание монгольских «шаманских» рукописей Института востоковедения // Записки Института востоковедения Академии наук. Т. 2. Вып. 1. Л.: Изд-во АН СССР, 1934. С. 151–200.

8. Сазыкин А.Г. Каталог монгольских рукописей и ксилографов Института востоковедения АН СССР. Т. 1. М.: Наука, 1988. 507 с.

9. Сутра Белого Старца на «ясном письме»: исследование, перевод, транслитерация, комментарии, факсимиле / под ред. Н.В. Ямпольской, Н.С. Яхонтовой. М.: Наука, Восточная литература, 2023. 335 с.

10. Сто восемь буддийских икон из собрания Института восточных рукописей РАН. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2013. 240 с.

11. Трансграничная культура: очерки сравнительно-сопоставительного исследования традиций западных монголов и калмыков: Монография / Э.П. Бакаева, К.В. Орлова, Д.Н. Музраева и др. Элиста: КалмНЦ РАН, 2016. 456 с.

12. Футаки Х. Классификация текстов о Белом старце // Mongolica–V: Сб. ст. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2001. С. 33–37.

13. Catalogue of the Mongolian Manuscripts and Xylographs in the St. Petersburg State University Library / compiled by V.L. Uspensky. Tokyo: Institute for the Study of Languages and Cultures of Asia and Africa, 1999. 530 p.

14. Heissig W. Mongolische Volkreligiöse und Folkloristische Texte. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag. 1966. 256 s.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Ayusheeva M.V. Ekspeditsionnaya deyatel'nost' P.B. Baldanzhapova [Expeditionary Activities of P.B. Baldanzhapov]. *Mongolian Studies (Mongol sudlal)*, 2021, no. 4 (13), pp. 661–671. (In Russian).

2. Bakaeva E.P. K issledovaniyu etnicheskoy spetsifiki obraza bozhestva Belyy starets u oyratov Mongolii i kalmykov Rossii (po materialam polevoy ekspeditsii po Ubsunurskomu aymaku Mongolii) [On the Study of the Ethnic Specificity of the Image of the Deity White Elder Among the Oirats of Mongolia and the Kalmyks of Russia (Based on the Materials of a Field Expedition to the Ubsunur Aimag of Mongolia)]. *Problemy etnicheskoy istorii i kul'tury tyurko-mongol'skikh narodov,* 2015, no. 3, pp. 43–78. (In Russian).

3. Bicheev B.A., Altan-Ochir. Kul't Belogo startsa (mongol'skiye teksty iz Tuvy) [The Cult of the White Elder (Mongolian Texts from Tuva)]. *Novye issledovaniya Tuvy*, 2021, no. 1, pp. 174–187. (In Russian).

4. Vanchikova Ts.P. Ob istorii vozrozhdeniya buddizma v Buryatii i Mongolii v 1960–1970 gg. po arkhivnym dokumentam iz lichnogo arkhiva P.B. Baldanzhapova [On the History of the Revival of Buddhism in Buryatia and Mongolia in the 1960–1970s Based on Archival Documents from the Personal Archive of P.B. Baldanzhapov]. *Mongolian Studies (Mongol sudlal)*, 2021, no. 4 (13), pp. 623–631. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. Futaki Kh. Klassifikatsiya tekstov o Belom startse [Classification of Texts about the White Elder]. *Mongolica–V. Sbornik statey* [Mongolica–V. Collection of Articles]. St. Petersburg, Petersburg Oriental Studies Publ., 2001, pp. 33–37. (In Russian).

6. Poppe N.N. Opisaniye mongol'skih "shamanskikh" rukopisey Instituta vostokovedeniya [Description of Mongolian "Shamanic" Manuscripts of the Institute of Oriental Studies]. *Zapiski Instituta vostokovedeniya Akademii nauk* [Notes of the Institute of Oriental Studies of the Academy of Sciences]. Vol. 2. Issue 1. Leningrad, USSR Academy of Sciences Publ., 1934, pp. 151–200. (In Russian).

(Monographs)

7. Heissig W. *Mongolische Volkreligiöse und Folkloristische Texte*. Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1966. 256 s. (In German).

8. Orlova K.V. *Opisaniye mongol'skikh rukopisey i ksilografov, khranyashchikhsya v fondakh Kalmykii* [Description of Mongolian Manuscripts and Woodblocks Stored in the Collections of Kalmykia]. Moscow, Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences Publ., Kalmyk Institute for Humanitarian Studies of the Russian Academy of Sciences Publ., 2002. 85 p. (In Russian).

9. Pozdneev A.M. *Ocherki byta buddiyskikh monastyrey i buddiyskogo dukhovenstva v Mongolii v svyazi s otnosheniyami sego poslednego k narodu* [Essays on the Life of Buddhist Monasteries and the Buddhist Clergy in Mongolia in Connection with the Latter's Relationship to the People]. Elista, Kalmytskoye knizhnoye izdatel'stvo Publ., 1993. 492 p. (In Russian).

10. Sazykin A.G. *Katalog mongol'skikh rukopisey i ksilografov Instituta vostokovede-niya AN SSSR* [Catalog of Mongolian Manuscripts and Xylographs of the Institute of Oriental Studies of the USSR Academy of Sciences]. Vol. 1. Moscow, Nauka Publ., 1988. 507 p. (In Russian).

11. *Sto vosem' buddiyskikh ikon iz sobraniya Instituta vostochnykh rukopisey RAN* [108 Buddhist Icons from the Collection of the Institute of Oriental Manuscripts of the Russian Academy of Sciences]. St. Petersburg, Peterburgskoye Vostokovedeniye Publ., 2013. 240 p. (In Russian).

12. *Transgranichnaya kul'tura: ocherki sravnitel'no-sopostavitel'nogo issledovaniya traditsij zapadnykh mongolov i kalmykov* [Transborder Culture: Essays on a Comparative Study of the Traditions of the Western Mongols and Kalmyks]. Elista, Kalmyk Scientific Center Publ., 2016. 456 p. (In Russian).

13. Uspensky V.L. (Comp.). *Catalogue of the Mongolian Manuscripts and Xylographs in the St. Petersburg State University Library*. Tokyo, Institute for the Study of Languages and Cultures of Asia and Africa Publ., 1999. 530 p. (In English).

14. Yampolskaya N.V., Yakhontov N.S. (Eds.). *Sutra Belogo Startsa na "yasnom pis'me": issledovaniye, perevod, transliteratsiya, kommentarii, faksimile* [The White Elder's Sutra in Clear Script: Research, Translation, Transliteration, Commentary, Facsimile]. Moscow, Nauka Publ., 2023. 335 p. (In Russian).

Музраева Деляш Николаевна,
Калмыцкий научный центр РАН.
Кандидат филологических наук, доктор исторических наук, доцент, ведущий научный сотрудник отдела письменных памятников.
Научные интересы: средневековая монгольская и тибетская литературы, источниковедение, каталогизация, текстология, корпусная лингвистика, перевод буддийских текстов.
E-mail: deliash@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-8619-9369

Deliash N. Muzraeva,
Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences.
Candidate of Philology, Doctor of History, Associate Professor, Leading Researcher at the Department of Written Monuments.
Research interests: medieval Mongolian and Tibetan literatures, source study, cataloging, textology, corpus linguistics, translation of Buddhist texts.
E-mail: deliash@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-8619-9369

DOI 10.54770/20729316-2026-3-573

Р.М. Ханинова

ПОЭМА ЭЛЬДИ КЕКТЕЕВА О ВОЙНЕ И ЛЕТЧИКЕ «НАРМА, СЫН ДАРМЫ»*

Аннотация

В статье впервые рассматривается первая калмыцкая поэма о Великой Отечественной войне «Дармин көвүн Нарм» («Нарма, сын Дармы»), написанная Эльдей Кектеевым (1916–1965) в 1941 г., посвященная калмыцкому летчику-истребителю Василию Дармаеву (1914–1942). Первый вариант поэмы, опубликованный без посвящения в мае 1941 г. в газете «Улан баһчуд» («Красная молодежь»), повествовал о детстве и юности летчика в канун войны. Продолжением стала вторая часть в октябре 1941 г. в журнале «Улан туг» («Красное знамя») с описанием первого боя летчика 22 июня 1941 г. После возвращения поэта-фронтовика на родину поэма во втором варианте из двух частей напечатана в альманахе «Теегин герл» («Свет в степи») в 1958 г. В русском переводе Игоря Романова вошла в авторскую книгу «Истоки любви» в 1959 г. Это единственная поэма, адресованная при жизни герою, погибшему в 1942 г. при выполнении боевого задания под Батайском. Героико-романтическое произведение поэта, автора первого калмыцкого романа в стихах «Ончхан Джиргал» (1941), передает исторические традиции защиты родины калмыцкими воинами, но уже в новом ракурсе – не на земле, а в небе, не в седле, а в самолете, в освоении неизвестной ранее кочевниками военной специализации. Несмотря на то, что в послевоенном посвящении указаны имя и фамилия летчика, поэт в поэме использовал иное имя для своего героя – Нарма, тем самым уходя от документальности. В описании биографии героя и первого боя автор в основном придерживался принципа историзма. Открытый финал поэмы соответствовал событиям жизни летчика, продолжившего защищать небо родины. В первом варианте текст структурирован катренами, во втором варианте двумя способами: в первой части единым текстом, во второй части – разными строфами с частичным использованием «лесенки». В поэме калмыцкая военная лексика связана с авиацией, фольклорная – с героическим эпосом «Джангар».

Ключевые слова

Калмыцкая поэма; варианты поэмы; Великая Отечественная война; первые летчики-калмыки; поэтика.

* Исследование проведено в рамках государственной субсидии – проект «Универсалии и специфика традиций монголоязычных народов сквозь призму кросс-культурных контактов и системы взаимоотношений России, Монголии и Китая» (номер гос. регистрации: 123021300198-4).

R.M. Khaninova

ELDI KEKTEEV'S POEM ABOUT WAR AND A PILOT "NARMA, SON OF DARMA"**

Abstract

The article examines for the first time the first Kalmyk poem about the Great Patriotic War "Darmin kövün Narm" ("Narma, son of Darma"), written by Eldey Kekteev (1916–1965) in 1941, dedicated to the Kalmyk fighter pilot Vasily Darmaev (1914–1942). The first version of the poem, published without dedication in May 1941 in the newspaper "Ulan Bakhchud" ("Red Youth"), told about the childhood and youth of the pilot on the eve of the war. It was continued by the second part in October 1941 in the magazine "Ulan Tug" ("Red Banner") with a description of the pilot's first battle on June 22, 1941. After the poet's return to his homeland, the poem in the second version of two parts was published in the almanac "Teegin Gerl" ("Light in the Steppe") in 1958. In the Russian translation by Igor Romanov, it was included in the author's book "The Origins of Love" in 1959. This is the only poem addressed during his lifetime to the hero who died in 1942 while performing a combat mission near Bataysk. The heroic and romantic work of the poet, author of the first Kalmyk novel in verse, "Onchkhan Jirgal" (1941), conveys the historical traditions of defending the motherland by Kalmyk warriors, but in a new perspective – not on the ground, but in the sky, not in the saddle, but in an airplane, in the development of a military specialization previously unknown to nomads. Despite the fact that the first and last name of the pilot are indicated in the post–war dedication, the poet in the poem used a different name for his hero, Narma, thereby avoiding documentary. In describing the biography of the hero and the first battle, the author mainly adhered to the principle of historicism. The open ending of the poem corresponded to the events of the pilot's life, who continued to defend the skies of his homeland. In the first version, the text is structured in quatrains, in the second version in two ways: in the first part as a single text, in the second part – in different stanzas with partial use of the "ladder". In the poem, Kalmyk military vocabulary is associated with aviation, folklore vocabulary is associated with the heroic epic "Dzhangar".

Keywords

Kalmyk poem; variants of the poem; The Great Patriotic War; the first Kalmyk pilots; poetics.

Введение

Одним из первых калмыцких поэтов к магталу-восхвалению самолета обратился Эльдя Маштыкович Кектеев (1916–1965) в стихотворении «Элә» («Коршун», 1935). Завидя коршуна в жарком небе, человек просит у него крылья в поисках прохлады. А коршун отвечает, что тот, сын безграничного времени, создал воздушного коня: «Уу цагин үрн, / Ухан сурһуләр кесн / Унх аһарич мөртәч» [Көктән 1935, 4], что человеку в собственных силах облететь весь мир, что воздушные скакуны всюду летают, покоряя Ледовитый океан:

** The research was conducted within the framework of the state subsidy project "Universals and Specifics of Traditions of the Mongolian-Speaking Peoples through the Prism of Cross-Cultural Contacts and the System of Relations between Russia, Mongolia and China" (state registration number: 123021300198-4).

«Ард, ардасн цувад, / Аһарин күлгүд цервнә, / Ар далаһан һатлад, / Арвн миңһәд ниснә» [Көктән 1935, 4]. Влияние калмыцкого эпоса здесь проявилось в сравнении самолета не с птицей, а с летающим конем.

В 1941 г. Эльдя Кектеев закончил первый калмыцкий роман в стихах «Ончхан Җирһл» («Ончхан Джиргал»), адресованный поэту, участнику Отечественной войны 1812–1814 гг. Ончхану Джиргалу (конец XIII – начало XIX вв.). Роман тогда был опубликован в журнале «Улан туг» («Красное знамя»), где поэт работал с 1940 г. по январь 1942 г., затем вышел в доработанном виде отдельными изданиями на калмыцком и русском языках в начале 1960-х гг. [Көктән 1960; Кектеев 1963].

Первой калмыцкой поэмой о Великой Отечественной войне стала написанная Эльдей Кектеевым в 1941 г. поэма «Дармин көвүн Нарм» («Нарма, сын Дармы») о первом калмыцком летчике-истребителе Василии Сангаджиевиче Дармаеве (1914–1942). Творческая история произведения определена двумя вариантами. Первый вариант был опубликован в двух номерах республиканской газеты «Улан баһчуд» («Красная молодежь») в мае 1941 г., без посвящения, с подзаголовком (поэма), с указанием места и времени написания (Элиста, 1941 г.) [Көктән 1941а, 4; Көктән 1941б, 4]. Поэма, повествовавшая о детстве, юности и службе летчика в канун войны, структурирована катренами. Второй вариант произведения появился в октябре 1941 г. в журнале «Улан туг» («Красное знамя») под тем же заглавием, с обозначением второй части, без жанрового определения, с эпиграфом из фронтового письма летчика В. Дармаева, с описанием первого воздушного боя калмыцкого героя с фашистскими «юнкерсами» 22 июня 1941 г. [Көктән 1941в, 10–11]. Полностью второй вариант, составленный из двух частей 1941 г., появился в альманахе «Теегин герл» («Свет в степи») [Көктән 1958а, 15–28] и в авторской книге «Дурн» («Любовь») в 1958 г., когда автор вернулся на родину из ссылки. В этих и последующих публикациях поэмы на калмыцком языке включено посвящение «Летчик-истребитель Василий Дармаевд нерәдүв» [Көктән 1958а, 15; Көктән 1958б, 48; Көктән 1970, 63] («Посвящаю летчику-истребителю Василию Дармаеву». Здесь и далее в скобках наш смысловой перевод. – *Р.Х.*). В посвящении первые два слова даны безэквивалентной лексикой, в самом тексте лексема «летчик» передана известным в 1930-е гг. калмыцким неологизмом «нисәч» («летчик, пилот, авиатор»), образованным от глагола «нисх» – «лететь, летать» [Калмыцко-русский словарь 1977, 379]. Неясно, знал ли автор к этому времени о судьбе погибшего в ночь с 19 на 20 мая 1942 г. под Батайском героя своего произведения.

Поэма создана в Элисте, где автор имел доступ к местным материалам, которые, видимо, послужили источником для его творческого замысла. В январе 1942 г. Э. Кектеев ушел на войну, командовал отдельной ротой связи на разных фронтах.

Как отметил Н.Н. Поляков, «и для калмыцкой литературы военных лет характерно обращение к конкретному факту», указав на поэму Э. Кектеева, в основе которой описание первого боя Василия Дармаева со своим ведомым против 15 фашистских самолетов 22 июня 1941 г. [Поляков 1973, 26–27]. Этот исследователь, незнакомый с творческой историей произведения, опирался на его русский перевод, в котором отсутствует посвящение.

Рассказ современного калмыцкого русскоязычного писателя Виктора Манжеева «Последний вылет», посвященный памяти летчика-истребителя Василия Дармаева [Манжеев 1992, 109–120], исследовала в своей статье Д.А. Джаджиева [Джаджиева 2025, 85–91].

Первая калмыцкая поэма о Великой Отечественной войне

Обращение к новому жанру обычно представляет для автора определенные трудности. Первая поэма Эльди Кектеева не стала исключением. Во-первых, это поэма о войне, на которой поэт еще не был. Во-вторых, о реальном герое, с которым автор не был знаком. В-третьих, поэт не располагал теми сведениями, в том числе биографическими, которые помогли бы ему воссоздать жизнь главного персонажа и его семьи, передать боевые действия летчиков-истребителей.

Видимо, поэтому Э. Кектеев вместо настоящего имени героя – Василий – дал ему вымышленное – Нарма, а его отцу Сангаджи другое имя – Дарма. Таким образом, в заглавие поэмы вынесено «Дармин көвүн Нарм» – «Нарма, сын Дармы», в русском переводе И. Романова «Нарма Дармаев». Выбор имени главному герою, возможно, определен его семантикой: Нарма означает «созвездие, звезда изобилия» [Монраев 2012, 177].

Поэма, как оказалось, имеет два варианта. Первый вариант поэмы «Дармин көвүн Нарм», опубликованный в мае 1941 г. на страницах республиканской газеты «Улан баһчуд» («Красная молодежь») в двух номерах, знакомил читателя с первым калмыцким летчиком-истребителем, прототипом которого стал Василий Дармаев. Это повествование о детстве, юности, службе военного летчика-истребителя Нармы Дармаева в канун войны. Произведение с подзаголовком (поэма) указывало на место и время создания (Элиста, 1941 г.). В октябре 1941 г. в десятом номере журнала «Улан туг» («Красное знамя») появилась публикация поэта с тем же заглавием без жанрового определения, но с цифровым обозначением (II), т.е. вторая часть, вероятно, отсылающей к газетной публикации в «Улан баһчуд», но без всякого пояснения (ни от автора, ни от редакции). Тексту предшествовал эпиграф: «Би бас фашистск өздңгүдлә негән үзлцхв». («Төрскән харсгч дәәнә орлцҗах лейтенант летчик-истребитель Дармаевин “Соц. путь” гидг газетд бичсн бичгәс») [Көктән 1941в, 10] («Я еще рассчитаюсь с фашистскими молодчиками». («Из письма в газету “Соц. путь” лейтенанта, летчика-истребителя Дармаева, участвующего в Отечественной войне»)). Во второй части показано начало Великой Отечественной войны, воспроизведен первый бой калмыцкого летчика с фашистскими асами 22 июня 1941 г. на западной границе страны, в описании которого автор опирался на фронтовое письмо В. Дармаева. Выяснилось, что второй вариант представляет собой соединение газетной и журнальной публикаций, структурированных как две части поэмы. По содержанию они в основном не особо отличаются, после войны вторая часть была несколько расширена (в лирическом мотиве с элистинской девушкой). По форме газетная публикация состояла из катренов, журнальная – вначале с использованием «лесенки», затем единый текст, в завершении возврат к «лесенке». Поэтому окончательный второй вариант поэмы состоит из двух частей, обозначенных римскими цифрами, где первая часть представляет сплошной текст, во второй части фрагменты, отделенные звездочками, перемежаются «лесенкой».

Части несоразмерные, первая заведомо больше второй. Диспропорция в структуре поэмы определена пространным содержанием первой части, которая замышлялась как цельное произведение. Последующее дополнение второй частью, сжатой, но по смыслу основной по теме, привело к дисгармонии формы и содержания.

Отказ от документальности сказался в описании довоенной жизни семьи главного героя. У Дармы – единственный ребенок Нарма, а у Сангаджи – четверо детей: два сына – старший Василий, младший Очир, две младшие дочери Джиргал и Бадма. В поэме Дарма в сорок лет овдовел, а в жизни Василий в канун своей гибели получил из дома письмо от шестнадцатилетней сестры Джиргал с приветом от отца и матери.

Учитывая, что первое стихотворение поэта напечатано в 1934 г., что он автор первой книги стихов «Мана цагин һәрднр» («Орлы нашего времени», 1940) [Көктән 1940], первого романа в стихах «Ончхан Җирһл» («Ончхан Джиргал», 1941), т.е. не новичок в поэзии, Э. Кектеев в первой своей поэме, по нашему мнению, допустил просчеты, снижающие художественный уровень произведения. Например, в первой части не указал топонимы: родину героя при описании его детства, отрочества, молодости (село Школьное, Долбанский улус), в тексте обобщенное – селән (село), не назвал город, где тот учился на первом курсе педагогического института в 1935 г. (Астрахань), в тексте безымянный – балһсн (город), Чугуевское авиационное училище на Украине, которое тот окончил в 1939 г., получив звание лейтенанта. Наконец, сам Дарма в поэме до революции трудился на богатеев, пас чужие стада, после революции – уже колхозные (колхоз имени Ленина). На самом деле отец будущего летчика всю жизнь занимался рыболовством на Волге, в том числе и в колхозе «Заря победы» с 1929 г.

Несмотря на то, что автор указал сорокалетний возраст Дармы, в поэме он постоянно назван стариком («өвгн», «көгшн»), в то же время известным сказителем («дууч»), участвующим в конкурсе исполнителей эпоса «Джангар». Такой биографический допуск вводится поэтом в повествование с целью воспитания в ребенке с детства героической традиции предков. Детская игра в богатырей, в скачки на хворостинах, потом на конях сменяются колхозными подарками двух скакунов отцу и сыну. Этот образ во второй части перерастет в образ воздушных коней («аһарин күлг») – самолетов, которых укротил молодой летчик.

Кратко передав, что желание получить знания привело Нарму в город, где он, хорошо сдав экзамены, стал осваивать учительскую профессию, поэт подробно остановился на эпизоде, когда студент увидел в небе аэроплан, сравнив машину с Аранзалом – эпическим конем, способным летать. «Аһарт ики деер / Арнзл ярплан нисҗ» [Көктән 1970, 70] («Высоко в воздухе летел аэроплан-Аранзал»). Э. Кектеев подчеркнул, что юноша увидел аранзала своего времени: «Эврә цагин арнзл / Эрлзсиг ода үзв» [Көктән 1970, 71]. С тех пор им овладела мечта: «оседлать железного коня» («төмр күлгән унхар»), чтобы стать «одним из орлов своего времени» («Мана һәрднрин негнь мел болхар»). Здесь авторская отсылка к авиационной теме 1930-х – начала 1940-х гг. в советской и калмыцкой лирике с прославлением летчиков, их авиационных рекордов-перелетов, подвигов [Ханинова 2022, 439–456], к своим стихам и своей книге «Мана цагин һәрднр» («Орлы нашего времени») [Көктән 1940].

В биографии В. Дармаева смена профессии была связана с посещением им астраханского аэроклуба во время учебы в пединституте: довоенная молодежь увлекалась парашютным спортом, планеризмом. Поэтому после первого курса, оставив Астрахань, он уехал в Чугуев, чтобы стать одним из первых калмыцких летчиков-истребителей.

Автор, также лаконично отметив, что Нарма овладел летным делом, стал летчиком, прибыл по назначению в свою авиачасть, на Дальний Восток («Хол Восток»), завершил первую часть поэмы описанием участия главного героя в довоенном празднике на родине. Прямо событие не называется, вероятно, речь идет о всесоюзном праздновании 500-летия калмыцкого эпоса «Джангар» в Элисте, поскольку упоминается, что в конкурсе джангарчи принял участие и Дарма, отец Нармы. «Эн Дарм җаңһрч / Элстд марһанд ирҗ» [Көктән 1970, 74]. Нарма не просто прилетел, а участвовал в тогдашнем якобы авиапараде на своем самолете, показав летное мастерство: «Эвтә Нарм нисәч / Эрдмән үзүлчкәд буув» [Көктән 1970, 74]. Такое включение в биографическую канву, по замыслу поэта, должно было связать фольклорный мотив эпоса «Джангар», услышанный в детстве мальчиком от отца, до прямого воплощения его мечты – взлететь в небо на стальном коне-аранзале, показав во время его длительного перелета огромную страну под крылом самолета, реку Волгу (Иҗл һол), родную Калмыкию (Хальмг), ее столицу Элисту (Элст).

Вторая часть поэмы открывается известием о начале Великой Отечественной войны ранним утром 22 июня 1941 г., когда в степи пас овец Дарма, а его сын охранял западные границы страны. Этот прием – перемежать военные и мирные эпизоды – характеризует вторую часть повествования. Автор здесь ввел романтическую линию: женский персонаж – элистинскую девушку Кермя, влюбленную в Нарму-летчика. В предутреннем сне ей снится Нарма. Прототип не был женат.

Основной эпизод во второй части – первый воздушный бой 22 июня 1941 г., произошедший на западной границе страны, в Белоруссии, где тогда служил Василий Дармаев. Сам бой воспроизведен по реальному событию, рассказанному самим летчиком во фронтовом письме, опубликованном на родине в газете «Социалистический путь» 3 августа 1941 г.

> Рано утром 22 июня, когда только первые отблески солнца показались на горизонте, мы вдвоем с командиром авиазвена по боевой тревоге поднялись в воздух.
>
> В наблюдении за воздухом время шло незаметно. Внезапно спереди и с боков показались самолеты с советскими опознавательными знаками, однако по внешнему очертанию легко можно было догадаться, что это вражеские бомбардировщики. Маскировка не удалась, и фашистские молодчики, рассчитывая на легкую победу, послали по нам очереди трассирующих пуль.
>
> Начался жаркий бой. Один вражеский бомбардировщик от нашего пулеметного огня получил серьезное повреждение. Остальные 14 стервятников, не желая разделить участь своего собрата, пустились наутек.
>
> Успешно отбив атаку пиратов, мы полетели на свою базу. В этом бою я получил легкое ранение [Письма с фронта 2010, 88].

Ср. в поэме: «Манур зөрсн хортиг / Межә деер үзҗ, / “Советин темдгт” бийинь / Соньн кевтәднь дамнҗ, / Эврәһән бишинь медчкәд, / Эдн зөрхәр белдв, / Амрар ода хортна / Авх мекнь холдв. / Сөрҗ фашистнр ирчкәд, / Өмнәснь манахсиг хав, / Һавшун эвин мергәр / Һәрднр сумнас һарв» [Көктән 1970, 77] («Увидев на границе вторгшихся к нам врагов с “советскими знаками”, поняв,

что это не наши самолеты, (советские летчики) приготовились к бою, фашистская хитрость не удалась, враги стали стрелять, орлы (советские летчики) вышли из-под обстрела»). В начале эпизода указывается почему-то весеннее прохладное утро («хаврин серүн өрүһәр») вместо летнего (калм. зун). Два летчика сначала метафорически названы ястребами («Хойр харцхс»), затем орлами («һәрднр»). Харцх – ястреб из подсемества соколиных, һәрд – орел [Калмыцко-русский словарь 1977, 581, 164]. Известная формула «сталинские соколы» в отношении советских летчиков в калмыцкой лирике тех лет представлена иначе – «сталинск харцхс» («сталинские ястребы») [Ханинова 2022], а не «сталинск начн» («сталинский сокол»); «начн» – «сокол» [Калмыцко-русский словарь 1977, 370]. В поэме два советских богатыря («советин хойр баатр») вступили в неравную схватку с 15 вражескими представителями («Хортна арвн тавн / Хару элчнр»). В первой части поэт использовал неологизм «нисәч» (летчик). Фашистские летчики, в фольклорной традиции названные нечистой силой (шулмс, бирднр), после того как один из подбитых бомбардировщиков загорелся, оставив его, ретировались: «Туульсн бийнь шулмин / Тосннднь күрч асв, / Негән өгсн бирднр / Нөкдән хайн зулв» [Көктән 1970, 78]. Советские истребители благополучно вернулись на базу, готовые к встрече с врагом для выполнения следующего задания: «Эврә баазурн тегәд / Эрүл менд буув. / Дәкәд хортнла хаһх / Даалһвр күләһәд суув» [Көктән 1970, 79].

Во фронтовом письме В. Дармаев сообщил, что был легко ранен в этом бою, в поэме речь идет о ранении двух наших летчиков: «Хахларн бийснь эднә / Халун цусинь асхна» [Көктән 1970, 78] («При перестрелке у них самих пролилась горячая кровь»). В описании этого эпизода автор использовал военную лексику: граница (межә), дозор (харул), пули (сумн), пушечный дым (товин утан), стрелять (хах), вести перестрелку (халдх), враг, противник (хортн), русская лексема «база» дана в безэквивалентном виде, как и лексема «машины» (машид) в значении «самолеты». Слово «самолет» в поэме отсутствует, вместо него ранее в первой части был назван «аранзал-аэроплан» (арнзл ярплан), затем метафорически: «железный конь» (төмр күлг), «истребитель-аранзал» (истребитель-арнзл), «стальной аранзал» (болд арнзл).

В заключительной строфе поэмы автор показал параллели: в это время Дарма повел к степному колодцу овец, а девушка Кермя, встав рано утром, услышала новости. Какие новости и каким образом (радио?) непонятно, поскольку за этим следует: «Нарм өрлә нисәд / Түрүн даалһвран күцәҗ» [Көктән 1970, 79] («Нарма, полетев утром, выполнил первое задание»).

В своем письме лейтенант заверил: «Теперь я вышел из госпиталя. С нетерпением жду боевого приказа командования, чтобы с новой силой бить врага, где бы он не появился» [Письма с фронта 2010, 89].

Поэт завершил поэму клятвой главного героя из его фронтового письма: «Болв, тер / Нарм келнә, / Бас хортнла / хаһхан санна: / “Би дәкәдчн / фашистск өздңгүдлә / Бәрлдҗ негән / үзлцхв”, – гинә» [Көктән 1970, 79] («Вспоминая свою встречу с врагом, Нарма сказал: “Я еще рассчитаюсь с фашистскими молодчиками”»). См. в письме и в заголовке публикации: «Я еще рассчитаюсь с фашистскими молодчиками» [Письма с фронта 2010, 88, 89].

В статье «Темы Отечественной войны в калмыцкой литературе» Г. Барков в феврале 1942 г. на страницах журнала «Улан туг» отметил эту поэму Э. Кектеева как один из немногих примеров произведений, основанных на подлинных фактах [Барков 1942, 30]. Н. Кальчин в рецензии на сборник «Патриотические

стихи», изданный в Элисте в 1941 г. в русском переводе Г. Михайловича, особенно выделил «теплую поэму Эльди Кектеева “Нарма Дармаев”, рассказывающую о мужестве и доблести летчика-лейтенанта Дармаева, служившего на пограничной заставе и одним из первых отразившего вероломный удар фашистских стервятников, перелетевших нашу священную границу» [Кальчин 1942, 33].

Старший лейтенант Василий Сангаджиевич Дармаев сдержал данную клятву, совершив несколько десятков боевых вылетов, уничтожив вражескую технику и силу, до своего последнего вылета в ночь 19 мая 1942 г., когда погиб под Батайском (Ростовская область): его самолет И-16, получивший при атаке пулевые пробоины в моторе, взорвался при приземлении на своем аэродроме [Ершов 2024, 968; Трембач 1963, 51]. Летчику было 28 лет.

В статье С.Г. Ершова сообщалось, что в составе Военно-Воздушных сил Красной Армии 49 военнослужащих, уроженцев Калмыкии, пали на полях сражений, в их числе 40 человек из числа летного состава погибли или пропали без вести – не вернулись после выполнения боевых заданий; из них 21 – летчики, 19 – воздушные стрелки, 9 – служили в наземных частях аэродромного обслуживания и инженерно-аэродромного обеспечения ВВС [Ершов 2024, 957].

Как выясняется, второй (после Г. Михайловича) русский перевод И. Романова отличается свободным обращением с оригиналом, разным стихотворным размером и ритмом, интонацией, отсутствием посвящения, отступлением от авторских метафор и сравнений, в целом, невысоким художественным уровнем [Кектеев 1959, 52–68].

Заключение

Первая калмыцкая поэма о Великой Отечественной войне «Дармин көвүн Нарм» («Нарма, сын Дармы») Эльди Кектеева, созданная в 1941 г. и посвященная Василию Сангаджиевичу Дармаеву, явила первый опыт освоения военной темы в этом жанре. Героико-романтическое повествование об одном из первых калмыцких летчиков-истребителей соединяет документальное (воздушный бой летчиков) и лирическое (элистинская девушка, влюбленная в летчика). Не располагая, видимо, необходимыми биографическими сведениями о прототипе, поэт использовал вымышленные имена главного героя (Нарма) и его отца (Дарма), изменив некоторые жизненные факты.

Среди других поэм поэта о войне – «Үүрин туск санл» («Дума о друге», 1957) [Көктән 1970, 55–62], посвященная партизанскому комиссару Бадме Хабановичу Адучиеву (1911–1942), погибшему во время оккупации Калмыкии в 1942 г.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барков Г. Темы Отечественной войны в калмыцкой литературе // Улан туг. 1942. № 2. С. 27–31.

2. Джаджиева Д.А. Образ калмыцкого летчика-истребителя в рассказе В. Манжеева «Последний вылет» // Научное обозрение Саяно-Алтая. 2025. № 2 (46). С. 85–91.

3. Ершов С.Г. Военнослужащие Военно-воздушных сил из Калмыцкой АССР, павшие в боях Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. // Oriental Studies. 2024. Т. 17. № 5. С. 954–973.

4. Калмыцко-русский словарь / под ред. Б.Д. Муниева. М.: Русский язык, 1977. 768 с.

5. Кальчин Н. Любовь к родине («Патриотические стихи» / сост. Г. Барков) // Улан туг. 1942. № 4. С. 33–34.

6. Кектеев Э. Истоки любви: стихи и поэмы. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1959. 96 с.

7. Кектеев Э. Ончхан Джиргал: роман в стихах. Элиста: Калмгосиздат, 1963. 175 с.

8. Көктән Э. Элә // Улан баһчуд. 1935. Ноябрин 7. Х. 4.

9. Көктән Э. Мана цагин һәрднр: шүлгүд. Элст: Хальмг издат, 1940. 80 х.

10. Көктән Э. Дармин көвүн Нарма: поэм // Улан баһчуд. 1941а. Майин 18. Х. 4.

11. Көктән Э. Дармин көвүн Нарма: поэм // Улан баһчуд. 1941б. Майин 21. Х. 4.

12. Көктән Э. Дармин көвүн Нарм // Улан туг. 1941в. № 10. Х. 10–11.

13. Көктән Э. Дармин көвүн Нарм: поэм // Теегин герл. 1958а. № 3. Х. 15–28.

14. Көктән Э. Дармин көвүн Нарм: поэм // Көктән Э. Дурн: шүлгүд болн поэмс. Элст: Хальмг дегтр һарһач, 1958б. Х. 48–63.

15. Көктән Э. Ончхан Җирһл. Элст: Хальмг дегтр һарһач, 1960. 151 х.

16. Көктән Э. Поэмс. Элст: Хальмг дегтр һарһач, 1970. 110 х.

17. Манжеев В. Последний вылет // Манжеев В.В. Горькая правда о Великой Отечественной…: историко-публицистический очерк; рассказы. Элиста: Ботхн, 1992. С. 109–120.

18. Монраев М.У. Калмыцкие личные имена (семантика). 3-е изд., перераб. и доп. На русском и калмыцком языках. Элиста: Герел, 2012. 255 с.

19. Письма с фронта: сборник писем / сост., вступит. ст. В.З. Атуевой, С.Н. Каруевой. Элиста: Герел, 2010. 272 с.

20. Поляков Н.Н. Герои войны – герои литературы. (Писатели-фронтовики Калмыкии о Великой Отечественной войне). Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1973. 100 с.

21. Трембач И.С. Дорогой подвигов: очерки. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1963. 184 с.

22. Ханинова Р.М. Жанр магтал в калмыцкой поэзии XX в. Статья третья // Новый филологический вестник. 2022. № 4 (63). С. 439–456.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Barkov G. Temy Otechestvennoy voyny v kalmytskoy literature [Themes of the Patriotic War in Kalmyk Literature]. *Ulan tug*, 1942, no. 2, pp. 27–31. (In Russian).

2. Dzhadzhiyeva D.A. Obraz kalmytskogo letchika-istrebitelya v rasskaze V. Manzheyeva “Posledniy vylet” [The Image of a Kalmyk Fighter Pilot in V. Manzheyev’s Story “The Last Flight”]. *Nauchnoye obozreniye Sayano-Altaya*, 2025, no. 2 (46), pp. 85–91. (In Russian).

3. Kalchin N. Lyubov’ k rodine (“Patrioticheskiye stikhi” / comp. G. Barkov) [Love for the Motherland (“Patriotic Poems” / comp. G. Barkov)]. *Ulan tug*, 1942, no. 4, pp. 33–34. (In Russian).

4. Khaninova R.M. Zhanr magtal v kalmytskoy poezii XX v. Statya tretya [The Magtal Genre in Kalmyk Poetry of the 20th Century. Article Three]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2022, no. 4 (63), pp. 439–456. (In Russian).

5. Yershov S.G. Voyennosluzhashchiye Voyenno-vozdushnykh sil iz Kalmytskoy ASSR, pavshiye v boyakh Velikoy Otechestvennoy voyny 1941–1945 gg. [Air Force Servicemen from the Kalmyk ASSR Who Fell in the Battles of the Great Patriotic War of 1941–1945]. *Oriental Studies*, 2024, vol. 17, no. 5, pp. 954–973. (In Russian).

(Monographs)

6. Monrayev M.U. *Kalmytskiye lichnyye imena (semantika)* [Kalmyk Personal Names (Semantics)]. 3rd ed., rev. and enl. Elista, Gerel Publ., 2012. 255 p. (In Kalmyk, in Russian).

7. Polyakov N.N. *Geroi voyny – geroi literatury. (Pisateli-frontoviki Kalmykii o Velikoy Otechestvennoy voyne)* [Heroes of War Are Heroes of Literature. (Front-Line Writers of Kalmykia on the Great Patriotic War)]. Elista, Kalmytskoye knizhnoye izdatelstvo Publ., 1973. 100 p. (In Russian).

8. Trembach I.S. *Dorogoy podvigov: ocherki* [The Road of Feats: Essays]. Elista, Kalmytskoye knizhnoye izdatelstvo Publ., 1963. 184 p. (In Russian).

Ханинова Римма Михайловна,
Калмыцкий научный центр РАН.
Доктор филологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник отдела фольклора и литературы.
Научные интересы: поэтика, русская литература, калмыцкая литература и фольклор, калмыцкая поэзия, перевод.
E-mail: khaninova@bk.ru
ORCID ID: 0000-0002-0478-8099

Rimma M. Khaninova,
Kalmyk Scientific Center of the RAS.
Doctor of Philology, Associate Professor, Leading Research Associate at the Department of Folklore and Literature.
Research interests: poetics, Russian literature, Kalmyk literature and folklore, Kalmyk poetry, translation.
E-mail: khaninova@bk.ru
ORCID ID: 0000-0002-0478-8099

DOI 10.54770/20729316-2026-3-583

Б.Б. Манджиева

ГЕРОИЧЕСКИЙ ЭПОС «ДЖАНГАР» КАЛМЫКОВ РОССИИ И ОЙРАТОВ КИТАЯ: СИНОПТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ОДНОСЮЖЕТНОЙ ПЕСНИ*

Аннотация

Актуальность данной работы обусловлена необходимостью сравнительного изучения эпического наследия калмыков и ойратов. В статье представлен синоптический анализ односюжетной песни «Догшн Шар Гүргүһин бөлг» («Песнь о Свирепом Шара Гюргю») калмыцкой и синьцзян-ойратской эпической традиции «Джангара». Целью исследования является сравнительно-сопоставительное изучение текстовой сохраняемости песни о Шара Гюргю Малодербетовского цикла калмыцкого героического эпоса «Джангар» в синьцзян-ойратской версии, в исполнении известного ойратского джангарчи Перлян Рампиля – представителя хобуксарской сказительской традиции. В качестве источников использованы тексты синьцзян-ойратской версии «Джангара», опубликованные в г. Хух-Хот Внутренней Монголии КНР китайским джангароведом Даваан Тая на старомонгольской письменности «худам бичиг» в 2013 г., их переложение на современный калмыцкий язык, выполненное М.В. Босхомджиевым в 2024 г., а также в сравнительно-сопоставительном аспекте привлечены тексты калмыцкой версии «Джангара». В результате проведенного синоптического сопоставления двух текстов калмыцкой и ойратской эпической традиции «Джангара» образовалось 2485 строчных позиций. Синоптическая «развертка по вертикали» и сопоставление паритетных стихов выявили 217 стихов, совпадающих текстуально и позиционно. Для 289 стихов соответствия нашлись не рядом. В половине общего объема текста стихи различаются в разной степени, но все же совпадают между собой, варьируя одну и ту же основу. Таким образом, мы пришли к выводу, что джангарчи Перлян Рампиль следовал канонам калмыцкой эпической традиции, используя традиционный и стандартизированный набор сюжетов, стилистических и композиционных приемов. Но вместе с тем, оставаясь в пределах эпического знания, джангарчи находил свой путь трансляции, добавляя или убавляя художественные детали, переставляя темы и подтемы, воплощая изложенное в художественную синонимию.

Ключевые слова

Эпос «Джангар»; джангарчи; калмыцкая традиция; синьцзян-ойратская версия; текст; синоптический анализ; тема; сравнение.

* Исследование проведено в рамках государственной субсидии – проект «Универсалии и специфика традиций монголоязычных народов сквозь призму кросс-культурных контактов и системы взаимоотношений России, Монголии и Китая» (номер госрегистрации: 123021300198-4).

B.B. Mandzhieva

THE HEROIC EPIC "DZHANGAR" OF THE KALMYKS OF RUSSIA AND THE OYRATS OF CHINA: A SYNOPTIC ANALYSIS OF A SINGLE-STORY SONG**

Abstract

The relevance of this study stems from the need for a comparative analysis of the epic heritage of the Kalmyks and Oirats. The article presents a synoptic analysis of the song "Dogshn Shar Gürgü" ("The Song of the Fierce Shar Gürgü") from the "Jangar" epic traditions of both the Kalmyks and the Xinjiang Oirats. The study aims to compare the textual preservation of the "Shar Gürgü" song – part of the Maloderbetovsky cycle of the Kalmyk heroic epic "Jangar" – against the Xinjiang Oirat version performed by the renowned Oirat jangarchi (epic singer) Perlyan Rampil, a representative of the Khobuksar storytelling tradition. The sources utilized include texts of the Xinjiang Oirat version of "Jangar" published in 2013 in Hohhot (Inner Mongolia, PRC) by the Chinese "Jangar" scholar Davaan Taya using the traditional "khudam bichig" script, along with a 2024 transcription into modern Kalmyk by M.V. Boskhomdzhiev; texts from the Kalmyk version of "Jangar" were also incorporated for comparative purposes. A synoptic comparison of the two texts from the Kalmyk and Oirat "Jangar" traditions yielded 2485 line positions. A vertical synoptic layout and a comparison of corresponding verses revealed 217 lines that match both textually and positionally. For 289 lines, corresponding matches were found but not in the same relative positions. Across half of the total text, the verses differ to varying degrees yet still correspond to one another, representing variations of the same underlying core. Thus, we have concluded that the Jangarchi Perlyan Rampil adhered to the canons of the Kalmyk epic tradition, employing a traditional and standardized repertoire of plotlines, as well as stylistic and compositional techniques. At the same time, while remaining within the bounds of epic lore, the Jangarchi found his own mode of transmission – adding or omitting artistic details, rearranging themes and sub-themes, and rendering the material through artistic synonymy.

Keywords

"Jangar" epic; jangarchi; Kalmyk tradition; Xinjiang-Oirat version; text; synoptic analysis; theme; comparison.

Изучение героического эпоса «Джангар» является актуальным направлением в эпосоведении, однако, несмотря на многочисленные работы, вопросы синоптического анализа односюжетной песни в национальных версиях эпоса, сохранности, передачи и усвоения эпического текста все еще остаются недостаточно исследованными.

Современное джангароведение уделяет особое внимание комплексному изучению эпоса через призму сравнительно-типологического, историко-сравнительного и текстологического подходов. Сравнительно-

** The reported study was funded by government subsidy – project name "Universals and Specifics of the Traditions of the Mongolian-speaking Peoples through the Prism of cross-cultural Contacts and the System of Relations between Russia, Mongolia and China" (state registration number: 123021300198-4).

типологическое изучение А.Ш. Кичиковым национальных версий «Джангара»: калмыцкой, монгольской и синьцзян-ойратской, представляющих собой сложнейшую эпическую формацию, показало, что все версии генетически взаимосвязаны с *тууль-улигерным* (архаическим) эпосом, с его традиционным фондом эпических мотивов [Кичиков 1992]. Вопросы эволюции сюжетов и мотивов в контексте эпических традиций монгольских народов подробно освещены в трудах Э.Б. Овалова [Овалов 2004, 2008]. Сравнительному изучению национальных версий героического эпоса «Джангар» посвящено монографическое исследование Е.Э. Хабуновой. На обширном материале этнотерриториальных версий эпоса «Джангар» (калмыцкой, монгольской, синьцзян-ойратской), путем сравнительно-типологического исследования детально рассмотрены художественно-стилевые явления, выраженные константами, сопутствующими богатырской биографии [Хабунова 2006]. Ц.Б. Селеевой проведена систематизация основных эпических тем в калмыцкой версии эпоса «Джангар» (в репертуарном цикле *джангарчи* Ээлян Овла), и найдены их соответствия в ойратской традиции. Результаты исследования представлены в виде сравнительного указателя эпических тем [Селеева 2013]. Данное направление было продолжено в диссертационной работе, где автором была разработана модель тематической структуры эпоса, определены закономерности трансформации «макротем» и выявлены принципы сюжетно-композиционного построения в сопоставлении с синьцзян-ойратской версией эпоса «Джангар» [Селеева 2018].

Целью данной статьи является сравнительно-сопоставительное изучение текстовой сохраняемости односюжетной песни «*Догшн Шар Гүргү маңһс хааг дуут Улан Шовшур дөрәцүлгсн бөлг*» («Песнь о том, как прославленный Улан Шовшур хана мангасов Свирепого Шара Гюргю покорил») Малодербетовского цикла калмыцкого героического эпоса «Джангар» в синьцзян-ойратской версии, а именно в песне «*Догшн Шар Гүргүһин бөлг*» («Песнь о Свирепом Шара Гюргю») выдающегося хобуксарского сказителя Перлян Рампиля. Материалом исследования являются тексты синьцзян-ойратской версии «Джангара», опубликованные в г. Хух-Хот Внутренней Монголии КНР китайским джангароведом Даваан Тая на старомонгольской письменности «худам бичиг» в 2013 г. [Тая 2013], их переложение на современный калмыцкий язык, выполненное М.В. Босхомджиевым в 2024 г. [Ойратский героический эпос 2024], а также в сравнительно-сопоставительном аспекте привлечены тексты калмыцкой версии «Джангара» [Калмыцкий героический эпос 2020].

Малодербетовский цикл является одним из значительных по объему циклов «Джангара» и включает три песни: «*Ут Цаһан маңһсиг богд Җаңһр дөрәцүлгсн бөлг*» («Песнь о том, как богдо Джангар мангаса Уту Цагана покорил»), «*Күрл Эрднь маңһс хааг богд Җаңһр дөрәцүлгсн бөлг*» («Песнь о том, как богдо Джангар хана мангасов Кюрюл Эрдени покорил») и «*Догшн Шар Гүргү маңһс хааг дуут Улан Шовшур дөрәцүлгсн бөлг*» («Песнь о том, как прославленный Улан Шовшур хана мангасов Свирепого Шара Гюргю покорил»).

По предположению А.Ш. Кичикова, весь Малодербетовский цикл «Джангара» был записан или приобретен дербетским зайсангом Дорджи-Джабом Кутузовым, с которым К.Ф. Голстунский познакомился во время своей поездки в Малодербетовский улус в 1856 г. [Кичиков 1976, 36–37]. Свое предположение А.Ш. Кичиков подкрепляет тем, что представители сказительской школы Поврама, Санджи и Бука проживали во владении зайсанга Кутузова, который в силу традиции покровительствовал искусству исполнителей «Джангара».

Отсюда следует предположение ученого, что Дорджи-Джабом Кутузовым была организована запись репертуара «своих» джангарчи.

Как известно, в XIX в. в Малодербетовском улусе имелись две школы певцов «Джангара»: школа Ээлян Овла в Ики-Бухусовском аймаке и школа Поврам – Санджи – Бука в Абганеровском аймаке. Из сказителей, в репертуар которых входила «Песнь о том, как прославленный Улан Шовшур хана мангасов Свирепого Шара Гюргю покорил», наиболее известен младший представитель абганеровских джангарчи Бука (1870–1920) – сын Санджи, внук Поврама. По свидетельству очевидцев, названную песнь, как и другие песни эпоса, Бука, рапсод-полупрофессионал, пел без какого-либо музыкально-инструментального сопровождения, но так вдохновенно, что старики-слушатели плакали [Кичиков 1976, 35–36].

Анализ синьцзян-ойратской традиции исполнения «Джангара» показал, что Перлян Рампиль был одним из наиболее ярких джангарчи Хобуксара. Этот одаренный исполнитель, несмотря на пережитые трудности, сумел перенять эпические песни от нескольких учителей (Хулбар Баира, Кёке Гюнзяна и Икрин Аля) и прославиться. Его эпический репертуар впервые был записан в 1977–1978 гг. учеными из Университета Внутренней Монголии, а затем дополнялся записями других исследователей в 1980–1982 гг. Наиболее полно его творчество было зафиксировано джангароведом Д. Тая в 1991 г., который записал семнадцать глав эпоса. Эпическое наследие Перлян Рампиля представляет собой не только выдающийся образец художественного творчества, но и служит доказательством высокой степени сохранности и культурной значимости эпоса «Джангар» для ойратов Синьцзяна. Преемственность традиции, обеспечиваемая системой передачи знаний, а также разнообразие репертуаров и мастерство исполнителей, свидетельствуют о богатстве и жизнеспособности ойратского эпического наследия [Манджиева 2025, 856].

В настоящей работе для выявления текстовой, словесно воплощенной сохраняемости песни «*Догшн Шар Гүргү маңһс хааг дуут Улан Шовшур дөрәцүлгсн бөлг*» («Песнь о том, как прославленный Улан Шовшур хана мангасов Свирепого Шара Гюргю покорил») Малодербетовского цикла калмыцкой эпической традиции и односюжетной песни «*Догшн Шар Гүргүһин бөлг*» («Песнь о Свирепом Шара Гюргю») синьцзян-ойратской версии «Джангара», мы применили методику «синоптической» записи и установления сходства и различий в сопоставляемых текстах, разработанную В.М. Гацаком для эпоса [Гацак 1989, 65]. Правила данной методики заключаются в следующем:

1) тексты даются параллельными колонками в согласованной «вертикальной развертке», таким образом, чтобы идентичные или сходные стихи оказались на одном уровне – это сразу обнаруживает существующие совпадения и их «густоту»;

2) путем «растягивания» текста по вертикали в его подаче создаются просветы, или паузы, когда в данном тексте нет стихов, которые заключаются в одной или в нескольких других сопоставляемых записях;

3) все получающиеся строчные позиции нумеруются;

4) там, где в данном тексте (или в данной стиховой позиции) нет стиха, имеющегося в другом тексте, ставится прочерк;

5) если соответствующий стих имеется, но в другом месте, то вместо прочерка дается отсылка *см*. (когда стих тот же) или ср. (ког-

да сходство неполное), с указанием номера позиции (эти пункты важны тем, что выявляют неявные переклички и существенно дополняют фиксацию реального соотношения текстов);

6) в случаях совпадения стиха в двух или трех сопоставляемых записях он располагается так, чтобы видна была его принадлежность соответствующим вариантам;

7) когда в одном и том же стихе двух или трех текстов различаются отдельные слова или их формы, это отражается при воспроизведении стиха [Гацак 1989, 65].

Целесообразность синоптического транспортирования сравниваемых текстов определяется наглядностью и полнотой сличения. Самое же главное в том, что оно позволяет соединить демонстрацию соотношений вербальных (добавление или убавление стихов, повторы и т. д.).

Используя метод синоптического анализа, мы рассмотрели односюжетную песню о противнике главного героя Джангара хане-антагонисте Шара Гюргю в калмыцкой и синьцзян-ойратской национальных версиях героического эпоса «Джангар». Ввиду значительного объема поэтических текстов (калмыцкая версия насчитывает 936 строк пролога и 1739 строк в основной части, текст синьцзян-ойратской песни – 1591 строку), синоптический анализ был структурирован по тематическому принципу.

Необходимо отметить, что в калмыцкой эпической традиции, в отличие от синьцзян-ойратской, песни «Джангара» предваряются особой экспозиционной частью. Пролог в текстах калмыцкого «Джангара» повторяется в пределах одной эпической школы, одного цикла. Малодербетовский цикл «Джангара», будучи уникальным образцом эпической традиции, отличается своеобразием пролога, являющегося важным традиционным слагаемым калмыцкого эпоса [Манджиева 2022, 15]. Поскольку в версии джангарчи Рампиля пролог отсутствует (присутствует лишь зачин объемом в 23 строки, описывающий бумбайскую страну), для анализа был использован только основной текст песни [Ойратский героический эпос 2024, 327].

Композиционная структура песни «*Догшн Шар Гүргү маңһс хааг дуут Улан Шовшур дөрәцүлгсн бөлг*» («Песнь о том, как прославленный Улан Шовшур хана мангасов Свирепого Шара Гюргю покорил») Малодербетовского цикла развертывается вокруг идеи защиты родной державы, героизма богатырей, отражающих вероломное нападение врага Шара Гюргю-хана. Композиция рассматриваемой песни имеет следующую структуру:

1. Печаль Джангара.
2. Седлание коня и одевание богатыря.
3. Джангар покидает бумбайскую страну.
4. Нападение Шара Гюргю-хана на Бумбу.
5. Шара Гюргю-хан бросает плененного Хонгора на дно моря.
6. Шара Гюргю-хан угоняет народ Бумбы.
7. Джангар встречает красавицу-рагни.
8. Рождение сына Шовшура.
9. Первая встреча Шовшура с богатырями Джангара.
10. Вторая встреча Шовшура с богатырями Джангара.
11. Рассказ Джангара о богатырях и стране Бумбе.
12. Джангар велит Шовшуру отвезти свою мать к ее родным.

13. Джангар отправляется в Бумбу.
14. Джангар отправляется на поиски богатыря Хонгора.
15. Прибытие Шовшура в Бумбу, встреча с Шавдал хатун.
16. Шовшур отправляется в страну Шара Гюргю-хана.
17. Битва богатырей Бумбы с войском Шара Гюргю-хана.
18. Поединок Шовшура с Шара Гюргю-ханом.
19. Пленение Шара Гюргю-хана.
20. Клеймение Шара Гюргю-хана.
21. Возвращение народа в страну Бумбу.
22. Пир.
23. Встреча Джангара с двумя юношами и старухой-шулмуской.
24. Джангар расправляется со старухой-шулмуской.
25. Джангар в подземном мире.
26. Борьба Джангара с сыновьями старухи-шулмуски.
27. Единоборство Джангара с младшим сыном старухи-шулмуски.
28. Исцеление раненого Джангара в подземном мире.
29. Битва Джангара с шулмусами, охранявшими Хонгора.
30. Освобождение и исцеление Хонгора.
31. Возвращение Джангара и Хонгора в страну Бумбу.
32. Пир во дворце Джангара.
33. Наречение Шовшура богатырским именем Эрк Бадмин Гегән (Могущественный Бадма) [Калмыцкий героический эпос 2020, 224–369].

Песнь «*Догшн Шар Гүргүһин бөлг*» («Песнь о Свирепом Шара Гюргю») ойратского джангарчи Перлян Рампиля имеет следующую сюжетно-композиционную структуру:

1. Печаль Джангара.
2. Седлание коня и одевание богатыря.
3. Джангар покидает бумбайскую страну.
4. Алтан Чеджи и Гюмбе разделили богатырей на две группы.
5. Джангар встречает красавицу-рагни.
6. Рождение сына.
7. Первая встреча мальчика с богатырями Джангара.
8. Вторая встреча мальчика с богатырями Джангара.
9. Рассказ Джангара о богатырях и стране Бумбе.
10. Джангар велит Шовшуру отвезти свою мать к ее родным.
11. Нападение Шара Гюргю-хана на Бумбу.
12. Шара Гюргю-хан пленяет Хонгора.
13. Шара Гюргю-хан угоняет народ Бумбы.
14. Джангар прибывает в Бумбу.
15. Джангар отправляется на поиски богатыря Хонгора.
16. Прибытие Шовшура в Бумбу.
17. Шовшур отправляется в страну Шара Гюргю-хана.
18. Битва богатырей Бумбы с войском Шара Гюргю-хана.
19. Поединок Шовшура с Шара Гюргю-ханом.
20. Пленение Шара Гюргю-хана.
21. Возвращение народа в страну Бумбу.
22. Пир.
23. Встреча Джангара с двумя юношами и старухой-шулмуской.
24. Джангар расправляется со старухой-шулмуской.

25. Джангар спустился в третий слой подземного мира.
26. Исцеление раненого Джангара в подземном мире.
27. Борьба Джангара с сыновьями старухи-шулмуски.
28. Единоборство Джангара с младшим сыном старухи-шулмуски.
29. Битва Джангара с шулмусами, охранявшими Хонгора.
30. Освобождение и исцеление Хонгора.
31. Возвращение Джангара и Хонгора в страну Бумбу.
32. Пир во дворце Джангара.
33. Наречение Шовшура богатырским именем Чилгир Бадмин Герел (букв. Ясного Лотоса Сияние) [Ойратский героический эпос 2024, 327–362].

При полном синоптическом анализе песни «*Догшн Шар Гүргү маңһс хааг дуут Улан Шовшур дөрәцүлгсн бөлг*» («Песнь о том, как прославленный Улан Шовшур хана мангасов Свирепого Шара Гюргю покорил») калмыцкой версии и песни «*Догшн Шар Гүргүһин бөлг*» («Песнь о Свирепом Шара Гюргю») синьцзян-ойратской версии образовалось 2485 строчных позиций.

Используя метод синоптического анализа, мы рассмотрели начальную тему «Печаль Джангара», которая является завязкой песни. В калмыцкой традиции загадочное поведение хана Джангара воспринимается собравшимися на совет как нечто, имеющее глубинный смысл, они пытаются вывести властелина из состояния скорбного молчания, но все тщетно [Калмыцкий героический эпос 2020, 276–278]. В ойратской же версии этот мотив трансформируется: на смену безмолвию приходит открытый плач Джангара. Несмотря на настойчивые расспросы богатыря Хонгора, хан сохраняет отстраненность и, не давая объяснений, отдает распоряжение готовить коня к походу [Ойратский героический эпос 2024, 328].

Сравнение традиционной темы седлания коня также обнаруживает отличия: 1) в имени персонажа (в калмыцкой версии скакуна Джангара седлает табунщик Боро Мангна, в синцьзян-ойратской – табунщик Эргю Хара Нюдюн); 2) в описании подготовки коня к походу (в калмыцком тексте дается детальное описание ловли, выстойки, привода и седлания аранзала Зерде (72 стих. строки), в ойратском – краткое описание (35 с.с.).

Тема «одевание богатыря» в калмыцкой традиции представлена детализировано и художественно красочно, показывается процесс одевания Джангара: «*Из нежного шёлка рубаху поднесли, / Из шкуры кулана ценный бешмет поднесли, / Широкое белоснежное бизе поднесли, / Всё [одеяние] это / Пятилетних семидесяти коней ценой / Поясом из особого шёлка луданг затянули. / Ценой в одно семейство за листик узорный / Тонкий, как паутина, шёлковый платок за пояс он заткнул, / С каблуками в сто восемь слоёв / Сапог на ранту / Задники приминая, плавно ступал он. / Сплошь из серебра шлем ему поднесли*» [Калмыцкий героический эпос 2020, 282–283].

В синьцзян-ойратской версии в данной теме сказитель ограничивается лишь краткой формулой: «*Умсəд га* / Хувцан *үмсəд,* / Зүүһəд *га / Земшгə*н зүүһəд («Одел то, что не знало плеч, вооружился тем, что не знало боя») [Ойратский героический эпос 2024, 328].

В синьцзян-ойратском тексте отсутствует описание ритуального объезда дворца «посолонь» (по ходу солнца) перед отъездом богатыря, тогда как в калмыцкой версии «Джангара» это действие интерпретируется как сакральное и выступает в роли магической защиты: движение в гармонии с небесным светилом призвано обеспечить герою покровительство высших сил и благополучное возвращение на родину.

В ойратской версии эпоса расхождение с текстом калмыцкой традиции обнаруживается также в эпизоде, когда Джангар, покидая Бумбу, поручает управление страной богатырю Хонгору. Этот эпизод заменяется сценой, где Алтан Чеджи и Гюзян Гюмбе некогда единое войско разделили на две части и жили обособленно [Ойратский героический эпос 2024, 329].

В калмыцкой эпической традиции нападение Шара Гюргю-хана на Бумбу происходит сразу после того, как Джангар покидает страну. Однако джангарчи Рампиль меняет последовательность событий. Вместо немедленного нападения врага сказитель развивает линию Джангара: его встречу с красавицей-рагни, затем следует построение каменного жилища, рождение и быстрый рост сына Шовшура, его встречи с богатырями. И только после того, как Джангар велит сыну отвезти свою мать к ее родным, повествование возвращается к ставке, где Хонгор в одиночку противостоит войску Шара Гюргю [Ойратский героический эпос 2024, 342–343].

Последующее развитие сюжетной линии Джангара в синьцзян-ойратской версии совпадает с калмыцкой традицией: главный герой отправляется, чтобы спасти и вызволить Хонгора из нижнего мира, а Шовшуру, юному богатырю, чья линия становится определяющей в сюжетном повествовании, предстоит сразиться с могучим оборотнем-мангасом Шара Гюргю-ханом, вернуть ханшу Шавдал и народ Бумбы на родину.

В результате синоптического сопоставления двух текстов калмыцкой и ойратской эпической традиции «Джангара» образовалось 2485 строчных позиций. Синоптическая «развертка по вертикали» и сопоставление паритетных стихов выявили 217 стихов, совпадающих текстуально и позиционно. Для 289 стихов соответствия нашлись не рядом, на это указывает пометка см. с указанием номера строки, занимаемой в другом тексте тем же стихом. В 50% текста стихи различаются в разной степени, но все же совпадают между собой, варьируя одну и ту же основу.

Таким образом, при синоптическом сопоставлении текстов калмыцкой и синьцзян-ойратской версий эпоса «Джангар» мы выявили, что джангарчи Перлян Рампиль следовал канонам калмыцкой эпической традиции, используя традиционный и стандартизированный набор сюжетов, стилистических и композиционных приемов. Но вместе с тем, оставаясь в пределах эпического знания, джангарчи находил свой путь трансляции, добавляя или убавляя художественные детали, переставляя темы и подтемы, воплощая изложенное в художественную синонимию.

ИСТОЧНИКИ

1. Калмыцкий героический эпос «Джангар»: Малодербетовский цикл / вступ. ст. Б.Б. Манджиевой; сверка текстов песен с оригиналом на «ясном письме» Б.Б. Горяевой, Б.Б. Манджиевой, Ц.Б. Селеевой; перевод Т.А. Михалевой; примеч., коммент., словарь, указатели Б.Б. Манджиевой, Т.А. Михалевой; отв. ред. Г.Ц. Пюрбеев, С.Ю. Неклюдов, В.В. Куканова. М.: Первая Образцовая типография, Филиал «Чеховский Печатный Двор», 2020. 544 с. (Свод калмыцкого фольклора).

2. Ойратский героический эпос «Джангар». Т. I. Элиста: Издательство Калмыцкого университета, 2024. 718 с.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гацак В.М. Устная эпическая традиция во времени: историческое исследование поэтики. М.: Наука, 1989. 256 с.

2. Кичиков А.Ш. Исследование героического эпоса «Джангар» (Вопросы исторической поэтики). Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1976. 156 с.

3. Кичиков А.Ш. Героический эпос «Джангар». Сравнительно-типологическое исследование памятника. М.: Наука, Восточная литература, 1992. 320 с.

4. Манджиева Б.Б. Текстология и поэтика Малодербетовского цикла эпоса «Джангар» в контексте эпической традиции калмыков. Элиста: КалмНЦ РАН, 2022. 416 с.

5. Манджиева Б.Б. Ойратский джангарчи Перлян Рампиль и его репертуар // Монголоведение. 2025. Т. 17. № 4. С. 847–859.

6. Овалов Э.Б. Типология мотивов и сюжетов в эпосе монгольских народов. Элиста: АПП «Джангар», 2004. 183 с.

7. Овалов Э.Б. Сюжетно-стилевые традиции в эпосе «Джангар» и его версиях. Элиста: АПП «Джангар», 2008. 304 с.

8. Селеева Ц.Б. Указатель тем калмыцкой и синьцзян-ойратской версии эпоса «Джангар». Элиста: КИГИ РАН, 2013. 276 с.

9. Селеева Ц.Б. Тематическая структура эпоса «Джангар»: калмыцкая версия Ээлян Овла и ее синьцзян-ойратские соответствия: автореф. дис. … к. филол. н.: 10.01.09. М., 2018. 29 с.

10. Тая Д. Аримпилийн «Жангар» хорин гурван бүлэг. Хух-Хот: Өвөр монголын ардын хэвлэлийн хороо, 2013. 899 х.

11. Хабунова Е.Э. Героический эпос «Джангар»: поэтические константы богатырского жизненного цикла (сравнительное изучение национальных версий). Ростов-на-Дону: СКНЦ ВШ, 2006. 256 с.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Mandzhieva B.B. Oyratskiy dzhangarchi Perlyan Rampil' i yego repertuar [Oirat Dzhangarchi Perlyan Rampil and His Repertoire]. *Mongolovedeniye*, 2025, vol. 17, no. 4, pp. 847–859. (In Russian).

(Monographs)

2. Gatsak V.M. *Ustnaya epicheskaya traditsiya vo vremeni: istoricheskoye issledovaniye poetiki* [Oral Epic Tradition in Time: A Historical Study of Poetics]. Moscow, Nauka Publ., 1989. 256 p. (In Russian).

3. Khabunova E.E. *Geroicheskiy epos "Dzhangar": poeticheskiye konstanty bogatyrskogo zhiznennogo tsikla (sravnitel'noye izucheniye natsional'nykh versiy)* [The Heroic Epos "Dzhangar": The Poetic Constants of the Powerful Circle of Life (Comparative Studies of National Versions)]. Rostov-on-Don, North Caucasian Scientific Center of Higher Education Publ., 2006. 256 p. (In Russian).

4. Kichikov A.Sh. *Geroicheskiy epos "Dzhangar". Sravnitel'no-tipologicheskoye issledovaniye pamyatnika* [The Heroic Epos "Dzhangar". Comparative and Typological Research of a Manuscript]. Moscow, Nauka Publ., Vostochnaya literatura Publ., 1992. 320 p. (In Russian).

5. Kichikov A.Sh. *Issledovaniye geroicheskogo eposa "Dzhangar": voprosy istoricheskoy poetiki* [The Study of the Heroic Epic "Dzhangar": Questions of Historical Poetics]. Elista, Kalmytskoye knizhnoye izdatel'stvo Publ., 1976. 156 p. (In Russian).

6. Mandzhiyeva B.B. *Tekstologiya i poetika Maloderbetovskogo tsikla eposa "Dzhangar" v kontekste epicheskoy traditsii kalmykov* [Textology and Poetics of Maloderbetov's Cycle of the Epic "Dzhangar" in the Context of the Epic Tradition of the Kalmyks]. Elista, Kalmyk Scientific Centre of the Russian Academy of Sciences Publ., 2022. 416 p. (In Russian).

7. Ovalov E.B. *Tipologiya motivov i syuzhetov v epose mongol'skikh narodov* [Typol-ogy of Motifs and Plots in the Epic of the Mongolian Peoples]. Elista, Dzhangar Publ., 2004. 183 p. (In Russian).

8. Ovalov E.B. *Syuzhetno-stilevyye traditsii v epose "Dzhangar" i ego versiyakh* [Plot and Style Traditions in the Epic "Dzhangar" and Its Versions]. Elista, Dzhangar Publ., 2008. 304 p. (In Russian).

9. Seleyeva Ts.B. *Ukazatel' tem kalmytskoy i sin'tszyan-oyratskoy versii eposa "Dzhangar"* [Index of Topics of the Kalmyk and Xinjiang Oirat Versions of the Epic "Dzhangar"]. Elista, Kalmyk Scientific Centre of the Russian Academy of Sciences Publ., 2013. 276 p. (In Russian).

10. Taya D. *Arimpiliyn "Zhangar" khorin gurvan byleg* [Twenty-three Chapters of "Dzhangar" Performed by Arampil]. Khukh-Khot, Өvөr mongolyn ardyn khevleliyn khoroo Publ., 2013. 899 p. (In Mongolian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

11. Seleyeva Ts.B. *Tematicheskaya struktura eposa «Dzhangar»: kalmytskaya versiya Eelyan Ovla i yeye sin'tszyan-oyratskiye sootvetstviya* [Thematic Structure of the Epic "Dzhangar": Kalmyk Version of Eelyan Ovla and its Xinjiang-Oirat Correspondences]. PhD Thesis Abstract. Moscow, 2018. 29 p.

Манджиева Байрта Барбаевна,
Калмыцкий научный центр Российской академии наук.
Доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела фольклора и литературы.
Научные интересы: фольклористика, эпосоведение, героический эпос «Джангар», эпос монголоязычных и тюркоязычных народов, богатырские сказки, калмыцкая песенная традиция, перевод.
E mail: mbbairta@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0002-5644-3340

Bayrta B. Mandzhieva,
Kalmyk Scientific Center of the RAS.
Doctor of Philology, Senior Research Associate, Department of Folklore and Literature.
Research interests: folklore, epic studies, heroic epic of Jangar, epics of Mongolic and Turkic peoples, heroic tales, Kalmyk song tradition, translation.
E-mail: mbbairta@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0002-5644-3340

DOI 10.54770/20729316-2026-3-593

А.Т. Баянова

КАЛМЫЦКИЙ ЭПОС «ДЖАНГАР» В НЕМЕЦКОМ ПЕРЕЛОЖЕНИИ Ф. ЭРДМАНА (1857): СОСТАВ, ПОЭТИКА, МИРОВОЗЗРЕНИЕ*

Аннотация

Статья посвящена первому комплексному анализу немецкого переложения калмыцкого эпоса «Джангар», выполненного Ф. Эрдманом и опубликованного в 1857 г. в «Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft» (на основе русского перевода А. Бобровникова 1854 г.). Актуальность исследования обусловлена тем, что публикация Ф. Эрдмана является первой в европейской науке попыткой представить калмыцкий эпос как целостное произведение, а не как набор разрозненных мотивов, и одновременно фиксирует состояние устной исполнительской традиции до ее академической канонизации в XX столетии. Целью работы выступает всесторонний анализ переложения Ф. Эрдмана как самостоятельного документа эпической трансляции, обладающего собственной стратегией, поэтикой и научным аппаратом. В исследовании реконструируется социокультурный контекст бытования эпоса в первой половине XIX в. и анализируется макрокомпозиция текста, включающая рамку, пир-каталог и динамические циклы жребия и похода. Рассматривается поэтика переложения: устойчивость эпических формул, числосимволика, образ коня как со-действующего лица, а также мировоззренческий синтез буддийских и архаических героических пластов. Особое внимание уделяется аппарату примечаний Ф. Эрдмана, который представляет собой первый в европейской науке опыт систематического этнографического и текстологического комментария к «Джангару», фиксирующий вариативность устной традиции до ее академической канонизации. Делается вывод о том, что немецкое переложение является не суррогатом оригинала, а самостоятельным памятником эпической трансляции и ценнейшим источником по истории отечественного и европейского монголоведения XIX в.

Ключевые слова

Калмыцкий эпос; Джангар; Ф. Эрдман; А. Бобровников; эпическая традиция; фольклористика XIX в.; монголоведение.

* Исследование проведено в рамках государственной субсидии – проект «Универсалии и специфика традиций монголоязычных народов сквозь призму кросс-культурных контактов и системы взаимоотношений России, Монголии и Китая» (№ госрегистрации: 123021300198–4).

A.T. Bayanova

THE KALMYK EPIC "JANGAR" IN THE GERMAN RENDERING BY F. ERDMANN (1857): COMPOSITION, POETICS, WORLDVIEW**

Abstract

The article presents the first comprehensive analysis of the German adaptation of the Kalmyk epic Jangar, produced by F. Erdmann and published in 1857 in the "Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft" (based on A. Bobrovnikov's Russian translation of 1854). The relevance of this study is determined by the fact that Erdmann's publication represents the first attempt in European scholarship to present the Kalmyk epic as a coherent work rather than a collection of disparate motifs, while simultaneously documenting the state of the oral performative tradition prior to its academic canonization in the twentieth century. The aim of the article is a comprehensive analysis of Erdmann's adaptation as an independent document of epic transmission, possessing its own strategy, poetics, and scholarly apparatus. The study reconstructs the socio-cultural context of the epic's circulation in the first half of the 19th century and examines the macro-composition of the text, which includes a framing device, a feast-catalogue, and the dynamic cycles of the lot and the campaign. The poetics of the adaptation are analyzed, including the stability of epic formulas, number symbolism, the image of the horse as a co-agent, and the worldview synthesis of Buddhist and archaic heroic strata. Particular attention is given to Erdmann's apparatus of notes, which constitutes the first systematic ethnographic and textological commentary on Jangar in European scholarship, capturing the variability of the oral tradition before its academic canonization. The article concludes that the German adaptation is not a surrogate of the original but an independent monument of epic transmission and an invaluable source for the history of both Russian and European Mongolian studies in the nineteenth century.

Keywords

Kalmyk epic; Jangar; F. Erdmann; A. Bobrovnikov; epic tradition; 19th-century folklore studies; Mongolian studies.

Эпос «Джангар» – один из главных памятников калмыцкого устного народного творчества – вошел в поле европейского научного рассмотрения еще в начале XIX в.: первые немецкие переводы его фрагментов были опубликованы Б. Бергманном [Bergmann 1804]. Однако подлинно академическая история джангароведения, основанная на полных текстах, открывается публикациями середины XIX в. и сразу на двух языках: в 1854 г. в «Вестнике Императорского Русского географического общества» был напечатан русский перевод эпоса [Бобровников 1854], а тремя годами позже в «Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft» появилось его немецкое переложение, подготовленное Ф. Эрдманом [Erdmann 1857]. Эти две публикации обозначили академический этап джангароведения, на котором калмыцкий эпос впервые

** The reported study was funded by government subsidy, project no. 123021300198-4 'Universals and Specifics in Traditions of the Mongolian-speaking Peoples through the Prism of Cross-Cultural Contacts and the System of Relations between Russia, Mongolia and China'.

предстал перед читателем как целостное эпическое произведение, а не как набор разрозненных мотивов. Последующие этапы – полевые записи, филологические издания и исследования XX–XXI вв. – сформировали уже канонический облик текста. Однако именно ранние фиксации, к которым относятся публикации А. Бобровникова и Ф. Эрдмана, обладают особой источниковой ценностью: они отражают состояние эпоса и позволяют судить о вариативности исполнительской традиции середины XIX в. Русский перевод А. Бобровникова прочно вошел в историографию как первая фиксация «Джангара». Немецкое переложение Ф. Эрдмана осталось за пределами русской гуманитарной рефлексии: в отечественных работах оно фигурирует в лучшем случае как библиографический факт, а в зарубежной монголоведческой литературе упоминается как первое европейское знакомство с эпосом – но никогда не становилось предметом специального анализа. Между тем по объему и детальности немецкое переложение Ф. Эрдмана не уступает русскому оригиналу, а его примечания содержат самостоятельный этнографический и текстологический материал.

Личность Ф. Эрдмана заслуживает отдельного внимания. Немец по происхождению, большую часть научной жизни провел в России: профессор Казанского университета, он читал историю восточных народов и выступал как историк монголов и казанских татар. Казань середины столетия была средоточием российского монголоведения – временем школы О.М. Ковалевского, когда формировалась и калмыковедная традиция. В орбите этой школы и появился русский перевод А. Бобровникова и немецкий текст Ф. Эрдмана.

Показательно, что публикацию эпоса Ф. Эрдман осмысливал как профессиональный долг:

> Als Mitglied der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft habe ich es für meine Pflicht gehalten, diesen Dschangar <…> deutsch mitzutheilen, um so zur weitern Verbreitung dieses seltenen und merkwürdigen Erzeugnisses in dem westlichen Europa den geeignetsten Weg einzuschlagen [Erdmann 1857, 708–709].

Ф. Эрдман не претендует на точность филологического перевода: его задача – «сообщить» содержание памятника европейскому читателю. Стиховая ткань оригинала (калмыцкий текст, по его словам, “obgleich nicht durchgängig regelrechtem Versmaaße geschrieben” [Erdmann 1857, 708]) заменена ритмизованной прозой; однако переложение сохраняет именно те пласты, которые конституируют эпос: формульный аппарат (устойчивые эпитеты, сравнения, числительные ряды), имена персонажей и топонимы, композицию эпизодов и даже концевую исполнительскую формулу “so endet das Lied” [Erdmann 1857, 730]. Не меньшую ценность представляет аппарат примечаний: Ф. Эрдман разъясняет калмыцкие реалии и – что важно для текстолога – регулярно приводит варианты «другой рукописи», фиксируя тем самым вариативность текста уже в 1850-е гг.

Таким образом, исследуемый источник обладает тройной ценностью: как ранняя, «доканоническая» фиксация сюжета и формульной ткани эпоса, как памятник ориенталистической мысли XIX в. и как этнографический комментарий к культуре калмыков.

Материал и источники

Материалом исследования служит статья Фридриха Франца Людвига Эрдмана (в русской службе – Федор Иванович; 1793–1862) «Kalmückischer Dschangar», опубликованная в 1857 г. в «Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft» [Erdmann 1857, 708–730). Статья представляет собой прозаическое переложение эпоса, выполненное, как подчеркивает сам автор, по русскому переводу А. Бобровникова [Erdmann 1857, 708].

Бытование эпической традиции

Статью «Kalmückischer Dschangar» предваряет предисловие, содержащее ряд уникальных свидетельств о бытовании эпической традиции в первой половине XIX в., которые по своей информативности не имеют аналогов в более ранних европейских источниках. Эти наблюдения позволяют реконструировать социокультурный контекст эпического исполнения в период, предшествовавший коренным трансформациям калмыцкого общества второй половины XIX в. Согласно этнографическому введению Ф. Эрдмана, исполнение «Джангара» составляло принадлежность праздной жизни калмыцкой знати:

> Zu den Genüssen der wohlhabenden und reichen Kalmücken gehört auch der von dem Spiele auf der Balalaika oder Gusli begleitete Vortrag des Dschangargesanges. Die in diesem Gesange und Spiele geübten, Dschangarsänger genannten Kalmücken ziehen von Uluss zu Uluss, bieten ihre Dienste zum Spiele und Gesange an und erhalten dafür ansehnliche Geschenke [Erdmann 1857, 708].

Это замечание принципиально важно для понимания социальной функции эпоса: исполнение «Джангара» маркируется как атрибут элитарного досуга, как привилегия нойонов и зайсангов, а не как общедоступное развлечение.

Вместе с тем указание на то, что джангарчи странствовали от улуса к улусу (“von Uluss zu Uluss”), свидетельствует о том, что эпическая традиция не была замкнута исключительно в рамках аристократического двора. Улусная организация калмыцкого общества предполагала, что крупные празднества, свадьбы и ритуальные церемонии, сопровождавшиеся эпическим исполнением, устраивались на разных уровнях социальной иерархии. Эпос функционировал одновременно как придворное искусство и как общенародное достояние.

Особого внимания заслуживает указание Ф. Эрдмана на то, что исполнение «Джангара» сопровождалось игрой на «балалайке или гуслях» (“Balalaika oder Gusli”). Эта формулировка требует специального комментария, поскольку ни балалайка, ни гусли не являются инструментами калмыцкой музыкальной традиции. Подлинным инструментом ойратского и калмыцкого эпического исполнения являлась домбра (калм. домбр) – двухструнный щипковый инструмент. Термин «гусли», употребленный Ф. Эрдманом, взят из текста А. Бобровникова [Бобровников 1854, 100], что могло обозначать в данном контексте любой струнный инструмент или быть результатом неточной передачи калмыцкого термина.

Принципиально важно, что Ф. Эрдман фиксирует синкретический характер исполнения: слово и музыка неразрывно связаны. Это подтверждается позднейшими наблюдениями. Б.Я. Владимирцов в своих монголоведческих работах подчеркивал, что ойратский эпос немыслим вне музыкального исполнения: сама метрическая структура стиха обусловлена музыкальным ритмом [Владимирцов 2003, 339, 355].

Существенно, что Ф. Эрдман фиксирует импровизационную природу традиции: сравнив два имевшихся калмыцких списка – Багацохуровский, который он считает более надежным, и Хошутовский, «неполный и ошибочно написанный», он заключает, что “der Inhalt des Dschangars mehr oder minder von der Begeisterung der obengenannten kalmückischen Improvisatoren abhängt” [Erdmann 1857, 708]. Расхождения между версиями одного эпоса, записанными от разных исполнителей или в разное время, являются не дефектом текста, а его структурным свойством: каждый джангарчи оперировал набором устойчивых формул, типических сцен и нарративных блоков, которые комбинировались и варьировались в зависимости от конкретной ситуации исполнения, аудитории, времени суток, ритуального контекста и индивидуальных особенностей памяти и дарования сказителя. Это наблюдение ученого середины XIX в. предвосхищает позднейшее понимание эпоса как вариативной устной традиции.

Предисловие Ф. Эрдмана приобретает значение первичного полевого документа, фиксирующего состояние живой эпической традиции в тот период, когда она еще не подверглась разрушительному воздействию модернизационных процессов второй половины XIX – первой половины XX в. Наблюдения Ф. Эрдмана о странствующих исполнителях, о музыкальном сопровождении, о вариативности текста и о социальной функции эпоса составляют эмпирическую основу, на которой впоследствии были построены теоретические модели устной поэтики.

В то же время необходимо учитывать ограниченность перспективы Ф. Эрдмана: как представитель европейской академической культуры XIX в., он рассматривает калмыцкий эпос преимущественно как экзотический объект описания и не располагает методологическим аппаратом для его структурного анализа. Его суждения о «нечистоте языка» и о превосходстве монгольского «Гэсэра» и сказания «О походе Убаши-хун-тайджи против ойратов» (“Er zeichnet sich übrigens nicht durch Reinheit und Schönheit der Sprache aus und steht hinter dem mongolischen Gesser Chan und der kalmückischen poetischen Erzählung ‘Über den Feldzug des Ubaschi Chun Taidschi gegen die Oiraten’ zurück” [Erdmann 1857, 708]) отражают представления европейской филологии того времени, а не объективные эстетические характеристики текста. Тем не менее, сама фактографическая канва его наблюдений остается незаменимым источником для реконструкции эпической традиции калмыков в первой половине XIX в. и свидетельствует о том, что в его распоряжении находился уже вполне репрезентативный корпус монгольской словесности.

В своем предисловии Ф. Эрдман выдвигает гипотезу и о времени возникновения эпоса: “Der Dschangar, dessen Entstehung wahrscheinlich den Zeiten der Flucht der Kalmücken aus Russland angehört” [Erdmann 1857, 708]. Под «бегством» подразумевается массовый уход калмыков в Джунгарию под предводительством хана Убаши в январе 1771 г., когда около 170 000 человек (по разным оценкам) покинули пределы Российской империи. Эта датировка является спорной и, по современным представлениям, ошибочной

по нескольким причинам: во-первых, эпическая традиция не создается одномоментно. Героический эпос формируется на протяжении столетий, аккумулируя архаические мифологические пласты, исторические предания и литературные обработки. Датировать возникновение всего цикла одним событием 1771 г. ошибочно. Во-вторых, в тексте «Джангара» содержатся элементы, указывающие на значительно более древний субстрат: буддийская мифология (например, упоминание 108 бодхисаттв, Майтреи, Ваджрасаттвы), восходящая к периоду распространения ламаизма среди ойратов (XVI–XVII вв.); образы коней-богатырей и многосоставного оружия, типологически совпадающие с древнетюркскими и раннемонгольскими эпическими формулами; космологическая модель с горой Сумеру и 33 тенгриями, общая для всего центральноазиатского эпического пространства. В-третьих, ойратская эпическая традиция документирована значительно ранее 1771 г. Упоминания об ойратских сказителях и певцах встречаются в китайских и монгольских источниках XV–XVI вв. Ойратские героические песни входили в ритуальную практику западно-монгольских племен задолго до их переселения в Поволжье.

Реконструкция макрокомпозиции текста Ф. Эрдмана

Немецкое переложение воспроизводит – о чем свидетельствует концевая исполнительская формула “So endet das Lied” [Erdmann 1857, 730] – не эпос в целом, а отдельную песню, относительно завершенный исполнительский текст. Его макрокомпозиция может быть представлена как последовательность отдельных блоков, заключенных в рамку: начальная «похвала» и финальное восхваление образуют кольцо, а срединная часть организована как пир богатырей, в который вкраплены два повествовательных цикла. Опишем эти блоки последовательно.

1. Рамка: похвала страны и восхваление героев. Текст открывается развернутой «похвалой страны»: род Юндук-Урса (Junduck Ursa), серебро-белая гора Арсалан-Алтай (Arssalan Altai) “gleich dem Nabel der Erde” (‘подобно пупу земли’), море Эрдени-Шарлак (Erdeni Scharlak), 8 000 рек и 400 000 Алтаев, 6 000 храмов Тибета, 80 000 учеников, “dort sprechen untereinander burr-burr”) [Erdmann 1857, 709–710]. Утопические формулы – “seine Weltherrschaft wie einen Felsen verschanzt und befestigt, den Glauben der Budda wie die Sonne ausgebreitet” [Erdmann 1857, 710] – почти дословно возвращаются в конце, в финальном восхвалении героев: “er hat die Weltregierung wie einen Felsen befestigt; er hat den Glauben Budda’s wie die Sonne erhöht; es erstand unsterbliche Ewigkeit <…> und ein ewiger Sommer blühte heran!” [Erdmann 1857, 730]. Кольцевая рамка – важнейший композиционный принцип песни: начало и конец замыкают повествование в статичной картине идеального царства, и само повествование становится доказательством и подтверждением этого идеала.

2. Пир-каталог; вкрапленные похвалы. После клятвы дружины (“wer die Befehle des grossen Herrn übertritt, der erhält 6 000 Hiebe mit der Nagaika Otschir-gerel’s” [Erdmann 1857, 710–711]) разворачивается сцена пира: 6 012 «львов», собранных в 52 круга, трехракурсный портрет Богдо (“wenn man auf diesen, einem Traumgesichte ähnlichen Bogdo von hinten schaut, so biegt er sich wie eine Stange von Sandelholz, schaut man aber auf ihn von vorne, so scheint es als vielen 1000 hungrige Tiger über dich her” [Erdmann 1857, 711]), гиперболическая анатомия (“zwischen seinen muschelweissen Schultern befinden sich

35 Ellenbogen, auf der Stirn ist bei ihm die Abbildung des Maitar's" [Erdmann 1857, 711]). Затем следует статичный «осмотр» дружины, организованный пространственно: под левой рукой – супруга в сопровождении 500 девиц; справа – пастырь Махакалы (Macha Gala) Далай-Алтан-хан (Dalai-Altan-Chan), он же Алтан-Цееджи (Altan Zedaschi), знающий "alles auf 99 Jahre voraus", и богатырь Улан Хонгор (Ulan Chongor); на левой стороне – Эрга-Гумбо (Erga-Gumbo) и Савр (Sabar); у ворот – Кай-Шилбан, "sich die Haut von der Zunge gerissen hat" [Erdmann 1857, 718]. В этот сюжет вкраплены самостоятельные жанровые формы: «похвала коню» – биография Арансулы (Aransula, правильно – Аранзал) от жеребенка кобылы Тунгу до осмотра конезнатцами «четырех подвластных ханов» и «42 князей» [Erdmann 1857, 712–715]; «похвала супруге»; мотив сватовства – трехлетние поиски невесты, "ein silberflügeliger Sperling" ('серебрянокрылый воробей'), нойон Бурхан-Цаган с алмазно-золотой горой и тремя редкостями ("diamant goldenen Berg und drei Seltenheiten"), семилетняя дочь Гуши-замбы [Erdmann 1857, 714–715]. Показательно, что мотив сватовства обрывается, не получив развития: исполнитель включает начало чужого сюжета, не развертывая его в данной песне. Эта «незавершенность» – не дефект текста, а маркер открытости традиции, след ее вариантной природы, о которой писал сам Ф. Эрдман [Erdmann 1857, 708].

3. Цикл жребия и стражи. Повествовательная динамизация начинается со жребия о страже на серебристо-белой горе Эркелук (Erkeluk) [Erdmann 1857, 720–721]. Трехкратное бросание жребия (Улан-Хонгор – Алтан-Чееджи – Савр) и речи-отводы актуализируют мотив «трудного жребия» и испытания верности: Савр, «тридцать три года» служащий в дружине и "noch nie wie eine Waise herabgesetzt worden", подчиняется лишь после прямого приказа [Erdmann 1857, 720]. Стража описывается как цепь ритуализованных сцен: клятва и благословение лба белым талисманом; дурная примета при отъезде (объезд дворца "nach der Sonne entgegengesetzten Seite") [Erdmann 1857, 721]); гиперболический пробег (сорок дней вместо семи месяцев); восхождение и оглядывание "mit den Augen eines vierjährigen schwarzen Auerhahns"); разведка взором (олени под сандалом – белое море – "die zwölfthürmige nebelgedeckte Stadt des Wütherichs, des gelben mangusischen Chans, der sieben Länder verheert hat"); лагерь с небесно-голубым шатром и огнем из сандаловых ветвей; вещий сон о расколовшемся хребте; троекратное ржание Курунга, от которого "das Weltall erdröhnte" [Erdmann 1857, 721]. Блок выполняет функцию подготовки конфликта: враг показан глазами героя, а сама стража на Эркелуке привязана к будущему полю битвы, обещанному в письме-вызове.

4. Цикл угона табуна и похода. Собственно конфликт вводится цепью сообщений: самоубийство пастуха Аксагал-Бадая (Akssagal-Badai) на серебристо-белой горе Эркелук, не вынесшего страха перед ханским гневом; разведка Кай-Шилбана, диалог с Богдо; гадание всеведущего Алтан-Чееджи, называющего врага – Замбал-хана (Sambal-Chan) с 700 000 героев, телохранителя Хаш-Хулу (Chasch-Chula) и шестерых богатырей, имеющих "hundert Klaftern lange sechsknotige Arkane") [Erdmann 1857, 722–725]. Поход организован как последовательность устойчивых сцен: единоличный вызов Улан Хонгора и цепь обращений-похвал хана: "Du mein scharfer Speer! du mein gieriger, eine zehntausend Hammel zöhlende Heerde überfallender Wolf! du mein blitzschneller, weisser, auf die Beute geradezu herfallender Tцlpel! du meine goldene Säule inmitten meines Altai's! du mein herangewachsener Sohn des Garuda!" [Erdmann 1857, 726]);

переправа через черное море; спасение изнемогшего Савра старым саврасым жеребцом, откликнувшимся на его крик; высадка и бой с шестью богатырями у единственного брода (Наран-Улан с сандаловым арканом, молниеносный Арансула “drehte sich an einem Orte fünf und siebenzigmal um”) [Erdmann 1857, 728–729]; скачка-состязание двух коней с призом, где Курунг опережает Арансулу «на длину аркана», – сцена, закрывающая военный эпизод.

5. Финал: награда и открытый горизонт цикла. Возвращение обставлено ритуально: навстречу выходят 6 012 героев в желтошелковых панцирях, вернувшиеся снимают шлемы и “verneigten vor dem Throne des Chans dreimal ihr treffliches Haupt” (трижды склонили свои славные головы перед троном хана); следует похвала Джангара и награда:

> Ich gelobe, jedem von euch dreizehn Bitten zu gewähren и verzeihe jedem von euch drei todeswürdige Verbrechen, ich verleihe euch auf zehn Generationen die Gnade, die Schleppe meines gelbseidenen Panzers zu tragen [Erdmann 1857, 730].

Финальное восхваление замыкает кольцо, и формула “So endet das Lied” фиксирует границу исполнения. Существенно, однако, что повествование завершается не разрешением конфликта с врагами, а его отсрочкой: письмо-вызов назначает битву лишь «в будущем году». Данная песня, следовательно, – эпизод цикла, а вызов функционирует как формула перехода к следующей песне; открытость композиции еще раз свидетельствует об устной природе традиции, которую переложение Ф. Эрдмана, при всей его прозаизации, сохраняет.

Описанная композиция позволяет рассматривать переложение как верное отражение структуры отдельного исполнения – со всеми приметами устной вариативности, включая обрывающийся мотив сватовства.

Поэтика текста: формула, число, знак

Прозаизация эпоса – замена стиха ритмизованной прозой – неизбежно влечет утрату части звукового строя (аллитерации, метра); однако текст сохраняет глубинные структуры эпического стиля: формульный аппарат, систему сравнений, числосимволику, этикетно-эпические формулы. Именно эти структуры делают работу Ф. Эрдмана ценным источником по поэтике «Джангара».

1. Формула и сравнение. Единицей стиля выступает устойчивая формула. Эпитет закреплен за объектом и образует своего рода цветовой код эпоса: “der silberweisse Berg”, “die gelbe Sonne”, “das kalte schwarze Meer”, “himmelblaues seidenes Zelt”, “hochrothes Feuer”, “gelbseidener Panzer”, “das dintenschwarze Blut”. Формульность же портрета проявляется в том, что тело героя и тело коня собираются из цепей сравнений: портрет Богдо трехракурсен, как описывалось выше; портрет Арансулы собран из зооморфных соответствий («львиная грудь» (“Löwenbrust”), «шея – как у черного барса» (“der Hals – der eines schwarzen Panthers”), «икры, как заячьи ноги» (“die Waden wie Hasenläufe), «уши трубные» (“die Ohren posaunenartig”), «копыта, как чаши» (“Hufe wie Tassen”) [Erdmann 1857, 713–715]). Сравнение иерархично и гиперболично: знамя «подобно семи солнцам» (“sieben Sonnen gleich”) [Erdmann 1857, 718], падение врага – «как гора» (“wie ein Berg”) [Erdmann 1857, 729],

слезы хана – «подобные замкам» (“schlössen-ähnliche Thränen”) [Erdmann 1857, 725]. Особую выразительность имеют цепи обращений-похвал, где метафора становится формой адреса: “Du mein scharfer Speer! Du mein gieriger Wolf <…> Du meine goldene Säule inmitten meines Altai’s! Du mein herangewachsener Sohn des Garuda!” [Erdmann 1857, 726]; тот же прием замыкает песню (“meine schwarzgefleckten Tigern <…> meine schwarzen furchtbaren Ambosen <…> meinen beiden gezähmten Söhnen des Garuda” [Erdmann 1857, 730]). Сохраненные прозой параллелизм (“Am Tage ruhte er nicht, des Nachts legte er sich nicht schlafen” [Erdmann 1857, 721]) и анафора (“du mein…”) позволяют говорить о тексте как о верном передатчике синтаксического ритма эпического стиха.

2. Число как мера эпического мира. Числосимволика выполняет классифицирующую и ритмическую функции. Ряды выстроены по принципу сакральности и масштаба: 6 012 богатырей в 52 кругах; 9 000 голов табуна; 8 000 Алтаев; 6 000 храмов; 40 000 мангусов; 700 000 героев Замбал-хана; 33 небесных жителя; 66 башенок; 81-саженный хвост; 200-саженный лук; 100-саженные арканы [Erdmann 1857, 709–729]. Часть этих чисел – маркеры буддийской картины мира (108; 33 – небеса Хормусты; 8 000 – эпитет изобилия), часть – маркеры героического масштаба (6 012, 9 000, 700 000). Мерой времени служит формула “…mal vierundzwanzig Stunden”: “neunundvierzigmal vierundzwanzig Stunden” [Erdmann 1857, 717, 726, 728]; “siebenmal vierundzwanzig Stunden” [Erdmann 1857, 721]. Особый тип – «состязательное» число, выражающее превосходство эпического коня: Курунг проходит за 40 дней пространство, которое скакун одолевает “nur in sieben Monaten” [Erdmann 1857, 721]; Арансула средним аллюром достигает за десять месяцев того, куда “gewöhnliche Rosse 336 Monate gebrauchen” [Erdmann 1857, 723]; скачка покрывает десятимесячное расстояние “in der Hälfte des neunundvierzigsten Tages” [Erdmann 1857, 729]. Число здесь – не количество, а ранг: оно оценивает, а не считает.

3. Конь как со-действующее лицо. Конь в «Джангаре» – не атрибут, но актор. Табун возглавляет старый саврасый жеребец Долды (Dolda), “welcher seit seinem siebenten Jahre dem schrecklichen Maha gal geweiht ist” [Erdmann 1857, 713] – черта, показательно соединяющая культ коня с буддийским пластом. Биография Арансулы функционирует как вкрапленная «песнь о коне» [Erdmann 1857, 713–715]. Конь-спаситель: старый жеребец откликается на крик Савра (“Giebt es in der Welt einen Herrscher höher als Chu-Tschindamani?”) и подставляет гриву [Erdmann 1857, 727]. Конь-предупредитель: троекратное ржание Курунга, от которого «вселенная загремела», будит героя перед опасностью [Erdmann 1857, 721]. Конь-боец: Курунг “bemerkte den Angriff, spitzte seine Ohren <...> hielt seine Tässchen-ähnlichen Hufe zum Sprunge bereit” [Erdmann 1857, 728]; саврасый Хонгора получает “sein schwarzgrauer Fuchs erhielt bei dieser Gelegenheit 1000, er selbst aber 2000 Wunden” [Erdmann 1857, 725]. Наконец, бой закрывается агоном – скачкой Курунга и Арансулы с призом, где Курунг опережает соперника «на длину аркана» [Erdmann 1857, 729]: воинская доблесть переводится в игровое состязание, что соответствует архаической логике эпического агона.

4. Этикетно-эпические формулы и семантика знака. Повествование членится этикетными сценами: клятва (клятва дружины под нагайкой Очир-гэрэла) [Erdmann 1857, 710–711]; клятва Хонгора (“so möge ich in diesem Leben ehrlos sterben und in jenem Leben der unsterblichen Bestrafung des Erlik-Chan unterworfen werden”) [Erdmann 1857, 726]; клятва Савра перед отъездом

[Erdmann 1857, 721]); благословение лба «чистым белым талисманом» [Erdmann 1857, 721, 726]; жребий как процедура сакрального выбора (“das zwölfspitzige goldene Loos”), трехкратное бросание, речи-отводы [Erdmann 1857, 720]); доклад как диалогический ритуал (вопросы Богдо – ответ Кай-Шилбана: “Ruhmvoller Fürst Bogdo, zu vergeruhen nehmen! Keine Heerde mehr...” [Erdmann 1857, 723]); гадание (Алтан-Чееджи “legte unter sein Genick ein seidenes Kissen, legte seine zehn Finger kreuzweise auf die Brust” [Erdmann 1857, 724]); награда (13 желаний, 3 прощенных преступления, шлейф панциря на десять поколений [Erdmann 1857, 730]). Не менее значима семантика знака, вписываемого в тело и в предмет: клеймо Саврa на правой щеке пленных – знак позора «на пять поколений»; письмо, написанное на левой щеке «чернильно-черной кровью», – тело становится носителем сообщения; пробитые темени и головы, привязанные к подпругам [Erdmann 1857, 729]; дурная примета – объезд дворца «со стороны, противоположной солнцу» [Erdmann 1857, 721]. Само письмо-вызов – вкрапленная эпистолярная формула (поле – Эркелук, срок – «8-е число первого летнего месяца», альтернатива – «дань за сто лет» и прощение «на шесть лет» [Erdmann 1857, 729]), функционирующая, как показано выше, как мост к следующей песне цикла.

Мировоззренческие пласты эпоса в переложении Эрдмана

Картина мира, которую сохраняет немецкий текст, двуедина: буддийский пласт и пласт героической архаики не противостоят друг другу, но иерархически сопряжены.

1. Буддийский пласт. Уже зачин помещает повествование в буддийскую космографию: “Das Geschlecht heisst Junduck Ursa. Dort bringen viele Budd die Mittagszeit zu” [Erdmann 1857, 709]. Космическая топография выстроена вокруг оси мира – серебро-белой горы Арсалан-Алтай [Erdmann 1857, 709]; вокруг нее – море Эрдени-Шарлак, 8 000 рек, 6 000 храмов Тибета и 8 000 учеников, а вверху – “Reiche der Drei und Dreissig” Хормусты [Erdmann 1857, 709]. Пантеон и сакральные фигуры присутствуют в тексте плотным слоем: лама, «чистое перерождение Шакьямуни» [Erdmann 1857, 709]); Майдара-Майтрея на лбу Богдо [Erdmann 1857, 711]; дакини и Панча-ракша, вписанные в самое тело героя (“seinen Gürtel umklammert die Gewalt von 108 Dakini; auf seinem Halse lagert sich die Stärke von funfzehn Pantscha-Raktscha” [Erdmann 1857, 711]); Гаруда, чьими «сыновьями» именуются богатыри [Erdmann 1857, 726, 730]; Махакала, которому «с семи лет предан» табунный жеребец Долды [Erdmann 1857, 713]; Эрлик, карающий в иной жизни [Erdmann 1857, 726]; Бурхан-Цаган – «Белый бог», владеющий «алмазно-золотой горой и тремя редкостями» [Erdmann 1857, 714–715]. Доктрина заслуги и перерождения сформулирована почти вероучительно:

> …der, welcher an sie ungesehen glaubt, nach dem Tode immer in dem Reiche der Drei und Dreissig wiedergeboren wird, aber, wer sie gesehen, versteht und in seinem Herzen trägt, unbezweifelt in dem Reiche der Seltenheit der Budd höher als Brama wiedergeboren wird [Erdmann 1857, 709].

Звуковые символы отсылают к молитвенной практике: гудящие склоны Алтая звучат тоном «Мани», а в примечании Эрдман разъясняет: “Mani

heisst: Seltenheit. So nennt man auch unter andern die bekannten buddistischen Laute: Om mani pad me chom" [Erdmann 1857, 709].

Восклицание Савра "Giebt es in der Welt einen Herrscher höher als Chu-Tschindamani?" [Erdmann 1857, 727] обращает буддийский символ в эпитет верховной власти; не случайно примечание Ф. Эрдмана переводит соответствующее слово как "Seltenheit, Talisman" [Erdmann 1857, 720]. Даже атрибутика героя буддийски кодирована: «очир» восходит, как отмечает сам Ф. Эрдман в примечании, к санскритскому ваджра, а тибетский обычай тонзуры проступает в портрете Богдо ("Sein kurzes, auf Tibetische Weise den Zopf umwallendes <…> Haar" [Erdmann 1857, 711]). Наконец, формулы начала и конца – "den Glauben der Budd wie die Sonne ausgebreitet" [Erdmann 1857, 710]; "er hat die Weltregierung wie einen Felsen befestigt; er hat den Glauben Budda's wie die Sonne erhöht; es erstand unsterbliche Ewigkeit; die Regierung ward unbezweifelt fest und ein ewiger Sommer blühte heran" [Erdmann 1857, 730] – замыкают песню о буддийском идеальном царстве.

2. Героическая архаика. Под буддийским пластом устойчиво держится добуддийский героический мир. Его ядро – пир и дар: хан "verteilt <…> voll Huld zu einem bunten Hirschhorne Arka und zu einem schwarzen Felle Arsa" [Erdmann 1857, 7121]; водка выступает и наградой, и призом скачки [Erdmann 1857, 729–730]. Его этика – клятва и испытание: клятва дружины под нагайкой Очир-гэрэла [Erdmann 1857, 710–711]; клятва Хонгора карой Эрлика [726]; идеал выносливости ("Nie entschlüpft seinen Lippen ein Ach, wenn er auch hundert Jahre hindurch gemartert würde" [Erdmann 1857, 715]). Его вещный мир – культ оружия и лова: лук из «6 000 сандаловых деревьев» с «100 козьими рогами» [Erdmann 1857, 712], двенадцатихвостый сандаловый аркан с 4 000 богатырей на страже [Erdmann 1857, 712], меч с «32 алмазными остриями» [Erdmann 1857, 715], арканы как оружие обеих сторон [Erdmann 1857, 724, 728]. Его семиотика – знак, вписываемый в тело: клеймо позора и письмо кровью на щеках пленных [Erdmann 1857, 729]. Его сакральность – культ Алтая ("Giebt es einen majestdtischen Platz als das Altaigebirge?" [Erdmann 1857, 727]), вещие сны, ржание-предвестие, дурная примета объезда дворца «со стороны, противоположной солнцу» [Erdmann 1857, 721], и – что особенно показательно – архаические мантические практики: Эрга-Гумбо (Erga Gumbo) ("in 6 Ländern ein berühmter Schulterblatt Wahrsager" [Erdmann 1857, 716], а Алтан-Чееджи – всеведущий старец-прорицатель [Erdmann 1857, 715, 724], фигура, генетически восходящая к сказителю-гадателю. Героический идеал здесь – не праведность, а доблесть и верность: богатырь, вырывающий сандал с корнем и идущий пешим на «войско в 600 000 человек» [Erdmann 1857, 715, 723], и хан, награждающий за службу «тринадцатью желаниями» [Erdmann 1857, 730].

Важно, что пласты не конфликтуют: песня мыслит их как один порядок. Ключевая формула – политико-религиозная: Джангар «провозгласил себя владыкой четырех стран света <…> утвердил и укрепил свою мировую власть, как скалу, распространил веру будд, как солнце» [Erdmann 1857, 710]. Перед нами эпическое преломление буддийского идеала универсального правителя (чакравартина): хан-богатырь, победивший «ханов, подвластных четырем странам света» [Erdmann 1857, 710], одновременно оказывается распространителем веры. Белый талисман, которым благословляется лоб героя [Erdmann 1857, 721, 726], соединяет буддийское освящение и героическую охрану.

Махакала – хранитель учения – выступает покровителем табунного коневодства [Erdmann 1857, 713]: буддийское божество исполняет функцию, которую в архаической системе имел бы хозяин-покровитель стада. Эрлик, владыка подземного мира тенгрианского происхождения, включен в буддийскую эсхатологию клятвы [Erdmann 1857, 726]. Хормуста-Индра и Бурхан-Цаган сосуществуют в одном пантеоне с Гарудой и дакинями. Этот синтез – живая форма калмыцкой традиции XIX в., и переложение Ф. Эрдмана это наглядно передает.

4. Образ врага. Семантика противника раскрывается через примечание Ф. Эрдмана: “Mangus – eigentlich ein fabelhaftes, wunderbares, böses Wesen <…> Hier hat man dieses Wort nicht von einem besondern Volke, sondern im Allgemeinen in dem Sinne: Ausländer, Barbar zu nehmen” [Erdmann 1857, 709]. Враг, таким образом, – не этноним, а категория инаковости: Замбал-хан, “der starke, wilde, gelbemangusische Chan”, “...hat sieben Reiche verwüstet” [Erdmann 1857, 721–722], есть антипод идеального хана: тот утверждает порядок (“Die weltliche Regierung <...> wie ein Fels”), этот – разрушает его. Вместе с тем враг изображен в том же героическом коде: его шесть богатырей “dem wüthenden Chongor ähnliche Helden” [Erdmann 1857, 724], у них те же аркан, те же кони, та же доблесть; поединок равен и честен. Числовой и цветовой код врага зеркален коду героя (700 000 против 6 012; “die zwölfthürmige nebelgedeckte Stadt” против “gelbbunten, einnem Gemälde ähnlichen Pallaste” [Erdmann 1857, 721]). Конфликт, следовательно, не этнический, а космологический: угон табуна – нарушение космического порядка, и поход за черное море, клеймо, письмо-вызов и награда – его восстановление. Именно поэтому финальное восхваление говорит не о победе над племенем, а о торжестве порядка как такового: “die Regierung ward unbezweifelt fest und ein ewiger Sommer blühte” [Erdmann 1857, 730].

Мировоззрение песни иерархично: буддийский пласт задает вертикаль (ось мира, небеса Хормусты, перерождение, утопия), героическая архаика – горизонталь этики и сюжета (клятва, пир, оружие, знак, агон); враг включен в тот же код как носитель хаоса. Немецкий текст Ф. Эрдмана, сохраняя формулы обеих систем, оказывается надежным свидетелем того синтеза, которым жила калмыцкая эпическая традиция середины XIX в.

Особую ценность представляет аппарат примечаний Ф. Эрдмана – первый в европейской науке опыт систематического комментария к «Джангару». До него единственный известный европейский отклик на калмыцкий эпос принадлежал Б. Бергманну [Баянова 2026, 461–472], который не сделал какого-либо текстологического или терминологического анализа. Ф. Эрдман создает многослойный комментарий, в котором каждая сноска указывает на этнографическую компетенцию автора и его информаторов, текстологическую практику и этимологическую интуицию.

Ф. Эрдман последовательно объясняет реалии, не имеющие эквивалентов в немецком языке, и делает это с характерной для 1850-х гг. этнографической точностью. Например, олбо (olbo) – “ein mit dicker Watte oder roher Seide gefütterter Chalat, welcher zum Schutz gegen die Pfeile dient” [Erdmann 1857, 716]. Ф. Эрдман не просто дает перевод, а фиксирует функциональное назначение предмета, что превращает сноску в миниатюрную этнографическую справку о защитном вооружении калмыцких воинов.

Этнографические справки дает он и к таким словам, как аркан (Arkan), нагайка (Nagaika), örgö (Örgö) и т.д. Отдельного упоминания заслуживает примечание об арке и арзе [Erdmann 1857, 712]: Эрдман не только переводит термины, но и дает сезонно-хозяйственный комментарий:

> Arka bedeutet Stutenmilch Brandtwein, Arsa zweimal destillirten Stutenmilch Brandtwein. Die Wanderhorden hören im Winter auf ihre Kühe und Stuten zu melken; eben deswegen betreiben sie auch dann die Destillirung des Stutenmilch Brandtweins nicht. Dschangar vertheilt aber Brandtwein zu allen vier Jahreszeiten, was eben seinen ungewöhnlichen Reichthum andeutet [Erdmann 1857, 711].

Религиоведческие примечания Эрдмана отражают состояние буддологической науки 1850-х гг. Ф. Эрдман опирается на сведения, доступные ему через А. Бобровникова, и собственные знания. Например, слово мани – определяется как «редкость» (“Seltenheit”), с указанием на мантру Ом мани пад ме хум [Erdmann 1857, 709]. Эрдман здесь следует калмыцкой традиции понимания *mani* не только как «драгоценности», но и как обозначения сакрального звука. Очир (Otschir) – возводится к санскритскому ваджра, с пояснением, что это “ein Säkelchen, das als Symbol der Gewalt des ältesten Lama dient. Die Abbildung desselben befestigt man auf den Zinnen der Tempel und fürstlichen Palläste” [Erdmann 1857, 710]. Этимологическая цепочка ваджра → очир → Otschir дана верно, хотя семантическое поле расширено за счет включения в него предмета ламаистского культа. При объяснении слова Майдар (Maitar) – дается развернутая справка о пятом, грядущем Будде:

> Als Schakemuni auf die Erde herabstieg, liess er diesen Maitar zurück, der zur Zeit noch die Würde eines Bodissats im Himmel, in dem Reiche des Tuschi, bekleidet und in der Erwartung, zu seiner Zeit als Budd auf der Erde zu erscheinen, das Rad der Belehrung für die Himmelsbewohner dreht [Erdmann 1857, 711].

Некоторые толкования Эрдмана наивны с современной точки зрения. Так, отождествление Mangus с «татарами» отражает этнополитический контекст XIX в., тогда как в эпической традиции мангас / мангус – это прежде всего мифологический противник, демоническое существо, а не конкретный этнос. Однако Эрдман тут же делает существенную оговорку: “Hier hat man dieses Wort nicht von einem besondern Volke, sondern im Allgemeinen in dem Sinne: Ausländer, Barbar zu nehmen” [Erdmann 1857, 709] – что демонстрирует его способность различать мифологический и исторический уровни текста.

Текстологические примечания Эрдмана представляют наибольшую ценность для современного эпосоведения, поскольку они фиксируют вариантность, недоступную из основного текста. Эрдман работал с двумя рукописями – Багацохуровской и Хошутовской – и систематически отмечал расхождения.

Наиболее развернутые текстологические примечания даны при описании пира. Эрдман приводит из «другой рукописи» подробное описание пира, отсутствующее в основном тексте: Джангар посылает к богатому Сонгорубу

сосуд, “welches, obgleich leer, 10,000 Mann nicht umdrehen können”; Сонгоруб разливает вино в бадью, “welchen 70 Menschen mit vereinter Kraft nicht aufheben können”; но Солонгон “ergreift ihn behend mit drei Fingern, dem grossen, dem Zeigefinger und dem kleinen” – и выпивает, не пролив ни капли. Далее следует натуралистическое описание опьянения:

> Ob des Gesanges rissen sie sich die Haut von der Zunge, ob der Kniebeugungen rissen sie sich die Haut von den Knien <…> Von den Krümmungen bei den Kniebeugungen zerrissen die Schösse ihrer Gewänder. Von dem Aneinanderlegen der Füsse wurden die Fusssohlen abgenutzt <…> so entflammten sich ihre grossen Bäuche; ihre Herzen fingen an, neben dem Brustzwerchfell zu schlagen; ihre schwarzgefleckten, tassengrossen Augen verfinsterten sich [Erdmann 1857, 718].

Этот фрагмент – редчайший образец комического, телесного, «низового» регистра в эпосе, полностью отсутствующий в основном тексте. Эрдман не просто фиксирует вариант, но и сохраняет его стилистическую специфику.

Описывая Кай-Шилбана, Эрдман также дает описание его из «другой рукописи», где он характеризуется как “in 6 Ländern bekannte Lügner, der in 7 Ländern berühmte Dieb, der in 8 Ländern wohlbekannte” [Erdmann 1857, 716]. Далее:

> Er spricht in der mongolischen Sprache so schön, dass er Alle verblüfft <…> raisonnirt über die fünf Wissenschaften bis zur Vernichtung <…> obgleich Criminalverbrechen halber eingezogen und in 70 Weltgegenden vor Gericht gestellt, wickelt er sich doch ohne Schwur und Eid heraus [Erdmann 1857, 718].

В итоге получается, что это амбивалентный, трикстерский образ, резко контрастирующий с героическим каноном основного текста. Ф. Эрдман фиксирует его без оценочного комментария, предоставляя материал для будущего анализа.

Эти примечания делают публикацию Ф. Эрдмана не просто переводом, а сравнительным изданием – пусть и в зачаточной форме. Для 1857 г. это был методологически новаторский подход: параллельная фиксация вариантов основного текста и «другой рукописи» предвосхищает принципы критического издания, которые будут разработаны лишь в XX в. В примечаниях присутствует и этимологический слой: например, гипотеза о персидском происхождении имени Джангар. Имя Dschangar выводится Ф. Эрдманом из персидского Dschehangir [Erdmann 1857, 708]. Это первая в европейской науке этимологическая гипотеза о происхождении имени героя. Эрдман формулирует ее осторожно: “wahrscheinlich als eine Zusammenziehung des Persischen” [Erdmann 1857, 708]. Гипотеза войдет в последующую науку как стандартная и будет повторяться, уточняться и оспариваться на протяжении полутора столетий. Важно, что Эрдман не ограничивается констатацией, а прослеживает путь заимствования: персидский → тюркский (татарский, киргизский) → ойратский / калмыцкий. Это демонстрирует понимание контактной зоны, в которой формировался эпос.

Ф. Эрдман не просто публикует текст, но и позиционирует его в иерархии центральноазиатских эпосов. Он прямо сравнивает «Джангар» с двумя другими памятниками:

> Er zeichnet sich übrigens nicht durch Reinheit und Schönheit der Sprache aus und steht hinter dem mongolischen Gesser-Chan und der kalmückischen poetischen Erzählung: “Ueber den Feldzug des Ubaschi-Chan-Taidschi gegen die Uiräten” zurück [Erdmann 1857, 708].

Это первое в европейской науке сравнительное суждение о качестве и месте «Джангара» среди других эпических текстов региона. Эрдман признает стилистическое несовершенство текста («не отличается чистотой и красотой языка»), но одновременно утверждает его уникальность: “als ein originelles Erzeugniss des kalmückischen Geistes und als ein lebensvolles Bild der Begriffe und Neigungen des kalmückischen Volkes für eine seltene Erscheinung zu halten” [Erdmann 1857, 708]. Таким образом, Ф. Эрдман вводит в науку двойную оценку: эстетически «Джангар» уступает «Гэсэру», но этнодокументально он незаменим.

Некоторые толкования наивны с современной точки зрения (отождествление мангусов с татарами, прямолинейная этимология без учета промежуточных звеньев), но все они документальны: они фиксируют не только калмыцкий эпос, но и взгляд европейского ученого середины XIX в., впервые столкнувшегося с этим текстом. В этом смысле примечания Ф. Эрдмана не менее ценны, чем сам переведенный текст: они показывают, как европейская наука конституировала «Джангар» как объект исследования.

Таким образом, настоящая статья представляет первый опыт целостного анализа немецкого переложения калмыцкого эпоса «Джангар», выполненного Ф. Эрдманом (1857). Переложение сохраняет макрокомпозицию отдельной песни: рамку («похвала страны» – финальное восхваление), пир-каталог богатырей и два динамических цикла (жребий и стража; угон табуна и поход за черное море), связанных эпической логикой «подготовка – актуализация – награда». Его поэтика – поэтика формулы: устойчивые эпитеты, сравнения, числовые ряды, этикетные сцены и знаки переживают прозаизацию и двойное посредничество. Мировоззрение песни иерархично: буддийский пласт задает вертикаль (ось мира, небеса, перерождение, утопия), героическая архаика – горизонталь этики и сюжета (клятва, пир, оружие, агон); враг включен в тот же код как носитель хаоса.

Переводоведческий анализ показывает: двойное посредничество исказило фонику и транслитерацию, но сохранило композицию, формулу и семантику; примечания Эрдмана представляют самостоятельный памятник монголоведения 1850-х гг., фиксирующий как калмыцкие реалии, так и состояние самой науки. Место публикации в истории джангароведения – особое: она открывает европейское знакомство с калмыцким эпосом и одновременно фиксирует состояние традиции до ее академической канонизации.

Анализ показывает: переложение Ф. Эрдмана – не подмена оригинала, а самостоятельный документ эпической трансляции, со своей стратегией (прозаизация при сохранении формулы; экзотизм при разъяснении) и со своим собственным научным слоем (примечания). Таким образом, переложение Ф. Эрдмана – полноценный источник по поэтике и мировоззрению эпоса, возвращение которого в научный оборот обогащает как историю калмыцкой словесности, так и историю ориенталистики XIX в.

ИСТОЧНИКИ

1. Бобровников А.А. Джангар (народная калмыцкая сказка) // Вестник Императорского Русского географического общества. 1854. Ч. 12. С. 99–129.

2. Bergmann B. Ein Heldengesang aus der Dschangariade // Nomadische Streifereien unter den Kalmüken in den Jahren 1802 und 1803. Teil IV. Riga: bei J.G. Bartmann, 1804. S. 182–214.

3. Erdmann F. Kalmückischer Dschangar // Zeitschrift der Deutschen morgenländischen Gesellschaft. 1857. № 11. S. 708–730.

ЛИТЕРАТУРА

4. Баянова А.Т. Эпос «Джангар» в первой европейской публикации: источниковедческий анализ записей Б. Бергманна (1804) // Новый филологический вестник. 2026. № 2 (77). С. 461–472.

5. Владимирцов Б.Я. Работы по литературе монгольских народов. М.: Восточная литература, 2003. 608 с.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. Bayanova A.T. Epos **"**Dzhangar" v pervoy yevropeyskoy publikatsii: istochnikovedcheskiy analiz zapisey B. Bergmanna (1804) [The Epic "Jangar" in Its First European Publication: a Source-study Analysis of B. Bergmann's Records (1804)]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2026, no. 2 (77), pp. 461–472. (In Russian).

(Monographs)

2. Vladimirtsov B.Ya. *Raboty po literature mongol'skikh narodov* [Works on the Literature of the Mongolian Peoples]. Moscow, Vostochnaya literatura Publ., 2003. 608 p. (In Russian).

Баянова Александра Тагировна,
Калмыцкий научный центр РАН.
Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Лаборатории по обработке письменных и документальных материалов.
Научные интересы: языкознание, фольклористика, калмыцкий язык, немецкий язык, перевод.
E-mail: ale-bayanova@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0001-7718-802X

Aleksandra T. Bayanova,
Kalmyk Scientific Center of the RAS.
Candidate of Philology, Senior Research Associate, Laboratory for Processing Field and Documentary Materials.
Research interests: linguistics, folklore, Kalmyk language, German language, translation
E-mail: ale-bayanova@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0001-7718-802X

DOI 10.54770/20729316-2026-3-609

В.К. Шивлянова

ОПЫТ ПУБЛИКАЦИИ НАПЕВОВ И ТЕКСТОВ КАЛМЫЦКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН, ЗАПИСАННЫХ НА ФОНОГРАФЕ НОМТО ОЧИРОВЫМ В 1908–1911 ГГ.*

Аннотация

Цель статьи заключается во введении в научный оборот редких образцов старинного калмыцкого песенного фольклора. В Архиве Востоковедов Института восточных рукописей РАН в г. Санкт-Петербурге хранится рукопись на 150 листах «Материалы по устной народной литературе Астраханских дэрбэтов». В ней представлены образцы калмыцкого народного творчества, собранные известным джангароведом, просветителем, подвижником Номто Очировичем Очировым (1886–1960) в Астраханской губернии в 1909–1911 гг. Собрание песен отличается жанровым многообразием: исторические песни (песни о калмыцких князьях и военачальниках, народных героях – Галдаме, Мазан Батаре, Убуши хане), песни-гимны, связанные с буддийской тематикой, свадебные песни, лирические песни о нелегкой женской судьбе, шуточные песни. Особое место среди песен принадлежит «Песне, прославляющей Джангара» – «Җаңһрин богдын магтал». Актуальной является подготовка к публикации тех калмыцких песен из рукописи Н.О. Очирова, исполнение которых было зафиксировано этим ученым на восковых валиках с помощью фонографа и напевы которых удалось в настоящее время расшифровать. В статье приводится таблица, в которой показано соответствие текстов калмыцких народных песен из рукописного сборника Номто Очирова «Материалы по устной народной литературе Астраханских дэрбэтов» номерам валиков с записями фрагментов песен, хранящихся в Фонограммархиве ИРЛИ РАН. Автором статьи впервые предпринимается опыт комплексной публикации двух образцов калмыцких протяжных песен, тексты которых представлены в рукописи Номто Очирова – «Берән бензе тотьм шовун» («Песня о Галдаме») и «Итлг сәәхн шовунь» («Прекрасная птица балобан»). В публикации вместе с текстами этих песен представлены нотные расшифровки валиковых звукозаписей и анализ напевов протяжных песен.

Ключевые слова

Номто Очиров; валиковые звукозаписи; фонограф; Пушкинский Дом; калмыцкие народные протяжные песни; нотные расшифровки.

* Исследование проведено в рамках государственной субсидии – проект “Универсалии и специфика традиций монголоязычных народов сквозь призму кросс-культурных контактов и системы взаимоотношений России, Монголии и Китая” (номер госрегистрации: 123021300198-4).

V. K. Shivlyanova

THE EXPERIENCE OF PUBLISHING TUNES AND TEXTS OF KALMYK FOLK SONGS, RECORDED ON A PHONOGRAPH BY NOMTO OCHIROV IN 1908–1911**

Abstract

The purpose of the article is to introduce rare samples of ancient Kalmyk song folklore into scientific circulation. The Archive of Orientalists of the Institute of Oriental Manuscripts of the Russian Academy of Sciences in St. Petersburg contains a 150-sheet manuscript "Materials on the oral folk literature of Astrakhan Derbets". It presents samples of Kalmyk folk art collected by the famous Dzhangarian scholar, educator, and ascetic Nomto Ochirovich Ochirov (1886–1960) in the Astrakhan province in 1909–1911. The collection of songs is distinguished by genre diversity: historical songs (songs about Kalmyk princes and military leaders, folk heroes – Galdama, Mazan Batar, Ubushi Khan), songs related to Buddhist themes, wedding songs, lyrical songs about the difficult fate of women, comic songs. A special place among the songs belongs to the "Song glorifying Dzhangar" – "Jangrin bogdyn magtal". It is important to prepare for the publication of those Kalmyk songs from the manuscript of N.O. Ochirov, the performance of which was recorded by this scientist on wax rollers using a phonograph and whose melodies have now been deciphered. The article provides a table showing the correspondence of the texts of Kalmyk folk songs from Nomto Ochirov's handwritten collection "Materials on the oral folk Literature of Astrakhan Derbets" to the numbers of rolls with recordings of fragments of songs stored in the Phonogrammarchive of the Institute of Russian Literature (Pushkinsky House) of the Russian Academy of Sciences. The author of the article for the first time undertakes the experience of a comprehensive publication of two samples of Kalmyk long–drawn songs, the texts of which are presented in the manuscript of Nomto Ochirov – "Beran benze totm shovun" ("The Song of Galdama") and "Itlg sähn shovun" ("Beautiful Saker falcon bird"). The publication, along with the lyrics of these songs, presents musical transcriptions of roller sound recordings and an analysis of the melodies of long-drawn songs.

Keywords

Nomto Ochirov; roller sound recordings; phonograph; Pushkinsky House; Kalmyk folk songs; musical transcriptions.

В Архиве Востоковедов Института восточных рукописей РАН в Санкт-Петербурге хранится рукопись «Материалы по устной народной литературе Астраханских дэрбэтов» [Очиров 1909–1911]. Она насчитывает 150 листов. В ней представлены образцы калмыцкого народного творчества, собранные известным джангароведом, просветителем, подвижником Номто Очировичем Очировым (1886–1960) в Астраханской губернии в 1909–1911 гг. Это 26 сказок и рассказов, 115 пословиц и поговорок, 144 загадки и 59 песен. Ценность рукописи в том, что Н. Очиров записывал тексты в процессе живого исполнения песен, стараясь точно фиксировать текст, не внося в него

** The reported study was funded by government subsidy – project name "Universals and Specifics of the Traditions of the Mongolian-speaking Peoples through the Prism of cross-cultural Contacts and the System of Relations between Russia, Mongolia and China" (state registration number: 123021300198-4).

какие-либо собственные правки. В ту пору, будучи студентом Восточного факультета Санкт-Петербургского государственного университета, Н. Очиров под руководством своего педагога, профессора В.Л. Котвича зафиксировал тексты песен с помощью русского лингвистического алфавита, использующего преимущественно буквы кириллического алфавита, дополняя их различными фонетическими обозначениями, отражающими особенности калмыцкой речи.

Весь записанный материал будущий ученый планировал включить в книгу «Материалы по устной народной литературе Астраханских дэрбэтов». Ценный фольклорный материал долгое время оставался неопубликованным из-за политических и экономических потрясений, выпавших на долю ученого в годы Первой мировой войны, революции, Гражданской войны, а затем Великой Отечественной войны, депортации и ссылки калмыцкого народа в 1943–1957 гг. Лишь в 2006 г. стараниями калмыцких ученых и общественности Калмыкии вышел в свет труд «Живая старина. Из литературного наследия», в который включено рукописное наследие Номто Очирова, в том числе тексты калмыцких песен, опубликованные в современной калмыцкой орфографии [Очиров 2006].

Собрание песен отличается жанровым многообразием: исторические песни, песни-гимны религиозного содержания, лирические песни о женской судьбе, свадебные песни, шуточные песни.

В данной рукописи собраны тексты калмыцких народных песен, повествующих о судьбах конкретных исторических личностей, связанных с судьбой калмыцкого народа. Это песни о калмыцких князьях, военачальниках, народных героях, сражавшихся в составе российской армии в XVII–XIX вв. Песни о Галдаме, Мазан Батаре, Убуши хане являются примерами исторических песен, бытовавших у калмыков на протяжении нескольких столетий. Несколько песен, собранных Номто Очировым, относятся к «шастр дун» (песням-гимнам), связанным с буддийской тематикой. Немало песен шуточного содержания, так называемых «шалг дун». Особое место принадлежит «Песне, прославляющей Джангара» – «Җаңһрин богдын магтал». Текст этой песни из рукописного сборника Н. Очирова «Материалы по устной народной литературе Астраханских дэрбэтов» опубликован в 1990 г. [Джангар 1990, 152–153, 339–340].

Следует упомянуть факт уникальной записи Н. Очировым в 1908–1910 гг. эпического цикла «Джангар» из 10 песен в исполнении джангарчи Ээлян Овла. Рукопись текстов этого эпического цикла хранится в Санкт-Петербурге в Архиве академиков Российской академии наук [Джангар 1908]. Опубликован же цикл Ээлян Овла в 1978 г. в двухтомном издании эпоса «Джангар» А.Ш. Кичиковым в современной калмыцкой орфографии [Җаңһр 1978].

Известно, что Н. Очиров во время своей поездки в Калмыкию в 1909–1911 гг. записывал отдельные калмыцкие песни и фрагменты эпоса «Джангар» с помощью фонографа. В Фонограммархиве ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН в Санкт-Петербурге в процессе работы над расшифровкой звучащих на восковых валиках фрагментов калмыцкого фольклора обнаружилось, что на некоторых из них звучат фрагменты записанных Н. Очировым редких образцов калмыцкого эпоса «Джангар» [Шивлянова 2025], протяжных песен и песен с урегулированной ритмикой (молитвенных, коротких калмыцких песен шуточного содержания).

В 1990 г. в сборнике «Музыка “Джангара”» опубликованы нотированные фрагменты калмыцкого эпоса в исполнении Ээлян Овла [Музыка

«Джангара» 1990, 17–58]. Фрагмент записан Н. Очировым с помощью фонографа, звучание всех одиннадцати валиков длится 32 минуты.

Актуальной является подготовка к публикации калмыцких песен из рукописи Н.О. Очирова, исполнение которых было зафиксировано этим ученым на восковых валиках с помощью фонографа и напевы которых удалось в настоящее время расшифровать.

В следующей таблице приводится соответствие текстов калмыцких народных песен из указанного рукописного сборника Н. Очирова и номера валиков, хранящихся в Фонограммархиве ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН с его записью:

Таблица 1

№	Название песни и порядковый номер в рукописи	Номер валиковой записи
1	“Берән бензе тотьм шовун” (Песня о Галдаме) № 3 на л. 63	3126 (2)
2	“Хара келе тоһрунь” (Черноголовый журавль) № 4 на л. 63–64	3130 и 3140
3	“Алтахн халтр мини” (Алтайский мухортый мой конь) № 5 на л. 64	3133 и 3141
4	“Мандлҗи һарсн нарани” (Сияние восходящего солнца) (шастр дун) № 7 на л. 65	3116
5	“Хар саарл мөрнь” (Булано-вороной конь) (военная) № 8 на л. 65	3129
6	“Сәәхн зерде мөрн” (Красивый рыжий конь) № 9 на л. 65	3111
7	“Бичкн кер мөрн” (Маленький гнедой конь) № 13 на л. 67–68	3143
8	“Итлг сәәхн шовун” (Прекрасная птица балобан) № 18 на л. 69	3144
9	“Эәҗе сүлтә һурвн кер” (Прямохвостых три гнедых коня) (шалг) № 26 на л. 77	3145
10	“Термтин һурвн толһад” (Крутые три горы) (шалг) № 29 на л. 78	3121
11	“Цастын цаһан уул” (Белоснежная горная вершина) № 38 на л. 85	3142
12	“Машин цәбдирән көлгөлгсн” (Песня об Убуши-хане) (историческая) № 39 на л. 85	3112

В результате произведенной работы в имеющиеся описи архивных фонографических валиков можно внести сведения о собирателе этих песен Н. Очирове. Появляется возможность с помощью нотной расшифровки напевов передать характер исполнения песен, тексты которых были собраны более ста лет назад.

В данной статье впервые предпринимается опыт публикации двух образцов калмыцких протяжных песен из рукописи Н. Очирова – «Берән бензе тотьм шовун» («Песня о Галдаме») и «Итлг сәәхн шовун» («Прекрасная птица балобан») [Очиров 1909–1911, 63; Очиров 1909–1911, 69] вместе с нотными расшифровками напевов этих песен из фондов Фонограммархива ИРЛИ РАН, а также дается описание характерных особенностей мелодики и текстов песен. Кроме того, в конце текста каждой песни в скобках приведены замечания собирателя и его научного руководителя, профессора Санкт-Петербургского университета В.Л. Котвича, оставленные ими на полях рукописи, уточняющие и дополняющие текст песен.

Н. Очиров, опираясь на свои наблюдения во время полевой работы в Калмыкии, писал: «Калмыки разделяют свои песни на две группы, в зависимости от характера пения: протяжные и быстрые, т. е. *ахр дун* и *ут дун*. В протяжных песнях, – по словам фольклориста, – воспеваются доблести нойонов, богатырей, зайсангов, крупные исторические события и добродетельная жизнь лам, бакшей и гелюнгов. Быстрые же песни отличаются простотой, обыденностью и мелочностью своего содержания. Последние песни калмыки называют еще “шаалиг дун”…» [Очиров 2006, 44].

Такое деление песенной стилистики на протяжные и короткие песни является характерной особенностью фольклора монгольских народов. У монголов эти две жанрово-стилистические группы определяют как *уртын дуу* (протяжная песня) и *богини дуу* (короткая песня), у бурят – *ута дуун* (долгая, протяжная песня) и *богини дуун* (короткая песня) [Хорло 1989, 14–16; Дашиева 2005, 14–17].

Публикуемые в статье протяжные песни относятся к разным жанровым категориям.

«Берән бензе тотьм шовун» – это величальная песня, воспевающая выдающегося военного и государственного деятеля Джунгарии Галдаму (1635–1667), прославившегося в XVII в. своими ратными подвигами во имя защиты родины. Образ и имя этой исторической личности, прожившей короткую, но яркую жизнь, стали со временем идеалом ойратского богатыря. В памяти калмыцкого народа осталось немало преданий о подвигах Галдамы и его сподвижников [Очиров 2006, 63–66]. Эту протяжную песню принято относить к застольным песням-здравицам – магталта дуд. В завершающих строках содержится призыв выпить чашу с арзой за здравие друга: «Эне сөңгиһән эдлите» [Очиров 1909–1911, 63]. Известны случаи в фольклорной практике, когда все присутствующие на важных торжествах исполняли такую песню хором.

«Итлг сәәхн шовун» относится к лирическим песням. В описях валиковой коллекции в Фонограммархиве Пушкинского Дома эта песня записана под названием «Птица сокол». В ней передано отношение любящих сердец через описание прекрасной птицы балобан из семейства соколиных (известной как алтайский сокол, «пустынный сокол»). Эпитеты, ха-

рактеризующие образ реликтовой птицы, оберегающей молодых, так же, как буддийские молитвы, служат передаче возвышенных чувств юноши и девушки. Благодаря этим художественным приемам в лирической песне отражена глубина и значимость переживаний человека. В конце песни звучит характерное пожелание счастья. Присутствие образа птицы свидетельствует о тесной связи калмыцкого песенного фольклора с охотничьим бытом кочевника. Отметим, что балобаны моногамны: самец и самка образуют в брачный период устойчивую пару, вместе занимают гнездовой участок и защищают территорию. Такой смысловой параллелизм служит сравнению поведения одной из лучших охотничьих птиц, стремящейся создать пару, и естественного стремления человека обрести семью, что может являться примером трансформации обрядового фольклора в область песенного фольклора.

В текстах этих старинных песен четверостишия пронизаны синтаксическим и смысловым параллелизмом, строки в них объединяются начальной и перекрестной аллитерацией, концевой рифмой, характерным приемом служит анафора.

В настоящей статье тексты песен «Берән бензе тотьм шовун» и «Итлг сәәхн шовун» из рукописи Н. Очирова публикуются в оригинальной калмыцкой орфографии с использованием русского лингвистического алфавита, общепринятого среди востоковедов в тот период (1908–1911 гг.).

«Берән бензĕ тотьм шовӯн»

Берән бензĕ тотьм шовӯн / Бензрлā моднди товр тӓхн суудг(ве) / (Мекелзегчĭ) Һалдмӓ / Тиимĕ сӓхн зарлгтӓ суудг(ве). // Алтн амтӓ шāзңдни / Арзĭнăтн туңһӯлңни мелмлзӓд. / Амрăг инĭгĭнӓн дурӯндă / Энĕjā сӧңгĭгӓн эдлĭтĕ?! // Мөңгн амтӓ шāзңдни / Мөн арзни мелмелзӓд. / Мөн инĭгĭнӓн дурӯндă / Энĕjā сӧңгĭгӓн эдлĭтĕ?! // Халӓ амтӓ шāзңдни / Харă арзни мелмелзӓд. / Харлдг инĭгĭнӓн дурӯндă / Хāрӯлăл угā эдлĭтĕ [Очиров 1909–1911, 63].

К первому четверостишию относятся следующие пометки собирателя: слова «Берӓн» и «Бензĕ» взяты в скобки и карандашом сверху написано другое слово: «бенгин» (здесь, возможно, правильнее будет употребление слова «Бербенгиин», означающего название местности); над словами «товр тӓхн» карандашом написано другое слово «туртӓхн»; тут же карандашом указано, что слово «тур» переводится как «колышко для сидения охотничьих и домашних птиц»; на полях рукописи приводится другое слово «бекрлгчи» вместо взятого в скобки «Мекелзегчĭ»; к строке «Тиимĕ сӓхн зарлгтӓ суудг(ве)» карандашом на полях дан другой вариант текста: «Алдрмӯд төрĭн һолшг зарлгтäхн суудгве». К последней строке песни «Хāрӯлăл угā эдлĭтĕ» карандашом добавлено «Үкн сӧңгĭгӓн эдлĭтĕ». На полях рукописи карандашом выписаны термины на калмыцком языке и их значение: *бадг* – строка, *шӱлг* – стих из 4-х строк, *тууҗи* – сказание, *тӱке* – история.

Нотный пример № 1



«Итлĕг сӑхн шовӯн»

Итлĕг сӑхн шовӯні / Далвāгīн ајӯһāр һаԥхнӑ / Илімкӑшіг сӑхн заԥтні / Манīнӑн ајӯһāр һаԥхнӑ. // Торлог сӑхн шовӯні / Томһīни ајӯһāр һаԥхнӑ / Туԥһӯлԥ сӑхн ухāтані / Манīнӑн ајӯһāр һаԥхнӑ. // Җірһĕдг сӑхн шовӯні / Җіврīнӑн ајӯһāр һаԥхнӑ / Җірһăхă хövіні бӑхні / Чамтӑнӑн хојӯрн җірһија [Очиров 1909–1911, 69].

В первом четверостишии рядом со словом «заԥтні» на полях карандашом записано: «зангиг алдрмӯд»; напротив слова «Манīнӑн» карандашом написано «Маніні». Слева от последнего четверостишия карандашом приведен другой вариант: «Харцахă сӑхн шовӯні / Холташīн ајӯһāр һаԥхнӑ / Хӑрлдг иньг алдр мані / Манінӑн ајӯһāр һаԥхнӑ».

Нотный пример № 2



Следует отметить, что особенности структуры напевов публикуемых двух примеров протяжных песен характерны в целом для калмыцких протяжных песен – *ут дун* – вне зависимости от их жанрово-стилистической принадлежности [Шивлянова 2001; Дорджиева 2018]. Наблюдения над различными калмыцкими протяжными песнями позволили выявить закономерности, касающиеся соотношения напева и текста, строфической структуры, внутрислоговых распевов и их взаимосвязи с особенностями калмыцкой речи, ладоинтонационной организации напевов. Так, напевы большинства калмыцких протяжных песен отличаются четкой строфической структурой. В публикуемом нотном примере № 1 в рамках мелострофы распеваются две стихотворные строки из четверостишия, вторые же две строки этого четверостишия соответствуют вариантному повтору прозвучавшей мелострофы. В тексте публикуемых протяжных песен прослеживается характерные для стихосложения калмыцких народных песен принцип смыслового и синтаксического параллелизма, в котором первые три строки охвачены анафорой (единоначатием начальных слогов), а также начальная или перекрестная – аллитерацией. Для стихосложения обеих песен также характерны и внутренние рифмы, например, в первом и третьем стихах, и концевая рифма в каждой четвертой строке.

В процессе исполнения этих двух калмыцких протяжных песен наблюдается чередование речитативно-декламационных интонаций и внутрислоговых распевов. Вся вербальная часть песен излагается в коротких, декламационного склада мелодических отрезках, в продолжительных же распевах

заключается вся мелодическая суть этой категории песен. Внутрислоговой распев является важным композиционным признаком в этих протяжных песнях. Он чаще приходится либо на конечный в слове слог, либо на добавочные слоги или на междометия, следующие за речитируемым словом, но очень редко на первый или средний слоги слова. В этой связи очевидна, на наш взгляд, связь между свойственными калмыцкой речи типами ударения – качественным и музыкальным (или интонационным) и характером мелодики протяжных песен [Шивлянова 2001, 91–92; Дорджиева 2018, 56–57]. Весь смысловой акцент в протяжных песнях приходится на начало музыкальных фраз. Оно пропевается *attacca*, довольно напряженно и громко.

Распеваемый отрезок напева находится, как правило, выше по звуковысотному уровню, нежели декламируемый. В результате в мелодической ткани образуется контрастно-регистровое соотношение структурно-значимых отрезков мелострофы. Эти особенности в большей степени характерны для первого напева (нотный пример № 1). Напев песни «Итлг сәәхн шовун» (нотный пример № 2) отличается своими распевами почти каждого слога или отдельной фонемы, при этом певец, «увлекшись» красотой обертоновых звуков, их опеванием опускает некоторые слова текста, заботясь о широте мелодической линии. В этом исполнении песни очевидно иное соотношение вербальной и музыкальной сторон. Все внимание певца сосредоточено на напеве, на внутрислоговых распевах, в тексте чаще наблюдаются междометные вставки («ой», «э-э»), а также словообрывы. Однако общим для обеих песен является то, что в конце мелострофы заключительная попевка возвращает мелодию или к исходному в напеве тону, или к более низкому, обычно на квинту или октаву ниже начального в мелострофе звука. Следует отметить, что в структурной организации этих песен ведущим фактором членения формы мелострофы является дыхание, а значит, синтаксис напевов определяется в первую очередь музыкально-исполнительными нормами. В результате происходит синтагматическое членение мелострофы на относительно равновеликие структурные отрезки.

Ладоинтонационное строение анализируемых в статье напевов помимо отмеченной выше контрастно-регистровости характеризуется тесной взаимосвязью со структурой напевов и логикой повествовательной речи калмыков. В нотном примере № 1 наблюдается следующее: первая половина мелострофы, помещенная в более высокий звуковой регистр, ладово не устойчива, она как бы зависает на верхнем в исходной квартовой попевке тоне, обрастающем опеваниями в виде мелизмов, глиссандо, тремолирования и других исполнительских приемов пения *ут дун*. Квартовые попевки, содержащие орнаментированное опевание своих верхних тонов, пронизывают всю мелодическую ткань напевов протяжных песен и являются важнейшими элементами ладообразования в *ут дун*. Во второй же половине мелострофы, которая начинается обычно на кварту ниже завершающего первую половину мелострофы тона, происходит достижение ладового устоя напева, им оказывается самый низкий в напеве звук. Завершение всей мелострофы, таким образом, связано с исчерпанностью мелодической волны, сопровождающейся и уменьшением динамики звучания. Кроме того, в напевах отражается свойственное повествовательной речи калмыков достижение в ее конце утвердительного тона. Соотношение тона, с которого начинается первый внутрислоговой распев в мелострофе, и конечного в песенной мелострофе ладового устоя нередко дает интервал кварты или октавы.

Калмыцкие протяжные песни, записанные Н.О. Очировым, исполняются сольно. Однако в фольклорной практике имеются примеры унисонного исполнения *ут дун*, когда к солисту присоединяются участники церемониала или обряда, и они в унисон пропевают знакомые всем участникам широкие мелодичные распевы, чередуя их с короткими зачинными интонациями.

В данной статье опыт публикации образцов калмыцкого песенного фольклора, хранящихся в российских научных архивах, в определенной степени призван способствовать введению в научный оборот уникального фольклорного материала, широко бытовавшего в прошлом, но утраченного за долгие годы.

Задачей дальнейшей работы по публикации архивных источников является расширение источниковедческой базы для изучения богатого по жанровому составу калмыцкого песенного фольклора, особенностей поэтики, этнического своеобразия напевов протяжных и коротких песен.

ИСТОЧНИКИ

1. Джангар. Калмыцкий героический эпос. На калмыцком и русском языках. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1990. 475 с.

2. Джангар: Репертуар Ээлян Овла. Оригинал. зап. Н. Очирова, 1908 г. 10 песен “Джангара” // Архив академиков РАН. Личн. фонд В.Л. Котвича. Ф. 761. Оп. 2. № 8. 509 л.

3. Җаңһр: Хальмг баатърльг дуульвр (25 бөлгин текст) 1-2 боть = Джангар. Калмыцкий героический эпос (тексты 25 песен): в 2 т. / сост. А.Ш. Кичиков. М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1978.

4. Музыка «Джангара». Сборник эпических напевов / сост. В.К. Шивлянова. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1990. 104 с.

5. Очиров Н.О. Живая старина. На калм. и рус. яз. / сост., вступит. ст., коммент. Б.А. Бичеева. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 2006. 398 с.

6. Очиров Н.О. Материалы по устной народной литературе Астраханских дэрбэтов / собраны в 1909-10-11 гг. Н. Очировым. Архив востоковедов РАН. Р. II. Оп. 1. Ед. хр. № 344. 150 л.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дашиева Л. Д. Традиционная музыкальная культура бурят: Учебно-методическое пособие. Улан-Удэ: Республиканская типография, 2005. 188 с.

2. Дорджиева Г.А. Протяжные песни калмыков: история одного сюжета. Исследование и тексты с аудиоприложением на CD. СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2018. 127 с.

3. Хорло П. Народная песенная поэзия монголов. (Проблема жанрового состава). Новосибирск: Наука, Сибирское отделение, 1989. 150 с.

4. Шивлянова В.К. Калмыцкая протяжная песня – ут дун // Вестник КИГИ РАН (Юбилейное научное издание): сб. науч. трудов. Элиста: Джангар, 2001. С. 89–98.

5. Шивлянова В.К. Музыка калмыцкого героического эпоса «Джангар» // Калмыцкий героический эпос «Джангар»: Эпический цикл джангарчи Ээлян Овла. Элиста: КалмНЦ РАН, 2025. С. 44–57.

REFERENCES
(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Shivlyanova V.K. Kalmytskaya protyazhnaya pesnya – ut dun [Kalmyk Long Song – Ut Dun]. *Vestnik KIGI RAN (Yubileinoye nauchnoye izdaniye): sbornik nauchnykh trudov* [Bulletin of the KIGI RAS (Anniversary Scientific Publication): Collection of Scientific Papers]. Elista, Dzhangar Publ., 2001, pp. 89–98. (In Russian).

2. Shivlyanova V.K. Muzyka kalmytskogo geroicheskogo eposa "Dzhangar" [Music of the Kalmyk Heroic Epic "Dzhangar"]. *Kalmytskiy geroicheskiy epos "Dzhangar": Epicheskiy tsikl dzhangarchi Elyan Ovla* [The Kalmyk Heroic Epic "Dzhangar": The Epic Cycle of Dzhangarchi Elyan Ovla]. Elista, Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences Publ., 2025, pp. 44–57. (In Russian).

(Monographs)

3. Dashieva L.D. *Traditsionnaya muzykal'naya kul'tura buryat: uchebno-metodicheskoye posobiye* [The Traditional Musical Culture of the Buryats: An Educational and Methodological Guide]. Ulan-Ude, Republican Printing House Publ., 2005. 188 p. (In Russian).

4. Dorjieva G.A. *Protyazhniye pesni kalmykov: istoriya odnogo syuzheta. Issledovaniye I teksty s audioprilozheniyem na CD* [Long-drawn Songs of the Kalmyks: The Story of One Plot. Research and Texts with Audio Application on CD]. St. Petersburg, Kompozitor Saint-Petersburg Publ., 2018. 127 p. (In Russian).

5. Khorlo P. *Narodnaya pesennaya poeziya mongolov (Problema zhanrovogo sostava)* [Folk Song Poetry of the Mongols. (The Problem of Genre Composition)]. Novosibirsk, Nauka Publ., 1989. 150 p. (In Russian).

Шивлянова Виктория Константиновна,
Калмыцкий научный центр Российской академии наук.
Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела фольклора и литературы.
Научные интересы: этномузыковедение, фольклористика, музыкальные традиции эпоса «Джангар», калмыцкие народные песни.
E-mail: Vicashiv@yandex.ru
ORCID ID: 0009-0008-3974-1742

Viktoria K. Shivlyanova,
Kalmyk Scientific Center of the RAS.
Candidate of Art History, Senior Research Associate, Department of Folklore and Literature.
Research interests: ethnomusicology, folklore studies, musical traditions of the epic "Dzhangar", Kalmyk folk songs.
E-mail: Vicashiv@yandex.ru
ORCID ID: 0009-0008-3974-1742

DOI 10.54770/20729316-2026-3-620

В.А. Гавриков

НЕОТРАДИЦИОНАЛИЗМ КАК МИРОПОНИМАНИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПАРАДИГМА

**Рецензия на книгу:
Поэзия неотрадиционализма:
три поколения современных поэтов: антология /
сост. В.И. Козлов. Ростов-на-Дону: Prosodia,
2026. 610 с.**

Аннотация

В рецензии рассматривается антология современной поэзии, причисляемой к такому литературному «кластеру», как неотрадиционализм. Сначала автор рецензии вслед за составителем пытается понять, что такое неотрадиционализм, рассматривая его как особое миропонимание и художественную парадигму, сформировавшуюся в русской литературе в последнее столетие. Далее рассматриваются произведения ключевых неотрадиционалистов, представленных в книге. Автор рецензии идет вслед за составителем, который разделил 60 поэтов на три эпохи: ранние («поколение застоя»), средние («реформенное поколение»), поздние («миллениалы»). В рецензии намечаются основные тенденции развития неотрадиционализма в XXI в., исследуются закономерности миропонимания авторов, принадлежащих к данной парадигме.

Ключевые слова

Неотрадиционализм; современная поэзия; литературные парадигмы; литературная традиция; философская лирика.

V.A. Gavrikov

NEOTRADITIONALISM AS A WORLDVIEW A ND AN ARTISTIC PARADIGM

Book Review: Kozlov V.I. (Comp.). Poetry of Neotraditionalism: Three Generations of Modern Poets: an Anthology. Rostov-on-Don, Prosodia Publ., 2026. 610 p.

Abstract

The review examines an anthology of modern poetry, which belongs to such a literary "cluster" as neotraditionalism. At first, the reviewer, following the compiler, tries to understand what neotraditionalism is, considering it as a special worldview and artistic paradigm that has formed in Russian literature in the last century. The following are the works of the key neotraditionalists presented in the book. The author of the review follows the compiler, who divided 60 poets into three eras: early ("stagnation generation"), middle ("reform generation"), and late ("millennials"). The review outlines the main trends in the development of neotraditionalism in the 21st century, examines the patterns of the worldview of the authors belonging to this paradigm.

Keywords

Neotraditionalism; modern poetry; literary paradigms; literary tradition; philosophical lyrics.

Подводить пусть и предварительные итоги той или иной литературной эпохи, периода – дело нужное, хотя и рискованное. Всегда есть шанс что-то не учесть, не заметить, не отразить. Наверняка и рассматриваемая антология вызовет в том числе и полемические отклики. Это неизбежно, потому что любая подборка не может представить явление в исчерпывающей полноте. Однако главное в проекте, затеянном журналом «Prosodia», – это то, что перед нами релевантная версия событий, которая имеет все шансы стать богатым материалом для будущих филологических исследований. Это попытка представить три поколения авторов в новейшей русской поэзии как систему, попытка, создающая определенную традицию «кластеров» и «иерархий», с которой можно полемизировать, но которую уже нельзя не учитывать при дальнейшей работе с огромным массивом русской неотрадиционалистской лирики.

Антология «Поэзия неотрадиционализма: три поколения современных поэтов» охватывает поэтов, родившихся в период с 1947 г. по 2000-е гг. То есть, по сути, перед нами онтология новейшей русской поэзии за последние полвека: по двадцать авторов из каждого временно́го периода. Впрочем, все стихи, представленные в собрании, написаны уже в XXI в., что хронологически ограничивает текстуальный массив.

Онтология открывается концептуальной работой В.И. Козлова «Неотрадиционализм как миропонимание: об одной художественной парадигме в поэзии первой четверти XXI века», где делается попытка с теоретической точки зрения рассмотреть это явление в современной словесности. Исследователь сразу обозначает внесоциальную и внеполитическую природу неотрадиционализма, для которого не важны «узкоцеховая» проблематика и борьба

поэтических групп. Неотрадиционализм смотрит на литературный процесс шире – как на поле контакта творческого сознания с большой Традицией, то есть это, по словам В.И. Козлова, «нечто большее, чем литературное течение». Исследователь подчеркивает:

> Из поколения в поколение множество русских поэтов почему-то вступают в осознанные отношения с традицией, используют наработанные традицией поэтические формы, делая это неслучайно, поскольку возможность говорить не только от своего имени, но и от имени поэзии в целом кажется им значительной ценностью. Они не составляют партий и сообществ, они не устраивают манифестаций и часто ведут образ жизни одиночек. Они – незаметные представители парадигмы художественного мышления, которой уже более века [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 7–8].

По мнению В.И. Козлова, моментом рождения неотрадиционализма становится 1910 г. – время смерти русского символизма. Тогда появляются три магистральные пути, по которым пойдет русское искусство в XX в.: авангард, неотрадиционализм, ангажированное искусство. Такое разделение словесности на три парадигмы В.И. Козлов возводит к теоретическим исследованиям В.И. Тюпы, а именно – к его труду «Постсимволизм: теоретические очерки русской поэзии XX века» [Тюпа 2018].

В.И. Козлов пытается решить непростую задачу – выделения неотрадиционализма в отдельное направление русской словесности последнего столетия. Он указывает, что существуют вульгарные концепции, которые сводят всю отечественную художественную словесность XX в. к дихотомии: «разрешено – не разрешено», соответственно, первое – это условный «традиционный текст», второе – «запрещенный» авангард. Исследователь настаивает, что процессы как в русской (подцензурной и неподцензурной), так и в эмигрантской литературе куда сложнее простых дихотомий. К тому же критерии обособления художественных явлений должны быть в первую очередь художественные, а не социально-политические. В этом контексте В.И. Козлов и приходит к своей дефиниции интересного нам явления. Он пишет:

> Если попытаться описать миропонимание неотрадиционализма одной формулой, то можно было бы предложить такую: открытое другому сознание в диалоге с живой традицией. Открытость означает готовность и способность слышать другого, который всегда так или иначе представительствует за мир в целом [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 10].

Разумеется, в рецензии невозможно «проговорить» все шесть десятков поэтов, включенных в антологию. Поэтому автору настоящей статьи приходилось выработать свой критерий отбора материала, который, по здравому рассуждению, был сведен к наименее объективируемому, но, видимо, главному в поэзии критерию – эстетическому отклику. Понятно, что при таком подходе неизбежен субъективизм. Вместе с тем, настоящая рецензия – это одновременно еще и попытка нащупать некие общие закономерности развития неотрадиционализма в XXI в.

Итак, уже первые подборки показывают нам, что арсенал поэтических средств, используемых неотрадиционалистами, весьма широк. Авангардные практики для этих авторов являются тоже вполне приемлемыми, хотя «авангардизм» неотрадиционализма – это все-таки прием, а не мироощущение. Среди участников антологии есть даже те, кого безболезненно можно было бы вписать в «парадигму» так называемой актуальной поэзии. Даже чисто технически перед нами произведения весьма разные: где-то есть рифма, где-то ее нет; где-то есть знаки препинания, где-то отсутствуют; произведения бывают строфичные и астрофичные, написанные верлибром и имеющие жесткую метроритмическую матрицу (здесь множество жанрово-метрических образований: от условной «частушки» до «гекзаметров»). Разная и, если так можно выразиться, связанность текстов: кто-то из неотрадиционалистов работает с формами, закрепленными еще в XIX в., тяготеет к регулярному стиху и четко обозначенным причинно-следственным связям, кто-то, наоборот, стремится к обновленному семантическому «звучанию» произведения, к обрывочности, сугубой ассоциативности «лирического сюжета». И все-таки преобладают в сборнике формально «неотрадиционалистские» стихотворения, то есть наследующие доавангардной русской поэзии, влияние которой несколько ослабляется лишь в третьей части книги. Соответственно, логичными оказываются и тематические отсылки к былым временам и сакраментальным национальным концептам.

Далее рассмотрим антологию, следуя за разделением ее на три части, предложенным составителями: I. Поколение застоя (поэты 1947–1967 гг. рождения); II. Реформенное поколение (1968–1981 гг. рождения); III. Миллениалы (1982–2000 гг. рождения).

Для «поколения застоя» важны национально-культурные основы российской (советской) государственности, те самые скрепы. Так, Ефим Бершин в стихотворении «Сырое одиночество огней…» соединяет концепцию российской богоизбранности с религиозно-геополитическими традициями Израиля и Рима. В этом смысле известная идеологема «Москва – Третий Рим» получает иное звучание: отсчет ведется не от Рима и Византии, а от Израиля, парадоксально ставшего первым звеном в «троическом» национальном мессианстве. Российская цивилизация эонически повторяет опыт своих предшественников: «Не спят в Кремле кремлевские зелоты. / И поутру, покинув Мавзолей, / всесильный Ирод на всеобщем рынке / недоуменно бродит средь людей…» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 28]. В Петербурге замечен, видимо, тот самый Тит (Веспасиан), который разрушил Иерусалим в 70 г. н. э., а в Москве – его сын: «По улицам горбатым и косым, / неудержимо следуя прогрессу, / летит сквозь дождь Веспасианов сын, / влюбленный в иудейскую принцессу» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 28].

И если в предыдущем тексте можно уловить явные отсылки к традиции акмеизма с его «всевременным» и «всепространственным» хронотопом, то в стихотворении «Это яблоко. Яблокопад…» Ефима Бершина слышится уже что-то футуристическое:

Это яблоко. Яблокопад.
Это якобы сумерки.
Якобы
это Ева идет через сад,
подбирая опавшие яблоки.

Это Яблочный Спас. Это путь
тишины, выходящей из тени.
Контрабас,
контраболь,
контрапункт
приглушенного грехопаденья
[Поэзия неотрадиционализма… 2026, 31–32].

Здесь обнаруживаются многие авангардные приемы: и семантизированная аллитерация (согласные как бы имитируют звук от падающих и перекатывающихся яблок), и особое строкоделение, и неожиданность рифмы, и, наконец, окказионализмы (яблокопад, контраболь). Последняя лексема потенциально «рифмуется» со словом «карамболь», которого нет в стихотворении, но которое возникает здесь и на фонетическом, и на смысловом уровне: падающие и катящиеся по земле яблоки подобны бильярдным шарам. Вместе с тем, в этом тексте нет нарочитости авангарда, он как бы успокоен Традицией, освоен ею, чтобы стать частью общего поэтического уклада.

Ведомо неотрадиционалистам и изощренно-метафорическое письмо с долгими периодами и неожиданными «синкопами» в виде анжамбеманов. Таков стиль, например, Владимира Гандельсмана. Возьмем его большое стихотворение «Элегия. Воплощение». У этого автора, как и у некоторых других «застойных», связи с Традицией намечаются уже на уровне архаизированной лексики: «Там опочили они, и одел почивающих облак / пышный, златой, из которого капала светлая влага» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 45], это дополняется узнаваемыми метроритмическими апелляциями к гекзаметру, впрочем, «опрокинутому» в современную тематику: «Позже и Люся придет…» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 45]. И здесь же – в следующем по порядку стихотворении, уже отчетливы авангардные нотки: «птица копится и цельно / вдруг летит собой полна / крыльями членораздельно / чертит в на (sic!) небе она» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 45]. Впечатляющий футуристический образ, где грамматическая «неправильность» есть смыслоемкий, оригинальный ход. После чего – в следующей строфе – ожидаемо появляется окказионализм: «облаков немые светни» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 46]. Отсутствие знаков препинания, заглавных литер только довершает картину «праворного футуризма».

Не то футуристическая созвучность, не то внутренние рифмы присутствуют во многих творениях антологии, нередко они дополняются теми же окказионализмами. Например, оригинальна инструментовка стиха у Валерия Черешни: «В ссоре с порядком вещей, в соре листвы прошлогодней / свой начинает богиня медленный танец круженья, / отсвет бросает, босая, на плиты, а по подворотням – / крадкие тени» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 176] («По следу Горация»). «В ссоре» и «в соре» практически идентичны с фонетической точки зрения, «бросает» и «босая», «начинает» и «бросает» вполне воспринимаются и как внутренние рифмы, и – в первом случае – как аттракция.

Не без памятования об авангарде пишет и Галина Климова:

Пора сомнений – смутная пора
в невзрачной прелести своих пейзажей.
Как злобны наши дни,
ознобны вечера,
но в росчерке дражайшего пера
дрожат новорожденные миражи
[Поэзия неотрадиционализма… 2026, 109].

Здесь окказионализм («ознобны») соседствует с двойной паронимической аттракцией («злобны» – «ознобны»; «дражайшего» – «дрожат»), картина дополняется акцентуационным архаизмом «мира́жи», который, конечно, не может не навести на ассоциации с Золотым (особенно) и Серебряным веками русской поэзии. Здесь же буквализация фразеологизма («как злобны наши вечера», ср.: на злобу дня). То есть наблюдается та же тенденция, что и у Е. Бершина: переход от модернистов – ниспровергателей Традиции (и уже накрепко вошедших в эту Традицию) к тем, кто нарочито «всемирно отзывчив». Эту связь четко фиксирует В. Гандельсман в стихотворении «С утра, чуть рассвело, я у подножья…»:

Кузнечик велимир, как бы калека
с клюками, приготовился лететь,
и усики подъял его коллега,
из листьев мари выглянув на треть.
Полз муравей, неутомимый левин,
плыл мотылек ганс христиан…
[Поэзия неотрадиционализма… 2026, 51].

Все здесь сходится: авангард (велимир, «крылышкующий» кузнечиком), реализм (толстовское альтер эго левин (или Лёвин – если смотреть царские издания «Анны Карениной»)), сказка (ганс христиан). Хлебников же появится и у Николая Кононова: «…Все замерло давно ноябрьским холодом с сухой травинкой русской / Под подбородком родины, куда дотягивался Велимир. / Защекотал он небо в гром-году, оно – гляди – бушует…» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 122] («Покукситься, всплакнуть и выдохнуть земным молозивом…»). Сойдутся традиции и эпохи у Анны Гедымин в произведении «Мы умрем с тобой в третьем тысячелетье…»: «Здесь нам все знакомо только в наброске. / Здесь уже не бывали Бунин и Бродский. / Ну а мы, не задумываясь, сиганули / Под мгновенья, сгустившиеся, как пули» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 59]. Если песенную поэзию посчитать особым родом словесности (а к тому есть предпосылки, но об этом – не здесь), то перед нами представители трех родовых «сегментов»: лирика (Бродский), эпос (все-таки Бунин в контексте культурных влияний более эпик, чем лирик), песенная словесность (Высоцкий). Последний опознается по реминисценции из песни «Случаи».

Тот же Бродский проявляется у Глеба Михалёва в стихотворении «Биография» не только на уровне поэтической интонации, но и через возможную реминисценцию на знаменитое «Не выходи из комнаты…», которая, есть вероятность, соседствует с пастернаковской горящей в ночи свечой («Зимняя ночь»):

в ночи молчи а то придет волчок
втопчи бычок и двери на крючок

пускай они придут из темноты
но ты не выходил из комнаты

горит свеча и капает вода
и темнота – она не навсегда
[Поэзия неотрадиционализма… 2026, 144].

Это один из самых излюбленных у старших неотрадиционалистов ход: не подвести читателя вплотную к Традиции через явно узнаваемый классический фрагмент, а лишь указать на нее издалека, то есть дать в аллюзийных «отсветах», «отзвуках». А вообще весь сборник, как нам показалось, осиян тенью величайшего из современных неотрадиционалистов – Бродского, особенно это ощущение возникает, когда читаешь стихи старших поэтов.

Но вернемся к стихотворению «Биография». Заметим, что у Г. Михалёва литературная традиция соседствует с фольклором: «а то придет волчок» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 144], что тоже показательно: народная словесность нередко возникает на страницах онтологии: то в виде приема, то в виде цитатного заимствования, то через образ, мифологему. Далее в том же стихотворении поэт обращается уже к поэтической песенности: «музыка <…> в окно себя бросает / в пробежавшую княжну / и готов за эти звуки / даже голову бы с плеч / а чего с ней церемониться / чего ее беречь» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 144]. Тут и парадоксально обыгранное заимствование из знаменитой песни «Из-за острова на стрежень» малоизвестного поэта XIX в. Дмитрия Садовникова, и узнаваемая цитата из песни Булата Окуджавы «Музыкант».

Классики авторской песни могут быть найдены и в посвящениях: произведение того же Г. Михалёва «Знаю, в Италии этаких нет…» адресовано Михаилу Щербакову. Связка Высоцкий – Окуджава – Щербаков не случайна, всех троих мы вполне могли бы тоже причислить к неотрадиционализму, только в песенной поэзии. Особенно традиционалистичен ранний М. Щербаков, который в произведениях 80-90-х гг. прошлого века нарочито следует за традицией Пушкина, Лермонтова, Баратынского и т.д., как бы не замечая, что с русской поэзией вообще-то уже случился модернизм… Кажется, даже Башлачев мелькнул у «поколения застойных», впрочем, заимствование в восьмистишии Феликса Чечика может быть лишь случайным совпадением. Первая строка произведения: «Прости мне, Господи, стихи…» явно соотносится с фрагментом из башлачевского «Посошка»: «Отпусти мне стихи, / Я не помню молитв, / Но если хочешь – стихами грехи замолю…» (этот вариант присутствует на ранних фонограммах, в печатных сборниках он не закреплен).

У Ф. Чечика есть и еще один очень важный для неотрадиционалистов автор – Осип Мандельштам (см. стихотворения: «Гражданская лирика», «Сногсшибательная кома…», «В Париже ко́видом болея…»). Автопоиск подсказывает, что слово «Мандельштам» употребляется в стихах антологии 10 раз, плюс одиннадцатый случай – поэт является как Осип. Для сравнения: Блок – 7 упоминаний, Пастернак – 3, Ахматова – 2, Гумилев – 2, Цветаева – 2, Маяковский – 0, Есенин – 0 (последнее кажется странным). Это притом, что тяжеловесное слово «Мандельштам» куда менее «приспособлено» для стиха,

чем односложное «Блок». Понятно, что для полной картины следовало бы «снять» и все цитатные слои антологии, но это слишком сложное исследование, не входящее в наши задачи.

У Юрия Казарина свой ряд литературных ориентиров: «Твердишь: Державин, Данте, Дратва…» («Когда с фонариком рыбачишь…»). Данте же есть в «списке» Тимура Кибирова: «Ах, весь этот Дант, Кантемир и Омир…» («Ах, песенки Шуберта, вальсы Шопена…») и Алексея Пурина, у последнего великие, как и сам лирический субъект, оказываются насельниками ада, а читатель этого стихотворения, лирическое Ты – в раю, что, надо сказать, необычный ход. И это редкий случай, когда Традиция в антологии выглядит настолько пейоративно:

Все будет – как на Соловках:
и кисти, и резцы – в руках,
и драмкружок, и взвод расстрельный.
То Моцарт «Мурку» напоет,
то Данта выведут в расход,
то Блока вздернут за котельной...
[Поэзия неотрадиционализма… 2026, 167].

Традиция может быть представлена не создателями, а их созданиями: «Башмачкин мокрый снег жует, / Тряпичкин жжет чубук. / И Клячкин открывает рот, / да вырубили звук» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 158] (Олеся Николаева, «Прощенное воскресенье»). Снова перед нами соединение литературы и песенной поэзии, правда, Евгений Клячкин, по созвучию фамилии встроенный в ряд двух гоголевских персонажей, почему-то оказывается онемевшим. К слову, стихия музыки, в том числе и классической музыки, достаточно часто возникает у старших поэтов антологии, у той же О. Николаевой эта тема встречается не раз, особенно показательно стихотворение «Восьмилетняя Соня». Фамилии композиторов мелькают в стихотворениях «авторов застоя» чуть ли не так же часто, как фамилии литераторов.

Во многих произведениях книги главной является, если так можно выразиться, «предельная тема», то есть философские вопросы, как правило, связанные с таким разделом науки наук, как онтология. В этом смысле, постоянно «пределен» в своих поэтических интуициях, например, Юрий Казарин. Вот характерное девятистишие:

Деревня дымом в смерть заехала,
где, снежный хлебушек кроша,
мерцает бездна словно зеркало,
когда в него глядит душа.

Где иней звезд ерошит брови,
в глазах закрытых карта крови
во тьме с небесной совпадет –
никто сегодня не умрет…

Никто сегодня не умрет
[Поэзия неотрадиционализма… 2026, 72].

Несмотря на, казалось бы, затертые, банально-поэтические слова, автору удается создать впечатляющий образ мира, мини-космогонию. То есть навязшие на зубах поэтические лексемы (смерть, бездна, зеркало, душа, звезды, кровь, небеса) парадоксально актуализируются, оживляются новыми метафорическими сочетаниями. Казалось бы, перед нами материал абсолютно неподатливый для современного поэтического языка, и «реанимировать» этот материал без резких стилевых сдвигов, без иронии, без прозаизмов, вроде бы, и не представляется возможным. Но Ю. Казарин доказывает нам обратное, сохраняя, кстати, удивительное стилистическое единство всего стихового массива, представленного в антологии. Данная интонационная гомогенность – вообще отличительная черта многих подборок (особенно это касается старших поэтов).

Но и даже среди них есть авторы, которые нет-нет, да и подпустят что-то иностилевое, например «казенщину»: «чтоб в снегопад себя обертывая, / как по реестру и кадастру, / легли на землю эту мертвую / репейников военных астры» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 86] – попутно отмечаем еще одно «явление Мандельштама»: «военные астры» (Геннадий Калашников, «Ночь пишет начерно кириллицей…»); «В книге жизни сбита рубрикация… / Что осталось? Только ночь и день, / желтая и белая акация, / белая и сизая сирень» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 96] (Светлана Кекова, «Пережитки быта небогатого…»).

Иные же поэты, как, допустим, Тимур Кибиров, через резкие стилевые контрасты выходят к неизбежной при таких «ужимках и прыжках» иронии (фрагмент из стихотворения «Ars poetica»):

Гляди! Во все глаза гляди, читатель мой!..
Ну, хоть одним глазком, хоть взгляда удостой!

Хоть краешком взгляни!.. Да нет же, не сюда!
Не на меня, дурак, чуть выше – вон туда!

Глаголу моему не хочешь – не внемли,
но только виждь вон то, что светится вдали!
[Поэзия неотрадиционализма… 2026, 100].

Впрочем, и в иронии Т. Кибиров находит лазейку для «прощальных слез» и сентиментальных рефлексий. В этом смысле даже смех у «застойных» странный: не пустой беззлобный юмор, ни сатира, ни ирония даже, а нечто иное, нечто сентиментально-трагикомическое, что ли?

Разумеется, востребована неотрадиционалистами и высокая лексика, архаическая лексика, церковнославянизмы и т.п., чаще всего они используются не в травестийном контексте, а в серьезных философско-поэтологических рефлексиях. У того же Ю. Казарина находим: «Понемногу светает. Туман / холодит вещество человека. / Словно Бог наливает в стакан / осторожное звездное млеко» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 76] («Понемногу светает. Туман…»). Закономерно и то, что архаизм здесь соседствует с упоминанием Бога.

Кстати, и молитвенные апелляции нередко встречаются у «поэтов застоя»: «В воздушной синеве, по бездорожью / отчаянные носятся стрижи… / Как мне сложить псалом во славу Божью, / невидимая ласточка, скажи?»

[Поэзия неотрадиционализма… 2026, 92] (Светлана Кекова, «В объятьях неба нет желанья власти…»). Есть в сборнике и обращенные тексты, выполненные в молитвенном жанре, например, у Галины Климовой: «О, Мати Дево, / всех, кто без руля / и без царя, / пригрей отныне» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 108] («На босу ногу, натощак, в сорочке…») или у Олеси Николаевой: «Все со мною пребудет, что я полюбила, – да! / Разложу пред Господом Сил, Господином лет: / – Посмотри, у меня и Твоя земля, и Твоя вода / сохранили вкус, сохранили запах и цвет. / И готовы к вечному празднику города» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 152] («За Афины и Фермопилы»). Да и вообще слово «Бог» – явно одно из самых часто употребляемых в антологии, причем у «старших» и «средних» почти всегда Всевышний упоминается в сакрализованном контексте, без иронии и постмодернистской десакрализации. Даже юродствующий Т. Кибиров уважителен ко всему священному.

Чуть ли не центральная тема текстов, написанных авторами «поколения застоя», – это смерть. Можно здесь предположить, что причина – уже достаточно преклонный возраст поэтов из первого раздела антологии, как отметил Феликс Чечик: «Мы годимся в отцы тем, кто пал в 37» («И сума, и тюрьма, и себе на уме…»). Впрочем, думается, что причина такого напряженного лирического исследования некротической темы все же другая: это, наряду с размышлениями о Боге, самая «предельная» из всех «предельных» тем. И тут можно увидеть взыскание подлинности, которой некогда постмодернизм (модный, в общем-то, и сегодня) объявил войну. В этом смысле неотрадиционалисты видятся чуть ли не главными оппонентами тех авторов, кому близки идеи деконструкции, пустого знака, симулякра и т.п. Далее мы увидим, что и «средние» неотрадиционалисты полемизируют с постмодернизмом.

Тема смерти (как личной, так и – реже – всеобщей, эсхатологической) раскрывается в самых разных мотивно-образных экспликациях. Иногда даже лирический субъект оказывается уже перешагнувшим метафизическую грань: «Зайду последний раз впервые / загладить старую вину / и молча медсестре Марии, / несуществующий, кивну» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 180] («Во двор зайду – в котором время…», Ф. Чечик). К слову, почти все стихи Феликса Чечика так или иначе посвящены этой тематике. И он не выглядит «исключением из правил».

Впрочем, нельзя сказать, что книга только о «традиционном», здесь немало стихотворений, где отдана дань и приставке «нео-»: современная реальность периодически проступает в творениях поэтов всех трех периодов. Например, не раз говорит «о времени и о себе» Глеб Михалёв, но перед нами снова эоническое, симультанное время, в котором современность органично сплавлена с ушедшими эпохами: «теперь так мало треков в петрограде» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 149]; «музыка благая как невеста / сжимала губы и входила в чат» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 149]; («о музыке скажите бога ради»). Интересно, что это сочетание новых технических достижений и музыки есть и у Алексея Пурина, у которого соседствуют «драгоценный саркофаг» и «дивидиромы дивных арий». Важно, что перед нами не просто отрефлексированный авторами прием, но у Г. Михалёва в указанном выше произведении даже появляется сам ключевой термин – «эон». «Эонические стихи» есть и у Олеси Николаевой, таково «Прощенное воскресение»:

Все рядом: там – приказчик пьян.
Ямщик попал в буран.
Святая Ольга жжет древлян,
бьет заяц в барабан.

Бомбист таскает динамит,
язык ломает фрик,
чело Державина томит
напудренный парик
[Поэзия неотрадиционализма… 2026, 159].

Образ новомодной музыки есть и у Валерия Черешни, и образ этот в корне своем – эсхатологический. Поэт рассуждает о тех временах, когда будут выстроены большие, но уютные «умиральни» для каждого, они ознаменуют наступление нового «рая» для человечества. Разве что «умники», ставшие изгоями, не оценят этого новшества, они «пускай забудут свой язык насилья, / с шекспирами своими лягут в склеп, / покуда мощно расправляет крылья / погромного косноязычья рэп» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 175] («Новые времена»). Таким образом, мы видим, что стихия современной музыки, пришедшей на смену «неинтермедиальным» поэтическим формам, активно осмысляется неотрадиционалистами, иногда эти «новые ритмы» оказываются знаками смерти высокой культуры.

Многие поэты-неотрадиционалисты тяготеют к длинной строке, большим синтаксическим периодам, изощренности не только в образах, но и в словесных сцеплениях. Характерный пример такой полнокровной и неспешной тяжеловесности являет нам стихотворение Валерия Черешни «Все что есть»: «Раздробив этот стих, пропустив через каждый предмет / и собрав его снова, скрепляя собой, а не словом, – / сквозь листву так проходит текучими пятнами свет, / сохраняя свою и древесную вместе основу, – / я бы мог донести в наготе этот способ бывать, / этот взрыв неподвижности, вечное это кочевье…» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 178].

Как и для старших неотрадиционалистов, для «реформаторов» очень важна философичность. Эти поэты, по словам И. Кузнецовой, находятся «в чистом космосе / родного дедушки платона» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 268]. Вообще этот философ появляется в антологии не раз, так, еще один поэт «реформенного периода» Андрей Поляков то сомневается: «О, кто же я: платоник затемненный? – / горящий, как свеча, христианин?» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 343] («Больной поэт – лишь сновиденье тени»), то предлагает «Декарта отцом называть» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 339] («…или нужно французские книги глотать…»). Часто философские рассуждения отливаются в форму поэтического афоризма: «цельность мира не миф» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 249] (В.И. Козлов), «На свете связей больше, чем вещей», «Все, кто твердо стоит на земле ногами, / встали не с той ноги» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 242] (С. Золотарёв).

У поэтов реформенного времени, как и у их предшественников, много стихотворений о Боге и смерти, да и вообще духовные поиски – отличительная черта большинства творений авторов этого периода. Так, у Владимира Козлова есть произведение «Молитва» как прямая коммуникация со Всевышним: «собери меня, Господи, по бессчетным крупицам, найди / каждый мой мертвый

волос, / чтоб он воскрешен оказался в самом конце моего пути…» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 245]. А вот начало стихотворения Инги Кузнецовой «Жду, когда»:

Жду, когда
изменишь во мне состав
крови, когда затопит меня прибой
речи, когда, от мякоти сна устав,
за тобой,
Боже мой невидимый, та во мне,
что видна одному тебе до дна, –
по надводной пленке, по кромке дня…
[Поэзия неотрадиционализма… 2026, 263].

Обращение к Богу есть и у Нади Делаланд: «Пока Ты воскресаешь, я пеку / куличики. Пока под плащаницей / свет фотовспышки печатлеет лик, / зрачки сужаются, теплеют сухожилья…» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 223] («Пока Ты воскресаешь, я пеку…»). Здесь религиозная тема связана с темой смерти, что, конечно, логично. Загробье часто представляется не будущим уделом, а уже свершившимся фактом. Нередко в стихах поэтов «среднего периода» встречается ход, который мы видели и у старших: лирический герой говорит из послесмертия: «мы лежим в земле раздельной / и один лишь крест нательный / (оловянный деревянный) / там где сердце / жжет» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 256] (А. Коровин, «Кода № 1»); «как хорошо что я мертва / что я трава и мох» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 218] (Н. Делаланд, «гравюры дюрера светясь…»). Похожий образ, соединенный также с мотивом остановившегося времени, есть и у Сергея Пагына: «Белая опустевшая голова, / сквозь запястья тихо растет трава, / между ребер – ветер, в глазницах – свет / дождевой воды, / и времени больше нет» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 313] («Белая опустевшая голова…»).

Также складывается (впрочем, может быть, и неверное) впечатление, что для «реформаторов» пространство памяти несколько важнее и живее, чем для поэтов более старшего поколения. Возможно, вторые прошлым уже «отболели» и смотрят на мир общée? А «средние» еще цепляются за минувшее? Вот характерный фрагмент – из стихотворения Вадима Мурахтанова «Путешествие», посвященного 70-м гг. XX в.:

Он безвоздушен, этот древний мир.
Он населен ушедшими людьми.
Взглянуть в него из одного скафандра
нам не дано: двоим здесь места нет.
Но что пред ним хивинский минарет
и что пред ним красоты Самарканда
[Поэзия неотрадиционализма… 2026, 299].

Да и вообще эта тема чуть ли не центральная у В. Мурахтанова, разным ее изводам посвящены стихи «Сладко вишню воровать!», «Удобнее иметь своим кумиром…», «Малинник», «Тугов», «Мелькают поэты под сенью косматых деревьев…», «Осенние кораблики земли…» и др. Тема памяти и тема

детства встречаются и в текстах Сергея Пагына: «И детство сладкое и длинное / лениво возникает тут, / пока булавка стрекозиная / скрепляет облако и пруд» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 317] («Как будто кто нарушил зрение…»).

Возможно, напряженные поиски прошлого есть желание обрести идиллическое детство? В произведениях «реформаторов» маскулинность мешается с беззащитностью, сквозь душевную зрелость проступает детский лик. Сергей Золотарёв пишет: «жалко всех но некоторых жальче / и душа с определенных пор / тихо как описавшийся мальчик / телом прикрывает свой позор [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 240] («так живу и думаю по следу…»). В. Козлов как бы не соглашается: «Позвони в мое прошлое – кто-нибудь снимет трубку. / Как в прихожей пальто вдруг оказывается велико, / так минувшее издалека выглядит слишком крупным, / будто оно – для огромных и опытных мужиков» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 244]. Очень много о детстве, детях и их ребячьей речи – у Нади Делаланд: «О, выправи мне слово, логопед, / пока седлает осень лисопед» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 220] («О, выправи мне слово, логопед…»), а все потому, что «все взрослые остались / теми же…» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 220] («поезд поезд скоро ли я тронусь…»). О детстве же размышляет и Андрей Коровин: «между окских мидий течет душа / помнишь как ты в детстве навзрыд дышал / голубыми окнами тишины / золотыми соснами вышины» («ты заходишь в воды своей Оки…» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 258]).

Как и у поэтов старшего поколения, у многих авторов-«реформаторов» тоже можно отыскать изощренную образность, заключенную в длинные синтаксические периоды. Вот, к примеру, строфа-предложение из произведения Сергея Золотарёва «Но если ты переведешь свой взгляд…»:

> Но если ты переведешь свой взгляд
> на час назад, как переводят стрелки,
> настанет осень, рамы застеклят,
> глазное дно от ила отскоблят
> и на зиму сольют видеоряд,
> за лето наигравшийся в гляделки
> [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 236].

Очень интересная развернутая метафора, в которой «стеклянная» семантика соединена с образами времени, а на их стыке образуется образ часов, стрелки которых, как мы помним, почти всегда скрыты стеклом. Соответственно, прямо и имплицитно перед нами целый набор «стеклянных» предметов: часы, очки, окна, объектив или экран (видеоряд). Время к тому же имеет своего имплицитного двойника: вода, река – ср: «на зиму сольют видеоряд» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 236]; «глазное дно от ила отскоблят» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 236]. Глаз как оптический прибор + глаз как русло реки-времени – этот образ кажется нетривиальным и суггестивным. Притом, что далее, в двух следующих строфах, он получает развитие, ветвится и приобретает еще более замысловатые метафорические экспликации.

Неожиданные метафоры и вообще – странно устроенный образный ряд нередко присутствует у поэтов этого периода. Так, Андрей Коровин пишет: «и в зеркале межреберного вида / где видно только сердце только воздух /

ты вдруг увидишь парусные буквы / регаты слов и кругосветки фраз» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 254] («Дерево дождя»). Изощренная образность подводит нас к авангардным практикам, которые также востребованы этими поэтами. Надя Делаланд, например, нередко использует окказионализмы: «Посмотри в окно – все ветрым-ветро, / око ветра льнет, косо сеется, / се февраль грядет, слеповатый крот, / снегороющий, крайне северный, / я ползу с детьми рюкзакатая…» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 217] («Посмотри в окно – все ветрым-ветро…»). То есть тенденции те же, что и у старшего поколения неотрадиционалистов: Традиция дается во всех ее возможностях и аспектах.

Впрочем, интуитивно кажется, что «реформенные поэты» несколько меньше привязаны к современности и повседневности, чем их старшие коллеги. У наиболее сильных авторов «среднего этапа» лик настоящей эпохи практически не явлен: лирическое событие происходит как бы вне времени и географии: в пространстве смерти, памяти, онтологической мысли. Соответственно, у этих авторов почти нет иронии, а если она и мелькает, то тут же «гасится» бытийными образами: «дикий мыш летает в вышине / ультразвуковой кажись породы / и хранит вселенная во мне / голоса наречья и народы» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 259] (А. Коровин, «как заснуть под пенье соловьев»). Другой пример: «теплолюбивое растение звезда / теряет осенью багряный свой прикид / а теплокровное животное судьба / теряет почерк и под окнами стоит» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 269] (И. Кузнецова, «теплолюбивое растение звезда»). Если относительная современность и возникнет, то редко и «в особом ракурсе», например, у Инги Кузнецовой в двух стихотворениях появляются – пусть и мельком – панки и рокеры (обратим внимание – уже не «барды», как это было у «застойных»).

Иностилевые вкрапления тоже не особо востребованы «реформенными» поэтами. Так, Светлана Михеева использует редкий для неотрадиционализма юридический канцеляризм, в данном случае это «презумпция»; он как бы сбивает ровное течение пейзажно-онтологических медитаций: «Осторожный воздух в мире, раздетом настежь, / огибает фигуры, бредущие вдоль реки. / Это тени памяти, их ничем не уластишь, / сохраняют презумпции, впадинки, бугорки» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 291] («Чувственность, отраженная в переливах тела…»).

У автора настоящей статьи сложилось ощущение, что «средние» цитируют гораздо меньше, чем старшие, существенно реже мелькают имена и узнаваемые культурные коды (которые сегодня модно называть «мемами»). То есть эти авторы стараются не слишком погружаться в мир «претекстов», воспроизводя Традицию не на цитатном, а на образно-тематическом уровне. Да и зачем они, эти претексты, если «ничто не меняется в мире» (А. Коровин)?

Впрочем, иногда в этих произведениях интертекстуальность все же проявлена, и ее редкие «островки» несомненно указывают на значимые пласты Традиции. Например, у Инги Кузнецовой это Хлебников, соединенный с известным песенным источником – городским романсом середины XIX в.: «звук “крылышкуя” и песенки шар голубой» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 264] («Частная жизнь в сюртучке непонятного цвета…»). Редкий у «средних» песенный источник! Хлебников же у нее косвенно явится и в связи с упоминанием особой административной единицы («помзампреда земшара», «запятая собаки»).

Для А. Коровина важный ориентир – Пушкин, современник обращается к хрестоматийному «Памятнику»: «крыжовник шепчет весь я не умру / я вам оставлю царское варенье» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 259] («сады сады весь мир в твоих садах»). И. Кузнецова предлагает не стопроцентную, но все же узнаваемую аллюзию на «Горе от ума»: «слезоточивый газ отечества» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 268], в которой угадывается тот самый «дым отечества». Однако цитата у «застойных» может оказаться еще и полем для полемики: «все умерли об этом скажут завтра / герой и стиль трагедия и автор / и на последний текст поставят завтрак / кефир овсянку сырники и чай» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 267] («все умерли об этом скажут завтра…»), здесь Инга Кузнецова обращается, в частности, к известному эссе Ролана Барта о «смерти автора» и вообще к стереотипам постмодернизма, в конце стихотворения выходя к теме подлинности (ценностей), которую являет смерть, только уже не структуралистски-игровая, а по-пастернаковски полная и всерьез: «прибудет смерть но что-то драгоценно / сверкнет на острие игры».

Поминает же постмодернистов – в данном случае Дерриду и Фуко – и Андрей Поляков (см. произведение «1968»). Да и вообще этот автор наиболее «современный» среди «реформаторов», то есть нередко соединяет происходящее здесь и сейчас с более глубокими культурными контекстами. Впрочем, перед нами не современность только, а все-таки нечто похожее на тот самый эон, о котором мы писали выше. Например, в стихотворении «Глаза мои больны увидеть, как красиво…» в единой синхронической картине явлены: Лев Троцкий и имплицитный Блок («представленный» своим хрестоматийным стихотворением), а также, все, с кем лирический субъект «…любил, как царь, поговорить / о доблестях, о подвигах, о славе / о кораблях на радиоволнах / о лилиях в колхозах Галилеи» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 342]. Парад реалий из разных времен и пространств продолжают: «снимок да номер телефона, да e-mail» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 342], александрийские статуи, кентавры, источник Иппокрены и т.д. То же примерно происходит в другом тексте А. Полякова «Больной поэт – лишь сновиденье тени», где сходятся Афины, Ерусалим, СССР, а также бессмертные памятники словесности: Библия и творения Гомера. У Ганны Шевченко – тоже библейский текст: аллюзия, отсылающая к 129 псалму («Из глубины воззвах…»), которая соединена с современным урбанистическим пейзажем: «Пишу об этом из таких низин, / что ниже – только черви и соседи, / стоянка, продуктовый магазин, / поребрики, столбы, электросети» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 379] («Мой быт прекрасен: лампа, маховик…»).

Теперь переходим к третьей части книги, где собраны стихотворения поэтов-миллениалов. Эти авторы во многом наследуют традиции, разработанной старшими и средними неотрадиционалистами: здесь похожая образность, чаще всего избыточная и витиеватая, здесь много абстрактной и «поэтически заштампованной» лексики: дом, небо, город, солнце, ветер, звезды и т.п. Преобладает медитативные философские размышления, слабо связанные с настоящим, эти стихи как бы «опрокинуты» в максимально большие контексты: исторические, культурные, социальные… Большинство стихотворений обрывочно-ассоциативные: и подчас образные связи выглядят слишком «далековатыми». У многих авторов произведение распадается на как бы импрессионистические детали, из которых читателю и следует собрать собственную

картинку, однако эта картинка не всегда складывается (если по гамбургскому счету, то чаще – и не складывается). Вот пример, стихотворение Мирославы Бессоновой, первые две строфы:

от слез потяжелела голова
но топоры сложили палачи
и возле дома высохла трава
и порвались футбольные мячи

и путеводный лист повешен желт
хороших не оставил новостей
и отвернулся тот кто бережет
тебя меня и наших всех гостей
[Поэзия неотрадиционализма… 2026, 403].

Какое отношение имеют палачи к футбольным мячам? Мяч – как отрубленная голова? Но почему она тогда «порванная»? К этой «поэтической синтагме» добавлен путеводный лист, он тут что делает? И причем здесь некто отвернувшийся? И почему выбран такой субъектный ряд: лирическое Я, лирический адресат, «наши все гости»? Что это значит вообще? Понятно, что лирика по самой своей природе ассоциативна и порой «обрывочна», но когда от стихотворения к стихотворению, от автора к автору, идет вот эта нескончаемая череда бессвязных словоблоков, то читатель в один прекрасный момент просто «теряет нить разговора».

Среди авторов третьей части можно выделить разве что Ксению Август, остальные, на наш взгляд, в художественном мастерстве серьезно уступают авторам первой и второй частей (впрочем, не всем). Несмотря на то, что поэтический уровень сборника, безусловно, высок, разница в качестве текстов иногда разительна. Некоторые авторы излишне «заштампованы», есть произведения – уже не будем заострять на них внимание – где, по задумке автора, видимо, создается эффект «неслыханной простоты», однако на деле конечный продукт с образной точки зрения слишком тривиален: простота не есть штамп, а, наоборот, неожиданное оживление как бы «прозаической» (если не сказать: «прозаичной») речи. Бывает и обратное: автор пытается через бессвязность, сугубую ассоциативность создать эффект таинственности и оригинальной метафоричности, но выглядит это все, как плюшкинская куча.

Не раз промелькнули грамматические ошибки и другие нелепости, особенно их много в третьей части антологии. Вот примеры: «угостимся парой-другой затяжками» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 226]; «вылив треть канистры из бензина» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 212]; «беру в “Пятерочке” биточки / и замороженных котлет» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 200]; «И вкривь и вкось текла вода в тазах» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 419]; «Какой-то человек, потертое пальто / и “маечкой” пакет с продуктами, с багетом…» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 464]; «Нож- / бабочка бьется, вертясь, о фаланги, / кожу царапает сплошь» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 490] (видимо, с лирического субъекта сняли шкуру?); «Маленький мальчик осматривает облака, / Обиженно, жалобно» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 521]; «А мы смотрели, / как везде светло начиналось: / и слева, и справа, / и в соснах, и где была вода» [Поэзия

неотрадиционализма… 2026, 426]; «Детство совсем запомнилось как молитва / (мысленно, постоянно)» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 453]. Подчеркнем, что последние два примера – не фрагменты, а законченные предложения. А вот сын, убитый горем, возвращается с похорон (кажется, отца) и видит в стакане его вставную челюсть: «Умножен искажением стекла, / Оскал в воде застойной трепыхался, / Он лыбился из дальнего угла, / Над скорбью будто насмехался» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 476]. Действительно, страшная картинка, просто хоррор какой-то! Особенно жутко выглядит оскал, который не просто «лыбится», но еще и «трепыхается»!

И если у «старших» были в качестве музыкальных ориентиров «барды», у «средних» – рокеры, то у «младших» кое-где уже мелькает эстрада: «что угодно малыш зарифмую дождливой строкой / уходящей в ночное окно длинноногой чечеткой / потому что нельзя быть на свете бесплотной такой / чьи-то волосы гладить астральной ладонью нечеткой» [Поэзия неотрадиционализма… 2026, 482]. Исходная «хитовая» цитата: «Потому что нельзя быть на свете красивой такой». Эта фраза вплетена во впечатляющие своей новизной и оригинальностью образы. Только вот не хватает фантазии у автора настоящей статьи представить это: «строка в виде длинноногой чечетки», да еще сия строка-нога уходит в окно… Не доросли мы, видимо, до высокой поэзии. Конечно, всегда можно ответить на подобные недоумения, что, мол, «я художник, я так вижу», но впечатление от некоторых стихотворений некоторых авторов, прямо скажем, удручающее: повторим, не все поэты антологии убедительны в своей поэтической изощренности, как и не все – в простоте. Но то, что в целом (как литературное событие) антология состоялась – в этом нет сомнений. Лучшие авторы антологии действительно яркие мастера.

В завершение отметим, что несмотря на обозначенную общность представленных в книге поэтов, порой они достаточно разные, а лучшие из них – еще и самодостаточные, самобытные. В целом же почти ничто поэтическое неотрадиционалистам не чуждо, разве что нет в их текстах модной сегодня «новой искренности» или – проще говоря – лирического эксгибиционизма. Здесь властвует мера несмотря на то, что лексическая и тематическая амплитуда этих произведений весьма широка. Радикализмам всех мастей эти авторы (в основной массе своей) предпочитают сдержанность, которая не только неотрадиционалистична, но и – чего скрывать – хрестоматийна. Всякие сорокины-лимоновы не достигают этой хрестоматийности уже по определению, по самой специфике своей изощренной барковщины. Так что будущий литературовед, возможно, именно из неотрадиционалистов будет вербовать новых классиков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Поэзия неотрадиционализма: три поколения современных поэтов: антология / сост. В.И. Козлов. Ростов-на-Дону: Prosodia, 2026. 610 с.

2. Тюпа В.И. Постсимволизм: теоретические очерки русской поэзии XX века // Тюпа В.И. Литература и ментальность. М.: Юрайт, 2018. С. 45–182.

REFERENCES
(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Tyupa V.I. Postsimvolizm: teoreticheskiye ocherki russkoy poezii XX veka [Post-Symbolism: Theoretical Essays on Russian Poetry of the 20th Century]. Tyupa V. I. *Literatura i mental'nost'* [Literature and Mentality]. Moscow, Yurayt Publ., 2018, pp. 45–182. (In Russian).

(Monographs)

2. Kozlov V.I. (Comp). *Poeziya neotraditsionalizma: tri pokoleniya sovremennykh poetov: antologiya* [Poetry of Neotraditionalism: Three Generations of Contemporary Poets: an Anthology]. Rostov-on-Don, Prosodia Publ., 2026. 610 p. (In Russian).

Гавриков Виталий Александрович,
Университет МГУ-ППИ в Шэньчжэне.
Доктор филологических наук, доцент филологического факультета.
Научные интересы: взаимодействие литературы с другими видами искусства, песенная поэзия, Серебряный век, новейшая русская проза, русские эмигранты первой волны.
E-mail: yarosvettt@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-7410-8714

Vitaliy A. Gavrikov
Shenzhen MSU-BIT University.
Doctor of Philology, Associate Professor at the Department of philology.
Research interests: Interaction between literature and other art forms, song poetry, the Silver Age, contemporary Russian prose, first-wave Russian emigrants.
E-mail: yarosvettt@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-7410-8714

DOI 10.54770/20729316-2026-3-638

М.М. Одесская

УСАДЕБНЫЙ ТЕКСТ: ЖИЗНЬ ВО ВРЕМЕНИ

Рецензия на книгу:
Богданова О.А. Герменевтика литературной усадьбы: теория, история, современность: монография / отв. ред. М.В. Скороходов. М.: ИМЛИ РАН, 2024. 560 с. (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 9).

Аннотация

Книга О.А. Богдановой «Герменевтика литературной усадьбы: теория, история, современность» посвящена актуальной тематике – усадебному тексту, истории его бытования, а также рецепции и интерпретации в новом и новейшем социокультурном контексте. Затрагивающая различные аспекты монография, в фокусе внимания которой литературный текст, носит междисциплинарный характер. Автор рецензируемой работы поставила перед собой задачу концептуализировать разрозненный материал отдельных публикаций по теме, разрабатываемый начиная с 1980-х гг., а также обобщить результаты исследований, издаваемых в серии «Русская усадьба в мировом контексте» в 2018–2024 гг. В монографии О.А. Богдановой, которая является 9-м выпуском серии, систематизирована ранее разработанная терминология, введены новые теоретические понятия, а также проведен диахронический анализ усадебных текстов разных историко-литературных периодов, ранее не рассматриваемых в обозначенном тематическом ракурсе. Особое внимание исследовательница уделяет анализу творчества писателей конца XX – начала XXI вв. Охват исследуемого материала поражает обширностью и разносторонностью.

Ключевые слова

Усадебный текст; интерпретация; междисциплинарный; теоретический; диахронический; историко-литературный.

M.M. Odesskaya

THE ESTATE TEXT: LIFE IN TIME

Book Review: Bogdanova O. A. Hermeneutics of the Literary Estate: Theory, History, and Modernity: A Monograph / ed. by M.V. Skorokhodov. Moscow, IWL RAS Publ., 2024. 560 p. (Series "The Russian Estate in the Global Context". Issue 9).

Abstract

O.A. Bogdanova's "Hermeneutics of the Literary Estate: Theory, History, Modernity" is devoted to a current topic: the estate text, the history of its existence, as well as its reception and interpretation in a new and contemporary socio-cultural context. This multidisciplinary monograph, focusing on literary text, explores various aspects. The author of the reviewed work set herself the task of conceptualizing the disparate material of individual publications on the topic, developed since the 1980s, as well as generalizing the results of research published in the series "Russian Estate in the Global Context" in 2018–2024. O.A. Bogdanova's monograph, the ninth in the series, systematizes previously developed terminology, introduces new theoretical concepts, and conducts a diachronic analysis of estate texts from various historical and literary periods not previously examined within this thematic framework. The researcher devotes particular attention to the work of writers of the late 20th and early 21st centuries. The scope of the material examined is striking in its breadth and diversity.

Keywords

Estate text; interpretation; interdisciplinary; theoretical; diachronic; historical and literary.

На обложке рецензируемой книги Ольги Алимовны Богдановой – репродукция картины с красноречивым названием «Отблеск заката», которая отражает ностальгическое настроение певца «уходящей усадьбы» В.Э. Борисова-Мусатова, запечатлевшего поэтический миф о дворянских гнездах. Образ идеального мира, созданный в лоне усадьбы вдохновением художников и поэтов XIX в., хранимый культурной памятью, отбрасывает отблески на произведения последующих поколений, трансформируясь и порождая новые тексты о классических текстах.

Усадебный топос бессмертен – так можно обозначить основной тезис и пафос книги О.А. Богдановой. Избранный угол зрения и привлекаемый ею обширный художественный материал позволяют перекодировать представление об усадебном топосе в литературе как хронологически зафиксированном факте, ассоциирующемся с творчеством определенного круга писателей и поэтов XVIII – начала XX вв. Проводя читателя по историко-литературным направлениям, автор представляет в динамике феномен усадебного текста как живого и изменяющегося во времени и под воздействием исторических и социальных условий организма.

Работа «Герменевтика литературной усадьбы: теория, история, современность» – генерализирующая. С 2018 по 2024 гг. было опубликовано девять (!) выпусков серии «Русская усадьба в мировом контексте», отражающих

основные направления и проблематику исследования. Первый выпуск серии – монография О.А. Богдановой «Усадьба и дача в русской литературе XIX–XXI вв.: топика, динамика, мифология» – проторил путь последующим изданиям. Колоссальная работа, проделанная исследователями в теоретико-методологическом, контекстуальном, историко-литературном, социокультурном, компаративистском аспектах отражена как в индивидуальных монографиях (включая уже упомянутую выше и рассматриваемую в данной рецензии) [Богданова 2019; Богданова 2024; Скороходов 2020; Дмитриева 2020; Велигорский 2022], так и в коллективных трудах.

Автор монографии уделяет большое внимание выработке терминологического аппарата, необходимого всякому разрабатываемому научному направлению. Помимо ранее верифицированных коллективом авторов терминов, используемых в выпусках серии, О.А. Богданова вводит в оборот и другие термины (геторотопия усадьбы, усадебный габитус, неомифологический модус, усадебный сверхтекст, криптоусадебная мифология, усадебность) и логично посвящает первую главу «Термины и методы: ключи к усадьбе и даче в литературе» обоснованию теоретико-методологического инструментария книги. Автор уточняет и разграничивает термины, например, таких ключевых понятий, как усадебный топос и *усадебный миф*, четко определяя их существенные различия и показывая социокультурную обусловленность одного и универсальную природу другого.

В диахронии разворачивается повествование в книге, наглядно демонстрирующее удивительную жизнеспособность усадебного текста, пережившего социальные и мировоззренческие сдвиги, но сохранившегося как архетип в различных модификациях до наших дней. Усадебный текст в монографии представлен как универсалия жизнеустройства, отсылающая к античным и библейским источникам и в то же время как национальный код русской культуры, посредством которого просматривается историческое движение и смена мировоззренческой парадигмы на разных исторических этапах.

Опираясь на исследования Ю.М. Лотмана, Е.Е. Дмитриевой и О.Н. Купцовой, В.Г. Щукина, Ст. Ловелла, П. Деотто и др., О.А. Богданова предлагает классификацию отличий усадебного и дачного топосов, состоящую из двенадцати пунктов [Богданова 2024, 111–113], и приходит к выводу, что *дачный топос* в отличие от *усадебного*, «является уникальным явлением русской культуры» [Богданова 2024, 115]. О.А. Богданова показывает, как в советское время эволюционирует и переформатируется усадебный топос, а присущие ему функции переходят к дачному, как складывается поэтосфера литературных дач в писательских поселках, как создается в эпоху постмодерности дачный миф в произведениях А.Н. Варламова, С.А. Шергунова, Е.Г. Водолазкина.

Вторую часть книги «“Усадебный текст” Ф.М. Достоевского: новые исследования», расширенную и дополненную по сравнению с аналогичным материалом в уже упоминавшейся первой монографии серии, О.А. Богданова посвятила писателю, чье имя привычно ассоциируется с городским петербургским текстом. Однако автор монографии, опираясь на биографический контекст, связанный с имением Достоевских Даровое, выявляет генезис усадебного топоса даже в таких произведениях, как «Преступление и наказание», которые до сих не рассматривались в подобном ракурсе. По мысли исследовательницы, Достоевский с детства был укоренен в усадебной культуре

с присущей ей системой ценностей и потому «идеал жизнеустройства в течение всей жизни <…> видел именно в семейной сельской усадьбе» [Богданова 2024, 147]. Усадебный топос в романе «Преступление и наказание», занимающий незначительное положение в структуре произведения, О.А. Богданова выявляет соотнося с ономастическим подтекстом – с именем Свидригайлова Аркадий, которое в свою очередь связано с Аркадией (иносказательным наименованием в XIX в. дворянской усадьбы). В противоречивом поведении Аркадия Свидригайлова исследовательница находит черты благородства человека из Аркадии, носителя усадебной культуры и ее системы ценностей. По мнению О.А. Богдановой, Достоевский «<…> в “Преступлении и наказании” возвращается к вечному идеалу Аркадии, за земным несовершенством которого умеет увидеть его непреходящую ценность: отблеск утраченного райского состояния, незамутненную красоту природы, доверительную простоту нравов, полезную хозяйственную деятельность, спокойную нежную семейственность» [Богданова 2024, 168]. Общий вывод, к которому приходит исследовательница, связанный с нетривиальной трактовкой персонажа по имени Аркадий, полемичен как по отношению к традиционной интерпретации этого образа, так и к неожиданному акцентированию онтологического смысла усадебного топоса в известном романе.

Дачный топос в творчестве Достоевского, по мнению О.А. Богдановой, претерпевает изменения. Автор монографии показывает, что в рассказе «Вечный муж» дачный топос противопоставлен усадебному и нравственная деградация героя Вельчининова происходит параллельно с его постепенным переходом от усадебной топики, с присущей ей системой культурных ценностей, к дачной обыденщине, пошлости и уродству [Богданова 2024, 181–182]. Исследовательница приходит к выводу, что «после исполненного надежд изображения дачи в “Идиоте” и “Вечном муже” Достоевский как бы прощается с ней, демонстрирует разочарование в даче как социокультурной модели будущего возрождения нации, принижает дачу по сравнению с усадьбой» [Богданова 2024, 182].

С усадебной топикой связывает О.А. Богданова и идеал красоты в творчестве Достоевского, и суть «русской идеи», понимаемой писателем как духовное соединение «старинного дворянства» с крестьянской патриархальностью, «всечеловечностью», что нашло отражение в системе персонажей предпоследнего романа Достоевского «Подросток».

В третьей части книги «Серебряный век и раннесоветская эпоха: усадебные сюжеты», состоящей из семи глав, О.А. Богданова обращается к переломному времени социальных потрясений в России. Привлекая к анализу широкий круг текстов, автор монографии утверждает, что в литературе Серебряного века наметилось две тенденции в изображении усадебной жизни – неомифологическая, восходящая «к эдемскому архетипу Золотого века русской культуры, и критическая, продолжающая линию Н.В. Гоголя, А.И. Герцена, М.Е. Салтыкова-Щедрина» [Богданова 2024, 216].

«Роман-царевич» Зинаиды Гиппиус рассматривается как неомифологическое символическое произведение, отражающее «органическое соединение народной веры и дворянско-интеллигентской образованности в качественно новом синтезе» [Богданова 2024, 230], но в пределах единственно возможного усадебного топоса, и в этом смысле роман связан с произведениями усадебной культуры Золотого века, романами Тургенева и Достоевского.

Хотя в произведениях Н.С. Гумилева, И.Ф. Анненского, Андрея Белого, Г.И. Чулкова, А.Н. Толстого представлена другая тенденция изображения усадебной жизни – с точки зрения критики эстетической, социальной, психологической, цивилизационной, – автор монографии считает, что полного отрицания русской усадебной культуры в творчестве писателей Серебряного века не наблюдается.

О.А. Богданова актуализирует в связи с исследуемой темой произведения писателей, в меньшей степени изученных литературоведами и критиками. Так, наиболее пристального внимания среди авторов Серебряного века удостоен Г.И. Чулков, в творчестве которого, утверждает исследовательница, усадебная тема – одна из ведущих. Глубокий и всесторонний анализ таких произведений Чулкова, как «Дом на песке», «Метель», «Валтасарово царство», «Красный жеребец», позволяет литературоведу прийти к выводу о двойственной природе творчества писателя, оказавшегося «на изломе времен». С одной стороны, утверждает автор монографии, Чулков воспринимает усадебный топос «в свете солярно-лунарной оппозиции, коррелирующей с аполлонически-дионисийской дихотомией и соловьевско-блоковским мифом о целомудренной любви-влюбленности, с другой – в русле революционно-эсхатологического неомифа, все обостряющегося “чувства конца”» [Богданова 2024, 263–264]. Интересно рассматриваются интертекстуальные и интермедиальные связи произведений Чулкова, отражающие глубокую укорененность писателя в русской литературной и культурной традиции.

В главе, посвященной М.М. Пришвину, показана незыблемая приверженность «тургеневскому» усадебному идеалу писателя даже в период варварского разорения дворянских гнезд и их перепрофилирования под колонии, детские дома, санатории, школы и другие советские учреждения. О.А. Богданова существенно расширила по сравнению с более ранним исследованием Е.Ю. Кнорре (см.: [Кнорре 2021]) круг произведений, включив в орбиту анализа, кроме дневников писателя, рассказ «Адам» о трагической гибели усадебной культуры, повесть «Мирская чаша» о бескорыстных хранителях старины в окружении всеобщей бездуховности и автобиографический роман «Кащеева цепь», показывающий преобразующую роль усадебной культуры в новых постреволюционных условиях.

Завершает третью часть книги глава о глубокой связи романа Бориса Пастернака «Доктор Живаго» с усадебной культурой. Автор монографии, привлекая биографический контекст и соотнося усадьбы литературные с реально существовавшими, отмечает, что ретроспективное обращение к усадебной культуре в романе, над которым писатель работал в 1940–1950-е гг., открыло ему большую перспективу и возможность осмыслить исторические события, судьбы конкретных людей в органическом единстве со всеми происходившими процессами, как в малой капле вод, отраженными в движении усадебного текста.

В четвертой части книги прослеживаются трансформации, происходящие с усадебным и дачным текстами в современной литературе. Отдельные главы посвящены произведениям Ю.В. Мамлеева, А.П. Потемкина, Г.Ш. Яхиной, А.И. Слаповского, М.Л. Степновой, но также рассматриваются и произведения Т.Н. Толстой, Е.Г. Водолазкина, В.О. Пелевина, А.Н. Варламова, В.Г. Сорокина и др. О.А. Богданова не отрывает эти тексты от русской литературной традиции, а, напротив, показывает, что экзистенциальные универсалии вечны,

изменяется во времени лишь форма. Думается, не случайно О.А. Богданова предпочитает термин метамодернизм, который не вполне устоялся в литературоведении, как альтернативу постмодернизму, исходя, очевидно, из того, что усадебный текст в социокультурном контексте XX в. не только деконструируется, но и реконструируется с оглядкой на усадебный миф, претерпевший ряд трансформаций на протяжении истории своего существования.

Неожиданно выглядит соотнесение произведений Юрия Мамлеева с усадебным и дачным топосами. О.А. Богданова прослеживает эволюцию дачного топоса в прозе Мамлеева от романа 1960-х гг. «Шатуны», который она характеризует как «финал-апофеоз советского неомифа о русской помещичьей усадьбе <…> “гнезде” насилия и порока», до романа «Блуждающее время» (2000), по-новому представляющему дачный миф «как учение о “России вечной“, которая больше рая и ада вместе взятых» [Богданова 2024, 346]. Разумеется, в произведениях Мамлеева присутствуют дачные локусы, однако насколько именно эти пространственные категории играют важную роль для представителя метафизического реализма? Для Юрия Мамлеева, на наш взгляд, гораздо более интересно не здешнее пространство, а трансцендентное пространство смерти, Вечного Дома в инобытии. С осознанием тайны смерти, конечного пункта земного бытия, связано, по мнению писателя, познание Бога. Метафизические беседы, споры о смерти и паталогически страшные поступки здешних героев практически всех произведений писателя происходят в самых различных локусах: на даче, в московских квартирках, в пивнушках, в подвалах, в лесу, в ирреальном пространстве галлюцинаций и т. д. Вывод о том, что «в романистике Мамлеева рубежа XX–XXI вв. происходит рождение дачного мифа как принципиально новой черты российского национального самосознания» [Богданова 2024, 366], представляется некоторым преувеличением.

Стремление придать усадебному топосу всеобъемлющий характер и рассматривать его как некую универсалию жизнеустройства приводит и к другим, на наш взгляд, преувеличениям. Так, О.А. Богданова считает, что усадебный топос занимает центральное положение в идейно-композиционной структуре романа-памфлета А.П. Потемкина «Человек отменяется» [Богданова 2024, 370]. Отмечая преемственную связь романа с традицией русской классической литературы, исследовательница справедливо определяет усадебный топос в произведении Потемкина как «новодел», симулякр, который вобрал в себя культурные наслоения разных эпох. Однако усадебный топос в романе все же не магистральный, а лишь один из сюжетных локусов, связанный с экспериментом над человеческой душой, который предпринял интеллектуал-олигарх Гусятников, своеобразный вариант Воланда постсоветского времени. Сюжетная линия, разворачивающаяся в Орловской губернии в имении с холопами и бараками, напоминающими ГУЛАГ, для испытаний всех основных пороков смертных, переплетена с другими неусадебными линиями произведения (не менее важными в свете концепции романа) и призвана доказать ничтожность человеческой природы по сравнению с разумом. Идея писателя (о чем он недвусмысленно высказался на обсуждении своего произведения) о неминуемой победе интеллекта, разума над «биомассой», которая произойдет в ближайшем будущем [Потемкин 2008], думается, является основополагающей и структурообразующей в романе. Похоже в романе-провокации Потемкина отменяется не только человек, антропологическая деградация приводит и к отмене всего человеком созданного. И усадебный дискурс не исключение.

Потемкинская усадьба – сокрушительно ироническая экспликация литературной рефлексии о культурном феномене на разных исторических этапах: классической (в монографии рассматриваются аллюзии на повесть Пушкина «Дубровский»), саркастических намеков на перепрофилирование усадебных построек (бараки, напоминающие ГУЛАГ) и, наконец, сорокинского «Романа», который в свою очередь является некоей пародией на классический усадебный роман тургеневского типа. Мысль же автора монографии о том, что «на крыльях ужаса Гусятников как бы воспаряет к "воображаемому сообществу" нового сверхчеловечества» и таким образом «Потемкин демонстрирует непреходящую значимость усадебного топоса в прошлом, настоящем и будущем русской культуры» [Богданова 2024, 388–389], представляется не бесспорной хотя бы потому, что скорбящий о пороках человечества и рефлектирующий о своих собственных грехах Гусятников покидает усадьбу, а свое собственное тело добровольно отдает на съедение тигра.

Пристально изучая усадебный текст, О.А. Богданова находит новые ракурсы и подходы в исследовании темы. Так, по мнению литературоведа, в романе Г.Ш. Яхиной усадьба представлена как евро-азиатский феномен. Цивилизационный подход по отношению к России как особой «северной цивилизации», выдвинутый историками XXI в. [Богданова 2024, 488–489], может быть успешно применим, полагает автор монографии, в исследовании усадебного текста современных писателей. Хотя не все современные писатели одинаково относятся к этой концепции: «…некоторые высмеивают цивилизационный подход и сопутствующую ему "усадьбизацию" России (В.Г. Сорокин, В.О. Пелевин), часть остается в целом на нейтральных позициях (Т.Н. Толстая, Г.Ш. Яхина), другие же приветствуют новый цивилизационный сдвиг (А.П. Потемкин, Ю.В. Мамлеев)», исследовательница считает, что такая теория может стать «мировоззренческой платформой для будущего *усадебного текста* русской литературы» [Богданова 2024, 489–490]. Подытоживая, О.А. Богданова не ставит точку на сказанном: «…будущее у русской литературной усадьбы, безусловно, имеется» [Богданова 2024, 489].

Как всякое содержательное и актуальное исследование, книга О.А. Богдановой, энциклопедически насыщенная разносторонней информацией, не оставляет читателя равнодушным, она побуждает к диалогу, к полемике.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богданова О.А. Герменевтика литературной усадьбы: теория, история, современность: монография / отв. ред. М.В. Скороходов. М.: ИМЛИ РАН, 2024. 560 с. (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 9).

2. Богданова О.А. Усадьба и дача в русской литературе XIX–XXI вв.: топика, динамика, мифология: монография / отв. ред. Е.Е. Дмитриева. М.: ИМЛИ РАН, 2019. 288 с. (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 1).

3. Велигорский Г.А. «Усадебный текст» и национальный культурный код: русско-британские литературные связи XIX – начала XXI века: монография / отв. ред. В.Г. Андреева. М.: ИМЛИ РАН, 2022. 416 с. (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 7).

4. Дмитриева Е. Е. Литературные замки Европы и русский "усадебный текст" на изломе веков (1880–1930-е годы) / отв. ред. Г.А. Велигорский. М.: ИМЛИ РАН, 2020. 768 с. (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 5).

5. Кнорре Е.Ю. «Китеж советского времени»: образ небесной коммуны в усадебном мире М.М. Пришвина (на материале дневника писателя 1920–1950-х гг.) // Усадьба реальная – усадьба литературная: векторы творческого преображения: коллективная монография / сост. и отв. ред. О.А. Богданова. М.: ИМЛИ РАН, 2021. С. 205–217. (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 6).

6. Потемкин А. К новому человеку / Человек неотменимый: Споры о романе Александра Потёмкина «Человек отменяется» // Завтра. 2008. № 24 (760). 11 июня. URL: https://pub.wikireading.ru/160563 (дата обращения: 20.03.2026).

7. Скороходов М.В. Помещичья усадьба в русской литературе конца XIX – конца первой трети XX в.: междисциплинарный подход: монография / отв. ред. Е.В. Глухова. М.: ИМЛИ РАН, 2020. 272 с. (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 2).

REFERENCES
(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Knorre E.Yu. “Kitezh sovetskogo vremeni”: obraz nebesnoy kommuny v usadebnom mire M.M. Prishvina (na materiale dnevnika pisatelia 1920–1950-kh godov) [“Kitezh in Soviet Times”: the Image of a Heavenly Commune in the Estate World of M.M. Prishvin (Based on the Writer’s Diary from the 1920s – 1950s)]. *Usad’ba real’naya – usad’ba literaturnaya: vektory tvorcheskogo preobrazheniya: Kollektivnaya monografiya* [Real Estate – Literary Estate: Vectors of Creative Transformation: A Collective Monograph]. Moscow, IWL RAS Publ., 2021, pp. 205–217. (In Russian).

(Monographs)

2. Bogdanova O.A. *Germenevtika literaturnoy usad’by: teoriya, istoriya, sovremennost’* [Hermeneutics of the Literary Estate: Theory, History, Modernity]. Moscow, IWL RAS Publ., 2024. 560 p. (Series “The Russian Estate in the Global Context”. Issue 9). (In Russian).

3. Bogdanova O.A. *Usad’ba i dacha v russkoy literature XIX–XXI vv.: topika, dinamika, mifologiya* [The Estate and the Dacha in Russian Literature of the Nineteenth and Twenty First Centuries: Topics, Dynamics, and Mythology]. Moscow, IWL RAS Publ., 2019. 288 p. (Series “The Russian Estate in the Global Context”. Issue 1). (In Russian).

4. Dmitriyeva E.E. *Literaturnyye zamki Evropy i russkiy “usadebnyy tekst” na izlome vekov: (1880-e-1930-e gody)* [Literary Castles of Europe and the Russian “Estate Text” at the Turn of the Century: (1880–1930s)]. Moscow, IWL RAS Publ., 2020. 768 p. (Series “The Russian Estate in the Global Context”. Issue 5). (In Russian).

5. Skorokhodov M.V. *Pomeshchich’ya usad’ba v russkoy literature kontsa XIX – pervoy treti XX v.: mezhdistsiplinarnyy podkhod* [The Estate House in Russian Literature of the Late Ninetieth – First Third of the Twentieth Century: An Interdisciplinary Approach]. Moscow, IWL RAS Publ., 2020. 272 p. (Series “The Russian Estate in the Global Context”. Issue 2). (In Russian).

6. Veligorsky G.A. *“Usadebnyi tekst” i natsyonal’nyi kul’turnyi kod: russko-britanskie literaturnye sviazi XIX – nachala XXI veka: Monografia* [“Estate Text” and the National Cultural Code: Russian-British Literary Relations in the 19th – Early 21st Centuries]. Moscow, IWL RAS Publ., 2022. 416 p. (Series “The Russian Estate in the Global Context”. Issue 7). (In Russian).

Одесская Маргарита Моисеевна,
Российский государственный, гуманитарный университет.
Доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка Института филологии и истории.
Научные интересы: творчество А.П. Чехова, русская литература конца XIX – начала XX в., театр и драма, компаративистика.
E-mail: mar-1432998@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0002-1042-091X

Margarita M. Odesskaya,
Russian State University for the Humanities.
Doctor of Philology, PhD, Professor at the Department of Russian Language at the Institute of Philology and History.
Research interests: Chekhov's works, Russian Literature of 19th–20th centuries, theatre and drama, comparative literature.
E-mail: mar-1432998@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0002-1042-091X

DOI 10.54770/20729316-2026-3-647

И.В. Толоконникова

В ТВОРЧЕСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ Л.Н. ТОЛСТОГО И А.П. ЧЕХОВА

Рецензия на книгу: Еремеева Д.Н. Не пиши! Не будь писателем! М.: Бослен, 2025. 208 с.

Аннотация

Дарья Николаевна Еремеева – старший научный сотрудник Государственного музея Л.Н. Толстого – является автором ряда книг о творчестве писателя, в частности «Граф Лев Толстой. Как шутил, кого любил, чем восхищался и что осуждал» (М., 2017 и 2024), «Сестра гения. Путь жизни Марии Толстой» (М., 2022). Монография «Не пиши! Не будь писателем!» (М., 2025) посвящена важной, но малоизученной теме: роли Толстого и Чехова как теоретиков творчества. В книге рассказывается о рождении замыслов и персонажей, о советах, которые давали Толстой и Чехов начинающим писателям и о принципах, которых придерживались они сами. Именно эта сторона их творчества требует изучения, и этим объясняется актуальность данной книги. Выбор именно этих писателей обусловлен рядом причин: любовью к ним автора; тем, что они очень высоко ценили друг друга и учились друг у друга; тем, что они много размышляли о писательстве в дневнике, письмах и статьях, болели за русскую литературу. Кроме того, они хорошо дополняют друг друга. Книга рассчитана на широкую читательскую аудиторию, прежде всего она будет интересна студентам литературных институтов и факультетов журналистики, преподавателям литературы, писателям и всем любителям русской словесности.

Ключевые слова

Л.Н. Толстой; А.П. Чехов; писатель; творчество.

I.V. Tolokonnikova

IN THE CREATIVE LABORATORY OF L.N. TOLSTOY AND A.P. CHEKHOV

**Book Review: Eremeeva D.N.
Ne pishi! Ne bud' pisatelem!
Moscow, Boslen Publ., 2025. 208 p.**

Abstract

Darya Nikolaevna Eremeeva, a senior researcher at the State Museum of L.N. Tolstoy, is the author of several books about the writer's work, including "Count Leo Tolstoy. How He Joked, Whom He Loved, What He Admired, and What He Condemned" (M., 2017 and 2024) and "The Genius's Sister. The Life Path of Maria Tolstoy" (M., 2022). The monograph "Don't Write! Don't Be a Writer!" (M., 2025) is devoted to an important but understudied topic: the role of Tolstoy and Chekhov as theorists of creative writing. The book describes how ideas and characters are born, the advices that Tolstoy and Chekhov gave to aspiring writers, and the principles they themselves adhered to. It is precisely this aspect of their work that requires study, and this explains the relevance of this book. Despite the somewhat ironic title of the book, the two geniuses, on the contrary, gave advice to aspiring writers, helped them establish themselves in literature, assisted them in getting published, and sometimes even edited the texts they sent them. In this way, they simply explained how difficult this path can be. The choice of these particular writers is due to a number of reasons: the author's love for them; the fact that they held each other in high regard and learned from one another; the fact that they spent a lot of time reflecting on writing in their diaries, letters, and articles, and they cared passionately about Russian literature. Moreover, they complement each other well. The book is intended for a wide readership; above all, it will be of interest to students of literary institutions and journalism faculties, literature teachers, writers, and all lovers of Russian literature.

Keywords

L.N. Tolstoy; A.P. Chekhov; writer; creativity.

Дарья Николаевна Еремеева – старший научный сотрудник Государственного музея Л.Н. Толстого – является автором ряда книг о творчестве Л.Н. Толстого, в частности выдержавшей два издания книги «Граф Лев Толстой. Как шутил, кого любил, чем восхищался и что осуждал» (М., 2017 и 2024), «Сестра гения. Путь жизни Марии Толстой» (М., 2022).

В истекшем году вышла еще одна монография Д.Н. Еремеевой «Не пиши! Не будь писателем!», представляющая собой ценное и интересное научное исследование, посвященное важной, актуальной, но недостаточно изученной теме: роли Л.Н. Толстого и А.П. Чехова как теоретиков творчества.

И о Толстом, и о Чехове написаны горы исследований. Казалось бы, жизнь и творчество каждого из них изучено досконально. Но это не совсем так.

Как правильно отмечает исследовательница, «Лев Толстой и Антон Чехов были не только великими прозаиками, но и по-своему теоретиками творчества. Множество высказываний в дневниках, письмах, записных книжках,

в художественных произведениях могут послужить современному писателю и литературоведу полезным материалом и источником вдохновения» [Еремеева 2025, 3]. Именно эта сторона их творчества требует изучения, и этим объясняется актуальность данной книги.

Несмотря на несколько ироничное название книги, два великих писателя, наоборот, давали советы начинающим литераторам, способствовали их становлению в литературе. Они помогали напечататься, даже иногда сами редактировали присланные тексты. Просто таким образом они объясняли, насколько этот путь тернист. «Хорошие стихи не так легко писать», – сказал в свое время А.С. Пушкин («К другу стихотворцу»). Тем более это относится к прозаическим произведениям. В начале книги приводятся «Правила для начинающих авторов» А.П. Чехова, где, в частности, сказано: «Путь пишущего от начала до конца усыпан тернием, гвоздями и крапивой, а потому здравомыслящий человек всячески должен отстранять себя от писательства» [Еремеева 2025, 11].

Монография состоит из Введения, шести глав, Приложения и Библиографии.

Во Введении автор объясняет свой замысел. «Цель этой книги – не научить, а скорее вдохновить» [Еремеева 2025, 8], если человек чувствует в себе призвание писать, «страдает “писательским зудом”». И лучше всего учиться этому у классиков – у Толстого и Чехова.

Чем обусловлен выбор именно этих писателей?

> Во-первых, это мои любимые писатели. А говорить о тех, кого любишь, следить за их творческим развитием, сомнениями и озарениями всегда интересно.
>
> Во-вторых, Толстой и Чехов друг друга очень ценили как художников слова. И учились друг у друга. <…>
>
> В-третьих, и Толстой, и Чехов много размышляли о писательстве. Толстой – в дневнике, письмах и статьях, Чехов – в основном в письмах. В этой книге лишь малая часть скрытых там сокровищ.
>
> В-четвертых, Толстой и Чехов болели за русскую литературу и часто отзывались на просьбы начинающих писателей оценить их пробы пера, давали советы, помогали напечататься, даже иногда сами редактировали присланные тексты. <…>
>
> Ну и, наконец, в-пятых: оба писателя хорошо дополняют друг друга. Глубина, мощь, всеохватность и обстоятельность прозы Толстого дополняются чеховской легкостью и юмором [Еремеева 2025, 8–9].

Как правильно отмечает автор, «Толстой и Чехов начинали творческий путь в совершенно разных условиях, будучи противоположностями по своему происхождению, воспитанию, благосостоянию, принадлежали к разным поколениям. Дворяне Толстые оберегали детей от дурного влияния, а отец Чехова Павел Егорович часто заставлял сыновей дежурить в его лавке, приглядывать за мальчиками-продавцами и торговать. Чехов в детстве постоянно сталкивался с бранью, видел пьянство и нищету» [Еремеева 2025, 26]. Однако столь неблагоприятные обстоятельства обогащали жизненный опыт будущего писателя, учили разбираться в людях.

Но какими бы разными путями Толстой и Чехов ни пришли в литературу, это не меняет главного. Став маститыми писателями, они болели за русскую литературу и часто отзывались на просьбы начинающих писателей оценить их пробы пера. Этому посвящена первая глава «Энергия заблуждения».

Вторая глава посвящена началу творческой деятельности Толстого и Чехова. Сейчас трудно представить, что когда-то они были начинающими авторами. Первым опубликованным произведением Толстого была его повесть «Детство», напечатанная в некрасовском «Современнике». Чехов начал печататься в петербургском юмористическом журнале «Стрекоза». В книге приводится известное письмо Д.В. Григоровича, считавшего, что Чехову нужно не разбрасываться на мелочи, а создать «труд обдуманный, обделанный, писанный не в один присест».

Однако не все современники Чехова так считали. Менее известно высказывание Н.А. Лейкина от 5 марта 1888 г.: «Повесить мало тех людей, которые советовали Вам писать длинные вещи. Длинные вещи хороши тогда, когда это роман или повесть, с интригой, с началом и концом. <…> Мое мнение такое: в мелких вещах, где Вы являетесь юмористом, Вы большой мастер» [Чехов 1975, 461]. Подразумевается, что в крупных вещах – нет.

В третьей главе – «Натощак пишется лучше» – говорится о том, как проходил творческий процесс у каждого из писателей. В частности, Чехов придавал большое значение своим записным книжкам, куда он заносил возможные сюжеты, и это помогало ему садиться за стол и работать, как только появлялась возможность. «Половину своей творческой жизни он работал наперекор слабости и унынию, борясь со смертельной болезнью» [Еремеева 2025, 64]. У Толстого был четкий распорядок дня, в котором большое значение придавалось физическому развитию, гимнастике, что, по мнению писателя, не только способствует здоровью и силе, но и развивает волю, освежает ум. В этой же главе рассказывается о работе писателей над сюжетами, об их требовательности к самим себе.

В четвертой главе – «Вечно лишь то, что художественно» – говорится о том, как Чехов и Толстой выбирали заглавия произведений, прорабатывали детали, имена и характеры персонажей. Любые мелочи для них были крайне важны. Правильнее сказать, что для них не было мелочей: все было важно.

И Толстой, и Чехов охотно давали советы своим литературным собратьям, редактировали чужие рукописи, когда к ним обращались разные люди. Толстой был редактором и идейным вдохновителем знаменитого «Посредника» – издательства для народа, где выходили недорогие, поучительные и понятные широкому кругу читателей книги. У Чехова тоже были свои друзья – «протеже», одним из которых был А.С. Лазарев-Грузинский, которому он активно помогал и даже пристроил его работать в «Петербургскую газету». К Чехову обращались женщины-писательницы, например, М.В. Киселева, Л.А. Авилова, и он давал им дельные советы.

Об этой, менее известной стороне литературной деятельности Толстого и Чехова написана пятая глава.

Последняя, шестая глава повествует об истории знакомства и взаимоотношениях Толстого и Чехова. Чехов восторгался писательским мастерством Льва Николаевича. Толстой тоже учился у Чехова, восхищался простотой и ясностью его языка, называл его «Пушкиным в прозе».

В Приложении опубликован текст чеховского рассказа «Душечка», который Толстой считал шедевром, и статьи Толстого «Послесловие к рассказу Чехова “Душечка”» и «Предисловие к сочинениям Гюи де Мопассана», объясняется, почему Толстой считал шедевром данный рассказ Чехова: «Выше любви ничего нет».

Книга написана простым и понятным языком, ясным и выразительным, живым и точным, рассчитана на широкую читательскую аудиторию, прежде всего она будет интересна студентам литературных институтов и факультетов журналистики высших учебных заведений, преподавателям литературы, писателям и всем любителям русской словесности.

Выход монографии Д.Н. Еремеевой можно только приветствовать.

ЛИТЕРАТУРА

1. Еремеева Д.Н. Не пиши! Не будь писателем! М.: Бослен, 2025. 208 с.
2. Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. М.: Художественная литература, 1928–1958.
3. Чехов А.П. Полное собрание сочинения и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. М.: Наука, 1974–1982.
4. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. М.: Наука, 1974–1983.

REFERENCES
(Monographs)

1. Eremeeva D.N. *Ne pishi! Ne bud’ pisatelem!* [Don’t Write! Don’t Be a Writer!]. Moscow, Boslen Publ., 2025. 208 p. (In Russian).

Толоконникова Ирина Владиславовна,
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова.
Кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы и журналистики факультета журналистики.
Научные интересы: история русской литературы второй половины XIX в., история древнерусской литературы, история русской литературы и журналистики XVIII в., А.П. Чехов, поэзия чеховской поры.
E-mail: ivtol@mail.ru
ORCID ID: 0000-0001-8222-8321

Irina V. Tolokonnikova,
Lomonosov Moscow State University.
Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of History of Russian Literature and Journalism, Faculty of Journalism.
Research interests: history of Russian literature of the second half of the 19th century, history of Old Russian literature, history of Russian literature and journalism of the 18th century, A. P. Chekhov, poetry of the Chekhovian era.
E-mail: ivtol@mail.ru
ORCID ID: 0000-0001-8222-8321

DOI 10.54770/20729316-2026-3-652

Г.Ю. Завгородняя

НОВЫЙ ЭТАП В ИЗУЧЕНИИ И КОММЕНТИРОВАНИИ ШОЛОХОВСКОГО ТЕКСТА

Рецензия на монографию:
Научный комментарий художественных произведений М.А. Шолохова: вопросы методологии и практика. М.: ИМЛИ РАН, 2025. 488 с.

Аннотация

В рецензируемой коллективной монографии разработана целостная система научных принципов комментирования произведений М.А. Шолохова. Эти принципы самым непосредственным образом связаны с традициями текстологической школы ИМЛИ РАН имени А.М. Горького и способствуют успешному достижению актуальной историко-литературной цели. В монографии подробно изложены концептуальные основы исследования, а также представлены конкретные опыты различных видов научного комментария. В частности, рассмотрены теоретические и методологические подходы к комментированию романа-эпопеи «Тихий Дон» в аспекте традиций комментирования произведений XIX в., исследованы объекты и источники комментария. Особое внимание уделено осмыслению роли архивных документов, их типологии и тематике. Также в монографии представлены опыты лингвистического комментирования местных слов и выражений, устойчивых фраз, а также военной лексики в произведениях М.А. Шолохова; убедительно изложена перспективность подобного вида комментария, в частности, при создании цифровой версии научного издания. Значимой составляющей коллективного труда является развернутый комментарий к роману М.А. Шолохова «Поднятая целина». Именно этот раздел наглядно иллюстрирует филологическую продуктивность представленной в монографии методологии. Разнообразие подходов объединено общей исследовательской сверхзадачей (толкование текста как приоритетная цель научного комментария), сообщающей коллективной монографии концептуальную цельность.

Ключевые слова

М.А. Шолохов; «Тихий Дон»; «Поднятая целина»; научный комментарий.

G.Yu. Zavgorodnyaya

A NEW STAGE IN THE STUDY AND COMMENTARY OF SHOLOKHOV'S TEXT

Review of the Monograph: Scientific Commentary on the Literary Works of M.A. Sholokhov: Issues of Methodology and Practice. Moscow, IWL RAS Publ., 2025. 488 p.

Abstract

This peer-reviewed collective monograph develops a comprehensive system of scholarly principles for commenting on the works of M.A. Sholokhov. These principles are directly linked to the traditions of the textual criticism school of the A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences and contribute to the successful achievement of a relevant historical and literary goal. The monograph outlines in detail the conceptual foundations of the study and presents specific experiments in various types of scholarly commentary. Specifically, it examines theoretical and methodological approaches to commenting on the epic novel "Quiet Flows the Don" in the context of the traditions of commenting on 19th-century works, and examines the objects and sources of commentary. Particular attention is paid to understanding the role of archival documents, their typology and subject matter. The monograph also presents experiments in linguistic commentary on local words and expressions, set phrases, and military vocabulary in the works of M.A. Sholokhov; the potential of this type of commentary is convincingly demonstrated, particularly when creating a digital version of a scholarly publication. A significant component of this collective work is the extensive commentary on M.A. Sholokhov's novel "Virgin Soil Upturned." This section clearly illustrates the philological productivity of the methodology presented in the monograph. The diversity of approaches is united by a common research overarching goal (interpretation of the text as the primary goal of scholarly commentary), which imbues the collective monograph with conceptual integrity.

Keywords

M.A. Sholokhov; "Quiet Flows the Don"; "Virgin Soil Upturned"; scholarly commentary.

В год 120-летия М.А. Шолохова в издательстве Института мировой литературы имени А.М. Горького Российской академии наук (ИМЛИ РАН) вышла коллективная монография «Научный комментарий художественных произведений М.А. Шолохова: вопросы методологии и практика». Ответственным редактором издания выступил ведущий современный шолоховед, доктор филологических наук, профессор Юрий Александрович Дворяшин.

Выход данной монографии, безусловно, является важнейшим событием в научном мире, так как подготавливает осуществление в высшей степени актуального для отечественного литературоведения проекта, а именно – выпуск академического собрания сочинений М.А. Шолохова.

К сегодняшнему дню усилиями отечественных шолоховедов сложилась весьма обширная источниковедческая база; кроме того, за последние два с половиной десятилетия в свет вышел ряд серьезных текстологических

исследований, справочных изданий и сборников научных статей, посвященных творчеству и биографии М.А. Шолохова. Отдельно следует назвать осуществленное в 2012 г. издание монументального, обобщающего труда – «Шолоховской энциклопедии» (М.: Синергия, глав. ред. Ю.А. Дворяшин). Особенно важно также отметить, что «Шолоховской группой» ИМЛИ РАН были подготовлены и вышли из печати научные издания текстов «Тихого Дона» (2017), а затем и «Поднятой целины» (2022). Ясно, что без определения критически установленных основных текстов романов о разработке научных комментариев к ним не могло быть и речи. Одним словом, нет сомнений в том, что сейчас литературоведение подошло к тому рубежу, когда назрела самая очевидная необходимость разработать методологию научного комментирования произведений Шолохова и издать соответствующее современному состоянию науки полное собрание его сочинений.

Продуктивно задействуя накопленные материалы, обобщая богатый опыт комментирования произведений русских классиков и опираясь на традиции текстологической школы ИМЛИ имени А.М. Горького РАН, вышедшая монография решает востребованную современным литературоведением задачу на действительно высоком научном уровне.

В предисловии ***Ю.А. Дворяшина*** излагаются концептуальные основы коллективного труда. Так, отмечено, что авторами монографии разработана методология и предложены конкретные опыты нескольких видов научного комментария, а именно: реального, историко-литературного и текстологического. Каждый вид ориентирован на определенные задачи, однако ответственный редактор делает принципиально важное замечание о сверхцели *любого* научного комментария: «он должен прежде всего толковать текст, а уже потом информировать читателя» [Научный комментарий 2025, 16]. Разнонаправленные научные устремления и разнообразные подходы авторов монографии объединены пониманием этой важнейшей сверхцели, что придает коллективной работе убедительно мотивированное единство. Читательскому вниманию представлен не сборник статей, а именно цельный, монографический труд, в основе которого – единая исследовательская идея.

Стоит отметить также четкую структуру книги, всецело соответствующую ее концепции и воплощающую ее замысел: две части работы посвящены соответственно методологии и практике.

Первый раздел, «Вопросы методологии», открывается работой ***Н.П. Великановой*** «Объект и источник комментария научных изданий произведений М.А. Шолохова». Исследователь акцентирует внимание на критическом осмыслении традиционных и современных принципов выбора объекта и источника комментария. Теоретические выводы формулируются на основе анализа процесса установления основного источника текста, объяснения этапов его истории и генезиса, восстановления подлинности авторского текста.

В работе Е.А. Костина «К вопросу о теоретических и методологических подходах к комментированию “Тихого Дона” М.А. Шолохова» рассматриваются традиции комментирования текстов выдающихся русских писателей XIX в., а также анализируются ключевые подходы к выработке принципов комментирования романа-эпопеи М.А. Шолохова. В статье Ю.А. Дворяшина «О научном комментарии романа М.А. Шолохова “Тихий Дон”» дается, в частности, мотивированная характеристика важнейших видов комментария

произведения. Работа Н.М. Муравьевой посвящена роли архивных документов и воспоминаний о коллективизации в комментариях к роману М.А. Шолохова «Поднятая целина». Отмечается, что подобного рода документы позволяют раскрыть глубинный смысл ряда текстологических ситуаций и эпизодов произведения.

Интересный и продуктивный подход к комментированию рассказа «Судьба человека» представлен в статье ***С.А. Васильева***. Автор предлагает сосредоточить внимание на символическом плане текста, в частности, на центральном образе-символе судьбы. Кроме того, анализируется символическая содержательность географических реалий произведения.

Л.Г. Савенкова в своей работе «Комментирование устойчивых фраз как средства смыслообразования в художественном творчестве М.А. Шолохова» рассматривает возможность и целесообразность создания лингвистического комментария к паремиям, встречающимся в произведениях писателя. Исследовательница отмечает, что вполне результативно использовать подобного рода комментарий при подготовке цифровой версии научного издания, где от пояснения можно перейти к интерпретации. На военной лексике как объекте комментария в текстах М.А. Шолохова сосредоточивает свое исследовательское внимание ***О.А. Давыдова.*** Автор поясняет, как военные термины казачества соотносятся с фабулой произведения и речевыми характеристиками героев и почему без учета такого слоя комментария искажается понимание сцен и мотиваций героев в романе.

Заключительная глава раздела, «О некоторых особенностях этнолингвистического комментария в “Тихом Доне”», написанная ***Е.А. Тюриной,*** содержит указания на важные методологические аспекты работы над «Словарем местных слов и оборотов речи в романе М.А. Шолохова “Тихий Дон”», составленном ***Е.А. Тюриной*** в соавторстве с ***В.В. Васильевым.*** Текст «Словаря» открывает второй, практический раздел монографии. Данная работа видится чрезвычайно важной в силу совершенно особой роли областных слов и выражений в уникальном авторском стиле писателя.

Вторая глава практической части представляет собой развернутый комментарий к роману М.А. Шолохова «Поднятая целина», автор – ***Ю.А. Дворяшин.*** Этот самый объемный раздел по праву может быть назван ключевым в монографии. Прежде всего он является наглядным свидетельством филологической продуктивности разработанных методологических принципов комментирования произведений Шолохова. Во вступительной части комментария автором последовательно рассматривается история замысла, создания и публикации книги, а также обосновывается выбор основного источника текста. Центральную же часть составляют развернутые пояснения смысла, художественных целей и способов употребления словесно-фразеологических структур в тексте романа. Представленный комментарий открывает еще и важные исследовательские перспективы. Как отмечает Ю.А. Дворяшин в предисловии, он может стать своеобразной экспериментальной площадкой для отработки методологических принципов и подходов, которые в дальнейшем могут быть применены и к «Тихому Дону».

Коллективная монография представляет собой не только монументальный научный труд, созданный в лучших традициях отечественного академического литературоведения, но одновременно и чрезвычайно своевременную работу, отвечающую запросам современной науки.

Актуальность подготовки коллективного труда «Научный комментарий художественных произведений М.А. Шолохова: вопросы методологии и практика» связана с возрастающим вниманием историков литературы, текстологов и широкой читательской аудитории к художественному наследию писателя как крупнейшего художника XX в. Все указанные выше исследования позволяют глубже осознать историко-культурные обстоятельства, в которых пришлось жить и работать великому русскому писателю, осмыслить описываемые в них события и найти нужную форму и формулировки для комментирования исторических, бытовых, этнографических и лингвистических пластов текста художественных произведений М.А. Шолохова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Научный комментарий художественных произведений М.А. Шолохова: вопросы методологии и практика. М.: ИМЛИ РАН, 2025. 488 с.

2. Шолохов М.А. Поднятая целина: научное издание. М.: ИМЛИ РАН, 2022. 798 с.

3. Шолохов М.А. Тихий Дон: научное издание: в 2 т. М.: ИМЛИ РАН, 2017. 816 с.

REFERENCES
(Monographs)

1. *Nauchnyy kommentariy khudozhestvennykh proizvedeniy M.A. Sholokhova: voprosy metodologii i praktika* [Scholarly Commentary on the Literary Works of M.A. Sholokhov: Issues of Methodology and Practice]. Moscow, IWL RAS Publ., 2025. 488 p. (In Russian).

Завгородняя Галина Юрьевна,
Литературный институт имени А.М. Горького.
Доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой русской классической литературы и славистики.
Научные интересы: история русской литературы XIX – начала XX в. E-mail: galina-yuz@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0002-4830-4797

Galina Yu. Zavgorodnyaya,
Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing.
Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Russian Classical Literature and Slavic Studies.
Research interests: history of Russian literature of the 19th – early 20th centuries.
E-mail: galina-yuz@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0002-4830-4797

Научное издание

Новый филологический вестник

Компьютерная верстка: Д.И. Комаров
Подписано в печать 30.09.2026
Формат 60x90/16
Гарнитура Times New Roman
Печать цифровая
Усл. печ. л. 42,6.
Тираж 1 000 экз.

Издательство «Смелый дизайн»
17042, Москва, ул. Скобелевская, 23
Телефон (495) 970-72-63
E-mail: nivestnik@yandex.ru