

# Русская литература:

проблемы, феномены, константы

# Literatura rosyjska: problemy, fenomeny, konstanty

Praca zbiorowa pod redakcją  
Anny Paszkiewicz i Elżbiety Tyszkowskiej-Kasprzak

Wrocław–Petersburg–Kraków 2018

# **Русская литература: проблемы, феномены, константы**

Коллективная монография под редакцией  
Анны Пашкевич и Эльжбеты Тышковской-Каспшак

Вроцлав–Санкт-Петербург–Краков 2018

Redakcja naukowa

dr hab. Anna Paszkiewicz, prof. Uniwersytetu Wrocławskiego

dr hab. Elżbieta Tyszkowska-Kasprzak, prof. Uniwersytetu Wrocławskiego

Recenzent

Prof. dr hab. Irina Bielajewa, prof. Moskiewskiego Miejskiego Uniwersytetu

Pedagogicznego, prof. Uniwersytetu im. Michaiła Łomonosowa w Moskwie

Publikacja sfinansowana ze środków Wydziału Filologicznego

Uniwersytetu Wrocławskiego

Научная редакция

Доктор филол. наук, проф. Вроцлавского университета Анна Пашкевич

Доктор филол. наук, проф. Вроцлавского университета Эльжбета

Тышковска-Каспшак

Рецензент

Доктор филол. наук, проф. Московского городского педагогического

университета, проф. Московского государственного университета имени

М. В. Ломоносова Ирина Анатольевна Беляева

Publikacja zbiornika осуществлена благодаря финансовой поддержке

Филологического факультета Вроцлавского университета

Redakcja i adiustacja

Janusz Świeży

Projekt okładki, układ graficzny i dtp

Tomasz Sekunda (na okładce © LeitnerR, by Fotolia.com)

© Copyright by Autorzy, 2018

© Copyright by Wydział Filologiczny Uniwersytetu Wrocławskiego, 2018

© Copyright Wydawnictwo «scriptum», 2018

Wydanie I

ISBN 978-83-66084-25-4

Wydawnictwo «scriptum»

Tomasz Sekunda

tel. 604 532 898

e-mail: [scriptum@wydawnictwoscriptum.pl](mailto:scriptum@wydawnictwoscriptum.pl)

[www.wydawnictwoscriptum.pl](http://www.wydawnictwoscriptum.pl)

**Русская литература: проблемы, феномены, константы**  
Коллективная монография под ред. А. Пашкевич и Э. Тышковской-Каспшак  
Вроцлав–Санкт-Петербург–Краков 2018

## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие .....	7
<b>Ольга Богданова</b>	
Особенность конфликта баллады Василия Жуковского <i>Людмила</i> .....	9
<b>Николай Карпов</b>	
Эстетическое и этическое в романе Александра Пушкина <i>Евгений Онегин</i> .....	23
<b>Ольга Богданова</b>	
Пестрый мир повести Николая Гоголя <i>Нос</i> .....	35
<b>Евгений Филонов</b>	
Повествование Николая Гоголя и литературные конвенции .....	49
<b>Сильвия Каминьска-Мацёнг</b>	
Красивый фон или настоящая сила? Женские персонажи и фантастика в русской литературе XIX века (психоаналитический аспект) .....	59
<b>Михаил Отрадин</b>	
На пути ко „второму” смыслу <i>Большой сказки</i> (Об эпилоге романа Ивана Гончарова <i>Обломов</i> ) .....	73
<b>Елена Душечкина</b>	
„...как на беседе никодима пишется”: из комментария к рассказу Николая Лескова <i>Христос в гостях у мужика</i> .....	91
<b>Александр Большев</b>	
Специфика автопсихологических персонажей в романах Льва Толстого .....	103

<b>Изабелла Малей</b>	
Образ Иисуса Христа в поэзии Александра Блока .....	111
<b>Светлана Титаренко</b>	
Мифологический нарратив сказок Александра Пушкина и его актуализация в прозе русского символизма и авангарда .....	131
<b>Юлия Балашова</b>	
Событийность в рассказах Михаила Зощенко 1920-х годов .....	147
<b>Любовь Бугаева</b>	
Подводный мир советской утопии: Александр Беляев .....	155
<b>Наталья Семенова</b>	
Трансформации <i>Повести о дикой собаке Динго</i> Рувима Фраермана: от семейной драмы к ностальгии .....	167
<b>Эва Комисарук</b>	
Несколько замечаний о <i>Дневнике старости. 1962–196...</i> Владимира Проппа .....	179
<b>Анна Богинская</b>	
Традиционный любовный дискурс в польской и русской „деревенской” прозе ( <i>А как будешь королем, а как будешь палачом</i> Тадеуша Новака, <i>Живи и помни</i> Валентина Распутина) .....	193
<b>Иоанна Кула</b>	
Литературный герой в поисках литературы (На примере избранных произведений Владимира Маканина) .....	207
<b>Валерий Отяковский</b>	
Метаморфозы тела и языка в Японии Дмитрия Пригова .....	219
<b>Эльжбета Тышковска-Каспшак</b>	
Образы грузин в современной русской прозе: миф и антимиф (Творчество Василия Димова) .....	233
<b>Екатерина Биберган, Ольга Богданова</b>	
Интертекстуальное поле повести Владимира Сорокина <i>Метель</i> (Пушкин, Гоголь, Толстой) .....	249
<b>Наталья Цветова</b>	
Захар Прилепин: „особенный вкус... случившейся жизни” .....	263
Сведения об авторах .....	279

**Русская литература: проблемы, феномены, константы**  
Коллективная монография под ред. А. Пашкевич и Э. Тышковой-Каспшак  
Вроцлав–Санкт-Петербург–Краков 2018

## ПРЕДИСЛОВИЕ

„На берегах Невы. На берегах Одры” — так можно было бы парафразировать заглавие известной дилогии Ирины Одоевцевой, чтобы описать настоящую монографию как результат сотрудничества петербургских и вроцлавских исследователей русской литературы. На этих реках, в непосредственной близости от их берегов, расположены два наших университета. Санкт-Петербургский государственный университет, история которого начинается почти триста лет тому назад, — это гордость российской Северной столицы. Вроцлавский университет (всего лишь двумя десятилетиями старше) украшает город с более чем тысячелетней традицией. И оба старинных и престижных вуза связаны давней дружбой.

В этом году мы отмечаем сорокатрехлетнюю годовщину заключения двустороннего договора о сотрудничестве, подписанного в декабре 1975 года ректорами наших университетов. И, несомненно, можно сказать, что сотрудничество оказалось многогранным и плодотворным. Мы, филологи-литературоведы, извлекаем из этих отношений обоюдную пользу. В Петербурге получали образование и очередные ученые степени светила вроцлавской русистики. В свою

очередь, петербургские коллеги набирались преподавательского опыта, читая лекции для польских студентов. Сотрудники обоих вузов обменивались и продолжают обмениваться мнениями и идеями на циклических научных конференциях, организованных в Петербурге и во Вроцлаве, реализуют совместные научные проекты. Вряд ли можно переоценить также ежегодный обмен студентами и преподавателями, предоставляющий возможность научных консультаций и общения со знаменитыми исследователями русской и польской литературы, работы в библиотеках.

Предлагаемый вниманию читателей сборник научных статей — еще один наглядный результат сотрудничества литературоведов из Санкт-Петербурга и Вроцлава, представляющих при этом не только коллективы двух кафедр русской литературы. Тематика помещенных в монографии текстов охватывает различные вопросы словесности трех последних веков. Предметом изучения стало творчество русских писателей XIX–XXI столетий, в частности Василия Жуковского, Александра Пушкина, Ореста Сомова, Николая Гоголя, Ивана Гончарова, Льва Толстого, Николая Лескова, Александра Амфитеатрова, Александра Блока, Михаила Зощенко, Алексея Ремизова, Федора Сологуба, Валерия Брюсова, Михаила Кузмина, Георгия Чулкова, Даниила Хармса, Александра Беляева, Рувима Фраермана, Валентина Распутина (сопоставляемого с польским литератором Тадеушем Новаком), вплоть до произведений Владимира Маканина, Владимира Сорокина, Дмитрия Пригова, Захара Прилепина и Василия Димова. Одна из статей посвящена воспоминаниям Владимира Проппа.

Вошедшие в сборник тексты, выполненные в самых различных методологических ключах, отражают всего лишь малую толику научных интересов петербургских и вроцлавских коллег-литературоведов. Хотелось бы надеяться, что в недалеком будущем нам удастся продолжить начатую этой монографией презентацию наших исследовательских изысканий.

Анна Пашкевич  
Эльжбета Тышковска-Каспшак

Вроцлав, весна 2018 года



# Русская литература: проблемы, феномены, константы

Коллективная монография под ред. А. Пашкевич и Э. Тышковской-Каспшак  
Вроцлав–Санкт-Петербург–Краков 2018

Ольга Богданова

Санкт-Петербургский государственный университет

## ОСОБЕННОСТЬ КОНФЛИКТА БАЛЛАДЫ ВАСИЛИЯ ЖУКОВСКОГО *ЛЮДМИЛА*

В основе сюжетного построения баллады Василия Андреевича Жуковского *Людмила*<sup>1</sup> (вслед за *Ленорой* немецкого поэта Готфрида-Августа Бюргера) лежит традиционный сюжет о мертвом женихе, широко распространенный в западноевропейском фольклоре. Жених возвращается к невесте, давно и напрасно ожидающей суженого с войны, чтобы забрать нареченную с собой в „дальнюю сторону” — в могилу — и навсегда соединиться с возлюбленной. Сюжетные вариации подобных фабульных линий в фольклорной традиции различны — (1) героиня готова отправиться вслед за женихом, но мертвец отказывает ей, оберегая ее и оставляя среди живых; (2) после прощания с мертвым женихом героиня на следующий день умирает, не вынеся горя и разлуки; (3) любящая невеста с готовностью присоединяется к мертвому жениху и вместе с ним сходит в могилу, чтобы более не расставаться. Именно последний вариант выбирает Бюргер в *Леноре* и — вслед за ним — Жуковский в *Людмиле*.

---

<sup>1</sup> Баллада *Людмила* была закончена 14 апреля 1808 г. Впервые напечатана в журнале „Вестник Европы” (1808, № 9) с подзаголовком „Русская баллада” и примечанием Жуковского к заголовку — „Подражание Бюргеровой Леоноре”.

Русская фольклорная традиция не знает сюжета о мертвом женихе, потому столь неожиданной и странной должна была показаться баллада Жуковского современникам<sup>2</sup>. Однако обращение поэта к балладному жанру было закономерным: как на Западе, так и в России начало XIX века было ознаменовано вниманием к национальным корням, к поиску и литературной фиксации национальной стихии<sup>3</sup>. И в этом смысле перевод Жуковским „народной” баллады Бюргера являл собой один из первых примеров ориентации на поэтические народные истоки (другое дело, что пока образцом народности служила не собственно русская почва, но западноевропейская, не русский фольклор, но немецкий). Но переоценить важность апелляции Жуковского к фольклорной форме — к жанру баллады — весьма трудно, ибо талантливое переложение немецкого образца послужило примером для многих русских поэтов, стало толчком к целому ряду балладных „подражаний” и поэтических „отражений”<sup>4</sup>.

Между тем заслуга Жуковского состоит не только в факте обращения к фольклорному жанру, активизирующему национальное самосознание, но и в отказе от переводческого буквализма, в стремлении придать чужеродному сюжету самобытность, признаки узнаваемости, русскости. Неслучайно „переложение” с **немецкого** имело подзаголовок „**русская** баллада”.

Имя главной героини Жуковского — Людмила — имеет славянские корни и для русского читателя ономаσιологично, легко приоткрывает „внутреннюю форму”: „любимая миром”, т. е. любимая людьми. Позитивные коннотации „говорящего” имени героини (и, следовательно, характера) очевидны<sup>5</sup>. Этот экспозиционный момент существенен для понимания смысла и значения „наказания”, которое понесет героиня.

В стремлении русифицировать германский сюжет Жуковский относит событийный план бюргеровской баллады к русской истории, потому в самом начале повествования дается упоминание о „грозной рати **славян**”

---

<sup>2</sup> И это несмотря на то что число ужасов, возникающих в строках *Людмилы*, было значительно сокращено Жуковским в сравнении с оригиналом, грубости народного просторечия смягчены или опущены, inferнальная стихия загробных обитателей ослаблена.

<sup>3</sup> Достаточно вспомнить работу Николая Михайловича Карамзина, современника и друга Жуковского, над *Историей Государства Российского*, или собрание братьями Иваном и Петром Киреевскими (близкими знакомыми и друзьями Жуковского) русских народных сказаний, сказок и преданий.

<sup>4</sup> Наиболее известные среди них — баллады Павла Александровича Катенина *Наташа* (1814) и *Ольга* (1816).

<sup>5</sup> Выбор имени на „л” позволял Жуковскому отчасти поддержать переключку с именем героини Бюргера (*Людмила* // *Ленора*).

[с. 7]<sup>6</sup>, отправившейся в „далекую сторону”, в „чужеземье”. По возвращении к Людмиле мертвеца-жениха хронотоп (гео)локализуется, уточняется: герой сообщает, что его „тесный дом” — „Близ Наревы [Наровы, Нарвы]” [с. 10], „Там, в Литве, краю чужом” [с. 11]. Пространственно-временные координаты маркированы и историзированы — привязаны поэтом к событиям Северной войны (1700–1721), ко времени сражений Петра I с армией шведского короля Карла XII. (Заметим, не XVI и не XVII веков, и не Ливонской войны, как нередко звучит в научной литературе<sup>7</sup>.)

Знаковая фигура Петра Великого, первого русского императора, создателя Российской империи, успешного полководца-победителя, служит Жуковскому опорой и поддержкой национального колорита баллады, формирует его затекстовый — русский — фон. Ибо для современников Жуковского было памятно, что по окончании победоносной для Петра Северной войны в Европе возникла новая империя — Российская империя, обретшая выход к Балтийскому морю и создавшая мощную армию и флот. Именно в ходе Северной войны возник Санкт-Петербург (1703), ставший столицей Империи<sup>8</sup>.

Знание современниками Жуковского русской истории (особенно в период активной работы Н. М. Карамзина над *Историей Государства Российского*) обеспечивало и сюжетную (событийную) мотивацию баллады: битва при Нарове была проиграна Петром I, потому смерть жениха Людмилы была ожидаема, не была единичной среди множества трагических смертей русских ратников в ноябре 1700 года. Потому герой баллады, рассказывая о себе, использует преимущественно местоимение „мы”, с одной стороны,

<sup>6</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по изданию: В. А. Жуковский, *Людмила*, [в:] его же, *Собрание сочинений в 4 томах*, т. 2, Москва–Ленинград 1959, — с указанием страниц в скобках.

<sup>7</sup> Так, в комментариях к *Людмиле* в собрании сочинений Жуковского 1959–1960 гг. Ирина Михайловна Семенко пишет: „Упомянутая в подлиннике война 1741–1748 гг. между австрийской императрицей Марией-Терезией и прусским королем Фридрихом II заменена Ливонскими войнами (XVI–XVII вв.)” (И. М. Семенко, *Примечания*, [в:] В. А. Жуковский, *Собрание сочинений...*, т. 2, с. 451). См. также: И. М. Семенко, *Жизнь и поэзия Жуковского*, Москва 1975. Другие исследователи повторяют эти ошибки. Раиса Владимировна Иезуитова также относит события баллады к Ливонской войне (см.: Р. В. Иезуитова, В. А. Жуковский, [в:] *История русской литературы в 4 томах*, т. 2, Ленинград 1981, с. 104–134, 122–123); Любовь Александровна Скубачевская, Наталия Владимировна Слаутина, Татьяна Владимировна Надозирная и др. — к допетровской Руси XVI в. (см.: Л. А. Скубачевская, Н. В. Слаутина, Т. В. Надозирная и др., *Литература: Справочник*, Москва 2009, с. 64–65). И подобных неточностей множество.

<sup>8</sup> Привязка к событиям Северной войны, возможно, имела для Жуковского и личностную мотивацию — его отец, Афанасий Иванович Бунин, служил в Нарвском полку (см.: Жуковский: *Исследования и материалы*, вып. 3, гл. ред. А. С. Янушкевич, Томск 2017, с. 23).

словно лишаясь своей жизненной субъектности и личностности (телесности), с другой — подчеркивая и оттеняя множественность смертей, понесенных русской армией. „Экспозиционная” атмосфера текста Жуковского оказывалась по-своему подлинной и историчной, выстроенной с учетом былых — реально-исторических — событий, оживляющих в памяти читателей славные страницы русской истории.

Адаптация заимствованного сюжета к национальной обстановке просматривается и в характере повествования, избранного Жуковским, в создании пейзажных (природных и бытовых) зарисовок, которые сопровождают развитие действия баллады с первых строк.

В отличие от Бюргера, сосредоточенного на сюжетном движении, Жуковский воссоздает эпизоды возвращения дружины и ополчения после тяжелой смертельной битвы как историческую картину. Композиционная завершенность отдельных эпизодов придает им размах своеобразного небольшого полотна, детально фиксирующего грустные знаки трагических событий: „ратных строй”, „шлемы”, „панцири”, „мечи” и — „пыль”, „прах”, „туман”:

Пыль туманит отдаленье;  
Светит ратных ополченье;  
Топот, ржание коней;  
Трубный треск и стук мечей... [с. 7]

Центр образно-живописной картины эмоционально акцентирован — возвращение рати сопровождают „лавры” („Прахом панцири покрыты; / Шлемы лаврами обвиты...”) как знак радости и торжества, даруемых „шумной толпой” встречающих („жены, чада, обручены”) воинам-героям, сумевшим вернуться домой живыми: „Возвратились незабвенны!..” [с. 7].

Оживление повествования и приближение впечатлений к ментальности русского читателя достигается Жуковским лиризованным настроением картин природы — не лаконичных и условных, как у Бюргера, но насыщенных эмоциональной живостью родных образов. Романтический пейзаж Бюргера перерастает в реалистические зарисовки Жуковского:

Вот и месяц величавый  
Встал над тихою дубравой:  
То из облака блеснет,  
То за облако зайдет...

Ранее неведомый читателю мир национального фольклора с его необыкновенными картинами (пронизанными чертами узнаваемости) раскрыва-

ется в *Людмиле* через посредство художественно-выразительных средств, присущих русской народной песне и сказке: „тени длинны”, „леса дремучи”, „воды зыбки” [с. 9] — постоянные эпитеты, развернутые метафоры, песенные обороты, просторечные конструкции, лексические повторы, синтаксический параллелизм становятся поэтическими средствами приближения текста Жуковского к русской народной традиции.

Спят пригорки отдаленны,  
Бор заснул, долина спит... [с. 9]

Уже в *Людмиле* Жуковский делает шаг к актуализации национального своеобразия русской литературы, к осознанию национальных черт русского мира. Однако пока еще атмосфера народного сказания задействована Жуковским без серьезной семантико-смысловой нагруженности, но в ориентации на создание антуража событий, в поддержание поэтического „дво-мирия” баллады. Русский фон становится пространством для развертывания европейского сюжета.

В *Людмиле* Жуковский создает „вольное переложение” баллады Бюргера, но сюжетные линии обоих поэтических текстов и характер событий, в них отображенных, подчеркнута сходны. Изменив антураж балладного времени и пространства, приблизив художественный хронотоп к исторически-национальным константам, тем не менее на уровне фабульного построения баллады Жуковский достаточно точно следовал Бюргеру<sup>9</sup>. Едва ли не единственное структурно-композиционное отличие составляет финальный эпизод баллады — смерть героини у Бюргера только упомянута, у Жуковского — констатирована и (идейно) интерпретирована.

Чуждый русскому сознанию сюжет о мертвом женихе экстраполирован Жуковским на русскую почву, тем самым усиливая акцент неординарности (= романтичности) воспроизводимых событий, изменяя привычную логику поведения знакомого героя/героини. Романтическая „необычность” и „исключительность” становятся условием обнаружения скрытых граней характера персонажа, репрезентации психологических коллизий образа.

Героиня *Людмилы* оказывается вовлеченной в романтический (в основе своей и прежде всего — любовный) конфликт: потеряв надежду на возвращение жениха с войны, утратив веру в возможность земного счастья, героиня молит о смерти:

---

<sup>9</sup> Отсюда обилие ночных образов-видений, нагнетающих зловеще-мистическую атмосферу.

Расступись, моя могила;  
Гроб, откройся; полно жить;  
Дважды сердцу не любить... [с. 8]

Горечь потери, терзания и скорбь, психологически объяснимые потерей милого, сопровождаются в романтической балладе (дополняются в бюргеровском ключе) ропотом героини против Бога:

Царь небесный нас забыл...  
Мне ль он счастья не сулил?  
Где ж обетов исполненье?  
Где святое провиденье?  
Нет, немилостив творец;  
Все прости; всему конец... [с. 8]

Русская героиня, девушка исторического XVIII века, Людмила теряет веру в Бога („Сердце верить отказалось”), взывает на суд Творца („Что взирать на небеса? / Что молить неумолимых?” [с. 8]). Троекратное (в духе народной песни) моление матери о смирении Людмилы, о покорности перед Создателем („Дочь, вспомни смертный час; [...] Будь послушна небесам” [с. 9]) остается не услышанным („Нет, забыл меня спаситель!” [с. 9]). Романтическое противоречие как будто бы заявлено и определено.

В современном литературоведении принято рассматривать романтический конфликт баллады *Людмила* как столкновение между героиней, ропчущей против Бога, и Творцом, карающим героиню за непокорность и безверие. Слова „кара” и „наказание” неизменно сопровождают суждения исследователей текста *Людмилы*<sup>10</sup>. Однако так ли это?

Несомненно, противоположение „героиня ↔ Творец” до предела обострило бы конфликт романтической баллады, со всей силой обнаружил

<sup>10</sup> Так, одни утверждают, что Людмила — „жертва своего греха”, что ее образу сопутствует „мотив вины”, что настигшая героиню „кара закономерна и неминуема” (см. Жуковский: *Исследования и материалы*, вып. 2, гл. ред. А. С. Янушкевич, Томск 2013, с. 11–14), другие пишут о том, что „орудием мести” для наказания „возроптавшей несчастной невесты” становится ее жених-мертвец (см. *Пути анализа литературного произведения: пособие для учителя*, ред. Б. Ф. Егорова, Москва 1981). Елена Васильевна Чубукова говорит о некоем „своеобразном возмездии”, наказании героини за прегрешение (см.: Е. В. Чубукова, *Русская поэзия XIX века (первая половина)*, Саратов 1993). Даже в интерпретации Юрия Михайловича Лотмана звучит мотив „вины”, в т. ч. и за то, что героиня (якобы) „с помощью волшебных чар призывала к себе ушедшего на войну жениха” (Ю. М. Лотман, *Учебник по русской литературе для средней школы*, Москва 2000, с. 54). Правосудие Творца (в подобных трактовках) имеет тот смысл, что герой вознаграждается за праведные поступки и, наоборот, наказывается за прегрешения, как это (полагают исследователи) и случилось с Людмилой. Однако идея Жуковского иная.



бы „необычного героя” (героиню) в „необычных обстоятельствах” (греховный ропот против Бога). Заметим, именно такова сюжетная коллизия „первоисточника” — в тексте баллады *Ленора* Бюргером прямо намечена данная антиномия: „Сам **Бог** врагом **Леноре**...” [с. 184].

Между тем Жуковский усложняет конфликт, снимает его прямолинейность и однозначность, привносит во „внешний” конфликт „внутренние” слагаемые. В балладе Жуковского бюргеровское противостояние „героиня ↔ Создатель” не снимается, но отходит на второй план, тогда как на первый план выдвигаются проблемы нравственно-философского характера. Главный вектор размышлений поэта интроспективен, направлен на внутренний мир героини, на сомнения духовные и душевные. Из плана божественного возмездия, предложенного Бюргером, Жуковский переводит конфликт на уровень нравственно-этический, психологический. Конфликт оказывается двойственным, распадающимся на составляющие.

В балладе Жуковского главное романтическое „двоемирие” формируется не на уровне внешних, объективных коллизий, а на уровне внутренних, субъективных. Другое дело, что борение внутренних сомнений героини Жуковский эксплицирует (пока) не в одном голосе, но в двух, не в споре героини с самой собой, но в несогласном диалоге с матерью (позже, в балладе *Светлана*, голос матери будет снят).

„Один голос”, героиня-мать, напоминает (дочери):

Рай — смиренным воздаянье,  
Ад — бунтующим сердцам [с. 9], —

тогда как „другой голос” (героиня-дочь) возражает:

С милым вместе — всюду рай;  
С милым розно — райский край  
Безотрадная обитель [с. 9].

На основе „двуголосия” Жуковский психологически тонко демонстрирует возможность различного отношения к одним и тем же событиям, показывает оправданность и допустимость — до некоторой степени истинность — каждого из высказываемых суждений, оставляя за умудренной жизнью матерью осознанную веру в Божественное провидение, за юной влюбленной героиней — эмоциональный порыв, следование сердцу, страсти, чувствам. В подобном соотношении конфликтные полюса баллады оказываются не только правдоподобно (реалистически) соотнесенными, по сути уравненными (противостояние „Людмила ↔ Бог” не коррелятивно), но и насыщенными психологической глубиной, этико-религиозными

сомнениями и колебаниями, провоцирующими и допускающими ситуацию **выбора**.

Следует напомнить, что в ранний период работы над балладой *Людмила* (1807–1808) реальные жизненные обстоятельства ставили Жуковского перед тем же выбором, что был намечен и в поэтическом тексте. Именно тогда поэт сделал предложение Марии Андреевне Протасовой, племяннице, дочери его сводной сестры, — и получил отказ. Жуковский и его избранница оказались в рамках той же дилеммы — роптать или покориться. Текст **переводной** *Людмилы* демонстрировал близость **реальным** жизненным обстоятельствам, в которых оказывался художник (и его избранница), и фиксировал мотивацию выбора, который надлежало сделать героям (и прототипам)<sup>11</sup>.

Специалистам известно, что категории „скорбь” и „меланхолия” имели в жизни и поэзии Жуковского особое категориальное значение — не только эмоционально-нравственное, но этико-философское<sup>12</sup>. В балладе *Людмила* именно о **скорби** гласит мать героини:

О Людмила, грех роптанье;  
**Скорбь** — создателя посланье... [с. 8]

В современном представлении понятие-концепт „скорбь” ничего особенного и семантически неоднозначного в себе не содержит и прочитывается нейтрально как „печаль”, которую переживает потерявшая надежду героиня, как горькая „кручина”, которую наблюдает в дочери мать<sup>13</sup>. Между тем для Жуковского понятие скорби было концептуальным, заключающим в себе различные философские грани и этические смыслы. Появление в тексте *Людмилы* маркированного для Жуковского слова-категории не случайно.

В статье *О меланхолии в жизни и в поэзии*<sup>14</sup>, почти в диалоге-трактате, Жуковский вдумчиво рассуждает о „природе вещей мира”, о страдании как „первом и последнем слове христианства на земле” и для себя и своего кор-

<sup>11</sup> В „автобиографическом” контексте имя героини Людмила может быть интерпретировано как несложная тайнопись, как облегченный аллитерированный криптограф Жуковского — *любимая, милая*, как завуалированное обращение к возлюбленной Марии.

<sup>12</sup> См.: А. Г. Садовников, *Меланхолия и меланхолический герой в поэзии В. А. Жуковского*, [в:] *Жуковский: исследования...*, с. 53–79.

<sup>13</sup> Словарь синонимов к вокабуле „скорбь” дает первый же эквивалент — печаль (затем сожаление, горесть, грусть, кручина и др.).

<sup>14</sup> Статья является сокращенным вариантом полемиического письма Жуковского к Петру Андреевичу Вяземскому от 3 (15) марта 1846 г. При жизни Жуковского опубликована не была. Впервые: „Русская беседа” 1856, кн. I, с. 13–27 (с пропусками).



респондента выявляет „ясную дефиницию”, тонкую понятийную разницу между скорбью и меланхолией.

В споре с оппонентом Жуковский вопрошает: „Что такое **меланхолия**?” — и дает ответ: „Грустное состояние души, происходящее от невозвратной утраты, или уже совершившейся, или ожидаемой и неизбежной. Причины меланхолии суть причины **внешние**, истекающие из всего того, что нас окружает и что на нас извне действует”<sup>15</sup>. Другое — скорбь: „**Скорбь** или **печаль** есть состояние души, томимой **внутреннею** болезнью, из самой души истекающею; и хотя причины скорби могут быть внешние, но оне, поразив душу, не дают ее ей самой, и скорбь в ней тогда также присутственна, как и сама жизнь” [О меланхолии..., с. 152].

По Жуковскому, „**меланхолия** питается извне; без внешнего влияния она исчезает”, **скорбь** же „питается изнутри” и „если душа, ею томимая, не одолеет ее, то она обращается в уныние, ведущее наконец к отчаянию; если же, напротив, душа с нею сладит, то враг обращается в друга-союзника, и из расслабляющей душу силы (то есть из силы этой скорби, ее гнетущей) вдруг рождается великое могущество, удвоивающее жизнь” [О меланхолии..., с. 152–153]. **Меланхолия** есть „ленивая нега”, „грустная роскошь, мало-помалу изнуряющая и, наконец, губящая душу”. „**Скорбь**, напротив, есть деятельность, столько же для победившей ее души образовательная и животворная, сколь она может быть разрушительна и убийственна для души, ею побежденной” [О меланхолии..., с. 153].

Если вдуматься в слова Жуковского, если погрузиться в их этико-философские нюансы, то становится ясно, что конфликт „Людмила ↔ Зигдитель” — **меланхолический** (внешний), тогда как конфликт „Людмила ↔ мать”, а еще точнее „Людмила ↔ Людмила” (духовный мир Людмилы, терзания в душе) — конфликт **скорбный** (внутренний)<sup>16</sup>. В чем же разница? Для Жуковского принципиально то, что скорбь „диалогична”, двойственна, она может быть разрушительна или созидательна, губительна или победительна, приводить в отчаяние или даровать силу. В **характере разрешения** „скорбного конфликта”, по Жуковскому, и проявляется личность героя (шире — личностность человека), его могущество или слабость, его нравственная и религиозная воплощенность и цельность или моральное разру-

<sup>15</sup> В. А. Жуковский, *О меланхолии в жизни и в поэзии*, [в:] его же, *Полное собрание сочинений в 12 томах*, т. 7, Санкт-Петербург 1902, с. 152. Далее цитаты приводятся по тому же изданию с указанием заглавия и страниц в скобках.

<sup>16</sup> Образ матери вводится в текст баллады, во-первых, вслед за Бюргером, во-вторых, чтобы эксплицировать диалогическую сущность скорби, охватившей героиню, чтобы придать „второму голосу” некую субъектную сущность.

шение и умирание. Скорбь, по Жуковскому, идет двумя путями — и ведет к жизни или смерти (в понимании поэта, не столько физической, сколько духовной).

В поэтической философии Жуковского слово **скорбь** берет на себя роль слова-сигнала, слова-концепта, слова-маркера, которое означает некое распустье, перекрестье дорог, на котором оказывается герой в поиске верного жизненного пути. Героиня Жуковского поставлена перед „**скорбным** выбором” — ее дальнейшая судьба есть ее собственный выбор. Роль Бога-Творца до определенного момента отодвинута на задний план — он до некоторой степени не участник событий, но наблюдатель. Выбор героини, по Жуковскому, — в конечном итоге суть вера или безверие. По Жуковскому, „вера [во Христа] — дитя **скорби**” [О *меланхолии...*, с. 152], т. е. истинная вера рождается и укрепляется в результате скорбных раздумий, правильного преодоления скорби.

В балладе *Людмила* героиня-мать так и свидетельствует: „Скорбь — создателя посланье...”, т. е. некая проверка героини, предпринятая Богом. Бог не отвернулся от Людмилы, но поставил ее перед испытанием, определяющим ее дальнейшую судьбу.

Таким образом „недопустимый” (невозможный для русской ментальности) романтический (западноевропейский, бюргеровский) конфликт „юная героиня ↔ Бог” фактически снят Жуковским, переведен в иную — национальную — плоскость: немецкое подражание действительно демонстрирует **русскость** мысли поэта (в большей мере значимой, чем природно-фольклорный антураж или исторические приметы). *Людмила* Жуковского выходит из тени бюргеровской *Леноры*.

Под новым углом зрения сюжетное развитие баллады *Людмила* и осмысление судьбы главной героини требуют уточнения и корректировки.

Как уже было сказано, вопреки тексту, исследователи делают вывод о том, что смерть героини — наказание, посланное ей Богом за грехи. Более того, кто-то из исследователей говорит о том, что „темные силы овладевают душой” Людмилы (И. Ю. Виницкий), в облаках — сочувствие Людмиле, в аду же — ожидание жертвы. Однако в плане иной интерпретации — „внутренней” (соответствующей религиозно-философским взглядам Жуковского) — смерть героини обретает другую смысловую семантику, лишается inferнальной нагруженности.

Поэт-нарратор прослеживает весь страшный путь, который проделывает героиня с женихом-мертвецом, целиком отдавшись в его власть. Героиня не сразу, по сути до самого последнего мига не понимает, что ее жених

мертв. Между тем, когда героиня оказывается на пороге другого мира, возле разверзнутой могилы жениха-мертвеца, Жуковский не обнаруживает (не репрезентирует) страха или даже сомнения героини-невесты. Поэт словно опускает (возможные) сомнения или тревоги, которые могли (должны) были охватить душу героини-девушки. Автор кратко, безэмоционально, почти сухо-информативно сообщает:

Что ж Людмила?.. Каменеет,  
Меркнут очи, кровь хладеет,  
Пала мертвая на прах [с. 12].

Поэт точно подбирает слова — предикат „каменеет” прочитывается и как элемент фразеологизма „окаменеть от страха”, и как поэтическое сравнение — героиня увидела мертвого жениха и, не вынеся горя, пала замертво, как каменная, и как художественно-реалистическое действие — героиня умирает и, как следствие, каменеет.

Финальная строфа баллады, следующая за сообщением о смерти героини, не свидетельствует о разгуле темных сил, о радости или буйстве нечисти, об „овладении” загробными посланцами душой Людмилы (как предлагают традиционные интерпретации). Скорее наоборот, inferнальные коннотации опущены и смягчены: „усопших толпа” — **вестники** Царя Всевышнего и **доносят** до героини Его **послание**:

Смертных ропот безрассуден;  
Царь всевышний правосуден;  
Твой услышал стон Творец;  
Час твой бил, настал конец [с. 13].

Странно было бы представить (и согласиться с некоторыми исследователями), что „страшный хор” читает Людмиле наставления, внушает ей праведную мораль о безрассудности ропота против Бога. Нет, „тихий хор” усопших **сообщает** Людмиле **волю** Творца, который „услышал стон” Людмилы и **выполнил** ее моление, осуществил ее „отчаянную” просьбу о соединении с женихом (в раю ли, в аду ли). „Царь всевышний правосуден...”

Финал баллады постулирует, что обращение к Богу всегда и неизменно находит отклик со стороны высших сил. Творец непременно услышит и выполнит просьбу страждущего. Соединение Людмилы с женихом становится возможным, и подобным разрешением „конфликта” религиозно настроенный Жуковский глобализует сферу божественного влияния. Но одновременно поэт возлагает ответственность и на человека, в данном случае на героиню — она сама сделала выбор, избрала для себя жребий-моги-

лу. Философский мотив **скорби**, идейно важный для Жуковского, получает в балладе тот вариант разрешения, от которого героиню остерегала мать (один голос), но который был предпочтителен для героини-дочери (другой голос). В сравнении с Бюргером монитарность романтического конфликта рушится, масштабность локализуется, но психологическая глубина поэтически приумножается.

Итак, *Людмила* — пример поэтической (лирической) философии Жуковского. При этом основа философского видения (поэтическая коллизия в балладе *Людмила*) оказывается двусоставной. Господь всемогущ, но „зла Создатель не творит...” [с. 8] — жизненный путь во многом зависит от самого человека (героя). С одной стороны, „обстоятельства — дело Провидения”<sup>17</sup>, но с другой — „Счастье в нас самих...”<sup>18</sup> (специалистам известно, что такова программная идея Жуковского, пронизывающая все его творчество). Духовному событию мыслителем-поэтом Жуковским приписывается **богочеловеческий** характер.

Таким образом, Жуковский, который в *Людмиле*, кажется, „подражал” немецкому романтику, на самом деле уже в первой „переводной” балладе продемонстрировал поэтическую самостоятельность, воплощение собственных — нравственных, религиозных, философских — идей, привносил в интерпретацию балладной коллизии личностную этико-эстетическую декларацию, углубленную рефлексию (саморефлексию). Жуковский использовал только матрицу бюргеровской баллады, малознакомую русскому читателю жанровую форму, но наполнял ее элегическим (нравственно-философским) содержанием, присущим ранней лирике поэта. Каноническая для религиозного сознания христианская догма покорности Богу (как оборотная сторона — ропот против Создателя), предложенная Бюргером в *Леноре*, в переложении Жуковского предстает в национально самобытной („смягченной”) форме и наполняется (дополняется, переполняется) своеобразным этико-эстетическим содержанием. В этой связи хрестоматийное суждение о том, что первые русские литературные баллады „во многом были зависимы от философских основ общеевропейской баллады”, требует существенной корректировки.

Наконец, отвлекаясь от художественной материи баллады, можно высказать еще одно важное суждение. Суммируя приведенные выше наблюдения, с определенной долей допустимости можно говорить об эмоцио-

<sup>17</sup> Из письма Жуковского к М. А. Протасовой от 29 марта 1815 г.

<sup>18</sup> Стихотворение *Светлане* (1813): „Лишь тому, в ком чувства нет, / Путь земной ужасен! / Счастье в нас, и божий свет / Нами лишь прекрасен!”

нально-психологической субъективности текста *Людмилы*, об элементах (авто)биографизма и (авто)рефлексии, утверждать, что **внетитульно** баллада *Людмила* могла быть (была) посвящена Марии Протасовой, с которой в то время поэт был разлучен (навсегда), в руке которой ему было отказано. Баллада предлагала поэтическую вариацию преодоления **печали** (категория философского мира Жуковского), **уныния**, воплощала один из путей разрешения **скорби и меланхолии**.

На этом основании можно предположить, что „парная” к *Людмиле* баллада — *Светлана*, уже титульно посвященная сестре М. А. Протасовой Александре, — не только развивала национальные начала балладного жанра, привносила черты народно-национального своеобразия в новый для русской литературы лиро-эпический жанр, но и реализовывала **другой** вариант преодоления скорби, на содержательном уровне становилась зеркальным отражением воплощения поэтической философии Жуковского.

**Резюме:** Цель исследования — на основе детального анализа образной, символической, мотивной системы баллады В. А. Жуковского *Людмила* (1808) предложить новые акценты в интерпретации хрестоматийно известного текста и его основного конфликта. Методологическая основа работы: совмещение историко-литературного, поэтологического, мотивного, структурного методов и подходов. Основными результатами исследования являются следующие наблюдения и выводы. Традиционная трактовка основного конфликта баллады *Людмила* как наказание или поощрение за веру/неверие обретает существенную корректировку, связанную с характером разрешения (конститутивного для поэта) „меланхолического” и „скорбного” конфликтов. Для Жуковского конфликт „героиня ↔ Создатель” (обычно лежащий в основе анализа баллады) оказывается принципиально невозможным: в системе религиозно-философских представлений Жуковского Бог всемиловит *a priori*. Поэт не включает конфликт „героиня ↔ Зиждитель” в сферу поэтического осмысления, но саму героиню наделяет ответственностью за совершаемый жизненный выбор. В новой системе координат баллада Жуковского *Людмила* не прочитывается как „подражание” Бюргеру, но обретает этико-философскую самостоятельность. Кроме того, проведенный анализ актуализирует представление о диалогичности текстов баллад Жуковского *Людмила* и *Светлана*. Выявлена адресность баллады

*Людмила*, ее посвящение Марии Протасовой (как позже *Светланы* — Александре Протасовой).

**Ключевые слова:** русская литература XIX века, Василий Жуковский, баллада *Людмила*, система образов, посвящение, этико-философские представления

### THE CHARACTERISTICS OF THE CONFLICT IN VASILY ZHUKOVSKY'S BALLAD *LUDMILA*

**Abstract:** The article is devoted to a detailed analysis of images and motifs in Vasily Zhukovsky's ballad *Ludmila* (1808), crucial in its new interpretation. The methodological basis of this article includes combining literary/historical, poetic, motivic, structural methods and approaches. The author argues with the traditional interpretation of the main conflict in *Ludmila* as a punishment or a reward for faith/unbelief by associating it with the nature of the resolution of the „melancholy” and „miserable” conflicts. Moreover, she maintains that for Zhukovsky the conflict between the heroine and the Creator (usually underlying the traditional analysis of the ballad) is essentially impossible, as in his system of religious-philosophical ideas God is merciful. Even though Zhukovsky does not include this conflict in the sphere of poetic understanding, his heroine is endowed with the responsibility to make certain life choices. Consequently, the ballad finds ethical and philosophical independence. Interestingly, the author of this article shows the dialogue between *Ludmila* (dedicated to Maria Protasova) and *Svetlana* (dedicated to Alexandra Protasova).

**Keywords:** Russian literature of the 19<sup>th</sup> century, Vasily Zhukovsky, ballad *Ludmila*, system of images, dedication, philosophical concepts

# Русская литература: проблемы, феномены, константы

Коллективная монография под ред. А. Пашкевич и Э. Тышковской-Каспшак  
Вроцлав–Санкт-Петербург–Краков 2018

Николай Карпов

Санкт-Петербургский государственный университет

## ЭСТЕТИЧЕСКОЕ И ЭТИЧЕСКОЕ В РОМАНЕ АЛЕКСАНДРА ПУШКИНА *ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН*

Современная литературоведческая наука развивается преимущественно в двух взаимосвязанных направлениях, каждое из которых имеет весьма укорененную и долгосрочную традицию. С одной стороны, это внимание к эстетическим характеристикам текста как таковым, обуславливающим само его функционирование в качестве произведения искусства — его образно-мотивному и повествовательному уровню, стилистико-интонационному строю, интертекстуальному потенциалу; с другой — это включение текста в определенные контексты: культурные, исторические, литературные, социальные, политические и т. п. На этом фоне изучение нравственно-этической составляющей произведения оказывается для сегодняшней науки о литературе вещью откровенно периферийной, мыслясь либо как возможный предмет рассуждений литературной критики, либо как принадлежность школьной программы, изначально не предполагающей научного подхода к изучаемому объекту.

Очевидно, что филолог-современник испытывает явное сознательное или бессознательное отторжение от любых трактовок литературных произведений с точки зрения их морально-этического и в целом „идейного” содержания. Причины такой ситуации сложны и многоаспектны, будучи



связаны как с общими тенденциями развития мировой научной гуманитарной мысли в конце XX–начале XXI столетия, так и с особенностями идеологического климата в российском обществе в последние десятилетия. Сегодняшний идеологический контекст характеризуется, с одной стороны, сильнейшим влиянием постмодернистской парадигмы, иронически отвергающей любые претендующие на законченность и завершенность концептуальные построения, с другой же — мощной реабилитацией почвенническо-традиционалистских систем мышления, рассматривающих культуру и искусство с позиций некой заранее заданной, полностью герметичной структуры смыслов религиозно-ортодоксального и национально-мессианского толка. Как следствие, всякая альтернативная возможность в современном культурном пространстве рассматривать литературу и искусство в морально-этическом ключе если не нивелируется полностью, то значительно минимизируется; разговор о нравственно-этической проблематике литературы и искусства оказывается фактически за рамками интереса гуманитарных наук. Однако эта составляющая произведения, несомненно, нуждается в реабилитации — хотя бы уже потому, что предметом науки о литературе выступает текст, созданный и воспринимаемый человеческой личностью, которая уже априори является носителем определенных морально-нравственных установок и ориентаций. Любой разговор о человеке и его деятельности неизбежно будет как актуализировать выявление индивидуальной шкалы этических норм и оценок, так и подразумевать безусловность психоэмоциональных реакций на поведение внешней среды, которые вербализируются преимущественно в характерных понятиях этики и морали. Представляется несомненным, что потребность именно в идейной (этической, философской, психологической) интерпретации художественных произведений органична и естественна, а активная разработка такого рода проблематики специалистами-гуманитариями способна обогатить наше восприятие искусства, и, возможно, даже повысить к нему интерес в социуме.

Безусловно, касаясь подобных тем, мы должны понимать, что имеем дело с произведениями искусства, с их особой природой и особенностями внутренней структуры. В первую очередь, здесь возникает ряд проблем, связанных с осознанием возможности или невозможности экстраполировать систему индивидуальных или общепринятых жизненных ценностей в пространство литературного текста. Например, оправданно ли применять какие-либо моральные оценки по отношению к литературным героям? В детстве (в силу синкретизма детского сознания) и подростковом



возрасте мы склонны воспринимать персонажей литературы как живых людей, напрямую соотнося художественный текст с текстом собственной жизни (система школьного образования, включая преподавание в выпускных классах, работает преимущественно на усиление этой инерции): наше отношение к героям формируется именно в рамках нравственно-этических координат — оппозиций „добра”/„зла”, „честности”/„обмана”, „верности”/„предательства” и т. д. Большинство взрослых читателей, не слишком искусленных в эстетических вопросах, также склонны рассматривать литературу как прямой аналог психофизического бытия, открыто проецируя свой жизненный опыт и субъективные поведенческие установки в текст. В то время как академическая филология формирует принципиально иной подход, постулирующий фикциональность литературы, ее своеобразие как специфического пространства, не равновеликого широкому внеэстетическому полю жизни.

На первый взгляд, можно утверждать, что литературный текст, действительно, не дает никакого права читателю транспонировать выраженное в нем содержание вовне, за его рамки. В этом плане весьма характерные для рецепции литературы попытки гипотетически „продолжить” жизнь персонажей вне пределов текста выглядят совершенно нелогично, особенно когда для героев предполагаются некие потенциальные возможности развития их личных судеб<sup>1</sup>. С этих позиций подлинная „жизнь” героев ограничена теми пределами, которые установил для них автор и не вправе устанавливать кто-либо другой. В определенных видах дискурса это правило в самом деле незыблемо — например, в прозе символистов или абсурдистов, чьи немиметические тексты прямо не коррелируют с реальным повседневным опытом читателя.

Зато если автор бессознательно (как в большинстве реалистических произведений, выстроенных в соответствии с миметическим пониманием искусства) или, что особенно важно, сознательно снимает строгое противопоставление жизни и искусства, настойчиво размывает их границы, то действующие лица могут в каком-то смысле выйти за рамки породившего их нарратива, получая „жизнь вечную”. Поскольку изображенные в подобном тексте ситуации и события, в силу его особой семиотической природы, уже не могут не соотноситься с внетекстовой реальностью, то такого рода

<sup>1</sup> По отношению к роману *Евгений Онегин* подобные вопросы звучат так: „как бы сложилась судьба Онегина, если бы он стал декабристом?”; „Что стало бы с Татьяной, если бы она решилась на адюльтер с Онегиным?” и т. п. См. об этом: Ю. М. Лотман, *Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки. 1960–1990. „Евгений Онегин”. Комментарий*, Санкт-Петербург 1995, с. 439.

дискурс может совершенно свободно получать самые различные идейные, психологические, морально-этические трактовки, причем уже не только заданные автором, но и сформированные точкой зрения реципиента<sup>2</sup>.

Все сказанное оказывается первостепенно важным при разговоре о романе Пушкина *Евгений Онегин*, открывшем традицию русского классического романа, давшем, по словам Юрия Михайловича Лотмана, его формулу<sup>3</sup>. *Евгения Онегина* Лотман рассматривает как текст, всячески стремящийся, по замыслу автора, подчеркнуть свою внеэстетическую природу, пытающийся выйти за рамки искусства, понимаемого как система разнообразных правил и канонов, в поток реального бытия:

„Истинный романтизм”, „поэзия действительности” рисовались Пушкину как выход за пределы любых застывших форм литературы в область непосредственной жизненной реальности. Ставилась, таким образом, практически неосуществимая, но очень характерная как установка задача создать текст, который бы не воспринимался как текст, а был бы адекватен его противоположности — внетекстовой действительности<sup>4</sup>.

Если перед нами текст, не просто моделирующий жизнь, но и желающий „слиться” с нею, то оценка его героев и сюжетных ситуаций с точки зрения философско-этических критериев подразумевается как бы сама собой. Однако суждение Лотмана нуждается в пояснении: под вхождением в „область непосредственной жизненной реальности” ученый подразумевал именно нарушение всех существующих к моменту создания произведения традиций, отказ от ограничивающих творческую индивидуальность литературных условностей, но никак не сознательное стремление Пушкина к выходу за рамки искусства вообще. Это становится ясным из общего контекста исследовательской мысли:

Полное освобождение Онегина и Татьяны в восьмой главе от пут литературных ассоциаций (достигаемое тем, что задается предельно литературная ситуация, которая решается так, что все „литературное” оказывается лишенным

---

<sup>2</sup> Чем большим миметическим потенциалом обладает произведение и чем сильнее оно ориентировано на внетекстовую действительность, тем значимее в нем оказывается именно идейно-содержательный уровень. Неслучайно в некоторых жанрах именно ему отводится приоритет при научном анализе. Например, разговор о советской военной или „деревенской” прозе привычно подразумевает, в первую очередь, освещение идейных и этических проблем, затрагиваемых текстом, и лишь во вторую — рассмотрение вопросов поэтики как таковой.

<sup>3</sup> „[...] в *Евгении Онегине* он создал не только роман, но и формулу русского романа” (Ю. М. Лотман, *Пушкин...*, с. 196).

<sup>4</sup> Там же, с. 410.

значения) осознается как вхождение их в подлинный, то есть простой и трагический мир действительной жизни<sup>5</sup>.

Таким образом, обозначенный переход из пределов „литературы” в область „жизни” совершается именно внутри романной структуры, что, конечно же, не ставит под сомнение статус *Евгения Онегина* как художественного целого.

Представляется, что вести речь о „человеческом”, психологическом облике литературного героя возможно лишь в связи с осознанием глубины собственно эстетической „проработки” образа. Юрий Николаевич Чумаков в этой связи проницательно замечает:

Стремление идентифицировать поэтических персонажей *Онегина* с живыми людьми естественно для исследователя и почти неизбежно для читателя. Тем не менее, нельзя забывать, что персонажи не только живые индивидуальности, но и принципы, начала, символы, ощущаемые как большие обобщения<sup>6</sup>.

Читательское стремление представить героев романа как „живых” может быть чревато эстетической редукцией произведения, ибо сами образы персонажей строятся Пушкиным особым способом, что признавалось неоднократно.

Поэт едва касается, казалось бы, самого существенного — внутреннего мира своих героев, их взглядов и переживаний, мыслей и чувств. Зато о внешней, бытовой стороне жизни, нравах и обычаях, буднях и праздниках провинции и столицы повествуется обстоятельно, конкретно, детально, как будто для того, чтобы утопить в этих подробностях самую суть дела<sup>7</sup>,

— подмечает Александр Михайлович Гуревич. Сходную мысль выражает и Лотман, считающий, что персонажи *Евгения Онегина* фактически представляют собой „набор дифференциальных признаков”<sup>8</sup>:

В романе поразительно мало прямых характеристик и описаний героев (в основном, они сосредоточены вокруг второстепенных персонажей: Зарецкий описан подробней, чем Онегин, а Ольга — чем Татьяна [...]). Между тем характеры даются не средствами, которые диктовало бы речевое движение, не через описание [...], а средствами „языка системы”<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> Там же, с. 444.

<sup>6</sup> Ю. Н. Чумаков, *В сторону Онегина*, „Гуманитарные науки в Сибири. Серия филологическая” 1998, № 4, с. 4.

<sup>7</sup> А. М. Гуревич, „*Евгений Онегин*”: поэтика подражений, „Известия АН. Серия литературы и языка” 1999, т. 58, № 3, с. 26.

<sup>8</sup> Ю. М. Лотман, *Пушкин...*, с. 443.

<sup>9</sup> Там же.

Как видим, исследователи акцентируют внимание на некой недоовоплощенности центральных образов романа. Для того, чтобы соположить такого героя с человеческой личностью, будто недостает каких-то существенных деталей. В то же время, как подчеркивает, в частности, Лотман, персонажи пушкинского романа способны претерпевать процесс очень быстрых и динамичных изменений:

[...] вместо героя, который во все время меняющихся ситуациях реализует одни и те же, ожидаемые от него читателем свойства и интересен именно своим постоянством, Онегин, по сути дела, предстает перед нами каждый раз другим<sup>10</sup>.

Еще более стремительный процесс внутренней эволюции происходит с Татьяной Лариной<sup>11</sup>. Но насколько богат наш реальный жизненный опыт подобными примерами? Думается, что, не искажая, безусловно, представлений об объективных закономерностях бытия и не греша против жизненной правды, пушкинский роман не столько вовлекает нас в саму „жизнь“, сколько представляет ее своего рода эстетический концентрат, где богатство и разнообразие действительных возможностей представлены не в соразмерном внетекстовой реальности масштабе, а как бы в сгущенном виде, под увеличительным стеклом. Поэтому вполне естественное желание применять к героям *Онегина* (как и к любым другим, созданным по сходным принципам) жизненные мерки оказывается ограничено в правах, сталкиваясь в той или иной степени с внутренней неполнотой художественных образов и их несоразмерностью подлинной личности. Открытое проецирование художественных структур и смыслов во внеэстетическую область неизбежно выявит определенное несовпадение кодов прочтения знаковых систем искусства и жизни. В то же время анализировать произведение искусства, не накладывая на него индивидуальную сетку восприятия окружающего мира, тоже принципиально невозможно.

В свете обозначенных проблем интересно сопоставить научный метод Лотмана с подходом другого выдающегося пушкиниста. Блестящий лотмановский разбор *Евгения Онегина* — это тонкий анализ организации текста прежде всего как эстетического феномена. Ученый сосредотачивает свое

<sup>10</sup> Там же, с. 442.

<sup>11</sup> Вспомним известные упреки, адресованные Пушкину Катениным: „[...] переход от Татьяны, уездной барышни, к Татьяне, знатной даме, становится слишком неожиданным и необъясненным” (А. С. Пушкин, *Полное собрание сочинений: В 17 томах*, т. 6, Москва 1937, с. 197. Произведения Пушкина цитируются по тому же изданию, с указанием тома и страницы).

внимание на структурных особенностях произведения, а оценка его идейной, в частности, этической проблематики дана словно мимоходом:

В конце между героями возникает препятствие — брак Татьяны. Но если традиционное препятствие есть порождение предрассудка, деспотизма, коварства и т. п. и цель состоит в его устранении, то здесь героиня не хочет устранять препятствия, потому, что видит в нем не внешнюю силу, а нравственную ценность<sup>12</sup>.

Следующая же реплика после упоминания о „нравственной ценности” снова возвращает нас к поэтике: „Дискредитируется самый принцип построения сюжета в соответствии с нормами романтического текста”<sup>13</sup>. Обозначенные в романе философско-этические вопросы интересны для основоположника тартуско-московской семиотической школы лишь в той мере, в какой они помогают высветить мастерство Пушкина-художника, его творческую эволюцию. Подобный подход превалирует на сегодняшний день в академической науке о литературе.

В противоположность Лотману, Георгий Пантелеймонович Макогоненко стремится представить именно идейную интерпретацию романа, сама поэтика *Евгения Онегина* выступает для него в большей степени средством выражения авторской мысли. И, хотя анализ Макогоненко явно ориентирован на стандартную для советского времени идеологическую платформу (отсюда смысловые аспекты текста мыслятся как во многом обусловленные этой весьма тяжеловесной конструкцией), саму зависимость исследователя от социально-политического контекста, от суровых требований собственного исторического времени никак нельзя ставить ему в вину. Тем более что характерная установка русской реалистической литературы XIX века, привыкшей связывать идейный уровень художественного текста, прежде всего, с социально-исторической проблематикой, оказывается если не в абсолютно аналогичном, то в очень близком ключе. В противоположность аналитическому лотмановскому стилю, речь Макогоненко отличается повышенной эмоциональностью, стремится буквально зарядить читателя собственной энергией:

Любовь Онегина к Татьяне — так, как она раскрыта в письме, — это жажда другого человека. Такая любовь не могла отделять человека от мира — она прочно связывала с ним, открывала путь к деятельной и прекрасной жизни. Оттого так потрясают мольбы и целомудренные заклинания онегинского письма, открывшие громадность и красоту онегинского чувства. А как Татьяна вос-

<sup>12</sup> Там же, с. 441.

<sup>13</sup> Там же.

принимает его? Что вызвало оно в ее душе? Отнесемся внимательно к каждому пушкинскому слову последней, заключительной сцены романа<sup>14</sup>.

Последняя фраза отнюдь не риторическая фигура — Макогоненко совмещает подкупающую экспрессию с принципом научной точности; автора отличает чуткость к тексту, стремление ничего не „вычитывать” из него сверх непосредственно сказанного. И, если бы не очевидная схематичность отдельных трактовок<sup>15</sup>, этот анализ *Евгения Онегина* можно было бы и сегодня считать безукоризненным примером освещения этической проблематики художественного произведения, своеобразным опытом „нравственной реконструкции” текста.

Предложенное сопоставление различных методов литературоведческого анализа выявляет определенный парадокс. Лотман, позиционирующий выход *Евгения Онегина* из сферы искусства в „мир действительной жизни”, сам рассматривает роман в большей степени как эстетический объект, нежели феномен „бытия” в его целостности. Правда, связь с реалиями пушкинской эпохи мастерски рассмотрена ученым в комментариях к роману и других многочисленных работах, но сама внеположная тексту „реальность” осмыслена автором в большей степени в ее культурно-историческом измерении, нежели в универсальном экзистенциальном понимании, обязательно подразумевающим и момент живого непосредственного столкновения индивидуального опыта читателя с миром литературы. Макогоненко же строит анализ *Евгения Онегина* так, что произведение вовлекается в сферу личного бытия познающего субъекта, границы между анализирующим и анализируемым практически стираются. Скорее, подобный тип дискурса сегодня привычно осмысляется как „литературная критика”, но именно подобное „вживание” субъекта анализа в текст представляется весьма перспективным путем развития литературоведения.

Ограничимся лишь самыми краткими и неизбежно субъективными замечаниями, связанными с толкованием финального поступка героини, а также категории „счастья”, первостепенно важной для реконструкции ценностных ориентиров автора и его персонажей.

В оценке этической проблематики любовной коллизии *Онегина* мы и по сей день находимся в плену наиболее устоявшихся концепций — например,

<sup>14</sup> Г. Макогоненко, *Роман Пушкина „Евгений Онегин”*, Москва 1963, с. 122.

<sup>15</sup> Ср., напр.: „Суд над Онегиным оказывался судом над дворянским обществом, жестоко и мстительно убивающим личность, расчеловечивающим человека” (там же, с. 70).



привычно трактуя образ Татьяны Лариной „по Достоевскому”<sup>16</sup>. Однако в задачи Пушкина, безусловно, не входило изобразить героиню образцом добродетели. „Татьяны милый идеал” создан в рамках искусства, это характеристика именно эстетического потенциала образа, а не человеческих качеств никогда не существовавшего индивида<sup>17</sup>. Однако, если видеть в персонажах не полноценные эквиваленты личностей, а их своего рода эстетические аналоги, то реконструкция именно психологического портрета героя художественного текста оказывается возможна. Восстанавливая смысл завершающего эпизода VIII-й главы романа, важно понимать, что какой бы благородной ни казалась читателю жертва Татьяны, она не делает ее счастливой. Пушкин подчеркивает, что героиня жалеет об упущенном счастье, которое было „так возможно, так близко” [т. 6, с. 188] с Онегиным — человеком, который, вероятно, гораздо ближе ей в душевном и духовном плане, нежели супруг. При этом в оценке стремлений Онегина (что убедительно показал тот же Макогоненко) Татьяна явным образом ошибается. Способность чувствовать, которая для нее самой столь важна, в герое ею оценивается как что-то „мелкое”: „Как с Вашим сердцем и умом / Быть чувства мелкого рабом?” [т. 6, с. 188]. При этом героиня прочно ассоциирует свое личное „счастье” только с Онегиным и никем более, фактически полнота ее природы и реализуется лишь в чувстве к нему.

„На протяжении всего происходящего Татьяна целиком сосредоточена на мыслях о своем избраннике. У нее нет побуждений, свободных от интереса к Онегину. Нет и заранее обдуманых намерений”<sup>18</sup>, — справедливо отмечала Инна Львовна Альми. В то же время само это любовное чувство, как несложно понять, имеет характер иллюзии<sup>19</sup>: Татьяна не знает реального Онегина, а влюбляется в свою проекцию, в идеальный образ, сформированный книгами. О каком тогда даже потенциальном „счастье” с Онегиным может идти речь к концу повествования, если героиня во многом уже осознает ошибочность своих прежних представлений о нем? Снова возникает

<sup>16</sup> См.: Ф. М. Достоевский, *Дневник писателя* [на 1880 г.], [в:] его же, *Полное собрание сочинений: В 30 томах*, т. 26, Москва 1984, с. 141.

<sup>17</sup> С другой стороны, нередко встречаются и попытки „демонизировать” героиню, как сделала, например, критик Наталья Воронцова-Юрьева в статье *Татьяна Ларина как объект психиатрии*, <[http://samlib.ru/w/woroncowa\\_jurxewa\\_n/larina.shtml](http://samlib.ru/w/woroncowa_jurxewa_n/larina.shtml)> [дата обращения: 30.12.2017]. Автор экстраполирует на мир литературного произведения сетку медицинских понятий и терминов, что характерно и для метода „психиатрического литературоведения”, в большей степени отвечающего требованиям науки.

<sup>18</sup> И. Л. Альми, *Татьяна в кабинете Онегина*, [в:] *Временник Пушкинской комиссии*, вып. 22, Ленинград 1988, с. 118.

<sup>19</sup> Ср.: А. О. Большев, *Морфология любовной истории*, Санкт-Петербург 2013, с. 16–23.

впечатление неполноты и намеренной противоречивости психологических мотивировок.

История пушкинских персонажей может трактоваться как отрицательный пример в свете важнейшей для романа проблематики — вопроса о том, что может или не может сделать человека счастливым. Здесь в глаза бросается еще одно очевидное противоречие: герои, мечтающие о полноте личного бытия, мыслят себя больше как объекты воздействия, нежели субъекты действия. Онегин еще проявляет свою свободную волю: заскучав в Петербурге, он отправляется в деревню, затем странствует по России, в финале смело ищет встреч с замужней женщиной. Татьяна же, заявив о себе как о неординарной личности в своем письме, впоследствии оказывается на удивление безвольна. Она относится к жизни пассивно, добровольно выбирая роль жертвы: „[...] но судьба моя / Уж решена”, „Но я другому отдана” [т. 6, с. 188], при этом откровенно жалеет себя: „[...] для бедной Тани / Все были жребии равны” [т. 6, с. 188]. Принимая, с одной стороны, самостоятельные решения („я вышла замуж”, „я буду век ему верна” [т. 6, с. 188; жирный шрифт наш. — Н. К.]), и утверждая свое право на них, героиня в то же время как будто признает свой выбор вынужденным, предопределенным другими или „судьбой”.

При этом Татьяна трактует личное „счастье” в качестве некоего внеположного личности объекта, который может самопроизвольно приближаться или удаляться: „А счастье было так возможно, / Так близко!” [т. 6, с. 188]. Сходное понимание обнаруживает и Онегин: „Я думал вольность и покой / Замена счастью” [т. 6, с. 180] — очевидно, имея в виду под „счастьем”, прежде всего любовную взаимность<sup>20</sup>; в то время как без чувства внутренней свободы („вольности”) и гармонии с миром („покоя”) полноты бытия достичь невозможно, о чем Пушкин вскоре скажет в стихотворении *Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...* (1834). Татьяна же „покойна и вольна” [т. 6, с. 180], но также несчастлива.

Понимание счастья как свойства субъективного мироощущения было даровано многим великим художникам и мыслителям, а сегодня из него исходит психология. Однако герои русской литературы эпохи формирования реализма склонны искать приложение своим желаниям и возможностям вовне собственных личностей.

---

<sup>20</sup> В этом отношении оценка Достоевского оказывается полностью справедлива: „Счастье не в одних только наслаждениях любви, а и в высшей гармонии духа” (Ф. М. Достоевский, *Дневник писателя...*, с. 141).



В середине–второй половине 1820-х годов, пушкинское творчество, как известно, фиксирует практически буквальное восприятие идеи детерминизма. Персонажи *Евгения Онегина* в целом „совпадают” со своей социальной средой, оказываясь выразителями ее основных мировоззренческих установок, что во многом и предопределяет печальный финал их судеб — этот хрестоматийный, на первый взгляд, вывод представляется весьма точным. Но уже во время завершения романа у Пушкина начинает формироваться идея „самостоянья человека”, способного подняться над средой в „жестокий век” и утвердить свое право на подлинную свободу и счастье.

**Резюме:** В статье обосновывается значимость рассмотрения идейно-содержательного уровня художественного текста в литературоведении, в частности сферы нравственно-этических проблем. На примере романа Пушкина *Евгений Онегин* показано богатство возможных методологических подходов к произведению, рассматривается вопрос о психологической глубине главных героев романа, освещается проблема „счастья” в свете основных философско-этических концепций.

**Ключевые слова:** Пушкин, эстетическое, этическое, счастье, психология

## AESTHETIC AND ETHICAL IN ALEXANDER PUSHKIN'S *EUGENE ONEGIN*

**Abstract:** The article explores the importance of considering the ideological aspects of texts in literary criticism, especially in the sphere of moral and ethical problems. The author focuses on Alexander Pushkin's *Eugene Onegin* (1833) and shows the richness of possible methodological approaches a scholar may use to analyze it. Moreover, the author questions and examines the psychological depth of the main characters of Pushkin's novel, focusing on the problem of „happiness” as a basic philosophical and ethical concept.

**Keywords:** Pushkin, aesthetic, ethical, happiness, psychology



# Русская литература: проблемы, феномены, константы

Коллективная монография под ред. А. Пашкевич и Э. Тышковой-Каспшак  
Вроцлав–Санкт-Петербург–Краков 2018

Ольга Богданова

Санкт-Петербургский государственный университет

## ПЕСТРЫЙ МИР ПОВЕСТИ НИКОЛАЯ ГОГОЛЯ *НОС*

К созданию повести *Нос* Николай Гоголь приступил в конце 1832 или в начале 1833 года, намереваясь разместить ее в „Московском наблюдателе”. Однако повесть была отвергнута в Москве как „грязная, пошлая и тривиальная”, и *Нос* появился в 1836 году в Петербурге в третьем номере пушкинского „Современника”<sup>1</sup>. В примечании от издателя Александр Пушкин писал:

Н. В. Гоголь долго не соглашался на напечатание этой шутки, но мы нашли в ней так много неожиданного, фантастического, веселого, оригинального, что уговорили его позволить нам поделиться с публикою удовольствием, которое доставила нам его рукопись. Изд.<sup>2</sup>

Виссарион Белинский одним из первых — печатно — отозвался на появление гоголевской повести и первым же наметил и акцентировал ее социально-тенденциозный ракурс. В рецензии на XI и XII тома „Современника” за 1838 год он писал:

---

<sup>1</sup> Н. В. Гоголь, *Нос*, „Современник” 1836, т. 3, с. 54–90 (репринт: Москва 1967).

<sup>2</sup> А. С. Пушкин, *Примечание*, „Современник” 1836, т. 3, с. 54.

Вы знакомы с майором Ковалевым? Отчего он так заинтересовал вас, отчего так смешит он вас несбыточным происшествием со своим злополучным носом? — Оттого, что он есть не майор Ковалев, а майоры Ковалевы, так что после знакомства с ним, хотя бы вы зараз встретили целую сотню Ковалевых, — тотчас узнаете их, отличите среди тысячей<sup>3</sup>.

В современном литературоведении повести Гоголя *Нос* посвящен обширный пласт научной литературы. Но по-прежнему доминирующим ракурсом восприятия повести остается тенденция социальная, общественно ориентированная, „чиновничья”. Исследователи, как правило, говорят о том, что гоголевская фантастика окрашена в тона социального обличения современности, нравственного разоблачения деспотической самодержавной государственности. Так, Ольга Дилакторская называет главной темой *Носа* „тему чина”, саму повесть — „повестью о чиновнике, в которой сатирически провозглашается «апофеоза» чину»<sup>4</sup>. С точки зрения Дилакторской, „вся фабула *Носа* может быть охвачена пословицей: «Не по человеку спесь. *Нос не по чину*»<sup>5</sup>. Подобную точку зрения в той или иной форме обязательно высказывает едва ли не каждый исследователь *Носа*.

Действительно, „электричество чина”, кажется, доминирует в повести. Чин героя-носа оказывается выше чина главного персонажа — майора Ковалева, и ведет себя нос так, как приличествует „значительному лицу”: служит в департаменте, получил чин статского советника, разъезжает в карете по Невскому проспекту, наносит светские визиты, благочестиво молится в Казанском соборе, намерен выехать в Ригу. Кажется, иерархическое положение носа действительно „парализует” главного героя (и, несомненно, привлекает внимание автора). Однако живой юмор Гоголя, открывшийся еще в его малороссийских повестях, озорная веселость Пушкина, с которой тот воспринял *Нос* Гоголя, позволяют, с одной стороны, „облегчить” тяжесть социальной ориентированности гоголевского „петербургского текста”, с другой — увидеть его глубинные философско-психологические константы.

Возникает вопрос: что, если не чин, интересует Гоголя в повести *Нос*? Каков главный ракурс гоголевского повествования?

Как известно, замысел *Носа* тесно связан с царившей в литературе 1820–1830-х годов темой „носологии”. Небезосновательно утверждение о том, что

<sup>3</sup> В. Г. Белинский, *Статьи и рецензии. Пятидесятилетний дядюшка*, [в:] его же, *Полное собрание сочинений в 13 томах*, т. 3, Москва 1953–1959, с. 52–53.

<sup>4</sup> О. Г. Дилакторская, *Фантастическое в повести Н. В. Гоголя „Нос”*, „Русская литература” 1984, № 1, с. 153.

<sup>5</sup> Там же, с. 162.

в основу гоголевского текста положен ходячий анекдот, объединивший те обывательски расхожие толки и каламбуры, в которых главным действующим лицом оказывался нос, а сюжетная канва историй неизменно была связана с похождениями носа, рассказами о его необыкновенных исчезновениях и удивительных появлениях, которые у образованных людей первой трети XIX столетия смыкались с известными литературными аллюзиями как мировой, так и русской классики (Стерн, Гофман, Погорельский, Бестужев-Марлинский, Одоевский, Загоскин и многие другие). По наблюдениям Виктора Виноградова,

[...] в „носологической” литературе первой половины XIX в., в которой мелькали перед глазами читателя носы отрезанные, запеченные, неожиданно исчезающие и вновь появляющиеся, даны были все элементы, легшие в основу гоголевской разработки темы о носе; намечены отдельные сцены — отрезывание носа, нос в теплом хлебе, обращение к медику, хотя они Гоголем развиты совершенно своеобразно<sup>6</sup>.

Как правило, исследователи доверяют утверждению Бориса Эйхенбаума, что „композиция у Гоголя не определяется сюжетом — сюжет у него всегда бедный, скорее — нет никакого сюжета”<sup>7</sup>. Однако в повести *Нос* сюжетная канва не только четко организована, но и структурирована. При чем основу повествования составляет такая форма наррации, при которой отчетливо имитируется стратегия газетного сообщения: „Марта 25 числа случилось в Петербурге необыкновенно странное происшествие...” [с. 40]<sup>8</sup>. Обозначено место действия — Петербург, уточнено — Вознесенский проспект [с. 40] и Садовая улица [с. 44], указана дата (25 марта), назван день недели — пятница [с. 56], поименованы непосредственные участники описываемых событий — цирюльник Иван Яковлевич и коллежский ассессор Платон Кузьмич Ковалев. При этом (как нередко принято в газетной статье) фамилия одного из героев „не сообщается” (по тексту — „фамилия его [цирюльника] утрачена”), однако до сведения читателя доносятся важные факты-детали — на вывеске цирюльникова заведения „изображен господин с намыленною щекою и надписью: «И кровь отворяют»” [с. 40] — как подтверждение правдивости и достоверности сообщения (или объявления,

<sup>6</sup> В. В. Виноградов, *Натуралистический гротеск. Сюжет и композиция повести Гоголя „Нос”*, [в:] его же, *Избранные труды: Поэтика русской литературы*, Москва 1976, с. 19.

<sup>7</sup> Б. М. Эйхенбаум, *Как сделана „Шинель” Гоголя*, [в:] его же, *О прозе. О поэзии*, Ленинград 1986, с. 46.

<sup>8</sup> Здесь и далее ссылки даются по изд.: Н. В. Гоголь, *Нос*, [в:] его же, *Собрание сочинений в 9 томах*, т. 3, Москва 1994, — с указанием страниц в скобках.

или газетной статьи). Неслучайно „газетный” мотив будет пронизывать всю повесть Гоголя [с. 45 и далее], а сцена в газетной экспедиции займет одну из центральных позиций сюжетного построения [с. 49–53]. Возвращение к ней будет закреплено в финале повествования [с. 65]. Иными словами, рассказ о носе майора Ковалева и причастности к тому цирюльника Ивана Яковлевича предстает у Гоголя одной из возможных вариаций („очевидностей”) обширной петербургской носологии, закрепленной в формате газетной статьи, привычного для публики газетного сообщения, сопровождаемого „действительными” фактами, деталями, подробностями.

„Объективность” хроникальной наррации, маркированная отсутствием **субъекта** повествования и намеренно сохраняемая до определенной поры, поддерживает нейтральность газетного дискурса — тогда как акцентированное отступление от „сухости” газетной фактологии („Но я несколько виноват, что до сих пор не сказал ничего об Иване Яковлевиче, человеке почтенном во многих отношениях...” [с. 42]), наоборот, сознательно обнаруживает присутствие в тексте зоны голоса газетчика-репортера. Обнаруживший (проявивший) себя я-рассказчик (я-газетчик) впоследствии будет удерживать все повествование в рамках привычной современникам Гоголя городской истории-анекдота, многочисленные образцы которых обыкновенно печатались в столичной прессе пушкинско-гоголевской поры.

Присущая Гоголю сказовая манера повествования, актуализированная посредством субъективированной речи введенного в текст почти „внесценического”, но объективированного репортера, позволяет прозаику дополнить („расцветить”) сюжетные перипетии передаваемой истории личностными оценками „знающего” и „опытного” профессионала, способного к суммированию и обобщению: „Иван Яковлевич, **как всякий порядочный русский мастеровой**, был пьяница страшный...” [с. 42]<sup>9</sup>. Или не менее основательно: „Но Россия такая чудная земля, что **если скажешь об одном коллежском асессоре, то все коллежские асессоры**, от Риги до Камчатки, непременно примут на свой счет. **То же разумей и о всех званиях и чинах**” [с. 44]. Маска газетного репортера дает возможность Гоголю чередовать и совмещать стратегии фактологического хроникального изложения и небременительного аксиологического обобщения, мотивированно приближая художественное повествование **к форме** оживленного и заинтересованного публицистического репортажа, допускающего смешение факта и вымысла, объективности и субъективности, едва ли не приближаясь к параметрам обывательского (газетного) слуха.

<sup>9</sup> Здесь и далее выделения в тексте Гоголя сделаны нами. — О. Б.

Условный гоголевский рассказчик-репортер со всей определенностью наделен не только стремлением к точности („две головки луку”, „две половины” [с. 40]; „два года” [с. 44]; „три цирюльника” [с. 43]; „трехлетний сынок” [с. 54] и др.), но и „профессиональной” способностью к моделированию художественно-публицистической наррации — он структурирует текст согласно законам творческой образности. Так, сообразно „парности” двух центральных персонажей композиция повести первоначально двухчастна (I и II), но постепенно — по закону сходства характеров — смыкается и изливается в малую финальную часть (III), обнаруживая в итоге уже не только подобие, но и „равенство” героев.

Однако в чем же равны персонажи? Явно не в социальном положении и определенно не в чинах.

Представляется, что, если бы Гоголь хотел написать **повесть о чинах** (о высоком чине носа и малом чине Ковалева), то, вероятно, таланта и художественного воображения писателя хватило бы на то, чтобы не нагружать сюжет избыточными перипетиями, а образную систему не усложнять излишними персонажами. Верится, что Гоголю достало бы умения упростить фабульную нить, создать текст ясный, полный видимого смысла и сфокусированный вокруг чина (чинов) — носа и майора Ковалева. Между тем Гоголь пошел по иному пути.

Одним из центральных мотивов повести *Нос* становится мотив зеркала, зеркальности, зеркальной симметрии. Образ зеркала, удваивающий и множащий „отражения” обстоятельств, характеров, судеб различных героев, позволяет Гоголю сопоставить прежде всего жизненные ситуации главных персонажей — цирюльника Ивана Яковлевича и коллежского асессора Ковалева, симметрично-зеркально „запараллелить” их образы, обнаруживая как их видимое сходство, так и (не)видимую разность<sup>10</sup>. Судьбы героев посредством **многократно** упомянутого в тексте образа зеркала [с. 43, 45, 55, 58, 62, 63, 64 — нередко на одной странице дважды или трижды] оказываются равными, сходными, отраженными. При этом мотив зеркала допускает приумножение отраженности главных героев в их „малых” копиях, посредством отображения качеств характера и типологии характера главных персонажей в героях второстепенных, фоновых, даже внетекстовых.

Принцип симметрии и подобия организует весь текст повести Гоголя. Уподоблению подвергаются всё и вся: живое и мертвое, человеческое и жи-

<sup>10</sup> В одной из работ Игорь Золотусский высказал мысль о „теме двойника” в повести Гоголя, правда, говорил об ином двойничестве: майора Ковалева и его носа (см.: И. П. Золотусский, *Душа и дело жизни: Очерки о Гоголе*, Москва 1981).

вотное, одухотворенное и бездушное, социальное и нравственное. И основа зеркальности закладывается уже в самом начале повествования, когда рассказ о двух главных героях начинается симметрично и внутренне связано. Репортерская точность введения персонажей сохраняется в обоих случаях.

О цирюльнике:

Иван Яковлевич проснулся довольно рано и услышал запах горячего хлеба. Приподнявшись немного на кровати, он увидел, что супруга его, довольно почтенная дама, очень любившая пить кофий, вынимала из печи только что испеченные хлебы. — Сегодня я, Прасковья Осиповна, не буду пить кофию, — сказал Иван Яковлевич, — а вместо того хочется мне съесть горячего хлебца с луком. [...] Иван Яковлевич для приличия надел сверх рубашки фрак и, усевшись перед столом, насыпал соль, приготовил две головки луку, взял в руки нож и, сделавши значительную мину, принялся резать хлеб. Разрезавши хлеб на две половины, он поглядел в середину и, к удивлению своему, увидел что-то белевшееся. Иван Яковлевич ковырнул осторожно ножом и пощупал пальцем. „Плотное! — сказал он сам про себя, — что бы это такое было?” Он засунул пальцы и вытащил — нос!.. [с. 40–41]

О майоре Ковалеве:

Коллежский ассессор Ковалев проснулся довольно рано и сделал губами: „брр...” — что всегда он делал, когда просыпался, хотя сам не мог растолковать, по какой причине. Ковалев потянулся, приказал себе подать небольшое стоявшее на столе зеркало. Он хотел взглянуть на прыщик, который вчерашнего вечера вскочил у него на носу; но, к величайшему изумлению, увидел, что у него вместо носа совершенно гладкое место! Испугавшись, Ковалев велел подать воды и протер полотенцем глаза: точно, нет носа! Он начал щупать рукою, чтобы узнать: не спит ли он? кажется, не спит. Коллежский ассессор Ковалев вскочил с кровати, встряхнулся: нет носа!.. [с. 43–44]

Обращает на себя внимание абсолютно точно повторенная фраза: часть I — „цирюльник Иван Яковлевич **проснулся довольно рано...**” [с. 40], часть II — „Коллежский ассессор Ковалев **проснулся довольно рано...**” [с. 43]. В обоих случаях началом повествования служит пробуждение героев и их удивление. Однако зеркальная отраженность **оптически** изменяет детали каждой ситуации и каждого из героев — словно в зеркале „право” меняется на „лево”, и наоборот. Цирюльник нашел нос — Ковалев потерял нос, цирюльник желает избавиться от носа — Ковалев прилагает все усилия к тому, чтобы найти нос, цирюльник неряха („У тебя, Иван Яковлевич, вечно воняют руки!” [с. 42]) — Ковалев чистюля („воротничок его манишки был всегда чрезвычайно чист и накрахмален” [с. 44]), при выходе из дома



цирюльник испуган множеством народа на улице — у Ковалева же наоборот: „ни один извозчик не показывался на улице, и он должен был идти пешком...” [с. 45], цирюльник в попытке избавиться от носа страшится полиции (будь то будочник или квартальный надзиратель) — майор Ковалев именно у полицейских ищет помощи и защиты [с. 44]. И этот ряд можно продолжить.

Симметричная структура композиционной организации обнаруживается в любом сюжетном повороте истории, находит ответ в различных направлениях фабульного развития — мотивация действий и поступков героев может быть различной, характер поведения героев остается единым. Так, фантастическая история появления/исчезновения носа до глубины души поражает обоих персонажей. Однако причину необычайного события каждый из героев видит в различных истоках. Современники Гоголя привыкли к тому, что причиной чудесного курьеза, рассказанного на газетных полосах, нередко оказывались опьянение или сон (неслучайно первый вариант повести *Нос* имел сновидческую этимологию<sup>11</sup>). И Гоголь здраво и реалистически уместно распределяет знакомые газетные мотивации между парными персонажами. Иван Яковлевич — как „всякий порядочный русский мастеровой” — самое первое и вероятное объяснение случившемуся ищет в пьянстве: „Пьян ли я вчера возвратился или нет, уж наверное сказать не могу. А по всем приметам должно быть происшествие несбыточное...” [с. 41]. В „пару” к нему Платон Кузьмич пытается пробудиться от затянувшегося (как ему кажется) сна: „Испугавшись, Ковалев велел подать воды и протер полотенцем глаза: точно, нет носа! Он начал щупать рукою, чтобы узнать: не спит ли он? кажется, не спит...” [с. 43]. Каждый из героев подбирает (и избирает в итоге) близкую и понятную ему мотивировку, одну из тех, что обыкновенно предлагали газеты.

Гоголь намеренно концентрирует в тексте сюжетные мотивы и композиционные ходы, которые успели стать для читателя привычными, и почти демонстративно превращает сложившуюся газетную традицию в отправную точку для объяснения свершившихся в повести чудес. И потому еще одной — неупущенной и учтенной — мотивацией „несбыточного” в череде событий повести становится вера доверчивой публики в ворожбу, колдовство, чародейство, заговоры и порчу. По сюжету повести майор Ковалев, не задумываясь, приписывает причину потери собственного носа „мщению” г-жи Подточиной.

---

<sup>11</sup> В черновой редакции *Носа* решающим моментом в оформлении фантазмагии мира был сон майора Ковалева и его последующее пробуждение.

Майор Ковалев, сообразя все обстоятельства, предполагал едва ли не ближе всего к истине, что виною этого должен быть не кто другой, как штаб-офицерша Подточина, которая желала, чтобы он женился на ее дочери. Он и сам любил за нею приволокнуться, но избегал окончательной разделки. Когда же штаб-офицерша объявила ему напрямик, что она хочет выдать ее за него, он потихоньку отчалил с своими комплиментами, сказавши, что еще молод, что нужно ему прослужить лет пяток, чтобы уже ровно было сорок два года. И потому штаб-офицерша, верно из мщениа, решила его испортить и наняла для этого каких-нибудь колдовок-баб [с. 55].

Правда, версия с колдовками-бабками вскоре рассыпается, так как тон, стиль, характер письма г-жи Подточинной становятся доказательством легковёрности майора Ковалева и ошибочности его гипотезы, но мотив ворожбы оказывается по-газетному „отработанным” Гоголем.

Что же касается цирюльника Ивана Яковлевича, то на первый взгляд кажется, что рядом с ним мотива ворожбы нет. Однако это не так. Многократно обвиненный в причастности к пропаже носа майора Ковалева, тем не менее, цирюльник только нашел нос в хлебе, тогда как испекла хлеб его законная жена Прасковья Осиповна. Рано утром, „приподнявшись немного на кровати, он увидел, что супруга его, довольно почтенная дама, очень любившая пить кофий, вынимала из печи только что испеченные хлебы” [с. 40]. Именно она месила тесто, выпекала хлеба — „и бросила один хлеб на стол” [с. 40]. О жене цирюльника сказано, что она очень любила кофий. А затем добавлено: „Пусть дурак ест хлеб; мне же лучше, — подумала про себя супруга, — останется кофию лишняя порция” [с. 40]. Понятно, что прием повтора использован Гоголем в данном случае неслучайно, а для того чтобы обозначить „дьявольскую” (магическую) сущность супруги Ивана Яковлевича. Ибо, с одной стороны, хорошо известно, что кофе — „напиток дьявола”, который долгое время считался вредным и любимым только „черными силами”. С другой стороны — именно кофе служит первейшим средством гадания, прежде всего „на кофейной гуще”. Потому жена цирюльника оказывается не только не меньше, но скорее даже больше причастна к злоключениям носа, чем другие персонажи. Гоголь почти однозначно указывает на ведьминские корни цирюльничьей жены, тем самым „уравновешивая” мистические женские (парные) образы как на стороне брадобрёя (жена Прасковья Осиповна), так и майора Ковалева (г-жа Подточина).

Зеркально симметричных деталей, которые сопровождают парноотраженные образы цирюльника Ивана Яковлевича и майора Ковалева, огромное множество, они рассыпаны по всему тексту [с. 40, 44, 45, 56, 58 и др.]. Обилие мелких деталей формирует разветвленную мотивную систему, ко-

торая, подобно деталям, последовательно переходит с образа одного героя на другой, в еще большей мере закрепляя связь между сюжетными линиями цирюльника и майора. Так, нос, который должен был располагаться на лице одного персонажа, оказался в свежее испеченном хлебе другого. При этом „хлебный” мотив тут же подхватывается в образе Ковалева. Например, то „до невероятности ровное” место, где „между двух щек” должен был располагаться его нос, выглядело „как будто бы только что выпеченный блин” [с. 52], и чуть позже еще раз — „гладкое, как блин” [с. 56]. И хотя цирюльник глубокомысленно произносит: „хлеб — дело печеное, а нос совсем не то” [с. 41], тем не менее связь носа и хлеба оказывается закреплена.

Форма узнаваемого газетного репортажа, избранная Гоголем, позволяет ему настойчиво акцентировать внимание на отдельных деталях, на точности детали, на самом присутствии детали. Газетная стратегия повествования мотивирует и объясняет множественность деталей, которые насыщают текст повести. И за таковым обилием деталей не сразу, но уверенно становится заметна некая особая странность гоголевского повествования — восприятие цельного образа (облика, внешности, личности) того или иного персонажа осторожно и последовательно вытесняется частью — метонимической деталью, то физической (часть тела), то социальной (часть костюма).

Первоначально подобная стратегия словно бы не заметна: „Черт его знает, как это сделалось, — сказал он наконец, почесав рукою **за ухом**” [с. 41]. Или: „С досадою закусив **губы**, вышел он из кондитерской...” [с. 45]. И даже: „...как вдруг заметил в конце моста квартального надзирателя благородной наружности, с широкими **бакенбардами**...” [с. 43]. Однако вскоре, например, губы становятся более „говорящими”, чем само лицо: „Иновник задумался, что **означали** крепко сжавшиеся его **губы**” [с. 51]. Бакенбарды незаметно начинают обретать самостоятельность и личностность, целый пассаж [с. 44] отводится на разъяснение смысла и значения бакенбард, на осознание их значимости и значительности. И далее последующее повествование предстает набором „телесных”, „биологических”, „физиологических” и прочих антропологических деталей, которые наделяются самоценностью и самостоятельностью: нос (носик), глаза (око), рот (ротик), зубы (даже десна [с. 63]), бровь („не в бровь, а прямо в глаз” [с. 54]), борода, бакенбарды становятся у Гоголя не просто заместителем, но полноценным воплощением всего тела (человека, личности) — прием метонимии (синекдохи) не только реализуется, но материализуется писателем<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> При этом Гоголь, несомненно, следовал за Пушкиным, подхватывая и „олицетворяя” вслед за современником отдельную „часть тела” [с. 63]: „Когда ж и где, в какой пустыне, / Безумец, их забудешь ты? / Ах, **ножки, ножки!** где вы ныне? / Где мнете вешние цветы?”

Сходная с „телесной”, примерно та же динамика прорисовывается и на уровне социальном: как подмечает Гоголь, человека (личность) подменяет фрак или сюртук [с. 42], шляпа или шпага [с. 43], мундир или воротничок [с. 45], очки [с. 49] или даже пуговица [с. 47]. Так, о майоре Ковалеве судят именно по пуговицам: „... между нами не может быть никаких тесных отношений. Судя по пуговицам вашего вицмундира, вы должны служить по другому ведомству...” [с. 47]. То есть Гоголь не выделяет социальный признак — **чин** — в качестве доминирующего признака человека, как традиционно принято считать, но демонстрирует раздробленность, разрозненность, многочастность личности — и, как следствие, самостоятельность **части** вопреки **целостности**. Причем части любой — биологически-телесной или форменно-казенной.

В мозаично-калейдоскопичном мире, где всякая целостность стремится к распадению на части, вполне вероятна такая история, которая произошла с носом. В мире деталей нос майора Ковалева вполне закономерно мог обрести стать и плоть, и как следствие — чин и мундир. Потому встреча майора Ковалева с господином (носом) в Казанском соборе изображена Гоголем фантастической, но одновременно и обыкновенной, мистической и реалистичной. Гоголь нигде с точностью не утверждает, что господин в мундире статского советника действительно был носом Ковалева — писатель умело балансирует на грани возможного и предполагаемого, догадки и ошибки [с. 45–46]. Странность же случившегося Ковалев видит не в самом факте обретения персональности носа, но — мундира: „Как же можно, в самом деле, чтобы нос, который еще вчера был у него на лице, не мог ездить и ходить, — был в мундире!” [с. 46]. Слово **мундир** поставлено Гоголем в самом конце монологизированной сентенции, оно акцентировано. И в ходе последующего общения Ковалева с господином в мундире Гоголь сознательно удерживает равновесие между возможностью и невозможностью обмана/истины. При этом в речи автора незнакомый герой намерено и последовательно называется только „нос”, в речи майора Ковалева — неизменно „господин” [с. 46].

Поводом для приостановки наиважнейшего (кажется, кульминационного) разговора с господином-носом служит случайное появление рядом с Ковалевым молоденькой дамы [с. 47]. Любопытно, что и в данном случае

---

(А. С. Пушкин, *Евгений Онегин*, [в:] его же, *Собрание сочинений в 10 томах*, т. 4, Москва 1975, с. 19.). Вероятно, почувствовав эту связь, Пушкин потому и был так весел и радостен при чтении (и дальнейшей публикации) *Носа* — гоголевская детализация была ему близка и понятна.

стратегия восприятия молодой дамы сохраняется прежней: внешность героини передается посредством описания платья и шляпки, а портрет дается через посредство детали — лоб, ручка, пальцы, подбородок, даже „часть щеки”. Шляпка же героини, сравненная с пирожным („легкая, как пирожное” [с. 47]), включается в ранее намеченный мотив хлеба, пирожков, выпечки. И в данном контексте **новоиспеченный** господин-нос самым непосредственным образом обнаруживает и обнажает наличие существующей связи между хлебом и носом, выпечкой и чином — становится понятно, что Гоголь реализует в повести метафору „новоиспеченности”.

Гоголь с удивительной точностью наблюдает и констатирует мозаичность современного ему общества, но не останавливается на антропоцентризме, а идет дальше — его метафора с легкостью распространяется на мир человеческий и животный, материальный и духовный, реальный и мистический. Уже в самом начале повести в тексте звучит, кажется, огрубленное сравнение цирюльника со зверем — реплика его жены: „Где это ты, зверь, отрезал нос?” [с. 40]. Описывая внешний вид Ивана Яковлевича, повествователь сообщает, что фрак у него „был пегий; то есть он был черный, но весь в коричнево-желтых и серых яблоках...” [с. 42] — и оба эпитета порождают ассоциацию животную, ибо „пегий” и серый „в яблоках” говорят о конской масти.

Продолжением „био”-характеристики героя (в данном случае уже „ботанической”) служит еще одно сравнение, использованное Прасковьей Осиповной в отношении мужа: „бревно глупое” [с. 41]. Поэтому, когда о герое говорится, что он был „ни жив, ни мертв” [с. 41], то в словесной игре Гоголя прочитывается уже не только эмфаза, но и воплощение писательского представления о едином, но рассыпавшемся на многие составляющие мире живом и мертвом, одухотворенном и обездушенном. И, по Гоголю, калейдоскоп из частиц-осколков далеко не всегда складывается соответственно логике и здравому смыслу, но порождает невиданные монструозные существа, подобные носу в мундире или лошади, „на которой шерсть была длинная, как на болонке” [с. 49]. Потому нет удивительного в том, что в газетах, по словам нарратора, живо обсуждалась „свежая” „история о танцующих **стульях** в Конюшенной улице” [с. 61], а майор Ковалев будет в какой-то момент ощущать свой нос „как **деревянный**” [с. 58].

В мире мистерий и фантазмагорий, которые создает Гоголь, смешиваются и меняются местами не только зеркальные „право” и „лево”, но и „верх” и „низ”. Герои с равной частотностью поминают на страницах повести и черта, и Бога, причем с одинаковой мерой убедительности и утвердитель-

ности, без оттенка сакральности или инфернальности. Войдя в кондитерскую, чтобы взглянуть на себя в зеркало, Ковалев произносит: „Ну, слава Богу, никого нет...” — но, заглянув в зеркало, выпаливает: „Черт знает что, какая дрянь! [...] Хотя бы уже что-нибудь было вместо носа, а то ничего!...” [с. 45]. Упоминание Бога и черта может звучать и внутри одной реплики героя, без особого разграничения: „Боже мой! Боже мой! За что это такое несчастье? [...] но без носа человек — черт знает что!” [с. 55].

В этом ключе обыгрывается Гоголем и выражение „черт надоумил”. В тексте *Носа* решение майора Ковалева поехать в газетную экспедицию объясняется так: „...казалось, само Небо вразумило его” [с. 49], где Небо написано с большой буквы, подобно Богу. В повести Гоголя, построенной как газетный репортаж, именно газетная экспедиция выступает той высшей инстанцией (почти Богом), где только и можно найти справедливость, потому эпизод в газетной экспедиции занимает самое значительное по объему место, ему отводится осевая позиция в структурной симметрии повести. Центроустраемленность сцены в газетной экспедиции акцентирована тем, что господин-нос обретает здесь собственную фамилию — „Носов” [с. 51], возможное социальное положение — „дворовый человек” [с. 51] и явную законопавность, ибо о нем может быть помещено объявление в газете, как о пропавшей собаке, продаваемой лошади или девке-прачке. Теперь герои (псевдо)эквиваленты, **я** и **нос** равны — в правах, в возможности существования, в размере оплаты объявления, в гонораре за поимку. Газета становится гарантом уравнивания гражданских и социальных прав части и целого.

Предзавершением повести *Нос* становится сообщение нарратора-репортера о множестве слухов, связанных с носом майора Ковалева, распространившихся по городу. Едва ли не каждый из эпизодов этого фейерверка „чрезвычайных” событий находит свой отзвук в основных событиях повести, дублируя, повторяя, оттеняя и варьируя центральный сюжет [с. 61]. Но особенно примечателен слух о том, что „не на Невском проспекте, а в Таврическом саду прогуливается нос майора Ковалева”, что будто бы он давно уже там, когда еще проживал там (некий, может быть, выдуманный) Хозрев-Мирза [с. 62]. Однако современникам Гоголя „странное” имя было хорошо известно, ибо Хозрев-Мирза был реальным лицом, персидским принцем, сыном наследника престола. Это его шах Фетх Али делегировал в Петербург с извинениями после убийства в Тегеране в 1829 году русского посла Александра Грибоедова. Современники Гоголя не могли не помнить, что в качестве компенсации за смерть создателя известной комедии *Горе от*



*ума* Хозрев-Мирза привез из Персии огромный и безукоризненно чистый алмаз „Шах”, врученный русскому императору. Алмазный камень оказался приравнен к жизни человека — и на данном уровне „шутка” Гоголя обрела далеко не шуточный характер. Веселая мистерия наполнялась зловещим смыслом, вбирающим в себя глубоко философское наполнение и гуманистическое содержание.

Итак, бытующее представление о повести Гоголя *Нос* как о повести, ориентированной исключительно на социальную проблематику, прежде всего на **идею чина**, оказывается требующим существенной корректировки. На самом деле Гоголь говорил о стойком ощущении иррациональности всего миропорядка, не только социального, но и психологического. Гоголь обращался к бытовому сознанию читателя, к удивительной и одновременной привычной особенности восприятия мира и человека в его раздробленности и частичности. Сюжетные контуры повести Гоголя очерчивали знакомые жизненные перипетии и ситуации, когда привычным оказывается восприятие части вместо целого, лишь слегка приправленное элементами фантастики, основанной на увлечении публики ясновидением, спиритизмом, вещими снами, идеями магнетизма, колдовства и проч. Гоголь показывал реальность мозаичного мира, в калейдоскопе которого бакенбарды значительнее выражения лица, ножка и талия привлекательнее ее обладательницы, галуны или воротнички внушительнее самого чиновника. В качестве заглавного персонажа Гоголь избрал нос, облеченный в чин статского советника, но на его месте вполне могла бы оказаться, например, пуговица, приписанная к некоему департаменту, или, например, шляпка, кокетливо прикрывающая часть розовеющей щеки молодой дамы. Вероятно, в окончательном выборе Гоголя сыграла роль устойчивая распространенность носологических мотивов (точнее слухов о носе) как в литературе, так и в газетной практике, как среди магов-астрологов, так и среди обывателей. Вполне вероятно, что одной из слагаемых мог быть и собственный **гоголевский нос**.

**Резюме:** Цель исследования — на основе детального анализа образно-мотивной системы повести Н. В. Гоголя *Нос* (1836) предложить новые акценты в интерпретации хрестоматийно известного текста. Методологическая основа работы: совмещение историко-литературного, поэтологического, мотивного, структурного методов и подходов. Основными результатами исследования являются следующие наблюдения и выводы. Бытующее представление о повести Гоголя *Нос* как о повести, ориентированной исключительно на социальную проблематику, устарело. Как показывает современный анализ, в „петербургской повести” Гоголь говорил не столько об „идее чина”, сколько обращался к осмыслению иррациональности всего миропорядка, не только социального, но и биологического, психологического, духовного. Сюжетные контуры повести Гоголя очерчивали знакомые жизненные перипетии и ситуации, но за ними писатель видел ирреальность реального мира, показывал мир мозаичный, где часть органично выступает метонимическим заместителем целого. Один из характерных жизненных эпизодов, на который опирался Гоголь, — принятия драгоценного персидского камня взамен жизни великого русского писателя — Александра Грибоедова, создателя комедии *Горе от ума*.

**Ключевые слова:** русская литература XIX века, Николай Гоголь, повесть *Нос*, система образов, мотив, деталь

## THE COLOURFUL WORLD OF NIKOLAI GOGOL'S *THE NOSE*

**Abstract:** The article is devoted to a detailed analysis of imagery and system of motifs in Nikolai Gogol *The Nose* (1836), crucial in its new interpretation. The methodological basis of this article includes combining literary/historical, poetic, motivic, structural methods and approaches. The main results of the study are the following observations and conclusions. The author argues that Gogol's novel is devoted not only to social issues. She claims that Gogol does not talk about the „idea of rank” and does not apply it to the understanding of the irrationality of the world order. In *The Nose*, Gogol focuses on social, biological, psychological, and spiritual problems. Moreover, he outlines the familiar vicissitudes of life and situations. Gogol, who saw the illusoriness of the real world, depicts the world as a mosaic, where each part acts as a metonymic representative of the whole. In one of the most characteristic episodes, Gogol adopts the Persian precious stone instead of the life of the great Russian writer Alexander Griboyedov.

**Keywords:** Russian literature of the 19<sup>th</sup> century, *The Nose* by Nikolai Gogol, system of images, motif, detail



**Русская литература: проблемы, феномены, константы**  
Коллективная монография под ред. А. Пашкевич и Э. Тышковой-Каспшак  
Вроцлав–Санкт-Петербург–Краков 2018

Евгений Филонов

Санкт-Петербургский государственный университет

## **ПОВЕСТВОВАНИЕ НИКОЛАЯ ГОГОЛЯ И ЛИТЕРАТУРНЫЕ КОНВЕНЦИИ**

В русскоязычной научной традиции начало литературоведческой теории повествования было положено работами формалистов, предпринявших первые попытки типологического описания повествовательных форм и приемов. В западноевропейской традиции на изучение литературного нарратива значительное влияние оказали концепции структурной лингвистики, восходящие к трудам Фердинанда де Соссюра. Современная нарратология унаследовала главное свойство формализма и структурализма — принципиальную неисторичность. Уязвимость историко-литературных построений формальной школы была отмечена критиками уже вскоре после их появления<sup>1</sup>, в западной же традиции исторической проблематике до недавнего времени уделялось мало внимания в нарратологических исследованиях<sup>2</sup>.

Предлагая универсальный категориальный аппарат для анализа различных нарративных феноменов в системе культуры, современная тео-

---

<sup>1</sup> См.: П. Н. Медведев, *Формальный метод в литературоведении*, Москва 2003 (первое издание — 1928 г.).

<sup>2</sup> См. об этом: М. Fludernik, *The Diachronization of Narratology*, „Narrative” 2003, vol. 11, № 3, с. 331–348.

рия повествования, по сути, оказывается не в состоянии описать художественный нарратив как специфический феномен. В рамках исторической поэтики художественная литература понимается как **динамичная** система, а история литературы — как **диалектический** процесс, для описания которого структурно-типологический подход является недостаточным<sup>3</sup>. Таким образом, использование широких аналитических возможностей нарратологии в литературоведческом (то есть историко-литературном) исследовании представляется проблемой.

„Диахронизация” повествовательной теории (широко обсуждаемая нарратологами в последние полтора десятилетия) понимается большинством исследователей как задача очередной модификации некоей универсальной классифицирующей системы<sup>4</sup>. Подобные разработки едва ли могут стать решением вышеозначенной проблемы, требующей не усовершенствования типологии, а совмещения структурно-типологического и герменевтического подходов. Между тем, в ходе теоретического развития нарратологии, как представляется, уже был намечен путь, на котором такое совмещение оказывается возможным, — он связан с исследовательским потенциалом категории события.

В настоящее время событийность осознана теоретиками как герменевтическая категория: возникая как **значимое** нарушение нормы, событие в конкретном нарративе зависит от субъекта и контекста его интерпретации<sup>5</sup>. При рассмотрении художественного повествования как феномена литературы под общим контекстом событийности следовало бы понимать **литературную эпоху** (как часть целого литературного процесса)<sup>6</sup>. При этом очевидно, текст является не только фактом литературной эпохи, но и актом коммуникации. Соответственно субъект событийности (в самом широком смысле) может быть соотнесен с фигурой имплицитного читателя — именно в перспективе читателя то или иное нарушение нормы получает релевантность в смысловой организации текста.

<sup>3</sup> См. об этом: А. В. Михайлов, *Методы и стили литературы*, Москва 2008 — и мн. др.

<sup>4</sup> См.: I. J. F. de Jong, *Diachronic Narratology. (The Example of Ancient Greek Narrative)*, „The living handbook of narratology”, Hamburg 2009–2016 <<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/diachronic-narratology-example-ancient-greek-narrative>> [дата обращения: 21.12.2017]; M. Fludernik, *The Diachronization...* — и мн. др.

<sup>5</sup> См. об этом: В. Шмид, *Событийность, субъект и контекст*, [в:] *Событие и событийность*, ред. В. М. Маркович, В. Шмид, Москва 2010, с. 13–23.

<sup>6</sup> Представление о литературной эпохе как динамичном и диалектичном феномене сформулировано в рамках исторической поэтики Павлом Николаевичем Медведевым (Михаилом Михайловичем Бахтиным) и Александром Викторовичем Михайловым — см.: П. Н. Медведев, *Формальный метод...*; А. В. Михайлов, *Методы и стили...*

В аспекте исторической поэтики концептуализировать контекстную и субъектную обусловленность события в художественном нарративе можно посредством понятия **литературной конвенции**. Конвенция — это некое характерное для определенной эпохи представление о природе и основаниях литературного творчества, разделяемое одинаково писателями и читателями и предшествующее эстетической коммуникации. Подобный подход требует рассматривать повествовательную структуру текста, принадлежащего той или иной литературной системе, как реализацию конвенционально заданной (а не универсальной) модели, — что позволяет преодолеть „ахронность”<sup>7</sup> структуральной нарратологии.

Такая „историзация” нарратологического исследования позволяет и сами категории повествовательной теории увидеть в их исторической обусловленности. Теоретический аппарат нарратологии был разработан главным образом на материале литературы реалистической и постреалистической эпох — и оказывается практически мало применим для анализа текстов, принадлежащих риторической культуре<sup>8</sup>. Соответственно, в рамках исторического подхода корректно говорить не об универсалиях повествования, а об элементах соответствующей **повествовательной конвенции**.

Так, для реалистического нарратива<sup>9</sup> характерно, во-первых, стремление к созданию иллюзии реальности (мир повествуемый должен быть прямо отождествлен читателем с миром внелитературным); во-вторых, представление о событии как непредсказуемом нарушении нормы (так понятая событийность становится организующим центром литературного текста в его движении к поиску новых — беспрецедентных — смыслов); в-третьих, этико-эстетическая реакция читателя на литературное произведение (воспринимая пространство повествования как до определенной степени тождественное внелитературной действительности, читатель оценивает художественное событие как имеющее отношение к его собственной жизни).

Риторическая эпоха предполагала совершенно иной тип отношения к литературному тексту. Образ мира, слагающийся в риторическом слове (в большей степени „осмысленный” и „оформленный” и „более значимый”, чем внелитературная действительность), не должен создавать иллюзии ре-

<sup>7</sup> Определение Ирен де Йонг — см.: I. J. F. de Jong, *Diachronic Narratology...*

<sup>8</sup> См. об этом, напр.: В. Шмид, *Событийность...*, с. 20–23.

<sup>9</sup> Предлагаемое здесь в виде упрощенной модели описание повествовательной конвенции реалистической эпохи опирается на классические концепции исторической поэтики, разработанные в трудах М. М. Бахтина и А. В. Михайлова — см.: М. М. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики*, Москва 1975; П. Н. Медведев, *Формальный метод...*; А. В. Михайлов, *Методы и стили...* — и мн. др.

альности; „нормативность” же риторического мышления обуславливала негативное отношение к событийности (понятой как нарушение нормы) — и т. д.<sup>10</sup>

Соответствующая реалистической конвенции модель литературного нарратива не универсальна — она возникает на определенном этапе развития культуры; процесс ее формирования и становления, очевидно, можно проследить в ряде национальных (европейских) литератур.

В русской литературе „переходным временем”, предшествовавшим расцвету реалистического романа, оказываются 1830-е годы. А. В. Михайлов характеризует это десятилетие как своего рода „эпилог” грандиозного культурного перелома, совершавшегося на рубеже XVIII–XIX веков<sup>11</sup>. В этот период, для которого характерно „бессистемное” сосуществование множества различных литературных тенденций при отсутствии единой доминанты, постепенно слагается и утверждается реалистическая конвенция. Творчество Николая Васильевича Гоголя, которое почти целиком принадлежит 1830-м годам (основные его произведения созданы в 1829–1842 годах), может быть рассмотрено как один из ярких фактов в этом процессе.

Первый новеллистический цикл Гоголя — *Вечера на хуторе близ Диканьки* (1829–1833) — появляется в рамках романтической жанровой традиции. Литературная конвенция, актуальная для русской фантастической повести 1820-х–1830-х годов, подразумевает отчетливое ощущение границы между фиктивным миром искусства и жизненной реальностью. Фантастический мир текста, всецело подчиненный своему творцу — художнику-демиургу, отсылает не к жизненной действительности читателя, находящейся вне эстетической сферы, но к самому себе. При интерпретации внутренних законов этого мира читатель не может опереться на собственный жизненный опыт, — поэтому событийность текста обуславливает здесь эстетическую, а не этико-эстетическую реакцию. Читатель романтической баллады или фантастической повести может не верить в существование сверхъестественного в реальной действительности, однако он должен „поверить” изображаемым фантастическим событиям на время чтения, — чтобы приобщиться переживанию чудесного; по завершении чтения читатель „возвращается” к собственной реальности, не имеющей ничего общего с фантастическим миром текста<sup>12</sup>. Разграничивая (и зачастую противопоставляя)

<sup>10</sup> См. об этом: А. В. Михайлов, *Методы и стили...*

<sup>11</sup> См.: А. В. Михайлов, *Гоголь в своей литературной эпохе*, [в:] его же, *Обратный перевод. Русская и западноевропейская культура: проблемы взаимосвязей*, Москва 2000, с. 332–333.

<sup>12</sup> Особенности романтической фантастики и соответствующей литературной конвенции описаны Владимиром Марковичем Марковичем — см.: В. М. Маркович, *Балладный мир*

художественную реальность и внелитературную действительность, такое повествование **на структурном уровне** реализует мировоззренческую модель романтического двоемирия.

В *Вечерах на хуторе близ Диканьки* образ фиктивного адресата, посредством которого задается отношение читателя к изображаемому миру, выстраивается в рамочном повествовании — в предисловиях „издателя” Рудого Панька. Описывая столицу и Диканьку как два совершенно непохожих друг на друга и даже чуждых друг другу мира, повествователь как бы убеждает читателя (находящегося в „Петербурге”), что оценивать изображаемый полуфантастический мир с точки зрения жизненных закономерностей, актуальных для мира столицы, невозможно. Неспособность читателя понять Диканьку, глядя на нее „извне”, распространяется даже на язык повествования — за текстом предисловия в виде словаря приводится список слов, „которые в книжке этой не всякому понятны”<sup>13</sup>.

В этом смысле приглашение в гости в конце первого предисловия („[...] как будете, господа, ехать ко мне, то прямехонько берите путь по столбовой дороге на Диканьку” [т. I, с. 106–107]) можно воспринять как приглашение забыть на время чтения привычные законы реального мира и проникнуть в незнакомый, но привлекательный для читателя повествуемый мир, воспринять его внутреннюю логику.

В дальнейшем образ фиктивного адресата изменяется: рассказчики сказовых новелл обращаются уже не к далекому читателю, а к своим слушателям-односельчанам. Дистанция между читателем и изображаемым как бы исчезает; читатель готов эмоционально приобщиться к этому непохожему на его действительность миру, сопереживать протагонистам фантастических историй, забывая, что все описываемое невозможно в реальности.

Однако гибельные конфликты героев *Вечера накануне Ивана Купала* и *Страшной мести*, равно как и комические приключения героев *Сорочинской ярмарки*, *Майской ночи* и т. д., могут волновать читателя лишь в момент чтения. Закрывая книгу, он вновь возвращается в собственную реальность, не имеющую ничего общего с пространством Диканьки. События повествуемого мира, его противоречия и проблемы оказываются неактуальными за пределами текста, — они становятся частью эстетического опыта читателя, но не обогащают его жизненным опытом. Эта повествователь-

---

*Жуковского и русская фантастическая повесть эпохи романтизма*, [в:] *Жуковский и русская культура*, отв. ред. Р. В. Иезуитова, Ленинград 1987, с. 138–166.

<sup>13</sup> Н. В. Гоголь, *Полное собрание сочинений. В 14 томах*, т. 1, Москва–Ленинград 1940, с. 107. Все произведения Гоголя цитируются по тому же изданию, с указанием тома и страницы.

ная стратегия гоголевского цикла соответствует **литературной конвенции романтической фантастики**.

В *Вечерах* смысловой потенциал такой нарративной модели был целиком исчерпан. На следующих этапах творческого развития Гоголя эволюция его повествовательной системы определяется стремлением преодолеть в читательском восприятии границу между фиктивным миром литературы и пространством жизненного бытия.

Сборники *Миргород* и *Арабески* (1833–1834) отражают поиски Гоголя в этом направлении. Базовая коммуникативная ситуация в повестях сборников — это **проблематизация конвенциональной установки романтического фантастического повествования**; их нарративные стратегии направлены на то, чтобы некоторым образом сблизить мир текста и действительность читателя.

В основе изображаемого мира находится неисправимое противоречие: в повести *Старосветские помещики* это противоречие между душевной привлекательностью героев и пустотой их жизни<sup>14</sup>; в повести *Тарас Бульба* — конфликт двух „правд” (коллективных ценностей казачьего братства и личных ценностей индивидуалистического мировоззрения); в повести *Записки сумасшедшего* — противоречие личности героя, с одной стороны, осознающего свое человеческое достоинство, с другой стороны, подверженного разрушительному безумию — и т. д.

Уподобляя отчасти изображаемую действительность внетекстовой реальности, „втягивая” читателя в свой мир, текст заставляет его остро переживать находящееся в основе этого мира противоречие. Осуществляя этическую оценку — например, осуждая героев (в *Старосветских помещиках*, *Повести о том...*, *Портрете*) или сострадая им (в *Невском проспекте*, *Портрете* и т. д.), читатель стремится разрешить конфликт текста, опираясь на свой жизненный опыт (в осуждении или оправдании поступков героев он пытается исходить из собственных представлений о жизни)<sup>15</sup>.

Между тем, повествование то и дело обнажает фиктивную природу изображаемого, что делает неуместным вышеописанную этико-эстетиче-

<sup>14</sup> Ср.: Г. А. Гуковский, *Реализм Гоголя*, Москва–Ленинград 1959, с. 75–79.

<sup>15</sup> Это подтверждается реальными читательскими свидетельствами — ср., напр., отзывы о *Старосветских помещиках* Виссариона Григорьевича Белинского: „Вы видите всю пошлость, всю гадость этой жизни, животной, уродливой, карикатурной, а между тем принимаете такое участие в персонажах повести” (В. Г. Белинский, *Полное собрание сочинений. В 13 томах*, т. 1, Москва 1953, с. 291); Николая Владимировича Станкевича: „Как здесь схвачено прекрасное чувство человеческое в пустой ничтожной жизни!” (Г. А. Гуковский, *Реализм Гоголя...*, с. 77) и др.



скую читательскую реакцию. Так, например, в *Записках сумасшедшего* в тот момент, когда читатель, сопереживая страдающему герою, готов осудить мучающий его миропорядок, текст напоминает, что весь повествуемый мир выстроен сознанием безумца:

Матушка, спаси твоего бедного сына! урони слезинку на его больную головушку! посмотри, как мучат они его! прижми ко груди своей бедного сиротку! ему нет места на свете! его гонят! — Матушка! пожалей о своем больном дитятке!.. А знаете ли, что у французского короля шишка под самым носом? [т. III, с. 214]

В конечном счете, читатель вынужден остро переживать неразрешимые противоречия заведомо фиктивной реальности<sup>16</sup>.

Граница, отделяющая подчиненный авторской фантазии мир текста от мира действительного, в повестях *Миргорода* и *Арабесок* еще не преодолевается в читательском восприятии (что соответствовало бы конвенциональной модели реалистического повествования), однако становится уже предметом рефлексии текста и читателя.

В 1843 году в составе третьего тома *Сочинений Николая Гоголя* впервые появляются так называемые „петербургские повести” в том виде, в каком они знакомы современному читателю. Этот несобранный цикл (в который вошли *Невский проспект* и *Записки сумасшедшего* без изменений, *Портрет* и *Нос* в новых редакциях 1837–1841 годов и ранее не публиковавшаяся *Шинель* — 1839–1841) на новом этапе творческой эволюции Гоголя стал самостоятельным произведением, в котором оформились повествовательные принципы, соответствующие установившейся впоследствии **реалистической конвенции**.

Повествовательная поэтика петербургского цикла описана Владимиром Марковичем Марковичем: суггестивное повествование создает здесь мощную иллюзию реальности, при этом событийность в повествуемом мире

---

<sup>16</sup> О таком восприятии текстов говорят и читательские свидетельства — ср. отзывы о *Записках сумасшедшего*: „Возьмите *Записки сумасшедшего*, этот уродливый гротеск, эту странную, прихотливую грезу художника, [...] вы еще смеетесь над простаком, но уже ваш смех растворен горечью; это смех над сумасшедшим, которого бред и смешит и возбуждает сострадание” (В. Г. Белинский, *Полное собрание...*, с. 297); о *Старосветских помещиках* — „Вы прочтете там повесть *Старосветские помещики*. Старик со старухой жили да были, кушали да пили, и умерли обыкновенною смертью, вот всё ее содержание, но сердцем вашим овладеет такое уныние, когда вы закроете книгу: вы так полюбите этого почтенного Афанасия Ивановича и Пульхерию Ивановну, так свыкнетесь с ними...” (М. П. Погодин, *Письмо В. П. Андросову, 1835 г.*, [в:] В. В. Гиппиус, *Гоголь: Воспоминания. Письма. Дневники*, Москва 1999, с. 103) и др.



проблематизирована (рассказчик то и дело снимает с себя ответственность за рассказываемое). Отождествляя бессобытийный повествуемый мир с пространством собственного бытия, читатель фактически должен увидеть и собственную реальность как мир хаоса. Результатом чтения, таким образом, должно стать некое новое знание о мире внетекстовой действительности<sup>17</sup>.

Как формируется эта новая стратегия, можно увидеть, сравнив, например, две редакции повести *Нос*. В первоначальном ее варианте (1836) в финале содержалось объяснение фантастических событий сном героя и ироническое рассуждение рассказчика о бессмысленности собственного рассказа:

Я, признаюсь, не могу постичь, как я мог написать это? [...] Положим, для фантазии закон не писан, и притом действительно случается в свете много совершенно неизъяснимых происшествий; но как здесь?.. [...] Нет, этого нельзя понять! [т. III, с. 400]

Эта ирония, вполне очевидно, направлена против примитивного прочтения литературного текста, которое, игнорируя автономию художественной реальности, требует от нее прямого правдоподобия, соблюдения логики обыденного. Эта коммуникативная стратегия ориентирована на экспликацию границы между миром литературного вымысла и жизненной действительностью (как и в других гоголевских повестях 1833–1835 годов).

Во второй редакции исчезает эпизод пробуждения героя, а заключительный „монолог” повествователя превращается в отказ от ответственности за повествуемое:

Вот такая история случилась в северной столице нашего обширного государства! Теперь только по соображении всего видим, что в ней есть много неправдоподобного. [...] Но что страннее, что непонятнее всего, это то, как авторы могут брать подобные сюжеты. [...] А всё однако же, как поразмыслишь, во всем этом, право, есть что-то. Кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете; редко, но бывают [т. III, с. 75].

Текст втягивает читателя в фантастичный мир, но никак не объясняет его фантастики — ни рациональными мотивировками, ни автономией художественной действительности. Не видя внешней границы изображаемой реальности, читатель стремится отождествить ее с пространством собственного бытия и уже там искать мотивировки сверхъестественному.

<sup>17</sup> См.: В. М. Маркович, *Петербургские повести Н. В. Гоголя*, Ленинград 1989.

Те же повествовательные принципы реализованы в *Шинели* и во второй редакции повести *Портрет*. В составе нового единства петербургского цикла получают иной смысл и те две повести *Арабесок*, которые вошли в собрание сочинений без переработок. Стратегии сборников 1835 года направлены на то, чтобы внушить читателю переживание трагической иррациональности жизни; реалистический же тип эстетической коммуникации ведет от переживания противоречия к его уяснению: текст провоцирует читателя сформулировать для себя некий „положительный ответ” — осмыслить причины иррациональности бытия и возможности ее преодоления.

Повествование, ориентированное на привлечение жизненного опыта читателя к интерпретации художественного мира, предполагает возможность разных прочтений. Литературный текст — в рамках представления о диалектической взаимосвязи искусства и действительности — может актуализировать разные стороны смысла в зависимости от актуального внелитературного контекста. Именно такую „многозначность” и обнаруживают петербургские повести как факт русской культуры.

Развитие и трансформация повествовательных принципов в прозе Гоголя — от различных форм характерного сказа (*Вечера на хуторе близ Диканьки*) к аукториальному романному повествованию (*Мертвые души*) — было обусловлено сложной эволюцией индивидуальной художественной системы писателя. Однако динамику гоголевского нарратива можно рассмотреть и в контексте общекультурных процессов 1830-х годов — как факт переходной эпохи, для которой характерна смена доминирующих литературных конвенций. В этот период формирование нового типа отношений между литературой и действительностью связано с установлением реалистической конвенции. В гоголевском творчестве новая форма эстетической коммуникации складывается в ходе постепенного преодоления в читательском восприятии границы между пространством действительности и повествуемым миром. В последующую эпоху эта модель станет в русской литературе основой парадигмы реалистического романа.

**Резюме:** В статье рассматривается эволюция повествовательного творчества Николая Гоголя в аспекте нарратологии и исторической поэтики. 1830-е–1840-е годы описываются как „переходное время” в истории русской литературы, период формирования и утверждения литературной конвенции реалистической эпохи. Творчество Гоголя оказывается значимым фактом в этом процессе.

**Ключевые слова:** Гоголь, поэтика нарратива, событийность, литературная конвенция, историческая поэтика

### NIKOLAI GOGOL'S NARRATIVE PROSE AND LITERARY CONVENTIONS

**Abstract:** The article discusses the evolution of Nikolai Gogol's narrative as a problem of narratology and historical poetics. The author depicts the 1830s–1840s as a „time of transition” in Russian history of literature, and as a period of shaping and establishing the principal convention of literary realism. Gogol's works played a significant role in that process.

**Keywords:** Nikolai Gogol, narrative analysis, eventfulness, literary convention, historical poetics

**Русская литература: проблемы, феномены, константы**  
Коллективная монография под ред. А. Пашкевич и Э. Тышковской-Каспшак  
Вроцлав–Санкт-Петербург–Краков 2018

Сильвия Каминьска-Мацёнг

Вроцлавский университет

**КРАСИВЫЙ ФОН ИЛИ НАСТОЯЩАЯ СИЛА?  
ЖЕНСКИЕ ПЕРСОНАЖИ И ФАНТАСТИКА  
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА  
(ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)**

Фантастика в русской литературе XIX века занимает особое место. По мнению Юрия Медведева: „Полная антология русской дореволюционной фантастики составила бы не один и не два, а десятки томов”<sup>1</sup>. И слово „том” имеет в этой области определенное значение, поскольку фантастика в русской литературе XIX века — это прежде всего короткие рассказы и повести. Именно эти небольшие формы, которыми воспользовались авторы для выражения своего отношения к современной им реальности, наиболее часто включали в себя интересующие нас фантастические элементы<sup>2</sup> (со-

---

<sup>1</sup> Ю. Медведев, „На границе грядущего с беспредельным...” *Послесловие*, [в:] *Русская фантастическая проза XIX–начала XX века*, сост. Ю. Медведев, Москва 1986, с. 681.

<sup>2</sup> В научных исследованиях они часто толкуются таким же самым очевидным образом, который навязывает их социологическое понимание. И это одна точка зрения. Другая — фантастическая литература XIX в. получила названия: „периферии интересов”, „литературных попыток”, а также „юношеских стилистических упражнений” знаменитых авторов, так как сами тексты не выходили в свет часто в течение нескольких лет (некоторые из них издавались впервые после смерти автора, некоторые из тех, написанных на французском, английском или немецком языках, переводились на русский только спустя несколько десятилетий). Добавим, что в 80-е и 90-е гг. XX в. издательства проявили интерес к этим коротким фантастическим повестям, публикуя их в сборниках (см. напр.: *Русская фантастическая проза XIX–начала XX века*, Москва 1984; *Opowieści niesamowite: Groza i niesamowitość w prozie*

гласно определению Цветана Тодорова, фантастический характер текста — это временное и мимолетное состояние чтения, выражающее колебание по поводу принадлежности рассказанного к естественному или сверхъестественному порядку вещей<sup>3</sup>).

Русская фантастическая проза XIX века обычно вписывается в романтические традиции создания литературы<sup>4</sup>. Фантастика, выражая мир при помощи удивительных событий, придавала основное значение иррациональным явлениям. Она сосредоточила внимание писателей на человеческой душе, прежде всего на романтическом „внутреннем человеке”, противостоящем „внешнему человеку” и одновременно с ним связанным<sup>5</sup>. Главным героем произведения стал **мужчина**, который является центром удивительного действия — изображения его внутренних впечатлений (с такой ситуацией имеем дело также в описываемых в этой статье повестях *Киевские ведьмы* /1833/ Ореста Сомова, *Записки сумасшедшего* /1834/ Николая Гоголя и *Киммерийская болезнь* /1895/ Александра Амфитеатрова). Такое понимание фантастики и романтизма подчеркивает психологический аспект литературного персонажа и в связи с этим дает возможность проанализировать его судьбу в психоаналитической перспективе<sup>6</sup> (так как психоанализ фокусируется именно на человеке, а точнее, на его бессознательном). Одним из самых подходящих для нашего исследования направле-

*rosyjskiej XIX i początku XX w.*, Warszawa 1990), но представляя их только как интересный факт из жизни и творчества известных русских писателей (подобное мнение до сих пор актуально). Однако надо подчеркнуть, что все эти произведения сыграли значительную роль в процессе создания современной, признанной во всем мире, русской фантастики. И хотя бы поэтому для исследователя литературы они должны быть важны.

<sup>3</sup> См.: S. Lem, *Tzvetana Todorova fantastyczna teoria literatury*, „Teksty” 1973, № 5, с. 27.

<sup>4</sup> См.: С. Ф. Васильев, *Поэтика „реального” и „фантастического” в русской романтической прозе*, „Проблемы исторической поэтики” 1990, № 1, <<http://cyberleninka.ru/article/n/poetika-realnogo-i-fantasticheskogo-v-russkoy-romanticheskoy-proze-1>> [дата обращения: 20.01.2018].

<sup>5</sup> См.: M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, с. 51.

<sup>6</sup> Психоаналитические исследования литературы являются попыткой весьма интересной, причем не новой. Присутствие психоанализа в литературных исследованиях имеет свои корни в конце XIX–начале XX в., то есть при жизни создателей метода — Зигмунда Фрейда (напр., толкование *Гамлета* Шекспира, см.: S. Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1996) и Карла Густава Юнга (напр., толкование *Улисса* Джеймса Джойса, см.: C. G. Jung, *Ulisses. Monolog*, [в:] его же, *Archetypy i symbole*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1976, с. 488–518.) Интересным является факт, что „В русскоязычном литературоведении этот текстологический психоаналитический подход мало разработан, несмотря на то что психоанализ литературного творчества в России уже пережил «две волны» — в 20-е гг. (И. Д. Ермаков, Н. Е. Осипов, И. А. Бернштейн) и 90-е гг. XX в. (А. И. Белкин, А. И. Кругликов, С. Н. Зимовец)” — О. Б. Золотухина, *Психологизм в литературе*, <[http://ebooks.grsu.by/psihologizm\\_lit/1-psikhoanaliticheskoe-literaturovedenie.htm](http://ebooks.grsu.by/psihologizm_lit/1-psikhoanaliticheskoe-literaturovedenie.htm)> [дата обращения: 19.01.2018].

ний психоанализа является „глубинная психология” Карла Густава Юнга<sup>7</sup>, которая лучше всего, на наш взгляд, толкует тайны, связанные с внутренней жизнью героев фантастических произведений.

При этом надо подчеркнуть, что **женщины** в произведениях с фантастическим сюжетом обычно появляются в качестве фона для происходящих событий, иногда как элемент, вызывающий какие-то события<sup>8</sup>. Авторы, наверное также под влиянием атмосферы своего времени — XIX век считается эпохой жестких и суровых обычаев<sup>9</sup>, — наделяют женщин ролями второго плана. И тем не менее их значение — причем не только в романах, но и в небольших прозаических произведениях — трудно переоценить, что нашло некоторое отражение в работах исследователей. Существует многообразие разных классификаций моделей и способов представления героинь в литературе<sup>10</sup>. Однако благодаря тому, что образ женщин в фантастической русской литературе не так уж распространен<sup>11</sup>, психоаналитический анализ может показать их новый потенциал. Автор публикаций в области психологии Зенон Дудек пишет: „Проводником по миру бессознательного у человека является фигура женщины [...]. Это один из важнейших тезисов психологии Юнга”<sup>12</sup>. Опираясь на эту констатацию, мы можем по-новому посмотреть на функцию — чаще всего пассивных — женских персонажей в фантастических произведениях.

Стоит упомянуть и саму суть психоаналитической трактовки литературного создания, а точнее анализ героя (героини). Надо помнить, что положительная роль психоанализа заключается не в том, чтобы обнаружить новую, лучшую истину текста, недоступную для всех непользующихся психоаналитическими методами исследований. Как мы уже сказали, психоанализ фокусируется на человеке, на его бессознательном. В связи с этим взгляд на литературное произведение, на конкретный персонаж, подчеркивающий психологическое измерение описанных явлений, позволяет по-

<sup>7</sup> См., напр.: К. Г. Юнг, *Психологические типы*, пер. С. Лорие, Санкт-Петербург 2001.

<sup>8</sup> Ср.: О. И. Виноградова, В. В. Липич, *Особенности женских образов в фантастических повестях А. Ф. Вельтмана*, „Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки” 2011, № 18 (113), <<http://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-zhenskih-obrazov-v-fantasticheskikh-povestyah-a-f-veltmana>> [дата обращения: 4.02.2018].

<sup>9</sup> Ср.: А. Lisak, *Miłość, kobieta i małżeństwo w XIX wieku*, Warszawa 2009.

<sup>10</sup> См.: Ю. В. Кунина, *Проблема определения типов русских литературных героинь второй половины XIX века*, <<http://science.rfei.ru/ru/2013/1/15.html>> [дата обращения: 20.01.2018].

<sup>11</sup> Стоит здесь еще раз упомянуть работу: О. И. Виноградова, В. В. Липич, *Особенности женских образов...*

<sup>12</sup> См.: Z. Dudek, *Jungowska psychologia marzeń sennych*, Warszawa 2010, с. 203. Перевод наш. — С. К.-М.

нять его человечность. Этот аспект выделяет Павел Дыбель в книге *Крошки психоанализа* (2009), подчеркивая особую чувствительность исследователя, ориентированного на психоанализ в интерпретации литературного произведения, позволяющую ему по-другому взглянуть на судьбу героя и добавить к нему другие когнитивные ценности<sup>13</sup>.

В контексте психоанализа Юнга женский персонаж, появляющийся в какой-то, нередко переломный, момент жизни героя (несмотря на свое дополнительное существование, оказывающий на него значительное влияние), называть будем Анимой<sup>14</sup>. Этот архетип, т. е. то, что видит мужчина во встреченных женщинах (проекция<sup>15</sup>), соответствует процессам<sup>16</sup> в мужской психике, задачей которых является развитие эмоциональности, уравно-

<sup>13</sup> „Obcowanie z klasycznymi tekstami psychoanalitycznej terapii [...] uczy więc przede wszystkim szczególnego typu wrażliwości. Raz nabyta pozwala zwracać uwagę na szereg, zdawałoby się całkiem akcydentalnych aspektów badanych zjawisk, którym do tej pory odmawiano jakiegokolwiek znaczenia czy funkcji. Badacz humanista, który, wykształciwszy w sobie tę wrażliwość, stara się na przykład zanalizować specyficzną postać danego tekstu literackiego czy dzieła sztuki, stoi wówczas przed szansą wydobywania wszelkich subtelności ich budowy w stopniu daleko większym niż badacz tej wrażliwości pozbawiony. A to z tej prostej racji, że największe dzieła literatury światowej są w swej najbardziej istotnej warstwie wyrafinowaną grą sensu i nonsensu, świadomego i nieświadomego. Są one nieustannym doświadczeniem granic świadomości w obliczu tego, co ludzki język przywołać może jedynie pośrednio, za pomocą ciągłego przekraczania ustalonych przez tradycję form symbolicznych” — P. Dybel, *Okruchy psychoanalizy. Teoria Freuda między hermeneutyką i poststrukturalizmem*, Kraków 2009, s. 25–26.

<sup>14</sup> „Анима/Анимус — основная психологическая структура в бессознательном. Дополнение к персоне, анима или анимус сосредоточивают в себе весь психологический материал, не соответствующий сознательному «я» — образу человека как мужчины или женщины. Первоначальное представление Анимы/Анимуса как отдельной личности противоположного пола становится связью между сознанием и бессознательным и постепенно интегрируется в самость” — Р. Фрейдджер, Д. Фэйдимен, *Личность теории, упражнения, эксперименты*, пер. Е. В. Рознак, Санкт-Петербург–Москва 2004, с. 106.

<sup>15</sup> „Все бессознательное проецируется, то есть проявляется как свойство или действие, приписываемое внешнему объекту. Только в акте самопознания проецируемые элементы интегрируются субъектом, отъединяются от объекта и распознаются как я” — И. Якоби, *Психологическое учение К. Г. Юнга*, <<https://www.psyoffice.ru/page,13,3521-jakobi-iolanda.-psikhologicheskoe-uchenie-k.g.html>> [дата обращения: 26.01.2018].

<sup>16</sup> „Фактически, одна из важнейших задач психической гигиены состоит в том, чтобы постоянно уделять внимание симптоматике бессознательных процессов и содержимого бессознательного, — по той простой причине, что сознательная психика подвергается опасности стать однобокой, заикнуться на проторенных дорожках или зайти в тупик. Дополнительная компенсаторная функция бессознательного дает возможность в какой-то мере избежать этих опасностей, которые особенно велики при неврозе. Полностью успешной компенсация бывает только в идеальных условиях, когда жизнь достаточно проста, чтобы можно было без колебаний и ошибок бессознательно следовать извилистым путем инстинкта” — К. Г. Юнг, *Эон (Aion)*, <[http://svitk.ru/004\\_book\\_book/7b/1804\\_yung-eon.php](http://svitk.ru/004_book_book/7b/1804_yung-eon.php)> [дата обращения: 22.01.2018].



вешивание маскулинности, так называемая „психическая гигиена” Юнга. Причем:

Разнообразие форм, которые может принять „образ души”, поистине неисчерпаемо. Этот образ почти всегда сложен и неоднозначен; присущие ему качества типичны для соответствующего пола, но в остальном могут изобиловать самыми различными противоречиями. Анима с одинаковым успехом может принять вид нежной юной девы, богини, колдуньи, ангела, демона, нищенки, уличной девки, преданной подруги, амазонки и т. п.<sup>17</sup>

Через эту призму можно проанализировать и роль женщин, появляющихся в фантастических рассказах XIX века.

В аспекте исследования женских персонажей в литературе можно сказать, что в интересующих нас произведениях женщины описываются разными способами (в сущности, способ их описания зависит от внешних условий — ситуативного, культурного и литературного контекста, причем XIX век характеризуется удивительной разнообразностью этих обстоятельств), из которых мы хотим показать три — по нашему мнению, наиболее четких — примера.

Первый из них — это русская красавица из рассказа, инспирированного фольклором. Напомним, что фантастику XIX века характеризуют и заимствованные у западных писателей сюжетные и стилевые элементы (например, известные мотивы повести Эрнста Теодора Амадея Гофмана, наблюдаемые в произведениях Гоголя, но также в *Лафертовской Маковнице* /1825/ Антония Погорельского, которая считается первым в русской прозе примером фантастического рассказа), и поворот в сторону отечественной традиции, на почве которой выросли невероятные истории. Хорошим образцом этого процесса является повесть *Киевские ведьмы* Ореста Сомова. Писатель признавал особую роль *народности* в литературе<sup>18</sup>, а его навеянные украинским фольклором рассказы написаны в серьезном, трагическом тоне. Нечистая сила не только угрожает в них человеку, но становится причиной его смерти<sup>19</sup>. Примечательно то, что она чаще всего представлена

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> Стоит при этом упомянуть, что с 1818 г. писатель участвовал в „Вольном обществе любителей российской словесности”, связанном с деятельностью декабристов. Уже в своих ранних произведениях, как и в научных статьях, Сомов подчеркивал роль отечественного фольклора в русской литературе. Его доклад *О романтической поэзии* (1823) сыграл важную роль в процессе формирования русского романтизма. Писатель акцентировал в нем поворот в сторону истории, фольклора и народного русского языка.

<sup>19</sup> См. об этом подробнее: J. Nowakowska-Ozdoba, *Motywy demonologiczne w malej prozie romantyków rosyjskich*, „Studia Rusycystyczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego”, t. 21, pod red.

в виде женщины. В *Киевских ведьмах* имеем дело со аналогичной ситуацией, поэтому роль сомовской Катруси Ланцюговны в судьбе главного героя можно рассматривать при помощи психоанализа Юнга.

Уже стереотипное описание героев вызывает ассоциации с юнгианским учением. Катруся — женщина, по словам киевских торговков, канонической красоты: „Девчина как маков цвет; поглядеть — так волей и неволей скажешь: красавица! Волосы как смоль, черная бровь, черный глаз, и ростом и статью взяла; одна усмешка ее с ума сводит всех парубков”<sup>20</sup>, причем тихая, услужливая, трудоспособная, но и страстная. Таким образом, автор наделил ее чертами, классически связанными с женственностью, никак не подходящими мужчине. Федор — человек молодой, но мужественный, красивый и храбрый. Такое формирование характеров героев вписывается в теорию психологических типов личности (экстравертного — Федор, либо интровертного — Катруся), дополняющих друг друга. Исходя именно из этого принципа, можно сказать, что Федор проецирует на любимую женщину образ своей души<sup>21</sup>, а судьбу героя можно толковать как внутреннее стремление к психическому равновесию, которое мужчина обретает только через „приручение” своей Анимы.

Конфронтация героя с юнгианским образом души случается во время ночных сцен подсматривания за женой (которая улетает через трубу на Лысую Гору). С этого времени невинная и хорошая Катруся оказывается кем-то другим, кого мужчина совсем не знает. Герой обнаруживает истинное лицо своей жены и, таким образом, проецирует на нее все свои комплексы — страх, беспомощность, неуверенность, а также гнев:

Катруся отхватывала казачка с плечистым и круторогим лешим, который скалил зубы и подмигивал ей, а она усмехалась и вилась перед ним, как юла. Федор, в гневе и ревности, хотел бы броситься на нее и на рогатого плясуна и порядком потузить обоих, но, подумав, удержался и сделал умно. Где бы ему было сладить с целым чертовским кагалом, который, верно, напал бы на него, и тогда поминай как звали<sup>22</sup>.

L. Mazur-Mierzwy, Kielce 2013, <[http://ifo.ujk.edu.pl/wp-content/uploads/2015/05/Studia-Rusycystyczne\\_tom\\_21.pdf](http://ifo.ujk.edu.pl/wp-content/uploads/2015/05/Studia-Rusycystyczne_tom_21.pdf)> [дата обращения: 26.01.2018].

<sup>20</sup> О. М. Сомов, *Киевские ведьмы*, Русская фантастика, <<http://books.rusf.ru/unzip/add-on/xussr-xx/somov003.htm?1/3>> [дата обращения: 22.01.2018].

<sup>21</sup> Добавим еще, что хорошими примерами проекции Анимы в культуре являются Беатриче у Данте, Елена у Гомера или Юлия у Шекспира — см.: Z. Dudek, *Jungowska psychologia...*, с. 205.

<sup>22</sup> О. М. Сомов, *Киевские ведьмы...*

Анима, изображенная здесь в виде ведьмы, как воплощение зла, проявляется в своем крайне негативном аспекте. Это приводит героя к самоуничтожению (по Юнгу<sup>23</sup>, это психическое заболевание, невроз, паранойя и истерия), которое — по нашему мнению — олицетворяет его смерть. Примечательно, что Федор умирает после того, как Катруся пьет его кровь:

Вдруг какая-то острая, огненная искра проникла в сердце Федора; он почувствовал и боль, и приятное томление. Катруся припала к его сердцу, прильнула к нему губами; и между тем, как Федор истаявал в неге какого-то роскошного усыпления, Катруся, ласкаясь, спросила у него: „Сладко ли так засыпать?“ — Сладко!.. — отвечал он чуть слышным лепетом — и уснул навеки<sup>24</sup>.

Мужчина, эмоционально поработанный Анимой, теряет рядом с ней чувство маскулинности (построенной прежде всего на основании плохо развитого женского аспекта в нем самом), совершенно соблазненный силой женщины. В этом эпизоде видна психологическая проблематика взаимоотношений между мужчиной (психически незрелым) и женщиной. Вместо утверждения своей мужественности, герой подвергается влечению, которое, не будучи под контролем, ведет его к гибели. Чтобы получить сильную мужскую личность — утверждал Юнг<sup>25</sup> — мужчине следует установить сотрудничество с Анимой, тогда как герой Сомова полностью ей подчиняется („Все мне постыло на этом свете... Пей же, соси мою кровь!”<sup>26</sup>).

В принципе, Катруся является хорошим примером героини второго плана — это красивая девочка, которая не имеет влияния даже на свою собственную судьбу („Не я виновата, мать моя всему виною: она неволей отвела меня на шабаш, неволей обрекла в ведьмы и вымучила из меня страшную клятву...”<sup>27</sup>), но в то же время имеет существенное значение для судьбы главного героя, что позволяет нам увидеть в ней проекцию образа его души. Интересно, что это не единственный такой пример героини в русской фантастической литературе XIX века. В рассказе Гоголя *Вий* (1835), в котором обнаруживаются четкие фольклорные элементы, найдем красивую молодую девушку, которая — также безвольно — становится причиной смерти главного героя. Поскольку судьбу Хомы Брута (который сам признается:

---

<sup>23</sup> См.: К. Г. Юнг, *Работы по психиатрии. Психогенез умственных расстройств*, пер. В. Зеленский, Санкт-Петербург 2000.

<sup>24</sup> О. М. Сомов, *Киевские ведьмы...*

<sup>25</sup> См.: Z. Dudek, *Jungowska psychologia...*, с. 208.

<sup>26</sup> О. М. Сомов, *Киевские ведьмы...*

<sup>27</sup> Там же.

„Да у меня и голос не такой, и сам я — черт знает что”<sup>28</sup>, и которому несомненно нужно решить какую-то „внутреннюю задачу”<sup>29</sup>) можем интерпретировать с психоаналитической точки зрения, в героине-девушке, превращающейся в ведьму, заметим те же самые черты проекции Анимы героя. Поэтому роль женских персонажей в выделенной литературе нельзя сводить к интересному, фантастическому фону для приключений главного героя, но она должна рассматриваться как их трансформационная сила. Такое представление женщин увидим также в произведениях Алексея Константиновича Толстого (*Упырь* /1841/ и *Семья вурдалака* /1839; первая публикация в России 1884/) или в рассказах Владимира Федоровича Одоевского (в частности, *Сильфида* /1837/).

Обратимся сейчас к героиням из рассказов, действие которых происходит в реалиях, соответствующих современности автора, уже без присутствия фольклорных элементов. И это наш второй вариант. Хотя здесь нет ни ведьм, ни чудовищ, второстепенные героини также определяют судьбу главного героя. Причем, в отличие от вышеупомянутых, они имеют полную власть над своей жизнью. Женщина середины XIX века — эта эфирная, грациозная, стройная дама — бессознательно влияет на героев, в которых происходит внутренняя борьба между элементами их собственной расщепленной личности. Хорошим примером описания такого процесса являются *Записки сумасшедшего* Гоголя. Гипотеза, предполагающая, что Софи стала прямой причиной психического заболевания главного героя, побуждает нас обсуждать этот вопрос через призму теории архетипа Анимы Юнга.

Самым важным является тот факт, что Софи (обычная дворянка) сразу становится любимой Аксентия Ивановича Поприщина. Согласно юнгианской психологии, „любовь с первого взгляда” — это „массивная проекция анимы”<sup>30</sup>, в ходе которой мужчина переливает свои женские черты на женщину, которую он лично не знает. Несмотря на негативную оценку ее поведения<sup>31</sup>, именно Софи стала образом души героя. Это утверждение представляется обоснованным также с точки зрения концепции юнгиан-

<sup>28</sup> Н. В. Гоголь, *Вий*, Lib.Ru: Библиотека Максима Мошкова, <[http://az.lib.ru/g/gogolx\\_n\\_w/text\\_0050.shtml](http://az.lib.ru/g/gogolx_n_w/text_0050.shtml)> [дата обращения: 23.01. 2018].

<sup>29</sup> С. Г. Бочаров, *Вокруг „Носа”*, [в:] *Гоголь в русской критике. Антология*, сост. С. Г. Бочаров, Москва 2008, с. 604.

<sup>30</sup> См.: Е. Pascal, *Psychologia Jungowska*, tłum. G. Skoczylas, Poznań 1992, с. 135.

<sup>31</sup> В этой критике можно заметить мнение Н. В. Гоголя о женщинах и их социальной роли: „Dostrzegając negatywny wpływ wychowania w duchu francuskim na formułowanie się charakteru i wizerunku rosyjskiej szlachcianki, niektórzy spośród rosyjskich pisarzy wyrazili surowy sprzeciw wobec zjawisk zapoczątkowanych jeszcze przez Piotra I” — К. Kosowska, *Obraz życia szlachcianek rosyjskich w literaturze*, Kraków 2012, с. 215.

ских психологических типов (оторванный от реальности Поприщин характеризуется интровертизмом, Софи представляет собой тип экстраверта, который ориентируется в своих проявлениях на окружающих). Именно в тот момент, когда Софи появляется в жизни и сознании героя, обнаруживаются также первые признаки его сумасшествия (слышал разговор собак). Каждая встреча с женщиной вызывает сильные эмоции, девочка — это своего рода энергия, из-за которой он не может контролировать себя (знаменательное „Ничего, ничего, молчание!”<sup>32</sup>). Одержимость женщиной имеет ключевое значение для психического здоровья героя — в рассказе хорошо видно, что его конфронтация с юнгианским образом души здесь невозможна („О, это коварное существо — женщина! Я теперь только постигнул, что такое женщина. До сих пор никто еще не узнал, в кого она влюблена: я первый открыл это. Женщина влюблена в черта”<sup>33</sup>), что для Юнга обозначало заключение процесса развития личности, а у Гоголя представлено смертью героя<sup>34</sup>.

Одной из интересных тенденций, продолжающих традицию „демонического” характера героинь в русской фантастической прозе XIX века, являются женские персонажи в рассказах второй половины этого столетия. Хорошим примером является женский характер „демон/вампир” в повести *Киммерийская болезнь* Александра Амфитеатрова<sup>35</sup> (автора эзотерического романа *Жар-цвет* /1895/, частью которого стал упомянутый рассказ<sup>36</sup>). Произведение кажется нам своеобразным соединением мотивов, появляющихся в рассказах, связанных с фольклором (героиня — ведьма, демон, нечистая сила), и мотива сумасшествия, — что предстает собой третий вариант нашего исследования.

В подтверждение мысли о роли женских персонажей в русской фантастической литературе XIX века, мы видим, что 24-летняя Анна Порфирьевна Перфильева в повести Амфитеатрова является только поддерживающей фигурой, которая лично появляется один раз, большую часть времени бу-

<sup>32</sup> Н. В. Гоголь, *Записки сумасшедшего*, <<http://ilibrary.ru/text/14/p.1/index.html>> [дата обращения: 23.01.2018].

<sup>33</sup> Там же.

<sup>34</sup> „В одном из писем Гоголь признавался, что боится любви, так как она сожгла бы его и превратила в пепел” — И. И. Гарин, *Загадочный Гоголь*, Москва 2002, с. 249.

<sup>35</sup> Амфитеатров является одним из тех писателей, которые на рубеже XIX–XX вв. активно интересовались оккультизмом и спиритуализмом. Популярность этих концепций в то время, их особенности и представителей исследовал, в частности, Тадеуш Климович (см.: T. Klimowicz, *Poszukujący, nawiedzeni, opętani. Z dziejów spirytyzmu i okultyzmu w literaturze rosyjskiej*, Wrocław 1992).

<sup>36</sup> См.: М. Rzeczycka, *Ezoteryczna proza rosyjska końca XIX–początku XX wieku*, Gdańsk 2011.

дучи воспоминанием или мечтой главного героя. Фантастические элементы в рассказе напоминают схему из Сомова или Гоголя — в жизни героя появляется красивая девушка<sup>37</sup>, которая оказывается чем-то неестественным, в данном случае вампиром. Автор описывает события таким образом, чтобы ввести читателя в состояние неопределенности — он не полностью объясняет, что является реальным, а что мечтой или сном героя. Таким образом, Амфитеатров показывает мужчину, полного внутренних колебаний, связанных с его таинственной гостьей — еще один пример мужской личности, которая может подвергнуться психоаналитической интерпретации.

Самое важное то, что здесь мы найдем совсем другой конец истории, чем в предыдущих произведениях. Герой, Алексей Леонидович Дебрянский, вследствие своих переживаний не умирает, а просто уезжает из любимой страны — в аспекте наших психоаналитических интерпретаций можно сказать, что это не что иное, как представление неудачной попытки конфронтации с Анимой. Поводов, по которым можно судить, что герой Амфитеатрова проецирует юнгианский образ души на встреченную молодую женщину, несколько. Во-первых, то, что мужчина видит в Анне, может отображать его скрытые желания и страхи, поскольку Анима как символическая фигура воображения и бессознательного тянет его к неизвестному миру<sup>38</sup>. Герой сам дает себе такую характеристику: „Я человек самый московский: сытый, облененный легкою службою и холостым комфортом, сидячий, постоянный и не мечтающий”<sup>39</sup>. Причем подчеркивает, что „Подставлять же необыкновенностям свою собственную шкуру, скучать без них, напрашиваться на них, как делаешь ты и тебе подобные, — страсть, для меня не понятная”<sup>40</sup>. Анна вызовет именно все те эмоции, от которых Дебрянский отрекается.

Один визит незнакомой на квартиру, которую герой нанимает у Петрова (по уговору которого Анна и пришла, но который сейчас „пользуется в лечебнице душевно-больных”<sup>41</sup>), изменяет жизнь Дебрянского. Сначала, одухотворенный робостью девушки, он пробует соблазнить ее, но безрезультатно: „Это упорное невнимание и смешило меня, и злило. Думаю: —

<sup>37</sup> Девушка прекрасна — это связывает ее с другими героинями-демонами, но в отличие от них она кажется скромной и застенчивой — она даже не смотрит вверх: „Вошла «мамзюлька». Брюнетка. Маленькая, тощенькая, но совсем молодая и очень красивая. Ресницы длинные, строгие и такие дремучие, что за ними не видать глаз” — А. Амфитеатров, *Киммерийская болезнь*, [в:] *Упырь на Фуритатской (забытая вампирская новелла XIX–XX вв.)*, <<http://fb5.online/b/422671/read>> [дата обращения: 31.01.2018].

<sup>38</sup> См.: Z. Dudek, *Jungowska psychologia...*, с. 204.

<sup>39</sup> А. Амфитеатров, *Киммерийская болезнь...*

<sup>40</sup> Там же.

<sup>41</sup> Там же.



Либо психопатка, либо дура непроходимая”<sup>42</sup>. С психоаналитической точки зрения образ Анимы здесь расщеплен — один соответствует эмоциональной и эротической личности героя („Любовный смерч пролетел. Я валялся у ее ног, воспаленный, полубезумный; а она стояла, положив руку на мои волосы, холодная и невозмутимая, как прежде. У меня лицо горело от ее поцелуев, а мои не пристали к ее щекам — точно я целовал мрамор”<sup>43</sup>), а другой агрессивен („Я озлился. Стал поперек двери и говорю: — Вот тебе мое слово; я тебя не выпущу, пока ты мне не скажешь, кто ты такая, где твоя квартира, и почему ты не вольна в себе”<sup>44</sup>). Наверное, эти крайности указывают на необходимость конфронтации героя с юнгианским образом души<sup>45</sup>, что и определяет судьбу героя.

Амфитеатров интересно описывает умопомешательство Дебрянского после того, как он узнал, что Анна — мертвый вампир: начиная с почти логических утверждений („Как, мол, это ты, Василий Яковлевич, посылаешь ко мне в гости мертвых женщин?”<sup>46</sup>), и доходя до того, как герой видит весь мир после встречи с женщиной-вампиром („Между моим глазом и светом, как будто легла тюлевая сетка; самый ясный из московских дней казался мне серым”<sup>47</sup>). Так и выглядит мир мужчины, который не освободил всех качеств женской стороны в себе самом — он неполноценен. Однако психиатр не предлагает бороться с этим, но рекомендует уехать и забыть:

Англичане в такие туманы стреляются, а русские сходят с ума. Вы русский, следовательно... Я не буду диспутировать с вами, насколько реальны ваши представления. Во-первых, как вы ни страдаете от них, но вам — не правда ли? — в то же время очень хочется, чтобы они были настоящие, а не воображаемые. Во-вторых, вы пришли ко мне не диспутировать, но лечиться. И я вас вылечу. Бегите отсюда. [...] А север — родина душевных болезней — для вас более не годится. Ваш Петров сказал правду. Воздух у нас живой и лепкий: он населен сплином, неврастенией, удрученными и раздражительными настроениями. Мы ведь киммерияне. Вы читали Гомера?<sup>48</sup>

Очередным импульсом к тому, чтобы на судьбу героя взглянуть с психоаналитической точки зрения, является присутствующий в рассказе мотив сна. Сновидения, по словам Юнга, относятся именно к бессознательным

<sup>42</sup> Там же.

<sup>43</sup> Там же.

<sup>44</sup> Там же.

<sup>45</sup> См.: Z. Dudek, *Jungowska psychologia...*, с. 211.

<sup>46</sup> А. Амфитеатров, *Киммерийская болезнь...*

<sup>47</sup> Там же.

<sup>48</sup> Там же.



архетипам, что подтверждает наш тезис об интерпретации видения вампирской женщины как изображения Анимы героя. При этом важны также слова Петрова:

— А, впрочем, черт ее знает: может быть, и сон. Только вот именно от этого сна я сначала спился, а теперь собрался умирать. И притом, как же это? — он ухмыльнулся, — я сижу в сумасшедшем доме, ты обретаешься на свободе и в своем разуме, а сны у нас одинаковые<sup>49</sup>.

Можно сказать, что состояние мужчины не имеет значения, так как полное осознание Анимы — неизбежная психологическая необходимость каждого человека. Но для того, чтобы это сделать, мужчина должен иметь развитое чувство маскулинности, которое — так же как и Федор в *Киевских ведьмах* — герой Амфитеатрова теряет.

Таким образом, роль женского персонажа в рассказе представляется нам элементом, определяющим судьбу героя. Анна приводит Дебрянского к психическим заболеваниям и, наконец, заставляет его покинуть свою любимую Москву. Причем представление вампира очень отличается здесь от его романтического предшественника. В отличие от Катруси Сомова, вампирский поцелуй которой насыщен сексуальностью и вожделением, Анна сосет кровь, потому что она голодна. Таким образом, изменяется и представление женщины-упыря на протяжении XIX века.

Подводя итог сказанному, надо отметить, что описанные выше второстепенные женщины в русской фантастической литературе XIX века — несомненно, настоящая сила, из-за которой меняется вся жизнь главных героев, а необычные события, все фантастические элементы в этих рассказах — хорошая демонстрация внутренних изменений, происходящих в героях. Хотя способ представления женщин эволюционирует на протяжении всего XIX века (деревенская красавица — обычная дворянка — тихая „мамзюлька”), во всех героинях можем заметить юнговский образ души мужчины — Аниму. Такая психоаналитическая перспектива дает нам возможность более глубокого прочтения любой литературы, но в случае русской фантастической прозы XIX века позволяет увидеть как в женских персонажах, так и во всех фантастических явлениях такие качества, которые повышают их ценность для современных историко-литературных исследований.

---

<sup>49</sup> Там же.

**Резюме:** В статье рассматриваются русские фантастические повести XIX века: *Киевские ведьмы* (1833) Ореста Сомова, *Записки сумасшедшего* (1834) Николая Гоголя и *Киммерийская болезнь* (1895) Александра Амфитеатрова. Основное внимание акцентируется на женских персонажах — символическом изображении юнгианского архетипа Анимы. Обосновывается мысль о том, что второстепенные героини — проекции женских элементов в психике главных героев, так как невероятные события, происходящие в рассказах, — отражение процесса развития личности мужчины. Благодаря психоаналитическому анализу раскрываются новые особенности русской фантастической литературы XIX века, повышая в связи с этим ее ценность для современных историко-литературных исследований.

**Ключевые слова:** женщина, фантастика, психоанализ, анима, глубинная психология

**THE BEAUTIFUL BACKGROUND OR REAL POWER?  
WOMEN'S FIGURES AND THE FANTASY  
IN THE RUSSIAN LITERATURE OF THE 19<sup>TH</sup> CENTURY  
(PSYCHOANALYTICAL PERSPECTIVE)**

**Abstract:** The analytical material in the article are the stories of Orest Somov *The Witches of Kyiv* (*Киевские ведьмы*, 1833), Nikolai Gogol *Diary of a Madman* (*Записки сумасшедшего*, 1834) and Alexander Amfiteatrov *Cimmerian disease* (*Киммерийская болезнь*, 1895). In the center of the author's attention were women's figures, who are symbolic images of Jungian archetype — Anima. The supporting protagonists were shown as projections of the female elements of the psyche of the main characters, and the amazing events that happened to them — the reflection of the process of personality development of the man. The psychoanalytic perspective allowed a new reading of Russian fantasy literature of the nineteenth century, thus increasing its value in contemporary historical and literary research.

**Keywords:** woman, fantasy, psychoanalysis, anima, depth psychology



**Русская литература: проблемы, феномены, константы**  
Коллективная монография под ред. А. Пашкевич и Э. Тышковой-Каспшак  
Вроцлав–Санкт-Петербург–Краков 2018

Михаил Отрадин

Санкт-Петербургский государственный университет

**НА ПУТИ КО „ВТОРОМУ” СМЫСЛУ  
БОЛЬШОЙ СКАЗКИ  
(ОБ ЭПИЛОГЕ РОМАНА ИВАНА ГОНЧАРОВА  
ОБЛОМОВ)**

Примерно сто лет назад в работе *Морфология романа* Вильгельм Дибелиус заметил: „Во всяком искусстве, основанном на последовательном ряде впечатлений, последнее из них наиболее действенно”<sup>1</sup>. У читателей романа Ивана Гончарова *Обломов* (1859) последнее впечатление связано с фразой, посвященной Штольцу и „литератору”: „И он рассказал ему, что здесь написано”<sup>2</sup>. Если угодно — это самая загадочная фраза гончаровского романа. И вряд ли у нас есть основания сомневаться в том, что писатель придавал ей особый, ударный смысл.

Разумеется, эту фразу выделяют исследователи романа. Иногда содержащееся в ней сообщение повествователя понимается буквально и не подвергается сомнению: „почти всю историю Обломова рассказывает Штолец (о чем мы узнаем из последней строчки романа), а автор лишь редактирует

---

<sup>1</sup> В. Дибелиус, *Морфология романа*, [в:] О. Вальцель, В. Дибелиус, К. Фосслер, Л. Шпитцер, *Проблемы литературной формы*, ред. В. М. Жирмунский, Москва 2007, с. 119.

<sup>2</sup> И. А. Гончаров, *Обломов*, [в:] его же, *Полное собрание сочинений и писем. В двадцати томах*, т. IV, Санкт-Петербург 1998, с. 493. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страниц.

его повествование”<sup>3</sup>. А вот мнение Юрия Манна по поводу появляющегося на последних страницах „литератора”:

В действии этот „литератор” не участвовал и, разумеется, рассказал о всем происходящем не так, как ему мог поведать Штольц. [...] На авансцену выдвигается повествователь, обладающий эпическим всезнанием, которое распространяется на всё и всех, в том числе и на Штольца<sup>4</sup>.

Эта „сюжетная деталь”, по мнению исследователя, не только не осложнила аукториальное повествование, но даже „послужила поводом это повествование укрепить и сделать его более очевидным”<sup>5</sup>. Но остается непоясненным вопрос: зачем Гончарову понадобилось вводить эту деталь, если читатель, дошедший до последней страницы романа, и так воспринимает аукториальное повествование о жизни Ильи Ильича как привычное и органичное? С точки зрения венгерской исследовательницы Ангелики Молнар, Штольц выступает в романе как „анарративный рассказчик”, он лишен возможности ознакомиться с „текстом” Обломова, его „Сном, [...] по этой причине понадобился нарратор, который перерабатывает и реинтерпретирует рассказ Штольца”<sup>6</sup>. Естественно, возникает вопрос: разве только *Сон Обломова* остается „закрытым” для Штольца?

„Инверсивной, механистической (и достаточно искусственной), неожиданно игровой, превращающей в условность все романное действие развязкой заканчивается [...] *Обломов*”, — это мнение Анны Гродецкой. И далее она пишет: „Внимание, читатель, — автор шутит, автор иронизирует. Здесь, как, впрочем, и в иных случаях, гончаровская инверсия (внезапная смена ролей) близка к романтической иронии [...]”<sup>7</sup>. Об авторской иронии говорить, очевидно, надо, но неужели романист позволил себе одной фразой подать под знаком условности все романное действие?

Думается, ответить на все эти вопросы может помочь анализ эпилога гончаровского романа.

<sup>3</sup> Е. А. Балашова, *Литературное творчество героев И. А. Гончарова*, [в:] И. А. Гончаров. *Материалы международной научной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова*, отв. ред. М. Б. Жданова, Ульяновск 2003, с. 180.

<sup>4</sup> Ю. В. Манн, *Гончаров как повествователь*, [в:] *Ivan Gončarov: Leben, Werk und Wirkung: Beiträge der I. Internationalen Gončarov-Konferenz. Bamberg, 8–10 Oktober 1991*, Hrsg. P. Thiergen, Köln–Weimer–Wien 1994, с. 84–85.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> А. Молнар, *Поэтика романов И. А. Гончарова*, Москва 2004, с. 61.

<sup>7</sup> А. Г. Гродецкая, *Автоирония у Гончарова*, [в:] *Sub specie tolerantiae: памяти В. А. Туниманова*, отв. ред. А. Г. Гродецкая, Санкт-Петербург 2008, с. 542.

Как часто бывает, эпилог отделен от фабульной, событийной части романа временной дистанцией. „Прошло пять лет” [т. IV, с. 484], — так начинается десятая глава четвертой части романа. Две заключительные главы по своей структуре и функции и должны прочитываться как эпилог.

Диалог — спор двух начал — штольцевского и обломовского — обнаруживается уже в *Сне Обломова*, прослеживается в сюжете всего романа и не затухает в эпилоге, хотя Ильи Ильича уже нет в живых. В то же время читатель не может не заметить, что по ходу сюжета автор „размывает” заявленную контрастность героев, подчеркивает относительность их противопоставления<sup>8</sup>.

Что мешает читателю принять как полный и окончательный вывод Штольца о жизни друга: „погиб”, „Причина... какая причина! Обломовщина!” [т. IV, с. 493]?

Впервые Штолец произносит слово „обломовщина”, услышав признание Ильи Ильича о его мечте, о желанном существовании. Эта мечта „прочитана” Штольцем в соответствии с философией литературной „физиологии”, в плане жесткой социально-психологической детерминированности. Нельзя сказать, что выводы Штольца „неправда”, но это правда о прошлом и о желанной жизни Обломова без ее „поэзии”. Слово „обломовщина” „оккупирует” сознание героя, он боится этого „ядовитого” слова. Оно „снилось ему ночью, написанное огнем на стенах, как Бальтазару на пиру” [т. IV, с. 185]<sup>9</sup>. Илья Ильич с ужасом сознает, что есть такая точка зрения на его жизнь, согласно которой о нем можно категорично заявить: Исчислено, взвешено, разделено! Таким образом, „обломовщина” воспринимается самим героем не как синоним его мечты, а как нечто прямо противоположное: ведь мечта героя — это „поэзия” жизни, которая сопротивляется, не подчиняется жесткому детерминизму.

Сомневающийся, рефлектирующий перед лицом внешних грозных сил, Обломов сравнивается в романе с Гамлетом: „Что ему делать? Идти вперед или остаться? Этот обломовский вопрос был для него глубже гамлетовского” [т. IV, с. 186]. В чем смысл вызывающего улыбку читателя сопоставления? Почему оно так важно для автора? В отличие от пьесы Уильяма Шекспира, в романе речь пока идет не о жизни и смерти: трагический смысл существования Обломова открывается читателю постепенно, к концу романа. И, ка-

<sup>8</sup> Подробнее см.: М. В. Отрадин, *Проза И. А. Гончарова в литературном контексте*, Санкт-Петербург 1994, с. 72–147.

<sup>9</sup> Надпись на стене царя Валтасара гласила: „исчислил Бог царство твое и положил конец ему”, „ты взвешен на весах и найден очень легким”, „разделено царство твое” (Книга пророка Даниила 5: 25–28), — пророчествуя неотвратимую гибель царю.

залось бы, масштаб проблем, стоящих перед героями двух произведений, несоизмерим. Тем не менее, гамлетовского в Обломове нельзя не увидеть.

Это сразу заметил, прочитав только первую часть романа, Михаил Салтыков-Щедрин. В письме к Павлу Анненкову от 29 января 1859 года он с издевательской иронией констатировал: „Замечательно, что Гончаров силится психологически разъяснить Обломова и сделать из него нечто вроде Гамлета, но сделал не Гамлета, а жопу Гамлета”<sup>10</sup>. Русские критики в более позднее время, отмечая заявленную романистом параллель Обломов — Гамлет, уже не были столь категоричны<sup>11</sup>.

Сам Гончаров об особой гамлетовской натуре писал в статье *Опять „Гамлет” на русской сцене* (написана около 1875 года, опубликована посмертно).

С точки зрения Гончарова, Гамлет — не тип, а особая натура, особый строй души. „Тонкие натуры, наделенные гибельным избытком сердца, неумолимою логикой и чуткими и раздражительными нервами, более или менее носят в себе частицы гамлетовской страстной, нежной, глубокой и раздражительной натуры”<sup>12</sup>. „Свойств Гамлета” нет „в состоянии покоя: они рождаются от прикосновения бури, под ударами, в борьбе”<sup>13</sup>. Ситуация Гамлета — это разлад с миром, столкновение со страшной действительностью и, как следствие, сомнение в основах жизни.

Для Гончарова Обломов и Штольц — герои эпохи перехода от *Сны* к *Пробуждению*<sup>14</sup>. Эта „переходность” проявлялась прежде всего в сознании людей. И обломовский скепсис, и штольцевский энтузиазм связаны с характером переживаемого ими времени. Подобно Гамлету (и — даже шире — подобно людям эпохи Возрождения), гончаровские герои оказываются перед глобальными проблемами. Скепсис или энтузиазм являются следствием наличия или отсутствия в герое веры в тождество видимости и действительности, в целесообразность и разумность жизни, в добрую и гармоничную натуру человека.

Илья Ильич, как и шекспировский герой, прозревает свое будущее: „идти”, „остаться”, „состариться мирно на квартире у кумы Тарантьева” [т. IV, с. 186–187]. Однако эта неожиданно и комически звучащая фраза (Об-

<sup>10</sup> М. Е. Салтыков-Щедрин, *Собрание сочинений. В 20 томах*, т. 18, кн. 1, Москва 1975, с. 209.

<sup>11</sup> См. комментарий: т. VI, с. 178–180.

<sup>12</sup> И. А. Гончаров, *Опять „Гамлет” на русской сцене*, [в:] его же: *Собрание сочинений. В 8 томах*, т. 8, Москва 1980, с. 57–58.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Там же, с. 111.



ломов еще не был на Выборгской стороне, не видел ни „домика”, ни Агафьи Матвеевны) обретает позже по ходу сюжета совсем не шуточный смысл.

„Объявите меня каким угодно инструментом, вы можете расстроить меня, но играть на мне нельзя”<sup>15</sup> — с этими гамлетовскими словами (перевод Бориса Пастернака) ассоциируются размышления Ильи Ильича о его энергичном, деятельном друге: „Штольц — ум, сила, умение управлять собой, другими, судьбой. Куда ни придет, с кем ни сойдется — смотришь, уж овладел, играет, как будто на инструменте...” [т. IV, с. 217–218]<sup>16</sup>.

Что касается самого Ильи Ильича, то он обычно принимает упреки Штольца в свой адрес, соглашается с ним, часто обещает измениться, но живет по-своему. Если в первой части романа эта черта Обломова подается в комическом плане (о лежащем на диване и предающемся мечтаниям герою сказано с мягкой иронией: „Он не какой-нибудь мелкий исполнитель чужой, готовой мысли; он сам творец и сам исполнитель своих идей” [т. IV, с. 65]), то чем дальше, тем очевиднее становится, что Илья Ильич, внешне беспомощный и полностью зависящий от людей, внутренне свободен. Он может, как Гамлет, сказать кому угодно, в том числе и Штольцу: „Играть на мне нельзя!”. Никакие „случайности”, никакие силы — ни увещания Штольца, ни любовь Ольги — почему-то не могут заставить Обломова прожить „не свою” жизнь.

Как заметил Хосе Ортега-и-Гассет, „быть героем — значит быть самим собой”<sup>17</sup>.

Обломову, как и Гамлету, в борьбе с „трогающей” жизнью, в попытках скрыться от нее, суждено „изнемочь” (слово из статьи Гончарова). Сомнения Ильи Ильича, как и сомнения шекспировского героя, касаются и мира, и человеческой природы, и его самого. Напомним признание, которое Гончаров сделал в письме к Софье Никитенко от 21 августа 1866 года:

[...] с той самой минуты, когда я начал писать для печати [...], у меня был один артистический идеал: это — изображение честной, доброй, симпатичной природы, в высшей степени идеалиста, всю жизнь борющегося, ищущего правды, встречающего ложь на каждом шагу, обманывающегося и, наконец, окончательно охлаждающегося и впадающего в апатию и бессилие от сознания слабости своей и чужой, то есть вообще человеческой природы<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Цитаты из трагедии *Гамлет* даются по изданию: У. Шекспир, *Гамлет. Избранные переводы*, Москва 1985, с. 509.

<sup>16</sup> Отмечено в комментариях Л. С. Гейро, [в:] И. А. Гончаров, *Обломов*, Ленинград 1987, с. 670.

<sup>17</sup> Х. Ортега-и-Гассет, *Наше время*, „Литературная газета” 1992, № 51, с. 7.

<sup>18</sup> И. А. Гончаров, *Собрание сочинений...*, с. 366.

И далее в письме, посетовав на слабость своего таланта и ограниченные возможности современной литературы, Гончаров делает заключение: „Один Шекспир создал Гамлета — да Сервантес — Дон-Кихота — и эти два гиганта поглотили в себе почти всё, что есть комического и трагического в человеческой природе”<sup>19</sup>. Оглядка именно на эти великие образцы примечательна<sup>20</sup>.

Постепенно Обломов, как и Александр Адуев, как и Райский, начинает обнаруживать неожиданное в себе самом. Это приводит его к особому состоянию „атрофии воли”, которое и есть главный признак „гамлетовской ситуации”.

Немецкий философ начала XX века Теодор Лессинг, говоря об универсальности „гамлетовской ситуации” в Новое время, как наиболее наглядный пример назвал историю Обломова:

Каждая вышедшая из консервативных традиций и жизненной сферы старших поколений душа неизбежно должна, прежде всего, воспринять какие-то черты Гамлета. [...] Может быть, — далее, — этот душевный конфликт (который типичнее всего для русской культуры [...]) наиболее удачно показал Гончаров в образе Обломова<sup>21</sup>.

Итак, Обломов и Гамлет. Но при анализе эпилога романа для нас не менее важна другая, правда, менее явная, параллель: Штольц — Горацио. Нам известно только одно замечание, сделанное по этому поводу в конце XIX века литературным и театральным критиком Иваном Ивановым.

Оба они, — писал он в газетной заметке, — великие искусники мирить рассудок с кровью, не поддаваться страстям, не знать увлечений. Штольцу неведомы „сны”, мучительные думы, он боится всего таинственного, загадочного. Он, подобно Горацио, не подозревает, что многое в мире никогда и не снилось его учености и рассудку<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Говоря о „вечных типах” мировой литературы, Леонид Пинский делил произведения, им посвященные, на те, в которых находим сюжет-фабулу, и те, в основе которых лежит сюжет-ситуация. *Гамлета* и *Дон Кихота* он относит к сюжетам-ситуациям. „Для «гамлетовской ситуации» [...] не требуется ни придворной среды, ни мести за отца или другого повторения мотивов трагедии Шекспира” (Л. Е. Пинский, *Реализм эпохи Возрождения*, Москва 1961, с. 301–302). См. также: В. Е. Багно, „Коэффициент узнавания” мировых литературных образов, *Труды Отдела древнерусской литературы* 1997, т. 50, с. 234–241.

<sup>21</sup> Т. Лессинг, *Ницше, Шопенгауэр, Вагнер*, [в:] *Культурология: XX век: Антология*, Москва 1995, с. 404–405. См. также: В. А. Туниманов, *Шекспировские мотивы в романе И. А. Гончарова „Обломов”*, [в:] его же, *Лабиринт сцеплений*, Санкт-Петербург 2013, с. 445–453.

<sup>22</sup> И. И. Иванов, *Отголоски сцены: Европейцы из Москвы*, „Русские ведомости” 1891, 7 окт., № 276, с. 2.

Критик вольно передает высказывание Гамлета. В переводе Андрея Кро-неберга, к которому он отсылает, это место в трагедии передано так: „Есть многое на небе и земле, Что и во сне, Горацио, не снилось Твоей учености”<sup>23</sup>.

О Штольце в романе сказано так:

Мечте, загадочному, таинственному не было места в его душе. То, что не под-вергалось анализу опыта, практической истины, было в глазах его оптический обман, то или другое отражение лучей и красок на сетке органа зрения или же, наконец, факт, до которого еще не дошла очередь опыта [т. IV, с. 162].

А в черновой рукописи Гончаров далее писал о Штольце, имея ввиду уже процитированные слова Гамлета, обращенные к Горацио: „В этом толь-ко смысле он и верил изречению Гамлета: друг Горацио и т. д. Его нельзя было подкупить никакой тайной [...]” [т. V, с. 254].

Отмеченная автором параллель Штольц — Горацио достойна того, что-бы ее развернуть.

Во время последнего свидания с Обломовым Штольц слышит от друга: „Жена! [...] мой сын! Его зовут Андреем в память о тебе!” [т. IV, с. 483]. И чуть дальше: „они обнялись молча, крепко, как обнимаются перед боем, перед смертью” [т. IV, с. 483].

Штольц после этого свидания с Обломовым думает о нем как о погиб-шем или смертельно раненном человеке, с которым ему уже не придется встретиться: „Погиб ты, Илья” [т. IV, с. 484].

„Не забудь моего Андрея!” [т. IV, с. 483], — последние слова, которые произносит Илья Ильич, обращаясь к Штольцу. Просьба человека, уже со-знающего свою обреченность. С просьбой поведать о его жизни обращает-ся Гамлет к Горацио.

Обилие „гамлетовских” параллелей, резко заявленный мотив „проща-ния с обреченным на гибель” позволяют в этой сцене романа увидеть скры-тую реминисценцию шекспировской трагедии.

Речь не о том, что Гончаров строит свой прощальный эпизод как бук-вальную параллель к предсмертной сцене трагедии о датском принце. Но об определенном ситуативном сходстве и мотивных переключках мы можем говорить, помня, что „никто из нас не является непогрешимым в вопросах сопоставления”<sup>24</sup>.

Нет оснований сомневаться в искреннем желании и Горацио, и Штольца „поведать” о погибшем всю правду. Но по силам ли им это?

<sup>23</sup> У. Шекспир, *Гамлет...*, с. 245.

<sup>24</sup> Т. С. Элиот, *Традиция и индивидуальный талант*, [в:] *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.*, ред. Г. К. Косиков, Москва 1987, с. 171.

В своей ранней работе о пьесе Шекспира (1916) Лев Выготский писал о явном и скрытом, глубинном смысле ее финала:

Один — это внешняя повесть трагедии, которую с большими или меньшими подробностями должен рассказать Горацио. [...] Мы знаем, что он расскажет:

Я всенародно расскажу про все  
Случившееся. Расскажу о страшных,  
Кровавых и безжалостных делах,  
Превратностях, убийствах по ошибке,  
Наказанном двуличье и к концу —  
О кознях пред развязкой, погубивших  
Виновников.

То есть [...] фабулу трагедии. [...] Итак, — пишет далее исследователь, — трагедия как бы не заканчивается вовсе; в конце она как бы замыкает круг, возвращаясь снова ко всему тому, что сейчас только прошло перед зрителем на сцене, — только на этот раз уже в рассказе, но только в пересказе ее фабулы<sup>25</sup>.

Концовка *Обломова* тоже отсылает, как мы помним, к началу романа. В пересказе фабулы, по мнению Выготского, дан, так сказать, первый смысл трагедии. Но есть и второй: „Этот «смысл», — заканчивает свое рассуждение исследователь, — дан уже в самой трагедии, или, вернее, существует в ней, в ходе ее действия, в ее тоне, в ее словах”<sup>26</sup>.

Обращаясь к литератору, Штольц говорит: „А ты запиши: может быть, кому-нибудь пригодится” [т. IV, с. 493]. Читателю дается понять: в рассказе Штольца, в том, что он поведал литератору, есть некий жизненный „урок”, который надо учесть. В истории *Обломова*, действительно, мы обнаруживаем определенный не исключительный, а обобщенный опыт. И на уровне социо-психологической характеристики этот „урок” с его жестким тезисом — „обломовщина” — нельзя проигнорировать. Читая, вернее, перечитывая гончаровский роман, уже зная последнюю его фразу, мы понимаем, какая это сложная, в сущности, невыполнимая для Штольца задача: рассказать об Илье Ильиче *всю правду*, тот, говоря языком Выготского, „второй”, тайный, сущностный смысл жизни *Обломова*.

Последняя глава романа *Обломов* начинается со слова „однажды”. Это слово было маркированным в художественном мире Гончарова. „Однажды летом в деревне Грачах”, — начало романа *Обыкновенная история* (1847) [т. I, с. 172]. Такой вариант зачина в 1840-е годы был не только привычным,

<sup>25</sup> Л. С. Выготский, *Трагедия о Гамлете, принце Датском, У. Шекспира*, [в:] его же, *Психология искусства*, Москва 1968, с. 367–368.

<sup>26</sup> Там же.

но и обладал немалым полемическим зарядом. С этого слова Эрнст Теодор Амадей Гофман начал свою повесть *Повелитель блох* (1840), которая была широко известна в России (ее русский перевод был напечатан в том же году). Гофман не просто начал со слова „однажды”, но как бы дал этому началу теоретическое обоснование:

Однажды — но какой автор ныне отважится начать так свой рассказ. „Старо! Скучно!” — восклицает благосклонный или, скорее, неблагосклонный читатель [...]. Издатель чудесной сказки о *Повелителе блох* полагает, правда, что такое начало очень хорошо, что оно, собственно говоря, даже наилучшее для всякого повествования, — недаром самые искусные сказочницы, как нянюшки, бабушки и прочие, искони приступали так к своим сказкам [...]<sup>27</sup>.

Если после гофманской декларации писатель демонстративно начинает свой роман со слова „однажды”, значит, он претендует на то, что его „история” имеет не сугубо злободневный, а универсальный, „сказочный” смысл. Вспомним, что жанр второго своего романа Гончаров обозначил как „большую сказку”<sup>28</sup>.

Словом „однажды” начнет свой роман герой *Обрыва* (1869) Борис Райский. Дальше этого зачина у Райского дело не пойдет: он поймет, что у него нет достаточного творческого потенциала, чтобы создать роман.

Итак, в художественном мире Гончарова слово „однажды”, открывающее повествование, — это знак фикциональности: мы имеем дело с художественной фантазией, вымышленными персонажами. Подчеркнутая фикциональность последней главы романа проявляется и в том, что эпизод встречи Захара и Штольца около кладбища может быть прочитан как трагестивированный финал популярного романа Михаила Загоскина *Юрий Милославский, или Русские в 1612 году* (1829)<sup>29</sup>: у могилы Юрия Милославского встречаются слуга покойного, „седой как лунь”, Алексей Бурнаш и соратник Милославского по героическому военному прошлому, казацкий старшина Кирша. Бурнаш очень постарел, и Кирша не сразу узнает его. Ситуацию „неузнавания” находим и у Гончарова, правда, перевернутую: слуга не узнает „друга своего барина”.

<sup>27</sup> Э.-Т.-А. Гофман, *Повелитель блох*, [в:] его же, *Избранные произведения. В трех томах*, т. 2, Москва 1962, с. 341–342.

<sup>28</sup> И. А. Гончаров, *Письмо к И. И. Льховскому* (2/14 августа 1857 г.), [в:] его же, *Собрание сочинений...*, с. 244.

<sup>29</sup> См.: А. Ю. Сорочан, *О финале „Обломова”. Заметки по исторической поэтике*, [в:] *Обломов: константы и переменные. Сборник научных статей*, отв. ред. С. В. Денисенко, Санкт-Петербург 2011, с. 25–30.

Кроме всего прочего, роман *Обломов* не может быть воспринят как запись рассказа Штольца, потому что и в рассказе повествователя, и в сюжетных ситуациях этот герой часто предстает в комическом освещении. Это касается и эпилога. Штолец готов помочь „литератору” узнать, откуда берутся нищие — ведь у любого нищего „за рубль серебром” можно купить его историю. „Приятель” „литератора” легко находит „тип нищего”, как он говорит, „самый нормальный” [т. V, с. 490]. Что-то в этих фразах Штольца есть от деклараций Пенкина, который заявлял покойному Илье Ильичу: „Нам нужна одна голая физиология общества” [т. IV, с. 28]. „Типовой” нищий оказывается Захаром. Возникает сопоставление, которое мы встречаем в каждом романе Гончарова: вот так воспринимает человека романский герой (Александр Адуев, Обломов, Райский), а так изображает и объясняет сам романист. В случае с Захаром можно занять позицию объективного наблюдателя, и тогда Захар — „тип”, герой возможного очерка *Петербургский нищий*. Или персонаж романа à la *Парижские тайны* (1943) Эжена Сю, как и предполагает Штолец. А можно (каждый завершающий чтение гончаровского романа уже в этом убедился) увидеть неповторимую личность, индивидуальную судьбу и создать один из самых колоритных и психологически наполненных образов слуг в мировой литературе. Что и сделал не „литератор”, а писатель Гончаров.

По ходу романа клич Обломова „Захар! Захар!”, как правило, производил комический эффект. Комически построен и эпизод с бедствующим Захаром, который просит подаяние как „увечный в тридцати сражениях, престарелый воин” [т. IV, с. 490]. Но вот слова Захара о посещении „могилки” („Слезы так и текут, [...] притихнет все, и почудится, как будто кличет: «Захар! Захар!»” — [т. IV, с. 492]), — воспринимаются уже всерьез. Такая реакция читателя поддержана и близким литературным контекстом, — прежде всего *Старосветскими помещиками* (1835) Николая Гоголя: мотив безмолвия и „таинственного зова”, обращенного к еще живущему. Повествователь в гоголевской повести говорит о „голосе, называющем вас по имени, который простолюдины объясняют тем, что душа стосковалась за человеком и призывает его, и после которого следует неминуемая смерть”<sup>30</sup>. Рассказ Захара предстает и как травестированная литературная история о „таинственном зове” и о скорой загробной встрече родственных душ,

<sup>30</sup> Н. В. Гоголь, *Старосветские помещики*, [в:] его же, *Собрание сочинений. В семи томах*, т. 2, Москва 1976, с. 27. О мотиве „таинственного зова” см.: Г. А. Гуковский, *Реализм Гоголя*, Москва–Ленинград 1959, с. 83; М. Я. Вайскопф, *Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст*, Москва 1993, с. 268–270; А. А. Карпов, *„Афанасий и Пульхерия” — повесть о любви и смерти*, [в:] *Феномен Гоголя*, Санкт-Петербург 2011, с. 151–165.



и как психологически объяснимое признание о неизбежном личном горе. Мы читаем слова Захара о Илье Ильиче: „Помяни, Господи, его душеньку во царствии своем!” [т. IV, с. 492] — и понимаем, что думать уже надо не о помещике и крепостном, барине и слуге, а о двух близких душах, связь между которыми не дает Захару уйти от „могилки” и принять безбедное существование как милость добродетельного Штольца.

Возникает естественный вопрос: зачем Гончаров наделил приятеля Штольца — „литератора” — чертами своей внешности? Это, конечно, иронический ход: осмеяние того, каким меня, романиста, представляют: „литератор”, едва выйдя из кареты, изучает нищих, „лениво зевая”, расспрашивает о них Штольца, ему не составит труда и роман написать, надо только внимательно выслушать Штольца и перенести его рассказ на бумагу<sup>31</sup>.

В свое время Борис Энгельгард очень точно заметил по поводу образа путешественника в книге *Фрегат „Паллада”* (1858): „Читатель и критика признали данную в этом рассказе «литературную маску» за достоверное изображение автора”<sup>32</sup>.

Свой ложный автопортрет Гончаров дал и в очерке *Литературный вечер* (1880). То, что Скудельникова не надо воспринимать как самого Гончарова — это его отражение в кривом зеркале внешних суждений и мнений — было проявлено в черновом варианте очерка: „беллетрист Скудельников наполовину забытый и равнодушный к этому — и — кажется, ко всему на свете, кроме [своей особы и своего спокой<ствия>] своего аппетита, сна, хорошего расположения духа, вообще спокойствия”<sup>33</sup>.

Так вот, и появление в эпилоге *Обломова* литератора, „полного, с апатическим лицом, задумчивыми, как будто сонными глазами” [т. IV, с. 489] — это, конечно, иронический „жест”, заставляющий усомниться в документально-исторической достоверности эпизода, в котором участвует этот персонаж.

„Литератор” — внутритекстовая величина, не надо принимать его за автора романа. Настоящий писатель знает: фиксируя все, что видишь и слышишь, можно накопить чемодан рукописей (это случай Райского), но роман

<sup>31</sup> См.: А. В. Романова, *В тени Обломова (Автор и Герой в сознании читателя)*, „Русская литература” 2002, № 3, с. 53–70.

<sup>32</sup> Б. М. Энгельгардт, *Путешествие вокруг света И. Обломова*, [в:] *Литературное наследство*, т. 102: *И. А. Гончаров. Новые материалы и исследования*, Москва 2000, с. 69. См. также: Л. С. Гейро, *Роман И. А. Гончарова „Обломов”*, [в:] *И. А. Гончаров, Обломов*, Ленинград 1987, с. 550.

<sup>33</sup> Цит. по: С. В. Денисенко, *О прототипах и персонажах „Литературного вечера” И. А. Гончарова*, „Русская литература” 2012, № 2, с. 94.



так не создается. Автор *Обломова* убежден: „Явление, перенесенное целиком из жизни в произведение искусства, потеряет истинность действительности и не станет художественною правдою”<sup>34</sup>.

Конечно, Гродецкая права: ироническая модальность в заключительной главе доминирует. Но ирония все же не „превратит в условность все романное действие”. Читатель не может принять последнюю фразу романа (формально — переход от повествования к высказыванию) как объективное свидетельство, как „прямое” слово автора. В частности и потому, что о главном *событии* эпилога и его последствии мы узнаём уже в первой части эпилога.

В свое время Николай Ахшарумов в рецензии на гончаровский роман категорично заявил:

Сцена разрыва между Ольгой и Обломовым — это последняя сцена романа; все остальное, вся четвертая часть, есть не более как эпилог [...]. Особенно легко можно было обойтись без парижских, швейцарских и крымских сцен между Штольцем и Ольгой<sup>35</sup>.

Критик не придал особого значения тому, что четвертая часть — это история еще одной любви. Речь об Агафье Матвеевне.

В начале десятой главы четвертой части повествователь в метафорической форме сообщает о смерти протагониста. Угасание Выборгской „живой идиллии” обозначено как погружение в тень „домика” — „мирного приюта лени и спокойствия” [т. IV, с. 484].

Далее происходит резкий сдвиг в стилистике повествования. По удачному выражению Андрея Фаустова, наблюдается „нашествие механической метафорики”<sup>36</sup>. О смерти Ильи Ильича сказано так: „остановили машину жизни”, „как будто остановились часы, которые забыли завести” [т. IV, с. 485].

Но одновременно проводится дальнейшая коррекция стиля в повествовании об Агафье Матвеевне. В первой главе четвертой части романа сообщается, что до того, как Илья Ильич „сделался членом ее семейства”, она все дела по хозяйству совершала „как хорошо устроенная машина” [т. IV, с. 379]. Там же дано ошеломительное по своей стилевой резкости сравне-

<sup>34</sup> И. А. Гончаров, *Лучше поздно, чем никогда*, [в:] его же, *Собрание сочинений...*, с. 141.

<sup>35</sup> Н. Д. Ахшарумов, *Обломов. Роман И. Гончарова. 1859*, [в:] *Роман И. А. Гончарова „Обломов” в русской критике*, сост. М. В. Отрадин, Ленинград 1991, с. 164.

<sup>36</sup> А. А. Фаустов, *Роман И. А. Гончарова „Обломов”: художественная структура и концепция человека. Автореферат диссертации на соискание ученой степени канд. фил. наук*, Тарту 1990, с. 10.

ние: об Агафье Матвеевне, с которой хочет поцеловаться Илья Ильич, сказано, что она стоит „прямо и неподвижно, как лошадь, на которую надевают хомут” [т. IV, с. 385].

Зарождение в Агафье Матвеевне любви к Илье Ильичу („стала сама не своя”) уподоблено природным явлениям: „постепенная осадка дна морского, осыпание гор, наносный ил с прибавкой легких вулканических взрывов” [т. IV, с. 378]. О ее любви было сказано не как о событии в мире чувств, а как о перемене в ее физиологическом состоянии: „полюбила Обломова просто, как будто простудилась и схватила неизлечимую лихорадку” [т. IV, с. 380]. А в эпилоге в любви Агафьи Матвеевны выделено не природно-биологическое, а индивидуальное, личностное. В эпилоге — как бы другая Агафья Матвеевна:

Она поняла, что проиграла и просияла ее жизнь, что Бог вложил в ее жизнь душу и вынул опять; что засветилось в ней солнце и померкло навсегда. Навсегда, правда; но зато навсегда осмыслилась и жизнь ее: теперь она знала, зачем она жила и что жила не напрасно [т. IV, с. 488].

Абзацы, в которых говорится об обретенном и осознанном ею смысле жизни, абзацы, так восхитившие Александра Дружинина („все это выше самой восторженной оценки”<sup>37</sup>), написаны тем образным, поэтическим языком, который заставляет вспомнить об Илье Ильиче. О смерти Обломова сообщается как о событии, которое уже случилось, — и случилось давно, три года назад. О приеме такого временного сдвига писал Выготский: „... Эта композиция несет в себе разрушение того напряжения, которое присуще этим событиям, взятым сами по себе”<sup>38</sup>. За резкими вопросами: „Что же стало с Обломовым? Где он? Где?”, — следует ответ, в котором единые в стилевом отношении подробности („ближайшее кладбище”, „скромная урна”, „покой”, „затишье”, „ветви сирени, посаженные дружеской рукой”, „ангел тишины”) формируют особую — элегическую эмоцию [т. IV, с. 485]. О чувстве, которое связывает теперь Агафью Матвеевну с покойным мужем, можно сказать, используя поэтическую строку: „Для сердца прошедшее

<sup>37</sup> А. В. Дружинин, „Обломов”. Роман И. А. Гончарова. Два тома. СПб., 1959, [в:] Роман И. А. Гончарова „Обломов”..., с. 120.

<sup>38</sup> Л. С. Выготский, *Психология искусства*..., с. 202. Иннокентий Анненский в свое время с изумлением писал о том, как сказано у Гончарова о смерти Ильи Ильича: „Мы прочли о нем 600 страниц, мы не знаем человека в русской литературе так полно, так живо изображенного, а между тем его смерть действует на нас меньше, чем смерть дерева у Толстого или гибель локомотива в «La bete humaine»” [имеется в виду роман Э. Золя *Человек-зверь*, 1890. — М. О.] (И. Ф. Анненский, *Гончаров и его Обломов*, [в:] Роман И. А. Гончарова „Обломов”..., с. 222).

вечно”<sup>39</sup>, — и в этом не будет натяжки. В жизни героини, в ее размышлениях и переживаниях вдруг явственно обозначились высокие поэтические смыслы, которые, конечно, „спорят” с категоричными словами Штольца, укорявшего друга: „яма”, „болото”, „простая баба, грязный быт, удушливая сфера тупоумия” [т. IV, с. 444, 482].

В свое время Григорий Гуковский обозначил сюжет гоголевских *Старосветских помещиков* словосочетанием: „Любовь превыше смерти”<sup>40</sup>. Как показали современные исследования, этот сюжет был чрезвычайно популярен в русской литературе первой трети XIX века<sup>41</sup>. Часть эпилога романа *Обломов*, о которой идет речь, должна прочитываться с учетом этого литературного контекста.

Утрата интереса к миру, в котором уже нет любимого, погружение в молчание, черты автоматизма в поведении, отчуждение от окружающих — эти мотивы находим и на страницах эпилога, посвященных Агафье Матвеевне. „С годами она понимала свое прошедшее все больше и яснее и таила все глубже, становилась все молчаливее и сосредоточеннее” [т. IV, с. 489] — элегическое по своей сути переживание: ретроспективное переосмысление прошедшей жизни приводит Агафью Матвеевну к „прозрению”, что и является в конечном счете главным *событием* эпилога, которое понимается как „изменение внутреннего, ментального состояния персонажа”<sup>42</sup>. Юрий Лотман писал, что „русский роман [...] ставит проблему не изменения положения героя, а преобразования его внутренней сущности”<sup>43</sup>. Главная неожиданность романа *Обломов* в том, что такое „преобразование” происходит именно с Агафьей Матвеевной. Очень корректно использованная интроспекция (читателю приоткрывается внутренний мир героини) позволяет говорить, что в эпилоге Агафья Матвеевна становится эстетически равноправной с главными героями романа. Для понимания своеобразия Гончарова в разработке этого мотива стоит отметить, что „прозрение” героини осмыслено им как результат воздействия вполне земных причин: совместной жизни с Ильей Ильичом и его смерти.

<sup>39</sup> В. А. Жуковский, *Теон и Эсхин* [1814], [в:] его же, *Собрание сочинений в четырех томах*, т. 1: *Стихотворения*, Москва–Ленинград 1959, с. 213.

<sup>40</sup> Г. А. Гуковский, *Реализм Гоголя...*, с. 83.

<sup>41</sup> М. А. Вайскопф, *Сюжет Гоголя...*, с. 267–272; А. А. Карпов, „Афанасий и Пульхерия” — повесть о любви и смерти..., с. 152–155.

<sup>42</sup> В. Шмид, *Событийность, субъект и контекст*, [в:] *Событие и событийность. Сборник статей*, под ред. В. Марковича и В. Шмида, Москва 2010, с. 21.

<sup>43</sup> Ю. М. Лотман, *Сюжетное пространство русского романа XIX столетия*, [в:] его же, *В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь*, Москва 1988, с. 334.

Об этой „новой” Агафье Матвеевне сказано: „Не по-прежнему смотрит вокруг беспечно перебегающими с предмета на предмет глазами, а с сосредоточенным выражением, с затаившимся внутренним смыслом в глазах” [т. IV, с. 488]. Это состояние — обремененность мыслью — не уравнивает Агафью Матвеевну с Ольгой Ильинской, а уподобляет ей. Той Ольге, которой ведома „грусть души, вопрошающей жизнь о ее тайне” [т. IV, с. 460]. Так и говорит жене Штольц: „Это не твоя грусть; это общий недуг человечества. На тебя брызнула одна капля...” [т. IV, с. 462]. Теперь какая-то капля от „общего недуга” досталась и вдове Ильи Ильича. Пожалуй, это и есть та „сильная неожиданность”, которую Вильгельм Дибелиус считал частым мотивом романной концовки<sup>44</sup>. И эта „сильная неожиданность” явно противостоит другому итогу эпилога, выраженному Штольцем словом „обломовщина”.

Итак, обломовское и штольцевское начала взаимно корректируют друг друга. Но к этому смысловой итог эпилога не сводится. Речь о так называемом „катарсическом переживании”.

В эпилоге об Агафье Матвеевне сказано, что каждый раз, когда Штольц на зиму приезжал в Петербург, она „бежала к нему в дом” и „с нежной робостью ласкала” Андрюшу. И далее:

[...] хотела бы сказать что-нибудь Андрею Ивановичу, поблагодарить его, наконец, выложить перед ним всё, всё, что сосредоточилось и жило неисходно в ее сердце: он бы понял, да не умеет она, и только бросится к Ольге, прильнет губами к ее рукам и залется потоком таких горячих слез, что и та невольно заплачет с нею, а Андрей, взволнованный, поспешно уйдет из комнаты [т. IV, с. 489], —

вот она, высшая итоговая точка напряжения, которая, несомненно, обладает катарсической энергией.

Об универсальном катарсисе, присущем искусству как таковому, писал, как известно, Выготский<sup>45</sup>. Опорной точкой в осмыслении эстетической природы эпилога гончаровского романа может служить концепция катарсиса, разработанная Дмитрием Максимовым.

Тем, что можно назвать „универсальным катарсисом”, присущим искусству как таковому, — писал исследователь, — проблема не исчерпывается. Во многих произведениях мирового искусства, помимо этой общей формы катарсиса, присутствуют и другие, реализующие первую вполне конкретно, — катарсис,

<sup>44</sup> В. Дибелиус, *Морфология романа...*, с. 119–120.

<sup>45</sup> Л. С. Выготский, *Психология искусства...*, с. 249–274.

*фиксированный* в определенных, относительно обособленных фрагментах и явлениях текста<sup>46</sup>.

И далее:

В художественной литературе различимо и длительное, сквозное катарсическое действие, например, связанное с личностью какого-либо персонажа, и проявление кратких „катарсических озарений”, возникающих обычно в замыкании каких-то основных сюжетных узлов<sup>47</sup>.

Рассказ о встрече Агафьи Матвеевны с четой Штольцев обладает той, говоря языком Максимова, „очищающей и просветляющей силой”, которая позволяет говорить о катарсическом озарении. Эта вспышка „сжигает” ту „каменную стену”, ту „бездну”, которые чудились Андрею Штольцу как непреодолимые преграды между их с Ольгой жизнью и существованием в „домике” на Выборгской стороне. Нет больше жесткой, рационалистической по своей природе оппозиции „обломовское/штольцевское”, — и читателю предстоит мудрость самой жизни.

**Резюме:** В эпилоге романа Гончарова *Обломов* не резко, но явственно проступает параллель Штольц — Горацио (герой трагедии Шекспира), намеченная в черновой редакции произведения. „Сильной неожиданностью” (Вильгельм Дибелиус) финальной части текста стало духовное пробуждение Агафьи Матвеевны. С ней и с четой Штольцев связано „катарсическое озарение” (Дмитрий Максимов), которое не позволяет свести итог судьбы Ильи Ильича к безапелляционному приговору — „обломовщина”.

**Ключевые слова:** Иван Гончаров, роман *Обломов*, эпилог, сюжет-ситуация, фикциональность

<sup>46</sup> Д. Е. Максимов, *О романе-поэме Андрея Белого „Петербург”*: К вопросу о катарсисе, [в:] его же, *Русские поэты начала века*, Ленинград 1986, с. 257–258.

<sup>47</sup> Там же, с. 308.

---

ON THE WAY TO THE „SECOND” SENSE OF THE BIG FAIRY TALE  
(ABOUT THE EPILOGUE OF IVAN GONCHAROV’S NOVEL  
*OBLOMOV*)

**Abstract:** The parallel of Stolz and Horatio (the hero of Shakespeare’s tragedy) which emerges in the epilogue of Ivan Goncharov’s *Oblomov* (1859) frameworks the themes found in the novel. The „strong surprise” (Wilhelm Dibelius) of the final part of the novel was the spiritual awakening of Agafya Matveevna and the Stolz couple associated with the „cathartic insight” (Dmitry Maksimiv), which does not allow one to abridge the fate of Ilya Ilich to a categorical word — „oblomovshchina”.

**Keywords:** Ivan Goncharov, *Oblomov* epilogue, plot-situation, fictitiousness





**Русская литература: проблемы, феномены, константы**  
Коллективная монография под ред. А. Пашкевич и Э. Тышковской-Каспшак  
Вроцлав–Санкт-Петербург–Краков 2018

Елена Душечкина

Санкт-Петербургский государственный университет

**„...КАК НА БЕСЕДЕ НИКОДИМА ПИШЕТСЯ”:  
ИЗ КОММЕНТАРИЯ К РАССКАЗУ  
НИКОЛАЯ ЛЕСКОВА  
ХРИСТОС В ГОСТЯХ У МУЖИКА**

Интерес к церковной живописи и образам из Священного Писания возник у Николая Семеновича Лескова в молодости во время его пребывания в Киеве (1849–1857) и продержался на протяжении всей жизни. Этот интерес в полной мере отразился в его творчестве. Упоминания об иконах и использование евангельских сюжетов в произведениях Лескова многочисленны. В одних случаях их роль чисто служебная: они становятся органичной частью изображаемого Лесковым русского быта. В других — их функция гораздо сложнее: они играют важную роль в развитии сюжета и требуют подробного комментария (как, например, рассказ *Запечатленный ангел*). А между тем тема иконописи освещена в лесковиане, на мой взгляд, далеко недостаточно. Даже Валерий Владимирович Лепахин в своей ценной монографии *Икона в русской художественной литературе*, где Лескову посвящены две объемные главы, касается далеко не всех произведений писателя, в которых важное место занимает икона и библейские сюжеты<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> В. В. Лепахин, *Икона в русской художественной литературе: Икона и иконопочитание, иконопись и иконописцы*, Москва 2002, с. 272–294.

Рассказ *Христос в гостях у мужика*, впервые напечатанный в 1880 году<sup>2</sup>, проецируется на народные легенды о хождении Христа по земле. С этим сюжетом Лесков был знаком, в частности, по книге Александра Николаевича Афанасьева *Легенды русского народа*<sup>3</sup>, которая была в его библиотеке и которую он очень ценил. На своем экземпляре этой книги Лесков сделал надпись: „Добрые люди не крадите у меня эту книжку, уже три такие книжки украдены. О сем просит Николай Лесков”<sup>4</sup>. Как писал Александр Николаевич Пыпин, „хождение Христа между людьми — один из любимых мотивов легенды вообще. Христос является на землю обыкновенным человеком, чтобы испытывать людей и наставлять их на добрые дела”<sup>5</sup>. Сюжет **Христос/Бог в гостях** встречается не только в легенде. Он нашел отражение в восточнославянской сказке<sup>6</sup> и в литературе (например, в *Легенде о великом инквизиторе* Федора Михайловича Достоевского<sup>7</sup>). В основе рассказа Лескова *Христос в гостях у мужика* лежит бродячий христианский сюжет.

Мною будет рассмотрен заключительный эпизод этого рассказа, до сих пор не привлекавший к себе должного внимания. В нем дан кажущийся, на первый взгляд, проходным, но важный для Лескова образ. Поскольку всё, предшествующее интересующему меня эпизоду (мотивы, символы, детали), подготавливает к нему читателя, необходимо напомнить сюжетную линию рассказа.

Герой — первогильдийский купец Тимофей, будучи обманутым и обворованным дядей, покушается на его жизнь. Он не убивает дядю, но калечит его, за что по суду лишен не только большей части своего состояния, но и сословных привилегий: из купечества он снова переходит в крестьянство (отчего и назван в рассказе мужиком). Тимофея ссылают на поселение в Сибирь. В ссылке жизнь героя, благодаря его энергии и предприимчивости, скоро налаживается. Однако материальное благополучие (и даже процветание) его не радует. Он никак, не может простить своего обидчика-дядю, не только разорившего его, но и отбившего у него невесту. В нем „обида

<sup>2</sup> Н. С. Лесков, *Христос в гостях у мужика*, „Игрушечка. Журнал для детей” 1881, № 1, с. 1–12.

<sup>3</sup> И. А. Шляпкин, *К биографии Н. С. Лескова*, „Русская старина” 1895, № 12, с. 211.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> А. Н. Пыпин, *Русские народные легенды (По поводу издания г-на Афанасьева в Москве 1860 г.)*, [в:] *Народные русские легенды А. Н. Афанасьева*, Новосибирск 1990, с. 189–190.

<sup>6</sup> См.: *Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка*, № 751\* = АА\* 751 II, сост. Е. Г. Бараг и др., Ленинград 1979, с. 184.

<sup>7</sup> См. об этом: Л. М. Лотман, *Романы Достоевского и русская легенда*, „Русская литература” 1972, № 2, с. 132–136.

кипела”, он был всегда „сумрачный”, а в глазах его „гнев горел”<sup>8</sup>. В Священном Писании **гнев** как чувство сильного негодования, состояния озлобления, считается, недопустимым для истинного христианина<sup>9</sup>. Это состояние Тимофея показано как некое омрачение, от которого самому человеку тяжело, что он „к обиде такую прочную память хранит” [с. 214]. Несмотря на набожность и усердное чтение религиозных книг, „святое слово” его „не пользует”, поскольку он „зло помнит” [с. 213]. Друг Тимофея говорит ему: „Пока ты зло помнишь — зло живо. А пусть оно умрет, тогда и душа твоя в покое жить станет” [с. 214]. Сидя в своем засаженном благоухающими розанами палисаднике, Тимофей читает богоугодные книги, но душевного облегчения от них не получает. Именно здесь и случается „начало чуду” [с. 215], исцелившему героя: во время чтения эпизода из Евангелия о том, как Христу у фарисея не подали воды, чтобы ноги омыть, Тимофей был настолько тронут, что его глаза застилаются слезами, а вокруг всё становится розовым. Розы и розовый цвет появляются здесь неслучайно. В мировой мифологии роза — цветок, обладающий богатой мифопоэтической образностью. Один из смыслов розы — символизация Христа и Богородицы<sup>10</sup>, а прообразом розового сада считается Рай. Явление розового цвета воспринимается как свидетельство близкого присутствия Христа: „во время преобразования Христа из его тела разлилось и разгорелось розовое сияние, которое было и у Адама в раю и которым Христос показал славу и величие творца”<sup>11</sup>. Тимофей восклицает: „«Господи! Если бы ты ко мне пришел — я бы Тебе и себя самого отдал». А ему вдруг в ответ откуда-то, как в ветерке розовом дохнуло — П р и д у!<sup>12</sup>” [с. 220]. С этих пор Тимофей ежедневно ждет Христа к себе гости, всякий раз ставя для него прибор за столом.

Однако ожидания героя не оправдываются, его начинают одолевать сомнения, угоден ли он Богу. В Рождественский сочельник Тимофей собирает за общим столом людей „всякого звания и из разных мест, — и российские, и поляки, и чухонской веры” [с. 223] и ждет прихода Христа. Христа все нет. Надежда оставляет Тимофея. Но после прочтения им рождественского

<sup>8</sup> Н. С. Лесков, *Христос в гостях у мужика*, [в:] *Русская рознь*, Санкт-Петербург 1881, с. 213–227. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

<sup>9</sup> См.: „Всякое раздражение и ярость, и гнев, и крик, и злоречие со всякою злобою да будут удалены от вас”, Еф. 4: 31 и др.

<sup>10</sup> В. Seward, *The symbolic rose*, New York 1960, с. 18–53; В. Н. Топоров, *Роза*, [в:] *Мифы народов мира*, т. 2, Москва 1982, с. 386–387; М. Ф. Мурьянов, *Символика розы в поэзии Блока*, „Вопросы литературы” 1999, № 6, с. 101.

<sup>11</sup> А. Н. Веселовский, *Из поэтики розы*, [в:] его же, *Избранные статьи*, Ленинград 1939, с. 135.

<sup>12</sup> Разрядка Н. С. Лескова.

тропаря (ирмоса) „Христос рождается, славите, Христос с небес, срящите, Христос на земли” [с. 223], свершается чудо. И сразу после его слов что-то сильно ударяет в стену, двери распахиваются настезь и горница освещается.

А в двери на пороге стоял старый-престарый старик, весь в худом рубище, дрожит и, чтобы не упасть, обеими руками за притолки держится; а из-за него из сеней, где темно было, — неописанный розовый свет светит, и через плечо старика вперед в хоромину выходит белая, как из снега рука, и в ней длинная глиняная плошка с огнем — такая, как на беседе Никодима пишется... Ветер с вьюгой с надворья рвет, а огня не колышет... И светит этот огонь старику в лицо и на руку, а на руке в глаза бросается заросший старый шрам весь побелел от стужи [с. 224].

Тимофей, мгновенно узнав в старике со шрамом на руке своего дядю, на жизнь которого он покушался, осознает свою вину перед Богом и восклицает: „Господи! Вижду и приму его во имя Твое, а ты сам не входи ко мне: я человек злой и грешный...” [с. 224]. Христос не входит в дом. Показывается лишь его указующая рука, которая вскоре исчезает, остается один старик. Тимофей сажает его на первое место, приготовленное им для Христа.

Рассмотрим этот эпизод. **Неописанный розовый свет**, как уже говорилось, — свидетельство близкого присутствия Христа. **Белый цвет**, также связанный с Христом, соотносится с евангельским сюжетом Преображения: „одежды же Его сделались белыми как свет” (Мф. 17: 2). Сравнительный оборот **как снег** также встречается в Евангелии: „вид лица Его был как молния и одежда Его бела как снег” (Мф. 28: 3); „Одежды его сделались блистающими, как снег, как на земле белильщик не может выбелить” (Мк. 9: 3). „Белая как из снега рука” — это, конечно, **рука** Христа. Белый цвет символизирует чистоту и невинность, а рука — один из важнейших символов Священного Писания. Рукой Христос свершает исцеления, рука Христа поддерживает человека, находящегося в сомнении. Однако, наряду с этим, рука — это и кара Господня. В протянутой руке светильник — **длинная глиняная плошка с огнем**: „как на беседе Никодима пишется...”. Но что же это за „беседа Никодима”? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо указать на источник образа.

Оборот „как на беседе Никодима пишется” представляет собой сравнительное придаточное предложение с возвратным глаголом **пишется**. Что означает: **обычно пишется, многократно пишется**. Это придаточное предложение включает в себя существительное в предложном падеже, выступающее в роли обстоятельства места („на беседе”) и несогласованное определение („Никодима”). Под беседой Никодима имеется в виду евангельский

сюжет разговора Иисуса с Никодимом, пришедшим к нему в темницу. Про Никодима в Евангелии от Иоанна сказано: „Между фарисеями был некто именем Никодим, один из начальников иудейских” (Ин. 3: 1). После разговора с Христом Никодим становится его тайным учеником. Он открыто заступает за Христа перед фарисеями (Ин, 7: 50–52), вместе с Иосифом Аримафейским участвует в снятии с креста тела Иисуса и положении его во гроб (Ин. 19: 39–42). Никодим называется и в эпизоде оплакивания Христа. Наконец, именем Никодима названо апокрифическое евангелие начала V века, где описывается суд над Христом, его распятие, события, последовавшие за Воскресением, а также сошествие во ад. Вся эта деятельность Никодима является результатом его беседы, разговора с Христом.

*Беседа Никодима* описывается в Евангелии от Иоанна, где ночью к Иисусу тайно приходит Никодим (Ин. 3: 1–21). Он хочет рассеять мучившие его сомнения. Он уже слышал проповеди Христа и был поражен ими. Он был свидетелем совершаемых Христом чудес, и этими ОЧЕвидными событиями был поколеблен в своих убеждениях. Однако Никодим все еще не в состоянии осознать проповедь Христа: „как может человек родиться, будучи стар? неужели может он в другой раз войти в утробу матери своей и родиться?” (Ин, 3: 4). Иисус убеждает Никодима в том, что никто не восходит на небо, как только сошедший с небес сын человеческий, сущий на небесах, и „если кто не родится от воды и Духа, не может войти в Царство Божие” (Ин. 3: 5).

Евангельский сюжет *Беседа Христа с Никодимом* (*Беседа Никодима или Христос и Никодим*) — широко известный сюжет, многократно привлекавший к себе внимание иконописцев и художников (иконы, фрески, картины, графика). О том, что этот сюжет был важен для Лескова, свидетельствует использование его и в других произведениях писателя, как, например, в рассказе *На краю света*, где Кириак говорит о спасении: „О доброта... о простота... о любовь!.. о радость моя!.. Иисусе!.. вот я бегу к тебе, как Никодим, ночью; вари ко мне, открой дверь... дай мне слышать бога, ходящего и глаголющего!”<sup>13</sup> В переложении Лесковым апокрифического сказания *Сошествие во ад* Никодим является активным действующим лицом, где образ его едва ли не самый центральный. Здесь Лесков представляет Никодима как „человека горячего, простого и решительного”<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Н. С. Лесков, *На краю света*, [в:] его же, *Собрание сочинений в 11 томах*, т. 5, Москва 1958, с. 512.

<sup>14</sup> Н. С. Лесков, *Сошествие во ад (Апокрифическое сказание)*, [в:] его же, *Собрание сочинений в 12 томах*, т. 12, Москва 1989, с. 347.

В рассказе *Христос в гостях у мужика* Лесков не столько обращается к Евангелию, сколько к отражению данного сюжета в изобразительном искусстве. В евангельской иконографии писатель ориентировался блестяще. Наверняка Лесков видел часто встречающиеся в православных храмах фресковые росписи на сюжет *Беседы Никодима*, как, например, роспись внутреннего свода Георгиевского собора в Юрьеве-Польском, роспись в верхнем храме Троицкой церкви села Кой, роспись Троицкой церкви в селе Заборовье, и многие другие фрески, сохранившихся до настоящего времени на стенах полуразрушенных православных храмов XIV–XIX веков. Отмечу, что большинство этих фресок написаны в розовом колере (ср. роль розового света в рассказе Лескова).

Сюжет *Беседа Никодима* неоднократно использовался в светской живописи и графике. До нас дошел карандашный набросок Харменса ван Рейна Рембрандта *Никодим у Христа ночью* 1660 года. К этому сюжету обращались Александр Андреевич Иванов (картина *Христос и Никодим* 1850-х годов), Александр Бида (Alexandre Vida; картина *Беседа Никодима и Иисуса* 1873 года), Илья Ефимович Репин (карандашный рисунок *Христос и Никодим* 1887 года), Николай Николаевич Ге (картина с тем же названием 1889 года) и многие другие художники вплоть до современных экспозиций конца XIX–начала XXI века.

Так или иначе, сцена, изображенная Лесковым в рассказе *Христос в гостях у мужика*, свидетельствует о том, что Лескову, так же как и многим его современникам, сюжет *Беседа Никодима* был известен. Вопрос в том, имел ли Лесков в виду широко известный живописный или графический евангельский сюжет, на который он ориентировался в процессе написания своего рассказа, или же он ссылается на какое-то конкретное изображение. В описанной Лесковым сцене мы видим протянутую вперед белую руку, в которой „длинная глиняная плошка с огнем”. В целом ряде изображений этого сюжета отсутствует и рука, и плошка с огнем. Так, в картине А. Иванова *Христос и Никодим* есть светильник (плошка с огнем), но нет того акцента на руку, который сделан Лесковым. В картине А. Биды есть рука и стоящий справа от Христа длинный светильник. В картине Н. Ге *Христос и Никодим* нет плошки, но есть розовый свет и протянутая кверху рука Христа.

Длинный глиняный светильник присутствует на одной из 240 иллюстраций-гравюр к *Библии в картинах* (*Die Bibel in Bildern*) немецкого живописца и графика Юлиуса Шнорра фон Карольсфельда. Издание *Библии в картинах*, гравированных на дереве, вышло в свет в 1852–1860 гг. в Лейпциге и приобрело широкую известность не только в Германии, но и в дру-



гих странах. Эти иллюстрации многократно воспроизводились в России (в народных, учебных и детских изданиях Библии), выходили отдельными альбомами<sup>15</sup>.

Карольсфельд изображает на ложе Иисуса, который протягивает руку к Никодиму, сидящему в задумчивости с опущенной головой. Никодим изображен явно сомневающимся, он еще не все понял и осознал то, что говорит ему Иисус. Иисус беседует с Никодимом, а рядом, слева, стоит высокий глиняный светильник с огнем. Возможно ли, чтобы именно эта иллюстрация и послужила Лескову для описания чуда в его рассказе? Точного соответствия картине здесь нет. Привлекает внимание изображенная в центре белая рука Христа (как и у Лескова в рассказе). Однако светильник стоит сбоку, и мы можем лишь представить, что именно его держит Христос в рассказе Лескова<sup>16</sup>. Если это так, то пояснение „как на беседе Никодима пишется” относится к площадке: именно такую площадку с огнем держит у Лескова „белая, как из снега, рука” [с. 224], освещающая стоящего у входа старика.

В таком случае Лесков в своем сравнительно-пояснительном обороте ссылается на светильник. Некоторым подтверждением связи воссозданной Лесковым картины с гравюрой Юлиуса Карольсфельда может послужить рука — действительно, ослепительно белая и поднятая вперед к Никодиму и к небу, к Богу.

Остается ответить на вопрос: зачем Лескову понадобилось вложить в руку неявленного Тимофею Иисуса светильник, в изображениях этого сюжета обычно стоящий сбоку, и сослаться при этом на „Беседу Никодима”? Ведь и без этой детали смысл указующей руки Иисуса был вполне ясен. Мораль в рассказе высказывается прямо: нельзя хранить в себе гнев, Христос предписывает прощать обиды. Однако именно глиняный светильник предоставил Лескову возможность напомнить читателю важный для него образ — образ Никодима, который, как и герой рассказа, прошедшего через муки сомнения и ставшего одним из самых твердых и крепких в вере последователей Иисуса Христа, каким он показан Лесковым в *Сошествии во ад*.

Лесков писал Ивану Сергеевичу Аксакову о своем будущем рассказе: „Это могу сделать скоро и не боюсь *разномыслия*”<sup>17</sup>. То есть писатель считал, что текст его рассказа можно трактовать однозначно. Однако внимательное его прочтение позволяет увидеть, что рассказ *Христос в гостях у мужика*

<sup>15</sup> См., напр.: *Священно-библейская история Ветхого и Нового завета: Библия в лицах: Двести сорок изображений с рис. проф. Юлия Шнорра*, изд. 3-е., Санкт-Петербург 1873.

<sup>16</sup> Отмечу, что глиняный светильник, стоящий слева от беседующих, представляется на большинстве изображений сюжета *Беседы Иисуса с Никодимом*.

<sup>17</sup> Н. С. Лесков, *Собрание сочинений в 11 томах*, т. 10, Москва 1958, с. 475. Курсив Лескова.



гораздо сложнее, чем представляется на первый взгляд: в него включаются и совпадения, и полемика с рассказом Льва Николаевича Толстого *Чем люди живы*<sup>18</sup>, и опора на ходячий христианский сюжет о явлении Христа среди людей, и необычные для русской литературной традиции символы, сюжетные ходы и детали, а также своеобразное толкование евангельских текстов. Рассказ *Христос в гостях у мужика* отражает то состояние самого Лескова, в котором он пребывал на рубеже 1870–1880-х годов, когда учение Священного Писания в наибольшей мере было для него важным.

**Резюме:** Статья посвящена обработке Н. С. Лесковым народных легенд о хождении Христа между людьми. Его рассказ *Христос в гостях у мужика* (1880) проектируется на народные легенды хождения Христа между людьми. Главное внимание уделяется эпизоду прихода Христа в дом героя рассказа, чтобы научить его прощать обиды, как это предписывается Христом. Этот эпизод представлен Лесковым с ориентацией на церковную живопись, которую Лесков хорошо знал и любил. В статье показано, насколько для писателя была важна каждая деталь, изображенная на иконе или картине.

**Ключевые слова:** Лесков, Христос, Тимофей, *Беседа Никодима*, светильник (факел)

**“AS THE CONVERSATION OF NICODEMUS IS WRITTEN ON”:  
FROM THE COMMENTARY TO THE STORY BY NIKOLAI LESKOV  
*CHRIST VISITS A MUZHNIK***

**Abstract:** The article deals with the issue of using folk legends of Christ walking among people by Nikolai Leskov. His story *Christ Visits a Muzhik* (1880) is projected on such legends. The main attention is paid to the episode of Christ the coming to the house of Timofei Muzhik in order to teach him to forgive the wounds commanded by Christ. Leskov tries to depict a church painting he knew and loved. The article shows that it was necessary for Leskov to depict details as if the text was an icon or a picture.

<sup>18</sup> См. об этом: Н. McLean, *Nikolai Leskov. The Man and His Art*, Cambridge, Massachusetts–London 1977, с. 540–545.

**Keywords:** Leskov, Christ, Timofei, *The Conversation of Nikodemus*, torch

## ИЛЛЮСТРАЦИИ



Роспись *Беседы Иисуса Христа с Никодимом* в Троицкой церкви села Забровье





Роспись Георгиевского собора в Юрьеве Польском *Христос и Никодим*



Роспись *Христос и Никодим* в верхнем храме Троицкой церкви села Кой





Гравюра на дереве Юлиуса Шнорра фон Карольсфельда  
*Беседа Иисуса Христа с Никодимом*



**Русская литература: проблемы, феномены, константы**  
Коллективная монография под ред. А. Пашкевич и Э. Тышковой-Каспшак  
Вроцлав–Санкт-Петербург–Краков 2018

Александр Большев

Санкт-Петербургский государственный университет

## **СПЕЦИФИКА АВТОПСИХОЛОГИЧЕСКИХ ПЕРСОНАЖЕЙ В РОМАНАХ ЛЬВА ТОЛСТОГО**

Термин автопсихологизм был введен в научный обиход Лидией Гинзбург, указавшей, что *Детство*, *Отрочество* и *Юность* (1852, 1854, 1857) Льва Толстого — „произведения скорее автопсихологические, нежели автобиографические”: Толстой „творил миры и одновременно вносил в них свою личность, свой опыт, духовный и бытовой. Притом вносил откровенно, заведомо для читателя, превращая тем самым этот личный опыт в структурное начало”<sup>1</sup>. По определению Ирины Гньюсовой, „автопсихологизм — это непосредственное внесение авторского опыта в произведение, имеющее отношение и к проблематике произведения, и к его форме и входящее, пользуясь терминологией М. М. Бахтина, как в «зону героя», так и в «зону автора»”<sup>2</sup>. О факторе персонального писательского опыта, духовного и бытового, следует говорить также и применительно к феномену автопсихологического персонажа. Следует особо подчеркнуть, что автопсихологический герой может быть весьма основательно дистанцирован от эмпирических реалий личности и биографии автора текста. В образе подобного

---

<sup>1</sup> Л. Гинзбург, *О психологической прозе*, Ленинград 1971, с. 314.

<sup>2</sup> И. Гньюсова, *Автопсихологизм как особый тип романного повествования у М. Теккерея и Л. Н. Толстого*, „Вестник Томского государственного университета” 2008, № 309, с. 7.

персонажа, наряду с действительно присущими автору особенностями, может наличествовать и все то, что фигурировало в планах или мечтах, но так и не нашло воплощения в судьбе.

В *Войне и мире* (1869) автопсихологическими героями, бесспорно, являются прежде всего Пьер Безухов и Андрей Болконский. И в наибольшей степени роли толстовского *alter ego* соответствует Безухов:

Пьер неуклюж, непривлекателен, лишен светского лоска, любит спорить по любому поводу, недисциплинирован, интересуется вещами художественными и интеллектуальными, но он индивидуалист — все эти черты отмечает в себе сам Толстой в дневнике; именно такое впечатление он произвел на светское общество Казани (там его называли „медведем”), а в 1856 г. — на петербургские и московские литературные круги (Тургенев называл его „троглодитом”). Нонконформизм Пьера отражает антипатию Толстого к „обществу” [...]. Пытаясь освободить своих крестьян, Пьер одновременно и повторяет опыт самого Толстого, и приходит к собственным выводам о том, что разумная филантропия всегда неразумно неэффективна; в своем мистицизме Пьер отражает аналогичную склонность самого Толстого, и одновременно его неприязнь к радикальным реформаторам 1860-х гг. Доброту и простоту Пьера тоже можно считать своего рода не-идеологическим выражением того же неприятия<sup>3</sup>.

Несколько иначе дело обстоит с Болконским. Следует согласиться с Кэтрин Фойер, что в образе князя Андрея воплощены не столько те качества, которыми Толстой действительно обладал, сколько те, которые он хотел бы иметь, особенно в молодости:

Автобиографические черты, вошедшие в характер Андрея — иные. Толстому нравилось представлять себя холодным, отстраненным интеллектуалом и утонченным аристократом, и он наделил Андрея мрачностью и чувством безнадежности. Андрей воплощает юношеские попытки Толстого быть „comme il faut”, как его брат Сергей<sup>4</sup>.

Как отмечал Владимир Маркович, автопсихологизм предполагает взаимодействие двух разнонаправленных начал: установка на исповедальность, в соответствии с которой писатель наделяет своих персонажей собственным опытом, сосуществует с подменой биографических реалий авторскими мечтами:

Автор получает возможность психологически погрузиться в некоторые ображаемые ситуации и, погрузившись в них, обрести в них не свойственные

<sup>3</sup> К. Фойер, *Генезис „Войны и мира”*, пер. с англ. Т. Бузиной, Санкт-Петербург 2002, с. 135–136.

<sup>4</sup> Там же, с. 137.



ему, но желанные для него качества [...]. Можно предположить, что в этой воображаемой жизни автор осуществляет свои давние мечты, берет реванш за все, что не состоялось, чего не доставало ему в реальном его существовании; он самоутверждается и испытывает при этом пусть иллюзорное, но психологически нужное ему удовлетворение<sup>5</sup>.

И в этой связи напрашивается предположение, что два автопсихологических персонажа понадобились Толстому в *Войне и мире* для того, чтобы в образе и судьбе одного из них воплотить свои свойства и свой жизненный опыт, а второго снабдить рядом „не свойственных ему, но желанных для него качеств” и позволить реализовать в фикциональном пространстве романа собственные гипотетически возможные, но неосуществленные мечты. Пьер проходит трудный путь различных испытаний и, после ошибок и неудач, обретает любовно-семейное счастье, в то время как вектор трагической судьбы князя Андрея фактически устремлен за пределы земного существования: героя влечет к себе небо, которое он впервые увидел на поле Аустерлица.

Необходимо подчеркнуть: тот же принцип использования двух автопсихологических персонажей (очевидно, с целью поведать не только о сбывшемся и состоявшемся, но и о потенциально возможном, однако, в силу различных причин, не нашедшем воплощения в реальной жизни) составляет основу смысловой структуры толстовского романа *Анна Каренина* (1877). Однако, если в *Войне и мире* поиск двух главных автопсихологических героев не вызывает ни малейших затруднений, то с *Анной Карениной* в этом плане дело обстоит несколько иначе. Здесь легко обнаруживается основной толстовский *alter ego*, во многом аналогичный Пьеру Безухову Константин Левин<sup>6</sup>, все же героя, который бы воплощал „не столько те качества, которыми Толстой обладал, сколько те, которые он хотел бы иметь”, найти нелегко. Точнее говоря, в романе с самого начала появляется утонченный аристократ, красавец и *comme il faut* Алексей Вронский, но Толстой от него как будто бы резко и решительно дистанцируется. Интерпретаторы, справедливо указывая на такие присущие Вронскому пороки, как честолюбие и приверженность сословно-аристократическим предрассудкам, решительно отказываются видеть в этом герое даже какой бы то ни было намек на автопсихологизм. Так, например, столь сведущий комментатор, как

<sup>5</sup> В. Маркович, *Автор и герой в романах Лермонтова и Пастернака*, [в:] *Автор и текст: Сборник статей*, Санкт-Петербург 1996, с. 165.

<sup>6</sup> „Чем ближе к концу, тем фигура Левина становится все более автобиографической, а роман — все более похожим на страницы авторского дневника” (Б. Эйхенбаум, *О противоречиях Льва Толстого*, [в:] его же, *Лев Толстой. Семидесятые годы*, Ленинград 1960, с. 173).

Сергей Толстой, сын автора романа, охарактеризовал Вронского в качестве безусловного толстовского антагониста и антипода:

Вронский — типичный гвардейский офицер из богатой аристократической семьи. Служба в гвардии накладывала определенный отпечаток на гвардейских офицеров. Не знаю, взяты ли с известного лица индивидуальные особенности Вронского — его энергичность, твердость его характера, ограниченность и условность его нравственных правил, его честолюбие, отношения к товарищам и женщинам. Толстой мог вспомнить гвардейских офицеров, знакомых ему по Крымской кампании, или тех, которых он знал во время своего пребывания в Петербурге<sup>7</sup>.

Между тем при тщательном рассмотрении образ Вронского обнаруживает очевидно автопсихологическую природу. Прежде всего следует отметить, что в молодости важнейшими регуляторами поведения Толстого были как раз честолюбие и барско-аристократические привычки. В дневнике (7 июля 1854 года) будущий автор *Анны Карениной* признавался: „Я так честолюбив и так мало чувство это было удовлетворено, что часто, боюсь, я могу выбрать между славой и добродетелью первую, ежели бы мне пришлось выбирать из них”<sup>8</sup>. Александра Толстая справедливо указывала, что „с самого своего детства Толстой хотел славы людской, и по его же собственным словам боролся с грехом честолюбия до глубокой старости”<sup>9</sup>. В автобиографической трилогии содержится весьма показательное признание:

Comme il faut было для меня не только важной заслугой, прекрасным качеством, совершенством, которого я желал достигнуть, но это было необходимое условие жизни, без которого не могло быть ни счастья, ни славы, ничего хорошего на свете [т. 2, с. 74].

Трудно не согласиться с Владимиром Ильиным, указавшим, что в трилогии

[...] хотя и дана жестокая критика барско-аристократического воспитания и барско-аристократического уклада, но чувствуется, что *comme il faut* вошло раз и навсегда в плоть и кровь автора и продолжает жить даже в облики развенчанной и попорченной ценности<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> С. Л. Толстой, *Об отражении жизни в „Анне Карениной”*: Из воспоминаний, [в:] Л. Н. Толстой, кн. 2, Москва 1939, с. 571.

<sup>8</sup> Л. Н. Толстой, *Полное собрание сочинений: в 90 томах*, т. 47, Москва 1937, с. 9. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках.

<sup>9</sup> А. Толстая, *Отец. Жизнь Льва Толстого*, Москва 1989, с. 177.

<sup>10</sup> В. Ильин, *Мирозерцание графа Льва Николаевича Толстого*, Санкт-Петербург 2000, с. 64.

Дневниковые записи молодого Толстого (вот, например, посыл, датированный 15 декабря 1850 года: „Ни малейшей неприятности или колкости не пропускать никому, не оплативши вдвое” [т. 46, с. 41]) невольно заставляют вспомнить поведенческие принципы Вронского.

Немаловажно и то, что, наделив Вронского собственными пороками времен молодости, Толстой сосредоточил внимание на процессе успешного избавления героя от них. Так, любовь к Анне одерживает безусловную победу над честолюбивыми устремлениями Вронского. И в финальной части произведения герой едет на поиски смерти в бою отнюдь не из тщеславия и не под влиянием сословного конформизма.

Известно, что впервые автопсихологический Левин (первоначально Нерадов) появился в третьей редакции романа *Анна Каренина*. Любопытно, что на этом этапе движения толстовского замысла Нерадов был другом Гагина, будущего Вронского, и оба они ухаживали за Кити Щербацкой. Но затем постепенно дружеский союз Левина и Вронского, напоминающий отношения Пьера Безухова и Андрея Болконского, трансформировался в жесткий и непримиримый антагонизм. Действительно, на первый взгляд, трудно представить себе две более противоположные друг другу буквально во всем человеческие индивидуальности, чем Левин и Вронский. Между тем перед нами как раз тот случай, когда не стоит полагаться на первое впечатление, ибо при более внимательном рассмотрении антиподы, как ни странно, обнаруживают несомненное духовно-психологическое родство.

Как известно, в *Войне и мире* внутренняя близость Болконского и Безухова подчеркивается, кроме всего прочего, еще и благодаря любовному фактору: Наташа Ростова сначала отдает сердце князю Андрею и принимает его предложение, а затем влюбляется в Пьера и становится его женой. В *Анне Карениной* связь между Левиным и Вронским акцентируется во многом аналогичным образом. Сперва Кити Щербацкая мучительно колеблется, выбирая между Вронским и Левиным (героиня была готова стать женой первого, но в конце концов выходит замуж за второго). А потом уже Анна Каренина испытывает симпатию к Левину, ощущая в этом человеке никому, кроме нее, незаметное сходство с Вронским: „Несмотря на резкое различие, с точки зрения мужчины, между Вронским и Левиным, она, как женщина, видела в них то самое общее, за что и Кити полюбила и Вронского и Левина [...]” [т. 19, с. 281].

„Общее” в поведении двух героев вообще чаще бросается в глаза именно женщинам. Так, Долли Облонская (в одном из эпизодов в доме Вронского) пронизательно фиксирует неуловимое сходство, выдаваемое Врон-

ским и Левиным при изложении полярно противоположных взглядов на сельское хозяйство и российскую политику: „Дарье Александровне странно было слушать, как он был спокоен в своей правоте у себя за столом. Она вспомнила, как Левин, думающий противоположное, был так же решителен в своих суждениях у себя за столом” [т. 19, с. 209]. Пожалуй, именно решительность и твердость, в одинаковой мере проявляемые героями-антиподами, парадоксальным образом сближает их.

Эквивалентность Вронского и Левина подчеркивается и в других романских ситуациях. Так, например, очевидное сходство обнаруживают описания того, как герои решают накопившиеся у каждого из них проблемы хозяйственно-бытового свойства. Вронский руководствуется „несомненными” для него правилами: „Правила эти несомненно определяли, — что нужно заплатить шулеру, а портному не нужно, [...] что нельзя прощать оскорблений и можно оскорблять и т. д.” [т. 18, с. 322]. Тем любопытнее, что и Левин столь же твердо уверен в несомненности собственных, далеко не бесспорных хозяйственных решений: „Нельзя было простить работнику, ушедшему в рабочую пору домой потому, что у него отец умер, как ни жалко было его [...]; но нельзя было и не выдавать месячины старым, ни на что не нужным дворовым” [т. 19, с. 373]. Убежденность Вронского, что платить необходимо не труженику-портному, а шулеру, отчетливо корреспондирует с уверенностью Левина, что, поощряя деньгами бездельников дворовых, нельзя оставить без наказания работника, виноватого лишь в том, что похоронил отца.

Итак, и в *Войне и мире*, и в *Анне Карениной* одинаково важное место занимает пара автопсихологических героев, один из которых, некрасивый, неуклюжий, физически мощный, склонный к философствованию, связан с реалиями толстовского биографического текста, второго же, честолюбивого красавца и *comme il faut*, писатель погружает в обстоятельства условно-гипотетического свойства.

Судьбы обоих *comme il faut*, Болконского и Вронского, каждый из которых получил возможность фикциональной реализации экспериментально-альтернативного варианта толстовской судьбы, оказываются трагическими. Легко заметить, что камнем преткновения в обоих случаях становится любовно-семейная сфера человеческого существования. Князь Андрей Болконский попытался воспарить над материально-телесным земным бытием и достичь вершин платонической любви-полета (в этом плане Наташа Ростова отчасти права, когда, подчеркивая надмирность князя Андрея, заявляет, что „он слишком хорош, он не может, не может жить”

[т. 12, с. 56]), граф Алексей Вронский же отдался стихии отчаянной и „языческой” вертеровской страсти. Что же касается толстовских *alter ego*, Безухова и Левина, то оба они, отказавшись от рискованных экспериментов, идут по жизни привычно-традиционным путем и обретают заслуженное земное семейное счастье. Однако в общем контексте сосуществования двух взаимосвязанных и взаимообусловленных линий подобный итог предстает всецело амбивалентным. Очевидно, этот конструктивный принцип был необходим Толстому для максимальной полноты реализации исповедального импульса.

**Резюме:** В романах *Война и мир* и *Анна Каренина* Лев Толстой использует образы двух автопсихологических персонажей: в судьбе одного из них писатель воплощает собственный жизненный опыт, а второго погружает в сугубо гипотетические обстоятельства. По-видимому, именно такой конструктивный принцип был необходим Толстому для максимальной полноты реализации исповедального импульса.

**Ключевые слова:** автопсихологические герои, Л. Н. Толстой, *Война и мир*, *Анна Каренина*

## SPECIFICS AUTOPSYCHOLOGICAL CHARACTERS IN LEO TOLSTOY'S NOVELS

**Abstract:** In *War and Peace* (1869) and *Anna Karenina* (1877) Leo Tolstoy utilizes two autopsychological characters, impersonating his own life experience in one's fate and putting the other one in purely hypothetical circumstances. It seems that Tolstoy needed this constructive approach to fully realize the confessional impulse.

**Keywords:** autopsychological characters, Leo Tolstoy, *War and Peace*, *Anna Karenina*



**Русская литература: проблемы, феномены, константы**  
Коллективная монография под ред. А. Пашкевич и Э. Тышковой-Каспшак  
Вроцлав–Санкт-Петербург–Краков 2018

Изабелла Малей

Вроцлавский университет

## **ОБРАЗ ИИСУСА ХРИСТА В ПОЭЗИИ АЛЕКСАНДРА БЛОКА**

Образ Иисуса Христа в лирике Александра Блока не принадлежит к конгруэнтным мотивам, проявляя лишь мельком свое присутствие в структуре художественного мышления этого русского символиста о мире и о человеке. Тем не менее, этот образ проходит красной нитью через все творчество автора *Незнакомки* и первый раз обнаруживается в *Стихах о Прекрасной Даме* (1901–1902), затем в лирике из цикла *Родина* (1907–1916), а после этого проявляется в равной степени выразительно, таинственно и неожиданно в поэме *Двенадцать* (1918)<sup>1</sup>.

Каждый раз, несмотря на свою семантику, появление Христа у Блока удивляет и интригует<sup>2</sup>. Особенно если помнить о декларируемой самим по-

---

<sup>1</sup> Из предпринятых мной исследований образа Христа в поэзии Блока я исключила поэму *Двенадцать*, которая требует, по моему мнению, отдельного анализа.

<sup>2</sup> Современник Блока, Корней Чуковский отметил некоторую дисгармонию, связанную с мотивом Христа в *Стихах о Прекрасной Даме*. С одной стороны, он считал, что „первая книга [Блока] была самая религиозная книга изо всех за десятки лет. В ней, особенно на ее первых страницах, чувствовалась еще сохранившаяся детская вера”. С другой стороны, Чуковский писал, что: „Христианство Блока было почти без Христа. Даже в тех стихах его первого тома, где сказались его надежды на второе пришествие, внушенные ему Влад. Соловьевым и Андреем Белым, не было упоминания о Христе. Христос хоть и присутствовал



этом нерелигиозности, граничащей с атеизмом и отвращением к христианству<sup>3</sup>. И до сегодняшнего дня вопрос о месте и роли образа Спасителя в поэзии Блока остается открытым, а немногочисленные и зачастую поверхностные, особенно по отношению к более раннему этапу творчества, попытки ответов на него не принесли весомых результатов<sup>4</sup>. Однако очевидным является факт, что поэтическое воображение Блока опирается на образное мышление, интенцией которого является не столько объяснение феномена как такового, сколько желание дойти до правды, до сути бытия, открыться тому, что затаено и скрыто в наиболее мрачном человеческом опыте. Поэтому единственным образным средством, позволяющим творцу совершить это уникальное путешествие в другие миры, становится символ.

Фантазия поэта питается символами с целью отражения действительности, которая, будучи непознаваемой чувственным образом и неопределимой никакими понятиями, по этой причине не становится менее реальной. Эту закономерность более всего подтверждают понятия „фантастического

---

в книге, но еле угадывался в тумане, а на его месте озаренная всеми огнями сияла во всей своей славе Она” (К. И. Чуковский, *Собрание сочинений в 15 томах*, т. 8: *Литературная критика 1918–1921*, вступ. ст. Е. Ивановой, сост.: Е. Иванова, Л. Спиридонова, Е. Чуковская, общая ред., подг. текстов и коммент. Е. Ивановой и Е. Чуковской, Москва 2013, с. 122).

<sup>3</sup> В одном из писем, датированном 1905 г., Блок заявляет: „Никогда не приму Христа” (А. Блок, *Е. П. Иванову*, [в:] его же, *Собрание сочинений в восьми томах*, под общ. ред. В. Н. Орлова, А. А. Суркова, К. И. Чуковского, т. 8: *Письма 1898–1921*, Москва–Ленинград 1963, с. 131).

<sup>4</sup> Самое большое внимание критиков привлекло присутствие Христа впереди колонны красногвардейцев из поэмы *Двенадцать*. Исследователи теряются в догадках, да и сам Блок не облегчил им этого задания, утверждая: „Мне тоже не нравится конец *Двенадцати*. Я хотел бы, чтобы этот конец был иной. Когда я кончил, я сам удивился: почему Христос? Но чем больше я вглядывался, тем яснее я видел Христа. И тогда же я записал у себя: к сожалению, Христос” (К. Чуковский, *Александр Блок как человек и поэт (Введение в поэзию Блока)*, Петроград 1924, с. 27–28). Из множества исследований, посвященных *Двенадцати*, можно отдельно отметить, напр.: О. А. Клинг, *Александр Блок. Поэма Двенадцать*, Москва 2000; О. П. Смола, „Черный вечер. Белый снег...”: *Творческая история и судьба поэмы Александра Блока „12”*, Москва 1993; Д. Нечаенко, „*Двенадцать*” как сновидческая мистерия, „Наш современник” 2011, № 8, с. 255–274; № 9, с. 245–262; В. Н. Сузи, „Исус” А. Блока в пушкинской перспективе, „Проблемы исторической поэтики” 2005, № 7, <http://cyberleninka.ru/article/n/iskus-a-bloka-v-pushkinskoj-perspektive> [дата обращения: 03.12.2017]; В. В. Дудкин, *Символика поэмы А. Блока „Двенадцать” (на материале зарубежных исследований)*, „Проблемы исторической поэтики” 1990, № 1, <http://cyberleninka.ru/article/n/simvolika-poemy-a-bloka-dvenadtsat-na-materiale-zarubezhnyh-issledovaniy-1> [дата обращения: 03.12.2017]. В свою очередь, по теме образа Христа в других произведениях Блока см.: С. А. Ильина, *Христос в художественном мире А. А. Блока: Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук*, Тамбов 2002; Н. С. Кондаков, *Образ Иисуса Христа в лирике А. Блока*, „Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки” 2014, № 7, <http://cyberleninka.ru/article/n/obraz-iisusa-hrista-v-lirike-a-bloka> [дата обращения: 15.11.2017].

реализма” или „реалистического символизма”, используемые для описания неоднородного, многоуровневого художественного мира произведений, например у Достоевского или русских символистов. В контексте творчества последних существует также целая гамма других определений (например, „мистический реализм”, „мистический анархизм”)<sup>5</sup>.

В случае с Блоком принято выделять три этапа понимания им символизма как художественной деятельности. Первый — период тезиса (*Ante Lucet* /1898–1900/, *Стихи о Прекрасной Даме* /1901–1902/, *Распутья* /1902–1904/), который отличается мистическими переживаниями, навеянными философскими трудами и поэзией Владимира Соловьева<sup>6</sup>. Второй — период антитезиса, вытекающий из разочарования мистицизмом (*Пузыри земли* /1904–1905/, *Разные стихотворения* /1904–1908/, *Город* /1904–1908/, *Снежная маска* /1907/). Третий период был назван в литературной критике синтезом (*Страшный мир* /1909–1916/, *Возмездие* /1908–1913/, *Кармен* /1914/, *Родина* /1907–1916/)<sup>7</sup>. И здесь никакого значения не имеет характер действительности, к которой относятся символы, поскольку (и это важнее определения типа действительности), несмотря на то, как мы ее назовем (внешней или внутренней, рациональной или иррациональной, космологической или трансцендентальной), следует осознать, что — согласно утверждению Поля Рикёра — в поэтическом воображении рождается и возрождается та же символическая структура, которая встречается нам в снах и которая поддерживает наиболее архаичные и постоянные формы речи, свойственные мифам и *sacrum*<sup>8</sup>. Поэтому диалог, в который поэт вступает с действительностью, происходит в трех плоскостях: религиозной, связанной с ритуалами и мифами, психологической, относящейся к „сфере

<sup>5</sup> Еще см.: В. Е. Ерилова, *Теория и образный мир русского символизма*, Москва 1989; Л. А. Колобаева, *Русский символизм*, Москва 2000.

<sup>6</sup> В. С. Соловьев считал, что хаос подавляет любовь, возрождение человека возможно лишь в сближении с Душой Мира, с Вечной Женственностью. В подъеме к таким высотам особая роль отводилась искусству, поскольку в нем упраздняются противоречия между идеальным и чувственным, между душой и вещью.

<sup>7</sup> Ср.: Z. Barański, *Z zagadnień twórczości Aleksandra Błoka*, „Slavica Wratislaviensia” I, 1969, с. 9–30; З. Минц, *Об эволюции русского символизма (К постановке вопроса и тезисы)*, [в:] А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX в. *Блоковский сборник VII*, „Ученые записки Тартуского государственного университета”, вып. 735, Тарту 1986; Ф. А. Степун, *Мистическое мировидение. Пять образов русского символизма*, пер. Г. Снежинская, Е. Крепак, Л. Маркевич, Санкт-Петербург 2012; В. Асмус, *Философия и эстетика русского символизма*, Москва 2018.

<sup>8</sup> Ср.: P. Ricoeur, *Symbol daje do myślenia*, [в:] его же, *Egzystencja i hermeneutyka*, tłum. S. Cichowicz, Warszawa 1975, с. 10.

ночи и снов”<sup>9</sup>, и поэтической, берущей свое начало в воображении художника. При этом поэтический уровень объединяет два других, — он является чем-то вроде сцены, на которой свои роли играют актеры, происходящие из сферы религии и эмоций.

В религиозной плоскости символы создают речь, которая позволяет человеку приблизиться к *sacrum*, почувствовать связь с тем, что священо, иначе говоря — испытать явление святости. В психологии символы репрезентируют представления, через которые можно познать не только личную археологию субъекта, но также и установить контакт с общей для всей культурой основой, обратиться к первоисточникам человеческого воображения. В роли своеобразных передатчиков символы характеризуются архетипическим<sup>10</sup> и вместе с тем иерофаническим<sup>11</sup> происхождением. В символе, точно так же как и в архетипе и иерофаниях, проявляется нечто, что выходит за рамки его чувственно познаваемых качеств. Поэтому нет ничего удивительного в том, что символы разговаривают с нами, как утверждает Эрих Фромм, на забытом языке, понимаемом как универсальный для всего человечества след элементарных экзистенциальных переживаний<sup>12</sup>. Следовательно, символ отсылает нас к тому, что „до”, и вместе с тем участвует „в” действительности, которая является прообразом для всего сотворенного универсума (сфера религии), для всей психической структуры человека (концепция архетипов Карла Густава Юнга), и, в итоге, для поэтического воображения, которое черпает в ней свое вдохновение, стремясь к передаче и прочтению значений, содержащихся (по словам Мирчи Элиаде) в „вечных образах”<sup>13</sup>.

Символический образ, о котором мы говорим относительно Иисуса Христа, появляющегося в лирике Блока, находится на границе различных сфер: *sacrum* и *profanum*, единичности и целостности, сознания и бессозна-

<sup>9</sup> Там же, с. 18. Здесь и далее перевод мой.

<sup>10</sup> Понятие архетипа на базе глубинной психологии разработал Карл Густав Юнг. Он понимал архетип двояко — как 1) вид естественной, биологически обусловленной диспозиции психики человека; 2) „пре-экзистирующую форму”, которая определяет поведение человека. См.: Z. Rosińska, *Jung*, Warszawa 1982, с. 46.

<sup>11</sup> Понятие „иерофании” в поле исследований религиозности культуры ввел М. Элиаде, понимая под ним акт явления *sacrum*. Ср.: M. Eliade, *Sacrum i profanum: o istocie religijności*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1996, с. 7. По мнению Элиаде, под иерофанией следует понимать всевозможные элементы чувственно воспринимаемого мира, которые ощущаются таким образом, что трактуются как проявление *sacrum*. Этим может быть: физиологическая функция, игра, предмет, жест и т. д. Ср.: M. Eliade, *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1993, с. 16–17.

<sup>12</sup> См.: E. Fromm, *Zapomniany język. Wstęp do rozumienia snów, baśni i mitów*, tłum. J. Marzęcki, Warszawa 1972.

<sup>13</sup> M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1993, с. 29.

тельного, реальности и мистицизма. Осознание существования двух миров, ощущаемое уже древними народами и отраженное в мифах, определяло мышление Блока, точно так же, как и остальных символистов, в вопросе неоднородности, разрозненности и присутствия другого измерения не только вне, но и внутри человека. Один из этих миров обладает положительной аксиологией, в то время как второй может лишь „подсматривать” и по мере возможности подражать первому, стараясь достичь его модуса существования. Уже Сократ различал два мира: мир вечных и невидимых идеальных сущностей и мир их видимых, то есть воспринимаемых чувственно отражений<sup>14</sup>. Большим искушением для символистов, пробужденным в них Артуром Шопенгауэром, было проникновение в мир Майи. Реализация этой мечты требовала некоего медиума, который позволил бы воплотиться идее, тайне или архетипам, поскольку именно они открывают перед творцом-теургом двери в иной мир.

Помня о том, что „если разум оперирует образами, чтобы выразить высшую действительность, то именно потому, что эта действительность проявляется внутренне противоречивым образом, вследствие чего ее нельзя выразить концептуально”<sup>15</sup>, можно увидеть двоякую сущность образа Христа у Блока, которая знаменует период тезиса и антитезиса. Чувство разлаженности действительности приводит к тому, что поэт, чтобы описать ее, должен обратиться к „чрезвычайным средствам”, которые сделают реальным то, что Платон назвал припоминанием, — воспроизведение того, что уже бессознательным образом известно нашей душе. И таким „чрезвычайным средством”, дающим надежду на обнаружение правды, и есть в лирике Блока Христос. В плоскости религии этот образ получает статус символа, сливающегося с иерофанией.

Среди символов, относящихся к *sacrum*, Христос занимает в религиозно-философской мысли ключевое место в качестве референта божественного начала в человеке. Появление Иисуса Христа в поэтическом мире Блока можно воспринять как религиозный символ, роль которого — проявление модальности того, что реально, и/или структуры мира, которая не столь очевидна на уровне непосредственного переживания. По мнению Элиаде,

[...] слово „символ” следует использовать только в отношении символов, которые продлевают иерофанию или же которые сами есть „явление”, не выражающееся ни в какой другой форме, кроме как магическо-религиозной (обряд, миф, божественная фигура и т. д.). Однако в широком понимании значения

<sup>14</sup> Ср.: A. Krokiewicz, *Zarys filozofii greckiej*, Warszawa 1971, с. 299–300.

<sup>15</sup> M. Eliade, *Sacrum, mit, historia...*, с. 28.

этого слова всё может быть символом или выполнять его функцию, начиная от наиболее примитивной кратофании (которая „символизирует” так или иначе магическо-религиозную силу, воплощенную в каком-нибудь предмете) и заканчивая личностью Иисуса Христа, которого с некой точки зрения можно считать „символом” чуда воплощения божьего духа в человеке<sup>16</sup>.

Путь Блока к символу Христа-явления божественного начала пролегал через чувство к Любви Менделеевой<sup>17</sup> и увлечение мистическими идеями Владимира Соловьева, с которым поэт подружился<sup>18</sup>. В реальной женщине, которую поэт любил любовью неземной, он искал идеал Софии, Души мира<sup>19</sup>. Потому Иисус и не появляется в раннем творчестве Блока сам по себе, его образ пропитан тоской по любимой женщине:

А я, ничтожный смертный прах,  
У ног твоих смятенно буду  
Искать в глубоких небесах  
Христа, учителя Иуды<sup>20</sup>.

Молитва поэта обращена здесь не непосредственно к Иисусу Христу, а к Вечной Женственности<sup>21</sup>, с которой встречается лирический герой. Встреча с любимой происходит не в реальном мире, а в мире мистическом. Состояние любовного очарования вместе с поклоном к стопам Прекрасной Дамы вызывает потребность в связи с Христом как Человеком Божьим, благодаря которому Блок жаждет почувствовать единение с божественной природой и божественной силой. Это означает, что две движущие силы, человеческая и божественная, становятся едины и воплощаются в поэтическом воображении в образе Христа-учителя Иуды. Лирический герой, будучи человеком, через Иисуса существует не только в мире сотворенном, реальном, но и в Боге, открывая тем самым в себе божественное начало.

<sup>16</sup> М. Eliade, *Traktat o historii religii...*, с. 430.

<sup>17</sup> См.: Ю. Е. Галанина, *Любовь Дмитриевна Блок: Судьба и сцена*, Москва 2009; В. Вульф, *Любовь Дмитриевна Менделеева-Блок: Прекрасная Дама русской поэзии*, „L'Officiel” (рус. изд.) 2002, май, № 37.

<sup>18</sup> См.: А. А. Никольский, *Русский Ориген XIX в. Вл. Соловьев*, Санкт-Петербург 2000; П. П. Гайдено, *Владимир Соловьев и философия Серебряного века*, Москва 2001.

<sup>19</sup> Ср.: Н. К. Бонецкая, *Русская софиология и антропософия*, „Вопросы философии” 1995, № 7, ее же, *София: метафизика и мифология*, „Вопросы философии” 2002, № 1.

<sup>20</sup> А. Блок, *Сомни уста. Твой голос полн...*, [в:] его же, *Собрание сочинений...*, т. 1: *Стихотворения 1897–1904*, Москва–Ленинград 1960, с. 424.

<sup>21</sup> О значении мифологема „Вечной Женственности” см.: О. А. Клинг, *Мифологема „Ewige Weiblichkeit” (Вечная Женственность) в гендерном дискурсе русских символистов и постсимволистов*, [в:] *Пол. Гендер. Культура: Немецкие и русские исследования*, Москва 2009, с. 438–452.



Если обратиться к религиозной антропологии Николая Бердяева, то можно обнаружить в этом процессе поиска Христа и стремления к божественному попытку раскрыть Блоком тайну человека<sup>22</sup>. Бердяев отмечает, что

Тайна Христа и есть тайна Абсолютного Человека, Бого-Человека. [...] Божественный Сын — Человек рождается на небе и на земле, в вечности и во времени, вверху и внизу. И потому совершающееся на земле совершается на небе. Драма земного человечества и есть драма небесного человечества<sup>23</sup>.

Это вертикальное движение снизу вверх выразительно подчеркивается поэтом как направление двойного „вочеловеченья“<sup>24</sup>: материального, телесного/эротического и духовного. Припадающий к стопам любимой лирический герой чувствует себя павшим человеком, смертным прахом, однако в любви получает надежду на возвращение к своим божественным источникам. Посему здесь Блок помещает Христа в сферу мистической символики, которая отражает в отношениях Логоса и мировой души отношение мужского начала к женскому. Характерно, что своеобразной чертой и мистических представлений, и религиозного сознания является упор на деятельную силу женского начала: падению человека сопутствует подчинение женской стихии. Это образует дуализм человеческого сознания, которое сопровождает как чувство собственного величия и силы, так и собственной слабости и ничтожности. Поэтому лирический герой Блока находится на срезе *axis mundi* как точка пересечения двух измерений, предчувствующий бесконечность своего существа. Как отмечает Бердяев, „человек по существу своему есть уже разрыв в природном мире, он не вмещается в нем“<sup>25</sup>, поэтому он ищет правду в другом, в трансценденции, в мистическом сближении неба и земли.

В этом поиске Блоком единства тела и духа, в мечте о соединении с женственной мировой душой Христос принимает андрогинное обли-

<sup>22</sup> См.: Н. Бердяев, *Человек. Микрокосм и макрокосм*, [в:] его же, *Смысл творчества (Опыт оправдания человека)*, Москва 1916, <http://psylib.org.ua/books/berdn01/txt02.htm> [дата обращения: 15.11.2017]. См. также: G. Przebinda, *Od Czaadajewa do Bierdiajewa. Spór o Boga i człowieka w myśli rosyjskiej (1832–1922)*, Kraków 1998.

<sup>23</sup> Н. Бердяев, *Человек...*

<sup>24</sup> Как отмечает один из исследователей литературного наследия Блока, „назвав «трилогией вочеловеченья» трехтомник собраний своих стихотворений, Блок сам обозначил мысль о Христе как важнейшую для своего пути” (Л. Розенблюм, „Да. Так диктует вдохновенье”. *Явление Христа в поэме Блока „Двенадцать”*, „Вопросы литературы” 1994, вып. 6, с. 120, цит. по: С. А. Ильина, *Христос в художественном мире А. А. Блока...*, <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/hristos-v-hudozhestvennom-mire-a-a-bloka.html> [дата обращения: 15.11.2017]).

<sup>25</sup> Н. Бердяев, *Человек...* Курсив Бердяева.

чье<sup>26</sup> — двуполого божества, являющегося праотцом человеческого рода; оно известно уже в древних мифологиях, распространено в религиозной и философской мысли мистиками-гностиками современности — Якобом Бёме, Францем Ксавером фон Баадером и Рудольфом Штейнером. Стремление к соединению мужского и женского начала в одном существе, а с помощью этого и нивелирование дисгармоничной поляризации — стало в культуре серебряного века распространенной литературной практикой. Одним из проявлений этой тенденции было присутствие в представлении художников Христа с неопределяемым полом, с акцентированием его женского начала<sup>27</sup>. Достаточно вспомнить, что Христос появляется как мужедева в творчестве Дмитрия Мережковского, упомянутого выше Бердяева, и — несколько позже — Николая Клюева. Христос Блока проявляет андрогинную природу в корреляции с женственностью:

Ты была светла до странности  
И улыбкой — не проста.  
Я в лучах твоей туманности  
Понял юного Христа<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> Первым русским философом, который разрабатывал тему андрогинии, был Владимир Соловьев в своих *Чтениях о Богочеловечестве*. В январе 1878 г. в городе Соляной под Петербургом он открыл цикл публичных лекций по философии религии (суммарно 12 лекций), которые стали настоящим событием как в интеллектуальной, так и социально-общественной жизни. Соловьев показал в них историю человечества как процесс самореализации Бога. Этот процесс должен был носить двусторонний характер: с одной стороны, это вовлечение Бога (через акт сотворения) в мир и достижение самой правильной и совершенной формы этого вовлечения в своем вочеловечивании (Христос); с другой стороны, это стремление человека к бессмертию, которое приобретает форму исторического, универсального процесса обожения, проистекающего из воскрешения Христа. Ср.: В. С. Соловьев, *Чтения о богочеловечестве*, [в:] его же, *Чтения о богочеловечестве. Статьи. Стихотворения и поэма. Из „Трех разговоров...“: краткая повесть об Антихристе*, сост. и примеч. А. Б. Муратова, Санкт-Петербург 1994 (первое издание: „Православное обозрение“ 1878, № 3—7, 9; 1879, № 10; 1880, № 11; 1881, № 2, 9; польскоязычное издание: W. Sołowjow, *Wykłady o Bogoczłowieczeństwie*, przeł. i wstępem opatrzył J. Dobieszewski, Warszawa 2011). У Бердяева в контексте исследования Богочеловека появляется святая, мистическая идея андрогинизма, которой мыслитель противопоставляет гермафродитизм как карикатурную, извращенную форму андрогинии. Для Бердяева андрогинизм является Богоподобием человека, его сверхъестественным проявлением. Эта мысль проходит через всю философию автора *Смысла творчества*. На тему андрогинии см. также: J. Szyłak, *Biseksualne Anioły i inne takie drobiażdżki*, Gdańsk 2003, с. 83–116.

<sup>27</sup> Андрогин — это также психическая персонификация, которая держит мужчину и женщину в равновесии. Юнг, трактующий андрогина как метафорическое существо, а не гермафродита, неоднократно обращал внимание на историческую фигуру Иисуса как пример того, в ком напряжение и полярность различия полов превращаются в андрогинное единство. См.: J. Singer, *Androgyny: Towards a New Theory of Sexuality*, New York 1976.

<sup>28</sup> А. Блок, *Ты была светла до странности*, [в:] его же, *Собрание сочинений...*, т. 1, с. 166.



Путь любви ведет лирического героя от возлюбленной к Христу через открытие женского обличья сына Божьего. Здесь мы имеем пример мистического восприятия мира в красоте как освобождения от несовершенства „этого мира” и приближения к иному миру, миру высокого. Символом нового непреходящего измерения бытия поэт делает Христа, в котором видит не столько Спасителя, сколько Божественный Эрос. Поэтому в этих блоковских строфах слышится эхо мистического пафоса, реализующегося в *Ens realissimum*, в эротизме, отмеченном божественностью. Таким образом поэт пересекает границу канонического пути, обозначенную религиозными представлениями об Иисусе Христе, узурпируя право на поиск красоты не из этого мира и находя его в женской ипостаси Бога. Примечательно, что тайна красоты женственности позволяет Блоку понять красоту Христа, а не наоборот. Именно в женственности проявляется вечное подобие Божье, в то время как человек-андрогин — не только лишь мужчина и не только женщина, а именно мужедева.

Култ Прекрасной Дамы, который исповедовал Блок на раннем этапе своего творческого пути (в период тезиса), проявляется не только в ее посреднической роли между материей и духом, но также и в присутствии Девы Марии, и в явлении на свет Христа через ее светлую женственность. Согласно мистическо-гностическому мышлению, если в Христе мужское начало неразрывно существует с женским, то Христос отождествляется с Богородицей, продукт этого слияния рождает из себя Святого Духа и тем самым является собственным Отцом<sup>29</sup>. Мотив материнства занимает в этом контексте важное место в поэтическом мире Блока:

Кто плачет здесь? На мирные ступени  
Всходите все — в открытые врата.  
Там — в глубине — Мария ждет молений,  
Обновлена рождением Христа.  
[...]  
Здесь места нет победе жалких тлений,  
Здесь все — любовь. В открытые врата  
Входите все. Мария ждет модений,  
Обновлена рождением Христа<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> См.: А. Эткинд, *Содом и Психея: Очерки интеллектуальной истории Серебряного века*, Москва 2015.

<sup>30</sup> А. Блок, *Кто плачет здесь? На мирные ступени...*, [в:] его же, *Собрание сочинений...*, т. 1, с. 183.

Тайна рождения младенца Иисуса от непорочной Марии в трактовке поэта становится откровением истины о человеке: его самосознании и двойственности. Однако здесь Блоку намного ближе антропологическая философия, чем религиозные догмы. Божественный элемент, облаченный в тело Христа, нисходя в этот мир, приносит весть из иного мира. Этот акт богоявления позволяет лирическому герою относиться к человеку как субъекту высшего самосознания, как к внеприродному и внемировому факту, и, наконец, как к материальной и трансцендентальной сущности в равной степени. В связи с этим человеческая природа в воображении поэта представляется по образу и подобию Бога, который отождествляется с абсолютной сущностью, что предполагает понимание человека как микрокосмоса, наивысшего центра бытия. Тайна рождения Сына Божьего проливает таким образом свет на тайну двойственности человеческой природы.

Из этого следует, что человек — это не малозначимая частица мира, не винтик в этом механизме, а интегральный малый мир, содержащий все качества мира, которые в нем отображаются и которые он проецирует на мир. В двойственной натуре человека отображается как Бог, так и природа, поэтому человеком — как гласит *Зоар* — могут быть названы лишь мужчина и женщина, объединенные в одно существо<sup>31</sup>. Из рождения Христа проистекает убеждение, что человек — это смертный бог, а Бог — это бессмертный человек. Как учит Бёме, София-Божественная Мудрость может проявиться в каждом человеке, но образом и подобием Божьим является только тот человек, который несет в себе непорочную Деву, то есть андрогин-человек, мужедева<sup>32</sup>. В ожидании встречи с Софией-Девой Радужных Ворот — воплощением женственной красоты, отождествляемой с женской природой космоса, мысль поэта устремляется к вечности, проектируя мечту о рождении идеального человека. Однако на пути к воплощению этого желания стоит Иуда, которого Блок, вопреки библейскому повествованию, делает свидетелем рождения Христа:

<sup>31</sup> Ср.: S. Karppe, *Etude sur origines et la nature du Zohar*, Paris 1901, с. 457.

<sup>32</sup> Освещение идей Бёме можно найти в книгах: J. Piórczyński, *Abosolut, człowiek, świat: studium myśli Jakuba Böhmego i jej źródła*, Warszawa 1991; С. Титаренко, *Специфика религиозной философии Н. А. Бердяева*, Ростов-на-Дону 2006. Мысль Бёме привлекла также внимание Бердяева, который встретил ее положительно. См.: Н. Бердяев, *Из этюдов о Якове Бёме. Этюд II: Учение о Софии и андрогине. Я. Бёме и русские софиологические течения*, „Путь” 1930, № 21, с. 34–62. О дискурсе мысли Бердяева и Бёме пишет польский исследователь Ян Красицкий: J. Krasicki, *Bierdiajew i inni. W kręgu myśli rosyjskiego renesansu religijno-filozoficznego*, Warszawa 2012, с. 55–66.

Был вечер поздний и багровый,  
Звезда-предвестница взошла.  
Над бездной плакал голос новый —  
Младенца Дева родила.

На голос тонкий и протяжный,  
Как долгий визг веретена,  
Пошли в смятеньи старец важный,  
И царь, и отрок, и жена.

И было знаменье и чудо:  
В невозмутимой тишине  
Среди толпы возник Иуда  
В холодной маске, на коне.

Владыки, полные заботы,  
Послали весть во все концы,  
И на губах Искарриота  
Улыбку видели гонцы<sup>33</sup>.

Весть о рождении Христа несется по миру в „вечер поздний и багровый” голосом вовсе не радостным, а плачущим. Возможно, в этой вести отражается эхом плач самого младенца Иисуса. Поклониться новорожденному Христу спешат „и старец важный, / И царь, и отрок, и жена”. Отражая в стихотворной форме это евангельское событие, Блок дает волю художественному воображению. В конце стихотворения, как знамение, среди толпы возникает „в холодной маске, на коне” призрак Иуды Искарриота, на устах которого блуждает улыбка — улыбка предателя. В данном случае Иуда символизирует Сатану, который вошел в него во время Тайной Вечери, и который, безусловно, был незримым свидетелем Рождества Спасителя<sup>34</sup>. Иуда, приветствующий младенца Иисуса и скрывающий под маской свою фальшивую, „змеиную”<sup>35</sup>, злую волю, становится в представлении Блока символом страдания Христа-человека, которого выдаст палачам его ученик. В некоторых апокрифах Иуда — это человек, отмеченный злом, у которого дьяволическая природа проявляется уже с детских лет. Такие взгляды

<sup>33</sup> А. Блок, *Был вечер поздний и багровый...*, [в:] его же, *Собрание сочинений...*, т. 1, с. 222.

<sup>34</sup> Именно это отступление от традиционного канонического повествования привело к тому, что цензор удалил стихотворение Блока из июньского номера журнала „Новый Путь” за 1904 г.

<sup>35</sup> На это определение, используемое Бёме по отношению к Иуде („Иуда как змеиная воля”), ссылается Бердяев. См.: Н. Бердяев, *Человек...*

подпитывались словами Иисуса, который еще задолго до самого предательства сказал, имея в виду Иуду: „*Не двенадцать ли вас избрал Я? Но один из вас дьявол*” (Ио. 6: 70). В Евангелии от Иоанна Иуда изображен как дьявол среди апостолов (Ио. 13: 27), в свою очередь у евангелиста Матфея он становится воплощением алчности и жадности богатства (Мат 14: 3-4; Мат 26: 6–13). В то время как из Нового Завета мы узнаём, что Иуда Искариот после предательства своего учителя покончил жизнь самоубийством<sup>36</sup>. У Блока Иуда предсказывает поражение светлой ипостаси Бога и триумф ее темного аналога.

Семантически некогерентный образ Иуды, предательский поступок которого Блок здесь, впрочем, открыто не порицает, выводит нашу интерпретацию на второй уровень — психологический. Присутствие при рождении Христа дьявола, воплощенного в Иуде, указывает на дуализм Бога, на симбиоз светлой и темной стороны божественного. Присутствие Иуды засекает в душе поэта зерна сомнения и печали, граничащие с восстанием против Христа и заповедей его учения. Осознание Блоком того, что Бог и дьявол являются неразрывным целым, провоцирует внутреннюю дезинтеграцию, эмоциональную нестабильность, граничащую с безумием. Прежняя надежда на спасение и воскресение („Когда настанет мой час, / И смолкнут любимые песни, / *Здесь* печально скажут: «Угас», / Но *Там* прозвучит: «Воскресни!»<sup>37</sup>) уступает место убеждению о побеждающей силе зла:

Мы все уйдем за грань могил,  
 Но счастье, краткое быть может,  
 Того, кто больше всех любил,  
 В земном скитаньи потревожит.  
 Любить и ближних и Христа —  
 Для бедных смертных — труд суровый.  
 Любовь понятна и проста  
 Душе неведомо здоровой.  
 У нас не хватит здравых сил  
 К борьбе со злом, повсюду сущим,

<sup>36</sup> Больше о фигуре Иуды см.: J. Królewicz, *Przeklęty Judasz Iskariota*, „Enigma” 2015, nr 1 (Grudzień–Styczeń), с. 30–34; М. Bocian, *Leksykon postaci biblijnych*, Kraków 1995, с. 295–300; К. Paffenroth, *Judas: Images of the Lost Disciple*, Louisville 2001; А. Ткаченко, *Иуда. Хроника одного предательства*, „Фома” 2006, № 3 (<https://foma.ru/iuda-xronika-odnogo-predatelstva.html> [дата обращения: 30.11. 2017]); С. Грубар, *Иуда: предатель или жертва?*, пер. с англ. яз., Москва 2011; Д. Щедровицкий, *Один из Двенадцати. Об Иуде Искариоте*, Москва 2017.

<sup>37</sup> А. Блок, *Здесь память волны святой...*, [в:] его же, *Собрание сочинений...*, т. 1, с. 262.

И все уйдем за край могил  
Без счастья в прошлом и в грядущем<sup>38</sup>.

Поэт, вероятно, не видит возможности возвращения людей ко Христу — и это является источником формирования его пессимистического мировидения. Показательно, что человек для Блока — существо, не способное противостоять мировому злу. Он для этого слишком слаб. Следует признать, что такой взгляд на человека уводит от религиозной перспективы, запуская психологические функции. Это обнаруживается не только через своеобразное, все более очеловеченное восприятие Блоком Христа, но и через его восприятие личности. Это поэта непрестанно ищет дополнения, стремясь к достижению единства противоположностей, но, не дождавшись воплощения софианских идей и разочаровавшись этой неудачей, обращается к голосу подсознательного. В ответ на зов отчаявшегося „я” появляется Тень<sup>39</sup>, которая в аналитической психологии олицетворяет обитающие в бессознательном вытесненные желания. Юнг многократно подчеркивал, что у всех есть Тень, поскольку то, что субстанциально, всегда бросает тень. Это соотносится с Тенью таким же образом, как свет с тьмой, и именно Тень нас очеловечивает. Изолированное от сознания содержимое появляется у Блока совершенно неожиданно, указывая на состояние раздвоенности между светлыми и темными сторонами его собственной психики. Это приводит поэта к отрицанию прежней, односторонне религиозной природы символа Христа. Спаситель превращается в свою собственную Тень, появляясь в психической проекции:

Люблю высокие соборы  
Люблю высокие соборы,  
Душой смиряясь, посещать,  
Входить на сумрачные хоры,  
В толпе поющих исчезать.  
Боюсь души моей двуликой  
И осторожно хороню

<sup>38</sup> А. Блок, *Мы все уйдем за грань могил...*, [в:] его же, *Собрание сочинений...*, т. 1, с. 451.

<sup>39</sup> Понятие Тени приводится в юнговской трактовке. Создатель глубинной психологии дал наиболее емкое определение Тени: „всё, что субъект не признаёт в себе”. Тень проявляется как негативная сторона личности, является суммой всех отрицательных качеств, которые человек желает скрыть, а также представляет низшую, примитивную сторону человеческой природы. Юнг, приняв, что Тень является важной частью личности, отождествляет ее с содержимым индивидуального бессознательного. Кроме того, это содержимое неразрывно связано с архетипическим содержимым коллективного бессознательного, которое наделено собственной темной стороной. Ср.: A. Samuels, B. Shorter, F. Plaut, *Krytyczny słownik analizy jungowskiej*, tłum. W. Bobeck, L. Zielińska, Wałbrzych 1994, с. 47–49.

Свой образ дьявольский и дикий  
 В сию священную броню.  
 В своей молитве суеверной  
 Ищу защиты у Христа,  
 Но из-под маски лицемерной  
 Смеются лживые уста.  
 И тихо, с измененным ликом,  
 В мерцаньи мертвенном свечей,  
 Бужу я память о Дзуликом  
 В сердцах молящихся людей.  
 Вот - содрогнулись, смолкли хоры,  
 В смятеньи бросились бежать...  
 Люблю высокие соборы,  
 Душой смиряясь, посещать<sup>40</sup>.

Представленная сцена в храме является актом воплощения Тени в сознании лирического субъекта, который внезапно попадает под воздействие могущественных сил бессознательного. Пользуясь языком аналитической психологии, можно это назвать аффектом, ощущением автономным, навязчивым и вместе с тем обессиливающим. Это особое открытие вызывает у лирического субъекта эмоциональное потрясение и чувства угрозы, неуверенности и страха: надежда, радостное ожидание встречи с Зарей-Возлюбленной-Христом уступают место тревоге. Таким образом в храме архетип Тени завладевает эго поэта, и это означает, что он не в состоянии распоряжаться своей волей. Провоцируемое этим состояние психического разлада выражают у Блока пары противопоставлений:

Здесь ночь мертва. Слова мои дики.  
 Мигает красный призрак — заря.  
 Наутро ввысь пушу мои крики,  
 Как белых птиц на встречу Царя.

Во сне и в яви — неразличимы  
 Заря и зарево — тишь и страх...  
 Мои безумья — мои херувимы...  
 Мой Страшный, мой Близкий — черный монах...

Рука или ветер шевелит лоскутья?  
 Костлявые пальцы — обрывки трав...

<sup>40</sup> А. Блок, *Люблю высокие соборы...*, [в:] его же, *Собрание сочинений...*, т. 1, с. 187.



Зеленые очи горят на распутьи —  
Там ветер треплет пустой рукав...

Закрит один, или многие лики?  
Ты знаешь? Ты видишь! Одежда пуста!..  
До утра — без солнца — пушу мои крики.  
Как черных птиц, на встречу Христа!<sup>41</sup>

Изначально христианский пример *imago Dei*, воплощенного в Христе, обозначает всеобъемлющую Целостность (Самость)<sup>42</sup>, которую символизирует идея Богочеловека. Темный аспект материи в такой трактовке вытесняется и переносится на люциферического противника Бога. Блоковское лирическое „я”, испытав на эмоциональном уровне встречу со Злом, приход которого предзнаменуется появлением Иуды и эксплицируется целым рядом антиномически сопоставленных символов („Двуликий”, „белые птицы” — „черные птицы”, „тишь” — „страх”, „сон” — „явь”, „один лик” — „многие лики”), осознает субстанциональный характер Дьявола и одновременно демонизм собственной души. Отдельное место в этом контексте занимает образ черного монаха, символизирующего в поэтическом воображении Тень Христа, то есть Антихриста. Как отмечает Юнг, фигура Антихриста в гностической мысли разрабатывается как образ порочного имитатора Христа. „Он — подлинный *antimimon pneuma*, подражательный дух зла, идущий по стопам Христа, как тень следует за телом”<sup>43</sup> — подчеркивает психолог. Следовательно, в Блоковском образе черного монаха следует искать дополнение односторонне светлой и елейной фигуры Спасителя.

<sup>41</sup> А. Блок, *Здесь ночь мертва. Слова мои дики...*, [в:] его же, *Собрание сочинений...*, т. 1, с. 259.

<sup>42</sup> В глубинной психологии Самость — это архетипический образ полноты человеческого потенциала и единства личности. Нельзя рассматривать понятие Самости, не учитывая его сходства с образом Бога. Юнг утверждал, что Самость необходимо также связывать с демоном — слепой детерминирующей силой. Посредством Самости человек сталкивается с биполярностью добра и зла, с человеческим и божественным. Символы Самости имеют нуминальный характер и влекут за собой чувство необходимости, что дает им трансцендентное первенство в психической жизни. Эти символы придают авторитет образу Бога. См.: J. Jacobi, *Psychologia C. G. Junga. Wprowadzenie do całokształtu twórczości z przedmową C. G. Junga, dziesięcioma kolorowymi, dziesięcioma jednokolorowymi ilustracjami oraz dziesiętnastoma schematami*, tłum. G. i G. Glodek, Poznań 2014, с. 169–179; Z. W. Dudek, *Podstawy psychologii Junga. Od psychologii głębi do psychologii integralnej*, Warszawa 2006; A. J. Kuźmicki, *Symbolika Jaźni*, Warszawa 2008.

<sup>43</sup> C. G. Jung, *Aion. Przyczyunki do symboliki Jaźni*, tłum. R. Reszke, oprac. L. Kolankiewicz, Warszawa 2016, с. 56.

Рассматривая этот вопрос через призму аналитической психологии, мы проследим эволюцию образа Христа в раннем творчестве Блока от параллели психического явления Самости до Антихриста, олицетворяющего Тень Самости, то есть темной половины человеческой Целостности. Единство противоречий выражается у Блока в проявлениях бессознательного как сплавленная антиномия и не может абстрагироваться от принадлежащей светлой ипостаси Тени. Поэтому свет и тень создают здесь парадоксальное целое. На пути к полноте поэт встречает как Христа, так и черного монаха. Эта ситуация наполнена для него отчаянием: архетип Самости раскалывается на две непримиримые половины, что в конце концов приводит к метафизическому дуализму.

Христос приобретает таким образом в представлении русского символиста новую характеристику путем прибавления негативных качеств („злой”, „хтонический”, „темный”), присутствие которых так же интенсивно, как и позитивных черт (доброта и духовная сила). Юнг напоминает, что многие символы или аллегории являются общими для Христа и дьявола. К ним, кроме льва, принадлежат также птицы, в особенности вороны (Христос = *nυcticorax*, ночная цапля). На встречу белым птицам, символизирующим светлую сторону божественной сущности Христа, поэт высылает представителей из тьмы бессознательного — крик, превращающийся в стадо черных птиц. Этот образ выражает огромное желание встречи тоскующих друг по другу противоположностей: верхнее и нижнее, человеческое и животное, светлое и темное, мужское и женское ведут у Блока непрерывную борьбу, то приближаясь, то удаляясь друг от друга. Независимо от того, какой метафизический статус носит у Блока дьявол, в психологической действительности он, несомненно, является равноправным фактором, сосуществующим с добром и дополняющим его. Его главенствующая черта — это автономия, которая выражается в отношениях с Богом. Как объясняет Юнг,

[...] сутью дьявола является ненависть к Богу, а Бог соглашается на эту ненависть. Существуют [следовательно] две вещи, которые становятся возможными благодаря Божьему всемогуществу: ненависть сатаны и экзистенция человека. Обе по своей сути абсолютно не подвластны пониманию<sup>44</sup>.

Дьявола нельзя подчинить божественной власти, ибо в таком случае он не мог бы быть противником Христа. Если отметить, что Юнг приписывает действиям сатаны божественные свойства, то станет ясно, что Блок понимает дьявола прежде всего в дуалистической, неразлучной связи Христа

<sup>44</sup> C. G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1976, с. 201.

с Антихристом. На эту связь можно взглянуть — исходя из закономерностей психологии — как на проявление активности архетипа Христа-Демона, в рамках которого люциферическое восстание соперничает с божественной кротостью. Аналогичным образом эго поэта, то есть человеческая часть теурга, страдает, испытывая напряжение и антагонизмы в конфронтации с содержимым бессознательного, которое оказалось источником божественного в его амбивалентности.

Атрибуты Христа, приписываемые ему в воображении поэта (сосуществование с Отцом, сыновья связь, рождение от непорочной Девы, воскресение) позволяют безошибочно определить его как воплощение Самости. Тем не менее, с психологической точки зрения он соответствует только одной половине архетипа. Вторая половина проявляется в Антихристе, который в такой же степени представляет собой воплощение Самости, с той лишь разницей, что состоит из ее темного аспекта. Двуединство образа Христа указывает на опасность, грозящую разрозненному сознанию. Этой опасностью является состояние безумия, проистекающее из постижения противоречий, и означает в эмоциональном плане распятие „я”, ощущаемое как мучительная неопределенность между двумя непримиримыми противоположностями:

Ты отошла, и я в пустыне  
К песку горячему приник.  
Но слова гордого отныне  
Не может вымолвить язык.

О том, что было, не жалея,  
Твою я понял высоту:  
Да. Ты — родная Галилея  
Мне — невоскресшему Христу.

И пусть другой тебя ласкает,  
Пусть множит дикую молву:  
Сын Человеческий не знает,  
Где приклонить ему главу<sup>45</sup>.

Лирический субъект отождествляется здесь с Христом, а точнее — с его „худшим” воплощением, невоскресшим и посему проклятым на веки. В этом крайнем эмоциональном напряжении он намного ближе к разбой-

---

<sup>45</sup> А. Блок, *Ты отошла, и я в пустыне...*, [в:] его же, *Собрание сочинений...*, т. 3: *Стихотворения и поэмы 1907–1921*, Москва–Ленинград 1960, с. 246. Курсив мой.

никам, распятым на кресте вместе с Христом, чем к светлому воплощению Спасителя. Разобщенность с положительным аспектом собственного духа, разрозненность с Вечной Женственностью помещают „я” поэта на полюс безумия, проявляющегося в одержимой молитве, которая указывает на состояние сознания, повергнутого в пучину. Но это не означает, как подчеркивает Юнг, ситуацию полного угасания „я”, в противном случае огнище сознания было бы уничтожено, что привело бы к абсолютному бессознательному. Лирическое „я” зависает в неопределенности, становясь „страдающим зрителем, который не принимает решений, но обязан им подчиниться — должен отдаться на милость и немилость”<sup>46</sup> силы, которую он не в состоянии понять.

Блок осознает, что Христос не пришел, чтобы освободить человечество от зла, так как, став человеком, приобрел способность делать зло. Более того, он перестает быть всеильным („И у бога нет довольно власти, / Чтоб душа почуяла свободу / От прошедшей, вечно сущей страсти...”<sup>47</sup>). Гений поэта, его желания и мечты, то, „чего протяженности никто не знает, подчиняется окончательному приговору”<sup>48</sup>, не зная его содержания („Здесь память волны святой / Осталась пенным следом. / Беспечальный иду за Тобой — / Мне путь неизвесный ведом. / Когда и куда поведешь, / Не знаю, но нет сомнений, / Что погибла прежняя ложь, / И близится вихрь видений”<sup>49</sup>). Это символизирует у Блока человечность Христа, бессознательное же — его божественность. Именно бессознательное, содержащее темную материю, воплощается в фигуре черного монаха, а противоположности сталкиваются. Поэтические образы начинают указывать исключительно на темную сторону Бога, нераспознанную Блоком во время прежних поисков Девы-Христа. Поэт, подобно Иову, увидел жестокую и пугающую сторону божественной доброты, ее двойственную природу<sup>50</sup>, и понял, что Богу свойственен двойной аспект. Поэтому он уже ждет не искупления, а лишь вечных мук, чувствуя себя, подобно Богу, творящим в большей степени зло,

<sup>46</sup> С. G. Jung, *Aion...*, с. 59.

<sup>47</sup> А. Блок, *Утро брежжит. День грозит ненастьем...*, [в:] его же, *Собрание сочинений...*, т. 1, с. 450.

<sup>48</sup> С. G. Jung, *Aion...*, с. 59.

<sup>49</sup> А. Блок, *Здесь память волны святой...*, [в:] его же, *Собрание сочинений...*, т. 1, с. 262.

<sup>50</sup> Юнг посвятил злу как дополнению добра в Боге много места в своих трудах, ссылаясь в том числе на *Книгу Иова*. Этот аспект рассмотрен в книгах: Н. L. Philp, *Jung and the Problem of Evil*, New York 1959; A. Moreno, *Junga pojęcie zła*, [в:] его же, *Jung, bogowie i człowiek współczesny*, tłum. S. Ławicki, Warszawa 1973, с. 154–170. См. еще: С. G. Jung, *Odpowiedź Hiobowi*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1995.

чем добро. Над душой поэта слышатся посему зловещая насмешка и мрачное удовлетворение темного лика.

Подводя итоги наших рассуждений, стоит отметить, что *signum* образа Христа в его архетипическом измерении становится у Блока парадоксальностью, символически отражающаяся в *coniunctio oppositorum*. Ее основным выражением представляется нам дискурс, реализуемый в поэзии русского поэта одновременно на нескольких уровнях: трансцендентном, нуминальном, психическом, символическом. В единое семантическое целое их скрепляет переживание, основанное на эмоциональном осознании образа Христа как знака, совмещающего религиозные и эмоциональные качества. Это поэта эволюционирует в пределах этого знака, проходя путь от мистического вознесения до свержения в пучину адских мук, чтобы в конце концов оказаться в безвыходной ситуации. Некоторая „недосказанность” блоковского образа Христа накладывает на эту фигуру отпечаток тайны, одновременно придавая ей в высшей степени символические качества. Характерно, что в религиозное измерение символа Христа поэт вписывает финальный образ: синтетическую трансформацию мира в духовое всеединство. Тем не менее, основной преградой для осуществления идеи абсолютного единства оказывается двойственность, которая действует согласно психологическому принципу, сформулированному впервые Гераклитом и подтвержденному Юнгом (правило энантиодромии). Согласно этому убеждению, все рано или поздно переходит в свою противоположность. „Лишь тот, кто сумеет не подчиниться суровому правилу энантиодромии, является человеком, который знает, как отделить себя от собственного бессознательного”<sup>51</sup> — утверждал Юнг. Встреча с Христом показала поэту его бессилие перед явлением бессознательного — тайны раздвоенности.

**Резюме:** Образ Христа в поэзии А. Блока отличается многоуровневым смыслом, который развивается в двух плоскостях: *sacrum* и *profanum*. В первой, религиозной плоскости, этот образ получает статус символа, сливающегося с иерофанией. Путь Блока к символу Христа-явления божественного начала пролегал через чувство к Любви Менделеевой и увлечение мистическими идеями В. Соловьева. В реальной женщине, которую поэт любил любовью неземной, он искал идеал Софии,

<sup>51</sup> Цит. по: A. Samuels, B. Shorter, F. Plaut, *Krytyczny słownik analizy jungowskiej*, с. 59 (статья: *Enantiodromia*).

Души мира. В поиске Блоком единства тела и духа Христос принимает андрогинное обличье. Символом, посредничающим между божественным и дьяволическим измерением фигуры Христа, становится у Блока Иуда, который предсказывает поражение светлой ипостаси Бога. Пребывание при рождении Христа дьявола, воплощенного в Иуде, указывает на дуализм Бога, на симбиоз светлой и темной стороны божественного. Присутствие Иуды засеивает в душе поэта зерна сомнения и печали, граничащие с восстанием против Христа и заповедей его учения. Осознание Блоком того, что Бог и дьявол являются неразрывным целым, провоцирует внутреннюю дезинтеграцию, эмоциональную нестабильность, близкую к безумию. Христос в представлении русского символиста приобретает новую характеристику путем прибавления негативных качеств („злой”, „хтонический”, „темный”), наличие которых так же интенсивно, как и позитивных черт — доброты и духовной силы.

**Ключевые слова:** А. Блок, Христос, андрогин, светлая и темная стороны божественного, безумие

## THE IMAGE OF CHRIST IN ALEXANDER BLOK'S POETRY

**Abstract:** The image of Christ marks out multidimensional sense in Alexander Blok's poetry. This sense develops in two areas: the sacred and the profane. In the first area, the religious one, this image gains the status of the symbol combined with hierophany. Blok's way to the symbol of Christ as the revelation of divinity led from his love for Lyubov Mendeleev and his fascination with mystical ideas of Vladimir Solovyov. In real woman, upon whom Blok bestowed his unearthly love, he sought the perfection of Sophia, the soul of the World. In Blok's striving for the unity of body and spirit Christ takes the face of androgyne. The poet makes Judas the symbol mediating between divine and diabolic dimension of the figure of Christ and also an omen of the defeat of luminous nature of God. Presence of the devil incarnate in Judas at Christ's birth indicates duality of God, the symbiosis of light and dark side of divinity. With the presence of Judas doubts and sadness bordering on rebellion against Christ and against commandments contained in Christ's teaching begin to sprout in poet's soul. Realization that God and the devil constitute an unbreakable unity leads to internal disintegration, emotional lability bordering on insanity. In Russian symbolist's visions Christ gains a new quality, enriched with negative features („evil”, „chthonic”, „dark”), marking their presence as intensely as the positive ones, such as kindness and spiritual strength.

**Keywords:** A. Blok, Christ, androgyne, the light and dark side of divinity, insanity



**Русская литература: проблемы, феномены, константы**  
Коллективная монография под ред. А. Пашкевич и Э. Тышковой-Каспшак  
Вроцлав–Санкт-Петербург–Краков 2018

Светлана Титаренко

Санкт-Петербургский государственный университет

## **МИФОЛОГИЧЕСКИЙ НАРРАТИВ СКАЗОК АЛЕКСАНДРА ПУШКИНА В ПРОЗЕ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА И АВАНГАРДА**

Актуализация сюжетов сказок Александра Пушкина в русской литературе начала XX века наблюдалась в связи с процессом возрождения интереса к творчеству поэта в период между двумя его юбилеями — 1899-м и 1937-м годами — столетними годовщинами со дня рождения и со дня смерти. Вечная жизнь пушкинского претекста в литературе Серебряного века определяется тем, что он становится универсальным языком любой эпохи и культуры, особенно модернизма, который оказывается, по мысли Мирча Элиаде, „временем, более «мифологически» осмысливающим мир”<sup>1</sup>. Эта закономерность объясняется семантикой мифологического сюжета, представляющего собой моделирующую знаковую систему для различных жанров литературы, особенно литературной сказки<sup>2</sup>, а сказочная семантика интерпретируется, как указывают исследователи, „только исходя из мифологических истоков”<sup>3</sup>.

Сказки Пушкина представляются звеном в ряду трансформаций мифологических архетипов, образов, мотивов и сюжетов в развитии мировой

---

<sup>1</sup> М. Элиаде, *Аспекты мифа*, пер. с фр. В. Большакова, Москва 1996, с. 8.

<sup>2</sup> См. об этом: Е. М. Мелетинский, *Поэтика мифа*, Москва 2012, с. 204–231.

<sup>3</sup> Там же, с. 232.

литературы<sup>4</sup>. Наша задача — выделить мифологические элементы в структуре сказок Пушкина и показать динамику их обновления в прозе русского символизма и авангарда. С точки зрения исследователей, например, Вольфа Шмида, „возобновление мифа” в модернистской прозе заключается в „структурном осуществлении мифического мышления” в целях создания орнаментальной прозы<sup>5</sup>. Орнаментальная модернистская проза, по его мысли, „предстает как структурный образ мифа”<sup>6</sup>.

Наибольший интерес в интересующем нас аспекте представляют „волшебные-фантастические” или „чудесные” сказки Пушкина: *Сказка о царе Салтане...* (1831), *Сказка о рыбаке и рыбке* (1833), *Сказка о мертвой царевне...* (1833) и *Сказка о золотом петушке* (1834). Некоторые из них называют „сказками-мистификациями” или „сказками вдвойне”, так как они совмещают в себе различные сюжеты или версии одного и того же сюжета, они основаны на принципе „сдвоенности персонажей”<sup>7</sup>. В качестве объекта анализа нами выбрана сказочная и несказочная (прежде всего новеллистическая) проза. Это произведения Валерия Брюсова, Алексея Ремизова, Федора Сологуба, Георгия Чулкова, Михаила Кузмина, Даниила Хармса, отразившие различные тенденции восприятия, использования и трансформации пушкинских образов, мотивов и сюжетов, а также изменения функций мифологических элементов. Предметом рассмотрения в предлагаемой работе будут те метаморфозы и трансформации, которые претерпевают образы и мотивы указанных сказок Пушкина.

Мифологический нарратив, по мысли Зары Минц, выступает как „отображение мифа в бесконечном становлении мира-мифа”<sup>8</sup>. „Тексты-мифы” пушкинских сказок выступают в символистской прозе как некие мифопоэтические знаки-коды, как некий импульс нового сюжетного повествования.

<sup>4</sup> См., напр.: М. К. Азадовский, *Источники сказок Пушкина*, [в:] его же, *Пушкин. Временник Пушкинской комиссии*, Москва–Ленинград 1936, с. 151–156; В. С. Непомнящий, *Главные фольклорные и литературные источники сказок Пушкина*, [в:] А. С. Пушкин. Сказки, Москва 1996, с. 147–148; С. В. Власов, *Некоторые французские и итальянские параллели к „Сказке о царе Салтане” А. С. Пушкина во „Всеобщей библиотеке романов” (Bibliothèque universelle des Romans) (1775–1789)*, „Мир русского слова” 2013, № 3, с. 67–74.

<sup>5</sup> В. Шмид, *Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард*, Санкт-Петербург 1998, с. 299.

<sup>6</sup> Там же, с. 300.

<sup>7</sup> Д. Н. Медриш, *От двойной сказки — к антисказке (Сказки Пушкина как цикл)*, [в:] *Московский пушкинист*, кн. 1, сост. В. С. Непомнящий, Москва 1995, с. 96.

<sup>8</sup> З. Г. Минц, *О некоторых „неомифологических” текстах в творчестве русских символистов*, [в:] ее же, *Блок и русский символизм: Поэтика русского символизма*, Санкт-Петербург 2004, с. 68.

Мифологический код сюжета в исторических судьбах повествовательных жанров, — по мнению Юрия Лотмана, — оказывается лишь первичным, который подлежит дальнейшей трансформации в результате перевода в системы более сложных позднейших культурных кодов<sup>9</sup>.

Он может проявляться на уровне отдельных слов-символов или лексем, определять характер персонажа, структуру эпизода или трансформироваться в систему мотивов, определяющих развитие сюжета и характер повествования. Кроме того, мифологический код может воплощаться через прямое использование фабульной основы претекста.

Поэтому под мифопоэтическим кодом следует понимать определенную нарративную единицу, которая может выступать на уровне образа, мотива или тропа (символа, метафоры, оксюморона, сравнения). Глубокую разработку этого принципа находим в работах Вячеслава Иванова — теоретика русского символизма, который предвосхитил многие открытия в области изучения мифологического нарратива. Приведем его размышление об особенностях символистского дискурса, который, по его мнению, „будет обнимать две отдельные речи“:

Первая речь, ныне единственно нам привычная, будет речь логическая, — та, основною внутреннею формой которой будет суждение аналитическое; вторая, ныне случайно примененная к первой [...] будет речь мифологическая, основною формой которой послужит „миф“, понятый как синтетическое суждение, где подлежащее — понятие-символ, а сказуемое — глагол: ибо миф есть динамический вид (*modus*) символа, — символ, созерцаемый как движение и двигатель, как действие и действенная сила<sup>10</sup>.

Он намечает путь работы с „сюжетным словом“: от его поиска — до нарратива. Сложность изучения пушкинского мифопоэтического кода в текстах XX века заключается в том, что выделяемый образ, мотив или сюжет может принадлежать к кругу „вечных“ или архетипических.

Определение мотива в интересующем нас аспекте находим в работах по семиотике фольклора, где говорится, что „мотивы — странствующие межкультурные нарративные элементы“<sup>11</sup>. Кроме того, значимыми для нашей

<sup>9</sup> Ю. М. Лотман, *О мифологическом коде сюжетных текстов*, [в:] его же, *Семиосфера*, Санкт-Петербург 2000, с. 673.

<sup>10</sup> Вяч. И. Иванов, *Заветы символизма*, [в:] его же, *Родное и вселенское*, Москва 1994, с. 184.

<sup>11</sup> П. Маранда, Э. Кенгас-Маранда, *Структурные модели в фольклоре*, [в:] *Зарубежные исследования по семиотике фольклора*, отв. ред. Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов, Москва 1985, с. 196. Это определение учитывает функциональное значение мотива как единицы наррации. См. также: И. П. Смирнов, *От сказки к роману*, „Труды отдела древнерусской литературы“ 1972, т. XXVI, с. 299.

работы оказываются понятия „миф как феномен сознания”, „миф как текст и метаязык”<sup>12</sup> и „миф как единица наррации”<sup>13</sup>. Определяя мифологию как „науку о бытии”, Алексей Лосев понимал ее как воплощение некоего *эйдоса*, который, по его мнению, обладает большой применимостью и диалектикой развития<sup>14</sup>. Эта идея близка к концепциям Клода Леви-Стросса, который считал миф и сказку глубоко родственными структурами и понимал их как механизмы трансформаций. Он указывал на „веерный” характер изменения традиционных мифологических мотивов и считал, что каждой культуре присущи свои способы трансформации мифа, в результате чего возникает новый тип целостности, основанный на соединении языка и метаязыка<sup>15</sup>.

В результате анализа символистских текстов нами были выделены значимые „мифы-версии” или события-„сообщения”-мотивы, близкие к тем, которые были разработаны Пушкиным. Это мотивы чудотворства (чудес), испытания героя чудом, чудесного помощника, злой старухи, сакрализованной (царевна-лебедь) и демонической женщины (мачеха, шамаханская царица), мертвой царевны или спящей царевны, чудесного зеркала. Все эти мотивы являются знаковыми для символистских текстов. Знаковость мотивов обусловлена прежде всего тем, что указанные мотивы относятся к группе архетипических и глубоко связаны с „тотемным комплексом” и обрядами инициации как основы сказочного архетипа<sup>16</sup>. Исследователями мифа они классифицируются как посвятительные. При переходе мифа в сказку они трансформируются<sup>17</sup>.

У Пушкина и символистов при трансформации мифологических мотивов основополагающим является закон бинарности: он связан с темой смерти и воскрешения (*Сказка о Царе Салтане...*, *Сказка о мертвой царевне...*), необыкновенного поворота судьбы и предела падения (*Сказка о рыбаке и рыбке*, *Сказка о золотом петушке*). Герои пушкинских сказок,

<sup>12</sup> См.: Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский, *Миф — имя — культура*, [в:] Ю. М. Лотман, *Семьосфера...*, с. 525–543; Ю. М. Лотман, *Семьосфера и проблема сюжета*, [в:] его же, *Внутри мыслящих миров*, Москва 1996, с. 206–238.

<sup>13</sup> А. Греймас, *К теории интерпретации мифологического нарратива*, [в:] *Зарубежные исследования...*, с. 110–144.

<sup>14</sup> А. Ф. Лосев, *Философия имени*, Москва 1990, с. 200.

<sup>15</sup> К. Леви-Стросс, *Структура и форма. Размышления над одной работой В. Проппа*, [в:] *Зарубежные исследования...*, с. 32.

<sup>16</sup> По классификации Альгирдаса Жюльена Греймаса, сделанной на основе исследований Владимира Проппа, существуют три основных типа нарративных синтагм: „1. Перформативные синтагмы (испытания). 2. Договорные синтагмы (заключение и нарушение договора). 3. Дизъюнктивные синтагмы (отправления и возвращения) ” — А. Греймас, *К теории интерпретации...*, с. 113.

<sup>17</sup> Е. М. Мелетинский, *Поэтика мифа...*, с. 232–233.

как и герои архаических мифов, полярны и амбивалентны: царевна-лебедь — демон и чудесный помощник, Гвидон — герой искатель и оборотень, старуха — гонитель и Великая мать (архетип Бабы-Яги). Чудесный помощник может принести смерть (золотой петушок). Сакрализованное и демоническое могут быть даны в одном образе и сюжете (царевна-лебедь), а могут присутствовать и в нескольких (царица-мачеха и царевна-дочь). В сказках и новеллистической прозе символистам мотив обрастает дополнительными смыслами („веером мотивов”) и образует новый тип сюжета — „ансамбль ансамблей”, говоря словами Леви-Стросса. Рассмотрим это на некоторых примерах по следующему алгоритму: слово Пушкина как знак-код — мотив — его трансформация — варианты трансформаций — сюжет произведения — повествовательные стратегии.

В период становления и расцвета символизма особенно важными оказались тексты-мифы, связанные с сакрализацией женского начала. Образы женщин строились на мотиве сакрализации или десакрализации (демонизации). Пушкин наметил и ярко воплотил в сказках эти два мотива, связанных с романтической традицией. Образ царевны-лебеди дан как прообраз соловьевской Софии — Вечной Женственности: „Говорят, царевна есть, / Что не можно глаз отвесть. / Днем свет божий затмевает, / Ночью землю освещает [...]”<sup>18</sup>.

Не менее значимым был и образ царевны из *Сказки о мертвой царевне*, но он уже приближен к земному идеалу красоты. В противоположность этому типу у символистов знаковый статус получает демонизированный идеал мачехи-славянки из *Сказки о мертвой царевне* и восточный тип вакхической женщины — шамаханской царицы из *Сказки о золотом петушке*. Эти образы и мотивы их сакрализации и десакрализации становятся центральными в новеллах Георгия Чулкова *Морская царица* (1912), *Голос из могилы* (1921) и в сказке Федора Сологуба *Царица поцелуев* (1907).

Новеллы Чулкова строятся на контаминации мифологических мотивов демонической женщины и мертвой царевны, которые становятся основой сюжета и повествования. Второй из указанных мотивов очень редко встречается в восточнославянской сказке. Он кодифицируется как „Девушка, встающая из гроба” (№ 307) и „Спящая царевна” (№ 410)<sup>19</sup>. Повествование в новеллах Чулкова строится от лица героя-рассказчика. Сюжет развивается

<sup>18</sup> А. С. Пушкин, *Собрание сочинений в десяти томах*, т. 3. Москва 1975, с. 298. Далее цитаты приводятся по этому изданию в тексте статьи с указанием тома и страницы.

<sup>19</sup> См., напр.: *Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка*, сост. Л. Г. Бараг, И. П. Березовский, К. П. Кабашников, Н. В. Новиков, Ленинград 1979, с. 75; Н. П. Андреев, *Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне*, Ленинград 1929, с. 33.

на основе отношений с необычной героиней — „падшим ангелом” (*Морская царевна*) или вакхической женщиной с обликом мадонны (*Голос из могилы*). В новелле *Морская царевна* структура образа главной героини определяется типами героинь нескольких пушкинских сказок: *Сказки о царе Салтане...* (мотив чудесной девы, связанной со стихией моря) и *Сказки о мертвой царевне* (мотив омертвения или пленения героини).

„Вы — морская царевна”, — пробормотал я, повторяя то, что мне пришло в голову [...]. „Да... Но у меня нет царства... И мой жених-царевич меня покинул...” [...] „Я мертвая теперь... Я мертвая...”<sup>20</sup>

В новелле использованы фольклорные (русалочки) и демонологические мотивы. Пушкин, как известно, использовав прием реинкарнации при создании образа царевны-лебеди, лишил свою героиню демонического статуса, согласно христианской традиции, в которой образ лебедя (души) имеет сакральный смысл<sup>21</sup>.

В новелле Чулкова *Голос из могилы* герой-рассказчик не имеет полноценного существования, так как его душой овладела демоническая женщина-вамп. Новелла строится на основе сюжета обольщения героя демонической женщиной, стремящейся заполучить душу героя. Именно она становится в новелле „мертвой царевной” или „спящей царевной”, а не его „ангелизированная” жена. За образами легко угадываются типы мачехи и падчерицы из *Сказки о мертвой царевне...* Незнакомка, поразившая героя своим сходством с Мадонной, двулика. Это лицо Вечной Девы и Демона с улыбкой „лукавой и двусмысленной”. Сюжет новеллы строится на мотиве „подменной невесты”. Когда демоническая женщина умирает (ложная смерть), герой пытается воскресить ее силой любви и теряет душу. Мотивы сакрализованной и демонической женщины, а также мертвой царевны, трансформируются и углубляются за счет мотивов андрогинности и реинкарнации, образуют типично символистскую схему сюжета с господством мистических, оккультных и демонологических мотивов.

Иной тип повествования в сказке Сологуба *Царица поцелуев*, которая представляет собой назидательный рассказ о прекрасной женщине, нарушившей свой семейный долг. Сюжет строится на развитии вакхических и мистических мотивов. В их развитии существенную роль играет образ пушкинской шамаханской царицы Пушкина.

<sup>20</sup> Г. И. Чулков, *Морская царевна*, [в:] *Новелла серебряного века*, сост. и коммент. Т. Берегуевой-Дмитриевой, Москва 1994, с. 283.

<sup>21</sup> См. об этом: Н. А. Криничная, *Русская народная мифологическая проза*, Петрозаводск 2000, с. 337–339.



Сюжетная семантика пушкинской *Сказки о золотом петушке* была предметом многих исследований. Если некоторые исследователи видели в ней политический памфлет и ключевым образом считали образ царя Дадона, то в ряде работ ставился акцент на теме опасности, губительности женских чар<sup>22</sup>. Сологуб, контаминируя ряд мотивов и повествовательных приемов, создает символистскую сказку о власти Эроса и Танатоса, акцентируя мотивы вакханалии, разыгрывающейся около трупов воинов, гибнущих из-за соперничества. Эта сюжетная ситуация нам знакома по *Сказке о золотом петушке* Пушкина. Пушкиным дается близкое символистской эстетике понимание красоты как эстетизированного и дьяволизированного образа любви, несущей смерть. Образ главной героини — царицы поцелуев, как и образ шамаханской царицы у Пушкина, символизирует фатальность и губительность страсти. Сологуб, используя гиперболизацию, усиливает в сказке эротические мотивы, противопоставляя яркий мир страсти обыденной повседневности жизни. Писатель, создавая тип эротической символистской сказки, использует не фольклорную традицию, а литературную, опирающуюся на мифоритуальную, согласно которой Эрос понимается как всевластное космическое первоначало, несущее смерть.

Достаточно широко распространенный в европейской и русской романтической литературе мотив волшебного зеркала, разработанный Пушкиным в *Сказке о мертвой царевне...*, становится центральным в построении символистских текстов и достаточно интересно описан исследователями<sup>23</sup>. В проекции на пушкинскую сказку яркий вариант интерпретации этого мотива делает Валерий Брюсов в одной из своих новелл. Героиня новеллы *В зеркале* (1902) пребывает в двух мирах. Ее сознание раздваивается между миром реальным и отраженным. В образе героини гиперболизирован нарциссический комплекс мачехи из *Сказки о мертвой царевне...* Пушкина. Сюжет новеллы строится на мотивах борьбы с отражением, как и в сказке Пушкина, и развивается как трансформация мотива о мертвой царевне. Героиня „раздваивается” и меняется с отражением местами. Она попадает в ирреальный мир зеркальности и становится „мертвой царевной”. Здесь очевидно развитие демонического начала, заложенного в образе царицы-мачехи: „И царица хохотать, / И плечами пожимать. / И подмигивать

<sup>22</sup> См., напр.: В. Э. Вацуро, „Сказка о золотом петушке” (*Опыт анализа сюжетной семантики*), [в:] А. С. Пушкин. *Исследования и материалы*, XV, Санкт-Петербург 1995, с. 122–133.

<sup>23</sup> См., напр.: З. Г. Минц, Г. В. Обатнин, *Символика зеркала в ранней поэзии Вяч. Иванова*, [в:] З. Г. Минц, *Блок и русский символизм: Избранные труды*, т. 3: *Поэтика русского символизма*, Санкт-Петербург 2004, с. 122–128; А. Ханзен-Леве, *Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм*, Санкт-Петербург 1999.

глазами, / И прищелкивать перстами, / И вертеться подбочась, / Гордо в зеркальце глядясь” [т. 3, с. 311].

Для символистской и постсимволистской культуры весьма притягательными оказались мотивы и образы сказки Пушкина *О рыбаке и рыбке*. Они встречаются в поэзии Константина Бальмонта (*Золотая рыбка*, 1903), Анны Ахматовой (*У самого моря*, 1914) и у других. Наиболее ярко сюжетная схема пушкинской сказки используется Михаилом Кузминым в его сказке *Принц Желание* (1912). Сказка представляет собой стилизацию пушкинской *Сказки о рыбаке и рыбке*. Мифологический нарратив этого произведения связан с сюжетом инициации героя и нарушением табу. Если у Пушкина в качестве тотемного животного выступает золотая рыбка, то у Кузмина крестный отец — громадная лягушка, воплощающая родовое начало (символ тотема). Не изменяя уникальной схемы пушкинской сказки об испытании героя чудом, Кузмин создает философско-аллегорическую сказку-притчу, стилизуя ее одновременно и под восточную. Герой сказки — бедный китайский рыбак по имени Непьючай. Образ разбитого корыта заменен образами дырявой лодки и драных сетей. Стенания героя об отсутствии родных вызывают появление из пучины моря громадной лягушки, выдающей себя за крестного отца бедного рыбака. Таким образом, исходная ситуация сказки близка пушкинской, кроме того, Кузмин использует и фабульную основу *Сказки о рыбаке и рыбке*. Но в сказке Кузмина нет злой старухи — гонителя и отправителя героя, претендующей на роль Великой Матери. Ее образ заменен символическим образом плачущего мальчика. Этот мальчик — принц Желание, разлученный с героем в результате договора с чудесной лягушкой. Получив от дарителя власть, богатство и любовь, герой сказки Кузмина начинает испытывать тоску по утраченным желаниям и нарушает договор. Символический образ принца Желание, возможно, связан с архетипом Тени, выделяемым Карлом Густавом Юнгом. Тень — это скрытое, зловещее начало, разрушающее человека, это его „второе Я” или подсознательное желание, несовместимое с общепринятой нормой<sup>24</sup>. Финальная ситуация возвращает нас к сказке Пушкина:

Он вскочил на ноги, как коза, и, поднявшись на цыпочки, поцеловал Непьючая в губы, а когда тот опомнился, то ни принца, ни беседки, ни сада, ни дворца — ничего не было, а сам Непьючай в нанковой рубашке сидел у камня у моря, перед ним качалась дырявая лодка и лежали разорванные сети<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> См.: К. Г. Юнг, *Алхимия снов. Четыре архетипа*, пер. С. И. Пантелеева, Москва 1997.

<sup>25</sup> М. А. Кузмин, *Принц Желание*, [в:] *Сказка серебряного века...*, с. 372.

И старуха Пушкина, и герой сказки Кузмина обожествляют свои желания. Но, используя фабулу сказки Пушкина, Кузмин полемизирует с поэтом. Не желание власти над всеми, а мечта о вечном желании оказывается главным чудом в его сказке. Вечное желание понимается как смысл жизни.

Другой вариант стилизации сказки Пушкина создает Ремизов. Он, используя сказовую повествовательную манеру, стилизует свою сказку под фольклорную „заветную” прозу, близкую к анекдоту. Его сказка *Царь Додон*, вошедшая в книгу *Заветные сказы* (1920), построена на основе контаминации различных фольклорных и литературных сюжетов и мотивов и прежде всего пушкинских мотивов *Сказки о царе Салтане...*, *Сказки о золотом петушке* и *Сказки о мертвой царевне*<sup>26</sup>. Ремизов создает сказку-пародию, используя мифологические сюжеты, мотивы и образы пушкинских сказок. Его сказка *Царь Додон* может быть определена как антижанр по отношению к волшебной сказке. Ремизов использует мотив чудес и образ могучего царя, стремящегося умножить чудеса, подобно Гвидону из *Сказки о царе Салтане...* Но если у Пушкина чудо-город, чудо-белка, чудо-богатыри, чудо-царевны-лебеди, то в сказке Ремизова чудеса носят сниженный и профанирующий характер. Имя пушкинского Дадона — героя *Сказки о золотом петушке* — дано герою не случайно, но трансформировано, так как у Ремизова он не Дадон, а Додон: оно вызывает цепь ассоциаций, связанных с судьбой сластолюбивого царя, нарушившего свой долг и погрязшего в наслаждениях. Страсть царя Додона к приумножению диковинок кончается в сказке Ремизова плачевно: самое большое чудо — „из всех диковинок диковинка, чудо из чудес, диво из див” — дочь царя царевна Олена превращается в „мертвую царевну”, как в *Сказке о мертвой царевне...* Пушкина (у Ремизова ей не могут подобрать жениха), и само царство Додона — в „мертвое царство. „Золотого петушка” как волшебного помощника Ремизов заменяет „золотой меркой”, которая и помогает ликвидировать сказочную ситуацию недостачи или беды. Мотив чудесной птицы (золотого петушка), которая ела человеческое мясо, в сказке у Ремизова не является сюжетообразующим, а носит, скорее, символический и лейтмотивный характер, переводя гротескную трагикомическую ситуацию в философско-аллегорический план.

Мир сказки Ремизова носит карнавальнй характер, где герои сказок Пушкина становятся масками. Маска Додона и маска мертвой царевны позволяют не только развить сюжет, построенный на гиперболизации чудес,

<sup>26</sup> На пушкинские сказки как источники сказки Ремизова указывает в своих комментариях И. Ф. Данилова. См.: И. Ф. Данилова, *Комментарии*, [в:] А. М. Ремизов, *Собрание сочинений: в 10 томах*, т. 3, Москва 2000, с. 683–892.

но и перевести его на стилизованный язык балагана и ярмарки, выражающий недоверие к явлению сказочного чуда. Доминантой повествования становится принцип игры. Игра основана на принципе диалога текстов, взятых из различных литературных традиций. Этим сказка Ремизова как бы демонстрирует развитие пушкинского принципа „игры противоположностями”, характерными для поэтики Пушкина. По мысли Бориса Гаспарова, в текстах Пушкина потенциально присутствуют различные слои прочтения, игра с читателем<sup>27</sup>. Возможно, что образ скопца (героя пушкинской *Сказки о золотом петушке*), восплавленного любовью к шамаханской царице, вызвал появление в сказке Ремизова фаллических мотивов. Это доведенная до чудовищного гротеска пушкинская „игра противоположностями”.

Если в поздней прозе Ремизова мы сталкиваемся с гиперболизацией мотива творения чудес, иронического обыгрывания сакрализации чуда, присущего символистам, то в авангардной поэтике происходит дальнейшая трансформация и „сдвиг” в развитии мотивов и сюжетов пушкинских сказок. Поразительный пример находим в творчестве Даниила Хармса — представителя авангардной группы ОБЭРИУ. Хармс, как известно, был писателем-сказочником, и его интерес к Пушкину носил устойчивый и творческий характер. Его повесть *Старуха*, написанная в 1939 году, интерпретируется чаще всего как „петербургский текст”. Некоторые исследователи понимают его как постмодернистский текст или видят в нем воплощение архетипического образа Христа<sup>28</sup>. Множественность прочтения текста — явление не случайное. Авангардистская поэтика — поэтика табуирования, она основана на принципе использования мифологических архетипов, а также метафорических образов.

Авангардистский дискурс связан с антиутопическим сознанием и превращением игры в доминантный принцип повествования. Игровой текст через систему метафор представляет не столько реальность, сколько идею автора. Поэтому текст у Хармса является игрой в „уподобления-расподобления”. Образ старухи в повести — мифологизированный персонаж. Не случаен мотив вечного времени: часы без стрелок, которые она держит в ру-

<sup>27</sup> Б. М. Гаспаров, *Поэтика Пушкина в контексте русского и западноевропейского романтизма*, [в:] *Современное американское пушкиноведение*, Санкт-Петербург 1999, с. 309.

<sup>28</sup> И. А. Макарова, „*Старуха*” как петербургская повесть Хармса, [в:] *ее же, Очерки истории русской литературы XX века*, Санкт-Петербург 1995, с. 130–145; И. В. Кукулин, *Рождение постмодернистского героя по дороге из Санкт-Петербурга в Ленинград и дальше (Проблемы сюжета и жанра в повести Д. Хармса „Старуха”)*, „*Вопросы литературы*” 1997, июль–август, с. 62–90; Ю. Хейнонен, *Библейские мотивы в „Старухе” Хармса*, [в:] *Русское литературоведение XXI века: Тексты и контекст*, Санкт-Петербург–Мюнхен 2001, с. 240.

ках. Эта ситуация заменяет сказочный хронотоп на вечно длящееся время. Старуха не принадлежит к миру повседневного. Это некая вечная старуха, вбирающая в себя мифологические и фольклорные представления о Великой и Страшной матери, о смерти, о Бабе-Яге, о Горе-Злосчастии русского фольклора. Безусловно, образ старухи Хармса отсылает и к *Пиковой даме* Пушкина, и к *Преступлению и наказанию* Федора Достоевского<sup>29</sup>. Но ее образ создается почти параллельно с образом старухи-графини из *Пиковой дамы* в болдинскую осень 1833 года и даже ей по хронологии предшествует. Доминанта образа и его развитие заданы у Хармса архетипическим мотивом вечной старухи и особенно — злой старухи, разрушающей возможность реализации чуда. В литературной традиции эти мотивы находят яркое воплощение в *Сказке о рыбаке и рыбке* Пушкина. Находим подтверждение этому в *Конкордансе к стихам Пушкина*, составленном Дж. Томасом Шоу, который приводит контексты лексемы „старуха” из словаря Пушкина:

Старуха пряла свою пряжу [...]  
 Старика старуха забранила [...]  
 Воротился старик ко старухе [...]  
 Еще пуще старуха бранится [...]  
 Старуха сидит под окошком [...]  
 На крыльце стоит его старуха [...]  
 На него прикрикнула старуха [...]  
 Еще пуще старуха вздурилась [...]  
 Осердилась пуще старуха [...]  
 На него старуха не взглянула [...] <sup>30</sup>.

Интересно, что лексемы „старушка” или „старушоночка” ни Пушкиным в сказке, ни Хармсом не употребляются, так как имеют ряд других смыслов и коннотаций в контексте языка литературы. Мотив злой старухи реализуется и у Пушкина, и у Хармса в сюжете испытания героев, который, как уже указывалось, связан с мифологическим ритуалом инициации. Исходная ситуация повести Хармса, как и в традиционной сказке, — ситуация недостатка. Герой мечтает о чуде и хочет написать рассказ о чудотворце: „Это будет рассказ о чудотворце, который живет в наше время и не творит чудес...”<sup>31</sup>. Этим чудом оказывается появление загадочной и злой старухи, которая

<sup>29</sup> См.: Т. И. Печерская, *Литературные старухи Д. Хармса (повесть „Старуха”)*, „Дискурс” 1997, № 3–4, с. 65–70.

<sup>30</sup> Дж. Т. Шоу, *Конкорданс к стихам А. С. Пушкина*, т. 2, Москва 2000, с. 1040.

<sup>31</sup> Д. Хармс, *Цирк Шардам: собрание художественных произведений*, Санкт-Петербург 2001, с. 818. Далее цитаты указываются по этому изданию в тексте статьи с указанием страницы в скобках.



умирает в комнате героя, ставя его в трагикомическую ситуацию необходимости избавиться от зловонного трупа. Все повествование — это попытка решить загадку появления, бытования и исчезновения старухи.

Повесть Хармса строится на совмещении различных временных пластов и типов повествования. Есть реальное время и пространство героя-рассказчика, есть время „соскальзывания” в мечты, сон, есть вечное время старухи. Рассказ героя оказывается его рукописью о происшедшем „чуде” и строится на веерной системе мотивов и метафорических образов. Центральный образ старухи является загадкой. История с ней профанирует получение волшебного средства или помощника. Образ старухи реализуется в поле совмещения различных функций героя-вредителя и героя-дателя: „выведывания”, „вредительства”, „подмены”, „трансформации”<sup>32</sup>. Проследим, в каком контексте появляется слово „старуха” в тексте повести Хармса: „На дворе стоит старуха”, „говорит мне старуха”, „Старуха кричит мне что-то вослед”, „вижу перед собой старуху”, „говорит старуха и входит в мою комнату”, „старуха сама идет к моему креслу возле окна и садится в него”, „Встань на колени, — говорит старуха”, „Старуха не движется”, „Мертвая старуха как мешок сидит в моем кресле”, „у меня в комнате, на полу, лежит мертвая старуха”, „Старуха на четвереньках медленно ползла ко мне навстречу”, „и я только видел злобные глаза мертвой старухи”, „Старуха лежала у порога”, „Пора отвозить старуху на болото” [с. 817–837].

Очевидно, что многие мотивы, связанные с образом злой старухи в тексте сказки Пушкина, „прорастают” и трансформируются в тексте Хармса. Пушкинская фраза „Что мне делать с проклятою бабой?” [т. 3, с. 308], звучащая в финальных строчках сказки, заменяется у Хармса: „Проклятая старуха! — прошипел я, бросая чемодан на землю” [с. 837]. Как и в сказке Пушкина, старуха в повести Хармса препятствует реализации чуда. Герой не может отправиться на любовное свидание с дамочкой из булочной. Мертвая старуха становится заменой невесты:

- Да, если хотите, у меня в комнате находится другая дама, сказал я улыбаясь. — Теперь я никого к себе в комнату не могу пустить.
- Женитесь. Будете приглашать меня к обеду, — сказал Сакердон Михайлович.
- Нет, — сказал я, фыркая от смеха. — На этой даме я не женюсь [с. 827].

Старуха Хармса соединяет в себе злую старуху и мертвую царевну из сказок Пушкина. В результате возникает некий абсурдный образ-сфинкс,

<sup>32</sup> В. Я. Пропп, *Морфология сказки*, Ленинград 1928, с. 31–40.



который вбирает в себя множество значений и восходит к древнейшим мифологическим представлениям. Как указывает Клод Леви-Стросс, сфинкс в древнейших верованиях —

[...] это „old hag”, т. е. старая ведьма отталкивающего вида, которая самой своей внешностью загадывает загадку юному герою. Если герой загадку разгадает, т. е. ответит на заигрывания этого омерзительного создания, то поутру на своем ложе он найдет лучезарную красавицу, которая принесет ему корону [...] <sup>33</sup>.

Сюжет повести Хармса *Старуха* строится и на мотиве злой старухи, как в *Сказке о рыбаке и рыбке* Пушкина, и мотиве гонимой жены, как в *Сказке о царе Салтане...* Но если в *Сказке о царе Салтане...* царицу помещают в бочку и пускают в море, в повести Хармса бочку заменяет чемодан с мертвой старухой, который исчезает в электричке, а образ моря заменен образом болота, где герой собирался утопить чемодан. В результате появляются „вторичные мифы”, которые возникают на основе метафор со смещенным смыслом. Возникают несопоставимые с точки зрения обыденного логического смысла совмещения в структуре одного образа: злая старуха — гонимая жена — мертвая царевна. Кроме того, Хармс использует и образ старика, который ищет свою старуху. Мотив старика и у Пушкина, и у Хармса восходит к архетипу ребенка в юнгианском смысле, так как старик покорен старухе, мифологическим архетипом которой является не только сфинкс, но и Страшная или Великая Мать (прообраз Бабы-Яги). Финал повести Хармса, которая обрывается на словах: „Во имя Отца и Сына и Святого Духа, ныне и присно и во веки веков. Аминь” [с. 840], — говорит о том, что чудо — не стговор с демонической силой, как это происходит в волшебной сказке, а упование на Бога. Молитвенный ритуал связан с вхождением в сакральное время и выходом из профанного времени испытания. Это также традиционная сказочная развязка — счастливый конец.

Образ старухи демонстрирует абсурдность идеи чуда, воплощаемой этим персонажем. Хармс как бы производит деконструкцию традиционной сказки, в том числе и пушкинской, построенной на чуде:

Я подошел к своей комнате.

„Вдруг, — подумал я, — старуха исчезла. Я войду в комнату, а старухи-то и нет. Боже мой! Неужели чудес не бывает?!”

Я отпер дверь и начал ее медленно открывать. Может быть, это только показалось, но мне в лицо пахнул приторный запах начавшегося разложения. Я за-

<sup>33</sup> К. Леви-Стросс, *Структура мифов*, [в:] его же, *Структурная антропология*, пер. с фр. Вяч. Вс. Иванова, Москва 2008, с. 251 (примечание).

глянул в приотворенную дверь и, на мгновение, застыл на месте. Старуха на четвереньках медленно ползла ко мне навстречу [с. 831].

Повествование в структуре этого эпизода, как и в повести в целом, воплощает искомое противоречие. Причина абсурдной ситуации кроется в том, что мифологическое и метафорическое в сознании героя и автора не соответствуют друг другу. Возникает образ-оксюморон или персонажная катахреза на основе отождествления элементов метафоры. В тексте прослеживается отчетливая связь нарративного и персонажного уровней. В результате в повести разрушается традиционное сказочное повествование за счет профанации ритуальной схемы сказки. Природа испытания героя оказывается анекдотичной, и у Хармса наблюдается еще более сложная трансформация универсальной нарративной модели, чем у символистов. Она основана на „разрыве означающего с его означаемым”<sup>34</sup>. Не случайно авангардную картину мира Игорь Смирнов называет катахрестической, в системе которой одно возникает из другого<sup>35</sup>.

Таким образом, и в текстах сказок Пушкина, и текстах сказок и прозы новеллистического типа у символистов и постсимволистов возникли разнообразные типы мотивов на основе одних и тех же мифологических образов-архетипов. Преобразованные в сказках и творчестве Пушкина, они стали выполнять функции мифологического нарратива или нарративной единицы, определяющей в модернистском тексте как структуру образа персонажа, так и структуру эпизода и сюжета. Как показал анализ, в сказочной и новеллистической прозе начала XX века встречается несколько типов развития мифологического нарратива: фабульный нарратив, как в сказке Михаила Кузмина *Принц Желание*, мотивный нарратив, как в большинстве рассмотренных произведений, а также развертывание тропа (символа, метафоры, гиперболы, гротеска, оксюморона или катахрезы). В прозе символистов мифологический нарратив определяет вариативность типов повествования. Он используется при описании внешности персонажа (*Морская царевна* или *Голос из могилы Чулкова*), места действия, в речи и во внутреннем монологе (*В зеркале Брюсова*). Он может даже возникать в воображении персонажа, как, например, в повести Хармса *Старуха*. В символистской и постсимволистской прозе за счет этого происходит развитие новых повествовательных форм и наблюдается обогащение эпических жанров в целом. Миф становится метаязыком художественного текста.

<sup>34</sup> См. об этой особенности поэтики абсурда в кн.: Ж. Ф. Жаккар, *Даниил Хармс и конец русского авангарда*, пер. с фр. Ф. А. Перовской, Санкт-Петербург 1995, с. 232.

<sup>35</sup> И. П. Смирнов, *Исторический авангард как подсистема постсимволистской культуры*, [в:] его же, *Мегаистория: К исторической типологии культуры*, Москва 2000, с. 112.

**Резюме:** В статье рассматриваются мифопоэтические мотивы, сюжеты и образы сказок Пушкина и показана специфика их трансформации в прозе русского символизма и авангарда. На основе анализа прозы символистов (Алексея Ремизова, Федора Сологуба, Валерия Брюсова, Михаила Кузмина, Георгия Чулкова) и представителей авангарда (Даниила Хармса) показано, что мифологический код становится метаязыком художественного текста, а мифологический нарратив сказок Пушкина определяет вариативность сюжетов и мотивов.

**Ключевые слова:** Александр Пушкин, сказки, мифологический нарратив, проза русского символизма, проза Даниила Хармса

## MYTHOLOGICAL NARRATIVE OF ALEXANDER PUSHKIN'S FAIRY TALES IN THE PROSE OF RUSSIAN SYMBOLISM AND AVANT-GARDE

**Abstract:** The article focuses on the mythopoetic motifs, plots, and images found in Alexander Pushkin's fairy tales, as well as their transformation shown in the works of Russian symbolism and avant-garde. Based on the fiction of symbolists (Alexey Remizov, Fyodor Sologub, Valery Bryusov, Mikhail Kuzmin, Georgy Chulkov) and avant-garde writers (Daniil Kharms), the author shows that the mythological code becomes a meta-language of the literary text and the mythological narrative of Alexander Pushkin's fairy tales defines the variety of plots and motifs.

**Keywords:** Alexander Pushkin, fairy tales, mythological narrative, prose of the Russian symbolism, prose of Daniil Kharms



**Русская литература: проблемы, феномены, константы**  
Коллективная монография под ред. А. Пашкевич и Э. Тышковой-Каспшак  
Вроцлав–Санкт-Петербург–Краков 2018

Юлия Балашова

Санкт-Петербургский государственный университет

## **СОБЫТИЙНОСТЬ В РАССКАЗАХ МИХАИЛА ЗОЩЕНКО 1920-х ГОДОВ**

В начале 1920-х годов на авансцену истории выходит беспрецедентно массовая аудитория. Она стремительно становится не просто объектом, но и субъектом культурного процесса. Однако на протяжении всего советского времени одна из центральных задач состояла в ее инкультурации. Собственно, в этом и заключалась важнейшая, одновременно негласная и вполне формализованная установка в аспекте социального заказа в сфере культуры<sup>1</sup>.

В таком ключе понимаемый соцзаказ как своеобразная форма культуртрегерства неизбежно предполагал опору на механизмы массовой культуры; в литературном отношении к таковым, безусловно, относится создание сюжетной прозы. Как известно, в литературном процессе 1920-х годов, в отличие от Серебряного века, господствующее положение занимала именно проза: „Проза должна занять вскоре место, которое еще недавно принадлежало исключительно поэзии, — писал в 1922 г. Юрий Тынянов. — [...] И здесь одна из первых задач — создание сюжетной прозы”<sup>2</sup>. Такое знаковое

<sup>1</sup> См.: *Между молотом и наковальней. Союз советских писателей СССР. Документы и комментарии*, т. 1: 1925–июнь 1941 гг., рук. коллектива Т. М. Горяева, Москва 2011.

<sup>2</sup> Ю. Н. Тынянов, „Серпионовы братья”. *Альманах I*, [в:] его же, *Поэтика. История литературы. Кино*, Москва 1977, с. 132.

для эпохи литературное объединение, как „Серапионовы братья”, ставило перед собой именно такую задачу. Прошедший школу „братства” Михаил Зощенко, на долю которого выпал и ошеломительный читательский успех, и последующие гонения, связывал свое признание с выполнением социального заказа, призванного формировать истинно пролетарского писателя<sup>3</sup>.

Рассказы Зощенко уникальным образом оказались востребованы и массовым, и культурным сознанием. Неискушенный читатель, отождествлявший себя с зощенковскими героями, воспринимал внешний комизм, инверсию клишированных языковых форм и сюжетные перипетии рассказов писателя („Зощенко читают в пивных. В трамваях. Рассказывают на верхних полках жестких вагонов. Выдают его рассказы за истинное происшествие”<sup>4</sup>). Каким же образом достигалась внешняя массовость при внутренней элитарности? Вариант ответа на данный вопрос мы и попытаемся представить в настоящей статье на основе анализа сатирических рассказов писателя 1920-х годов в аспекте событийности.

С позиций структуралистской нарратологии, под событием принято понимать „перемещение персонажа через границу семантического поля”<sup>5</sup>; последнее, в свою очередь, определяется типом культуры. Педалирование (как в авантюрно-приключенческой прозе) или же нивелирование (как в рассказах Антона Чехова) событийности акцентирует категорию случайности. Исследователи неоднократно говорили о том, что в основе рассказов Зощенко и — шире — юмористических рассказов как таковых — лежит случай<sup>6</sup>. В рассказах Зощенко начала 1920-х годов „сюжетная проза” создавалась на пути использования авантюрных сюжетов: о лесных разбойниках (*Война*); о хитром воре (*Гришка Жиган*); о неудачливом любовнике (*Лялька Пятьдесят, Мадонна*); о поездке старичка-генерала на Кавказ с циркачкой (*Веселая жизнь*); увоз чужой жены (*Любовь*); о гордом барине, сжегшем свое имение (*Последний барин*); авантюрно-детективный сюжет об аресте и освобождении актера и старухи (*Старуха Врангель*); о священнике, публично признавшемся в неприятии советской власти (*Рыбья самка*). Сюжетика акцентирована и в автопародии *Слоновое приключение. Зоцен-*

<sup>3</sup> М. Зощенко, *О себе, о критиках и о своей работе*, [в:] *Мастера современной литературы. Мих. Зощенко: статьи и материалы*, Ленинград 1928, с. 10–11.

<sup>4</sup> В. Шкловский, *О Зощенке и большой литературе*, [в:] *Мастера современной литературы...*, с. 17.

<sup>5</sup> Ю. М. Лотман, *Структура художественного текста*, Москва 1970, с. 282.

<sup>6</sup> Е. Г. Мущенко, В. П. Скобелев, Л. Е. Кройчик, *Поэтика сказа*, Воронеж 1978, с. 257; А. Старков, *Юмор Зощенко*, Москва 1974, с. 56; Л. Е. Кройчик, *Заметки о мастерстве М. Зощенко-фельетониста (К проблеме повествователя)*, [в:] *Поэтика литературы и фольклора*, Воронеж 1979, с. 111.



ко о себе, строящейся на основе трансформации сюжетных особенностей претекста — первого опубликованного писателем произведения *Рассказы Назара Ильича господина Синебрюхова*. В контексте выработки собственного художественного метода в первой половине 1920-х годов Зощенко создает ряд пародийных текстов: это пародии на Виктора Шкловского, Корнея Чуковского, Бориса Пильняка, Всеволода Иванова, а также традиционные для русской юмористики пародии на форму писем, сенсационные известия, новость, на жанр святочного рассказа.

В текстах Зощенко неоднократно встречаются парафрастическая оппозиция: „то, что случилось”/„то, что было”: „Я прошу вас замолчать и говорить то, что случилось, а не то, что было. Я, говорит, составляю протокол, а не пишу поэмы из жизни оборванцев”<sup>7</sup>; „А врачи прямо на седьмом небе от удовольствия. Они говорят: сколько лет ждали, чтобы это наконец было, и вот это случилось” [т. III, с. 340]. На этой основе мы условно будем различать рассказы-„сценки” („то, что было”) и рассказы-„случаи” („то, что случилось”). И если первые (например, *Исповедь*, *Молитва*, *Светлый гений*) наследуют жанру „классической” лейкинской сценки — ведущему жанру юмористики конца 1870-х–начала 1880-х годов, то „случаи” ярко проявляют особенности сюжетостроения, свойственные нарративной технике Зощенко в целом.

Основным компонентом сюжета рассказов-„случаев” выступает перипетия. Ее образованию способствует повтор ключевых слов на аналогичных позициях: „конечно”/„вдруг”<sup>8</sup>: „Пришли мы, конечно, в театр. Взяли, конечно, билеты. Поднялись по лестнице. Вдруг назад кличут” [*Прелести культуры*, т. I, с. 358]. Перипетия подготавливается и тем обстоятельством, что нередко рассказываемая история названа самим героем или же рассказчиком, которые всегда остро заинтересованы в происходящем: „случаем”, „событием”, „происшествием”, иногда — „приключением”, „делом”, „недо-разумением”, „былью”, „фактом”. Принимая во внимание излюбленный писателем стилистический прием обыгрывания языковых клише, лексически перипетия выражается в таких оценочных суждениях рассказчика, как: „произошло несчастье”, „тут, конечно, грустновато рассказывать”, „вот гадость-то”, „одно досадно” и пр. Причем лексема „случай” и его синонимы

<sup>7</sup> М. Зощенко, *Голубая книга*, [в:] его же, *Собрание сочинений в трех томах*, т. III, Ленинград 1987, с. 212. Прочие тексты Зощенко цитируются по тому же изданию, с указанием тома и страницы.

<sup>8</sup> О сюжетно-композиционной роли слова „вдруг” писал в 1920-е гг. Александр Слонимский в работе „*Вдруг*” у Достоевского („Книга и революция” 1922, № 8).

появляются в начале рассказа приблизительно в два раза чаще, чем в концовке, акцентируя тем самым роль мотива, закрепленного за словом.

Перипетия возникает тогда, когда герои пытаются применить, использовать вещь. Герои не владеют правилами обращения с вещами, не осознают их функционального назначения, а потому неизбежно оказываются под властью вещей. Выделим несколько характерных „случаев” зощенковских рассказов:

- ежик как причина драки на коммунальной кухне (рассказ *Нервные люди*);
- лампочка, мнимая пропажа которой срывает вечеринку (рассказ *Гости*);
- сапоги, развалившиеся „на бульваре Союзов, не доходя Дворца труда” (рассказ *Царские сапоги*);
- капающая „пузырьком без носика”, герой „чуть собственную супругу не уморил” (рассказ *Несчастный случай*);
- надетая „ночная рубашка”, неуместная в театре (рассказ *Прелести культуры*);
- „неинтересные носочки” героя, увидев которые „докторша, утомленная высшим образованием, [...] могла бы зарезать со своей дрожащей ручкой” (рассказ *Операция*).

Исследователи обращали внимание на значение предметного мира для зощенковских героев<sup>9</sup>, хотя в большинстве работ специфического героя прозы писателя определяли через его связь с социальным миром (отсюда даже возникает утверждение, что перед нами „герой-антиличность”<sup>10</sup>). Культивирование Зощенко жанрово-стилистической формы сатирического сказа обуславливает характерную писательскую тематику. Принято считать, что Зощенко пишет о быте, который „замещает бытие”<sup>11</sup>. Однако данный аспект поэтики писателя вызывает поляризацию точек зрения. Это обстоятельство обусловлено не различием материала, положенного в основу анализа; исследователи по-разному интерпретируют одни и те же тексты. Так, Галина Белая усматривала в творчестве Зощенко „экзистенциальную проблематику”: „[...] в личности Зощенко интересовали те слои сознания, которые относились к природе человека. Об этом свидетельствуют уже пер-

<sup>9</sup> Н. Р. Скалон, *Вещь и слово: Предметный мир в советской философской прозе*, [в:] ее же, *Вещь и слово*, Алма-Ата 1991, с. 59–63.

<sup>10</sup> Е. Г. Мущенко, В. П. Скобелев, Л. Е. Кройчик, *Поэтика сказа...*, с. 233.

<sup>11</sup> Б. Сарнов, *Пришествие капитана Лебядкина (Случай Зощенко)*, Москва 1993, с. 450.

вые его рассказы”<sup>12</sup>. Соглашаясь с Галиной Белой, попытаемся формализовать подход к исключительно оригинальной нарративной технике Зощенко, выводящей к социальной проблематике.

„Непрофессиональный” зощенковский герой-рассказчик — обыватель, представитель „низов” — со специфичной психологией и речевым поведением, проговариваясь, разоблачает себя. „Получается два плана, — справедливо утверждал Виктор Шкловский, — 1) то, что рассказывает человек, 2) то, что как бы случайно прорывается в его рассказе”<sup>13</sup>. Отсюда — „сдвоенные структуры и другие явления многослойного повествования; [...] «удвоение сюжета»”<sup>14</sup>. Известный советский литературный критик Евгения Журбина, говоря о Зощенко, отмечала:

На поверхности находится какая-то фабульная ситуация, в достаточной степени „смешная”, чтобы удовлетворять не слишком взыскательного читателя. Но суть не в ней. Эта ситуация — только начало, толчок для развертывания широкого и свободного столкновения смыслов, итог которого зачастую оказывается далеко отстоящим от исходной точки. Иногда рассказ требует от читателя сосредоточенного внимания для того, чтобы быть понятым<sup>15</sup>.

Евгения Журбина непосредственно указывала на „второй сюжет” в рассказах Зощенко, имея в виду сочетание внешней сюжетной простоты и глубины содержания. В то же время скрытый сюжет прозы Зощенко остался практически не замеченным как массовым читателем, так и искушенными исследователями. Однако сам писатель прямо декларировал факт его присутствия. Так, по свидетельству той же Евгении Журбиной, „в беседе с молодыми писателями в 1928 году, в ответ на утверждение об отсутствии сюжета в одном из его новых рассказов, Зощенко ответил: «Сюжет есть, он вас только не беспокоит»”<sup>16</sup>. Мы считаем правомерным ввести условное обозначение „второй сюжет” именно применительно к поэтике Зощенко, следуя исследовательской традиции. При этом мы принципиально не имеем в виду „подтекст” произведения, поскольку последнее обозначение лишено терминологичности, представляет собой литературоведческую метафору. Под „вторым сюжетом” будем понимать то сюжетное развертывание смысла, которое параллельно, иногда — противоположно внешнему, поверх-

<sup>12</sup> Г. Белая, *Экзистенциальная проблематика творчества М. Зощенко*, „Литературное обозрение” 1995, № 1, с. 4–5.

<sup>13</sup> В. Б. Шкловский, *О Зощенке и большой литературе...*, с. 17.

<sup>14</sup> Е. Г. Мущенко, В. П. Скобелев, Л. Е. Кройчик, *Поэтика сказа...*, с. 266, 270.

<sup>15</sup> Е. Журбина, *„Страшнее Врангеля обывательский быт”*, [в:] *ее же, Повесть с двумя сюжетами*, Москва 1979, с. 159.

<sup>16</sup> Там же, с. 158.

ностному, легко воспринимаемому сюжетному смыслу, отличаясь от него деталью, сюжетным положением, характером конфликта, темой. „Второй сюжет” воплощается разными способами в различных текстах писателя, в рассказах 1920-х годов — через риторику рассказывания.

Восприятие героями происходящего — субъективный план события — часто оказывается несоразмерен его объективному плану. Отсюда — особая оптимистичность зощенковских героев, нередко лишенная всяких реальных оснований. Так, герой хрестоматийного рассказа *Галоша* ставит счастливо отысканную галошу на комод, хотя вторая галоша безвозвратно потеряна во время розысков, а созерцание бесполезной галоши, казалось бы, должно лишней раз напоминать о печальном происшествии в трамвае. „Но надо быть оптимистом, — говорит герой другого рассказа, *Зеленая продукция*, — и надо в каждом печальном явлении находить хорошие стороны” [т. I, с. 395]. Такая реакция героев выступает их ответом на переворот (перипетию), которая носит по преимуществу социальный характер и на которую герои, как правило, не способны повлиять, выступая в качестве лица страдательного.

Однако герои отнюдь не всегда выступают в этом качестве. Риторика рассказывания, сопровождающаяся оговорками рассказчика, в ряде случаев раскрывают весьма неприглядный смысл рассказываемой истории. В рассказах с „двумя сюжетами” (*Рабочий костюм*, *Прискорбный случай*, *Медицинский случай*, *Рассказ о том, как у Семен Семеныча Курочкина ложка пропала*, *Живой труп (Истинное происшествие)* и др.) герои переносят собственную вину на окружающих и от их действий страдают другие. В рассказе *Мещанский уклон* (1926) главный герой Василий Тарасович Растопыркин — „маляр, [...] чистый пролетарий, беспартийный черт знает с какого года” [т. I, с. 360] противопоставлен „мещански настроенным пассажирам” [т. I, с. 360]. Внутренний сюжет восстанавливается через оговорку рассказчика — он никак не может решить, что именно послужило поводом для конфликта, костюм Растопыркина или же стремянка:

Конечно, слов нет, стремянка не была сплошной чистоты — не блестела. И в ведрышко — раз в нем краска — нельзя свои польты окунать. И которая дама сунула туда руку — сама, дьявол ее задави, виновата. Не суй руки в чужие предметы!

Но это все так, с этим мы не спорим: может, Василий Тарасович, действительно верно, не по закону поступил, что со стремянкой ехал. Речь не об этом. Речь — о костюме. Нэпманы, сидящие в трамвае, решительно взбунтовались как раз именно насчет костюма [т. I, с. 361].

В концовке рассказа указана альтернативная причина: „Со стремянкой уж и в вагоне проехаться нельзя! До чего докатились!” [т. I, с. 362]. Иными словами, именно герой, вопреки откровенно сочувствующей риторике рассказчика, но в полном соответствии с риторикой самого рассказывания, оказывается сам виноват в оскорбительных, по мнению все того же рассказчика, последствиях: Растопыркина „выживают” из трамвая. Объективный сюжетный план рассказываемой истории не равен ее экспрессивно-риторическому плану.

Механизм переноса вины, свойственный героям зощенковских рассказов, выступает в культуре источником трагического<sup>17</sup>. Именно в этом смысле Зощенко ломает канонизированную схему юмористического рассказа. Сам писатель в конце 1920-х годов скажет о своих рассказах: „[...] это построено на ужасе [...]”<sup>18</sup>. Симптоматично, что вследствие типографской ошибки при первой публикации под обложку *Рассказов Синеврюхова* оказался помещен „опыт” Константина Державина *О трагическом*. Сама поведенческая манера Зощенко конфликтно соотносилась с привычным амплуа писателя-юмориста. По ироничному замечанию Ильи Ильфа и Евгения Петрова, „он даже теперь обижается, когда ему говорят, что он опять написал смешное. Ему теперь надо говорить так: «Вы, Михаил Михайлович, по своему трагическому дарованию просто Великий Инквизитор»”<sup>19</sup>.

Итак, событийность в рассказах Зощенко 1920-х годов выражается через категорию „случая”, „происшествия”. Случай воплощается для героев вещественным образом и сопровождается их неадекватной реакцией на внешнее событие (гиперболизация случившегося, немотивированный оптимизм). Через риторiku рассказывания восстанавливается реальный смысл конкретной истории. В его свете идеологически и фразеологически близкий рассказчику герой-„братишка”, попадающий в трагикомические ситуации, предстает субъектом социальной деструкции. Семантическая многозначность зощенковского нарратива, ориентированного на читателей принципиально разного интеллектуального уровня и социальных страт, прошедшая испытание временем, позволяет говорить о том, какой должна быть „срединная” (не собственно элитарная и не чисто массовая) повествовательная линия в развитии русской литературы.

<sup>17</sup> Н. В. Беляк, М. Н. Виролайнен, „*Маленькие трагедии*” как культурный эпос новоевропейской истории (судьба личности — судьба культуры), [в:] Пушкин. Исследования и материалы, т. 14, Ленинград 1991, с. 95.

<sup>18</sup> Цит. по: М. Слонимский, *Михаил Зощенко*, [в:] *Воспоминания о Михаиле Зощенко*, Санкт-Петербург 1995, с. 101.

<sup>19</sup> И. Ильф, Е. Петров, *Литературный трамвай*, [в:] *Русская советская сатирико-юмористическая проза: Рассказы и фельетоны 20–30-х годов*, Ленинград 1989, с. 323.

**Резюме:** Истории Михаила Зощенко оказались уникальным образом востребованы как массовой аудиторией, так читателями, обладающими обширным культурным бэкграундом. Неопытный читатель, отождествлявший себя с героями зощенковских рассказов, воспринимал внешний космизм, инверсию клишированных языковых форм, сюжетные перипетии. В то же время риторика рассказывания, сопровождаемая оговорками рассказчика, в ряде случаев раскрывает весьма непривлекательный идейный смысл рассказываемой истории, ставящий под сомнение нравственную правоту простого человека новой советской эпохи. Событийность в сказках Зощенко 1920-х годов выражается через категории: „случай”, „происшествие” и выводит на скрытый сюжет. Семантическая полисемия повествования писателя, ориентированного на читателей принципиально разного интеллектуального уровня и социальных слоев, позволяет говорить о формировании „срединной” нарративной линии (не элитарной и не массовой) в развитии русской литературы.

**Ключевые слова:** нарратология, проза, рассказы Михаила Зощенко

## HAPPENINGS IN MIKHAIL ZOSHCHENKO'S STORIES OF THE 1920s

**Abstract:** The author of this article claims that Mikhail Zoshchenko's stories are unique, as they were met with critical and popular demand. An inexperienced reader, who identified himself with Zoshchenko's protagonists, focused on the apparent external humor, the inversion of the cliched linguistic forms, as well as the plot twists and turns. At the same time, the rhetoric of the story, accompanied by the reservations of the narrator, in a number of cases reveals a very unattractive meaning of the story told. Happenings in Zoshchenko's stories of the 1920s are expressed through the category of a „case” or an „incident” with some hidden agenda. The semantic polysemy of Zoshchenko's narrative, aimed at readers of fundamentally different intellectual level and social strata, passed the test of time, and allows the author of this article to talk about what may be called the „middle” narrative line (not elite and not purely mass) in the development of Russian literature.

**Keywords:** narratology, prose, Mikhail Zoshchenko's stories



**Русская литература: проблемы, феномены, константы**  
Коллективная монография под ред. А. Пашкевич и Э. Тышковой-Каспшак  
Вроцлав–Санкт-Петербург–Краков 2018

Любовь Бугаева

Санкт-Петербургский государственный университет

## **ПОДВОДНЫЙ МИР СОВЕТСКОЙ УТОПИИ: АЛЕКСАНДР БЕЛЯЕВ**

Первые десятилетия XX века — это время интенсивного развития новых технологий и не менее интенсивного построения утопических моделей будущего, в которых результатом эволюционного процесса является „новый человек”. На первый план выдвигаются проблемы биологии, считавшейся в то время царицей наук: получает развитие тема евгеники, биологического моделирования человека, в литературе берущая начало в *Утопии* Томаса Мора и *Республике* Платона, а в науке оформившаяся как учение в 1860-е годы в работах Фрэнсиса Гальтона. Революция 1917 года не только не прерывает, но, напротив, стимулирует как научные, так и художественные фантазии по созданию „нового человека”.

Александр Беляев (1884–1942), русский и советский писатель-фантаст, в научно-фантастическом романе *Человек-амфибия* (1927), впервые опубликованном в научно-популярном страноведческом журнале „Вокруг света” в 1928 году (№ 1–6, 11–13), превращает подводный мир океана в пространство научного эксперимента, в котором усилиями энтузиаста-ученого осуществляется биомедицинское совершенствование человека. В романе, действие которого происходит в вымышленной Аргентине, врач Сальватор, экспериментирующий с людьми и животными, предстает всесильным

божеством, спасителем, на что прозрачно намекает его имя. Считается, что Сальватор „держит в своих пальцах жизнь и смерть” и творит чудеса: „хрым он делает новые ноги, живые ноги, слепым дает зоркие, как у орла, глаза и даже воскрешает мертвых”<sup>1</sup>.

Место уникальных экспериментов — спускающиеся со скалы к морю обширные владения Сальватора, организованные по принципу кругов ада в *Божественной комедии* Данте: земельный участок с виллой, огороженный каменной стеной, в свою очередь разделенный внутренними стенами на несколько частей, каждая из которых соотносима с одной из сторон исследовательской деятельности Сальватора. На вершине скалы — лаборатория Сальватора, где собраны „строительные блоки”, необходимые для акта творения:

Там в стеклянных банках, наполненных какими-то растворами, пульсировали разные органы. Отрезанные руки и ноги продолжали жить. И когда эти живые, отделенные от тела части начинали болеть, то Сальватор лечил их, восстанавливая угасавшую жизнь [с. 46–47].

За неким подобием дворика уровнем ниже находился первый сад, где жили странные животные: шестиногая ящерица, змеи с двумя головами и с двумя лапами, поросенок с одним глазом, „сиамские близнецы” — крысы и овцы, собака-обезьяна, воробей-попугай, „собаки с кошачьими головами, гуси с петушиными головами, рогатые кабаны, страусы-нанду с клювами орлов, бараны с телом пумы”, змеи с рыбьими головами и жабрами, рыбы с лягушечьими лапами, жабы с телом ящерицы [с. 44–45] и т. п. Во втором — нижнем — саду, отделенном от первого сада стеной, резвились дети, пациенты Сальватора, и говорящие обезьяны, бесхвостые и „без клочка шерсти на теле” [с. 48]. Тайная дверь в последней стене вела в сад с бассейном, расположенным в небольшой котловине, а через бассейн с обезьяной-амфибией открывался еще один проход вниз — в подземную пещеру со стеклянной стеной, за которой находился „огромный аквариум — вернее, стеклянный дом на дне моря” [с. 56], где и обитал Ихтиандр, человек-амфибия, спасенный от смерти Сальватором, который пересадил умирающему мальчику жабры молодой акулы. Таким образом, вершина творения доктора — Ихтиандр — находится в последнем, самом нижнем круге пространства.

Описание лаборатории Сальватора и его занятий выглядит упражнением в описании межвидовой пересадки органов, ошибочно определяемой

<sup>1</sup> А. Р. Беляев, *Человек-амфибия*, [в:] его же, *Собрание сочинений в восьми томах*, т. 3, Москва 1963, с. 33. Далее цитаты из романа *Человек-амфибия* приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

писателем как вивисекция. Впрочем, очевидно, что Беляев, рассуждающий о создании симбиотического организма, более совершенного, чем каждая из его составляющих, достаточно хорошо знаком с экспериментами молодой советской науки, занятой в 1920-е годы вопросами межвидового скрещивания и межвидовой трансплантации органов и омоложения человеческого организма<sup>2</sup>. Герой романа Беляева, обвиненный в незаконной медицинской практике, упоминает о проводимых в это время биомедицинских экспериментах и утверждает, что его опыты вполне закономерны:

Особенно меня увлекла проблема обмена и пересадки тканей между далеко стоящими животными: например, между рыбами и млекопитающими, и наоборот. И здесь мне удалось достичь того, что ученые считают вообще невысказанным. Что же тут необычайного? То, что сделал я сегодня, завтра будут делать рядовые хирурги [с. 179–180].

Сальватор — ученый, предпочитающий опытный путь познания, который сводится к

[...] чрезвычайно дерзким по замыслу и блестящим по выполнению операциям: к пересадке тканей и целых органов, сшиванию двух животных, к превращению двудышащих в однодышащих и обратно, превращению самок в самцов, к новым методам омоложения [с. 173].

Цель его экспериментов — раскрытие механизмов, позволяющих управлять эволюцией человека и совершенствовать человека в физиологическом плане. Обвиненный в посягательстве на авторитет бога-творца („Неужели творец создал людей несовершенными? Неужели нужно какое-то вмешательство профессора Сальватора, чтобы придать человеческому телу совершенный вид?“ [с. 169]), Сальватор привлекает в союзники Дарвина, парируя предъявленное обвинение предположением о существовании альтернативной модели эволюции:

Вы сами создали процесс, в котором невидимо присутствуют на стороне обвинения господь бог в качестве потерпевшего, а на скамье подсудимых — вместе со мной Чарльз Дарвин в качестве обвиняемого. Может быть, я огорчу еще раз некоторых сидящих в этом зале своими словами, но я продолжаю утверждать, что организм животных и даже человека не совершенен и требует исправления. [...] Получив в процессе эволюционного развития большие преимущества по сравнению со своими животными предками, человек вместе с тем потерял многое из того, что имел на низших стадиях животного развития. Так,

---

<sup>2</sup> См.: N. Kremontsov, *Revolutionary Experiments: The Quest for Immortality in Bolshevik Science and Fiction*, Oxford 2013.

жизнь в воде дала бы человеку огромные преимущества. Почему бы не вернуть человеку эту возможность? [с. 178]

Следует заметить, что в первые десятилетия XX века эволюционных теорий человека и общества, актуальных для культурно-художественных интерпретаций, в том числе в российской и советской научно-фантастической литературе, собственно говоря, четыре: в первую очередь, теория эволюционного развития человека Дарвина (Charles Darwin, *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, 1871), социал-дарвинизм (Герберт Спенсер, Фрэнсис Гальтон), творческая эволюция (Жан Батист Ламарк), этическая эволюция (Томас Гексли), кооперативная эволюция (Петр Кропоткин). Если в основе биологической социологии Спенсера лежало сравнение общества с живым организмом (Herbert Spencer, *Social Statics, or the Conditions Essential to Human Happiness Specified, and the First of them Developed*, 1851), то творческая эволюция по Ламарку — это совершенствование организма в результате „упражнения органов”, то есть реакции организма на внешние раздражители (Jean-Baptiste Lamarck, *Philosophie Zoologique*, 1809). По Гексли, в борьбе людей за существование имеет место не конкурирование видов, а „этический процесс”, конечным этапом которого является выживание более достойных с точки зрения этики (Thomas H. Huxley, *Evolution and Ethics and Other Essays*, 1825). Кооперативная революция Кропоткина — кооперация людей в „этическом процессе”, так называемой „Взаимной Помощи” (Петр Кропоткин, *Взаимная помощь как фактор эволюции*, 1902).

В *Человеке-амфибии* Беляев ориентируется в основном на Дарвина и создает модель эволюции человека как движения вперед, но с оглядкой назад: для дальнейшего развития человека оказывается необходимым создание и совершенствования физиологических характеристик, утраченных им в ходе эволюционного процесса, что даст возможность изменить антропогенез, вернуть человека в водную среду. При этом он во многом опирается на фантастический антиутопический роман Герберта Дж. Уэллса *Остров доктора Моро* (*The Island of Doctor Moreau*, 1896), также проигрывающий темы трансплантации органов и вивисекции для „улучшения” человека. Сводя различие между человеком и животным исключительно к физиологии, доктор Моро экспериментирует с возможностями бога-создателя; его задача — изменить „формы мозга”, то есть улучшить умственное развитие. В романе, что не удивительно, если учитывать отрицательное отношение Уэллса к вивисекции, эксперимент не удался, и зверолоды после убийства доктора стремительно регрессируют. Эксперимент Сальватора по созданию совершенного человека также провалился — подводное общество так

и не было создано, хотя и по иным причинам. В некотором смысле Сальватор — светлая составляющая доктора Моро; сад во владениях Сальватора связывается не только с кругами ада, но несет в себе целый ряд ассоциаций с райским садом с Сальватором в роли бога-творца.

*Человек-амфибия* — это роман о создании нового человека и одновременно подводная утопия, исследующая возможность переселения человечества на дно океана. Создание подводного общества возможно в случае усовершенствования человеческого тела. Примечательно, что тема социальной несправедливости, хотя и присутствует в романе<sup>3</sup>, но не связывается с революционной активностью. Отсутствие революционной темы в романе Беляева тем более ощутимо, что в одноименном фильме *Человек-амфибия* (1961, Ленфильм, реж. Владимир Чеботарёв, Геннадий Казанский), проигнорировавшем обсуждение эволюции человека и общества, тема классовой борьбы находится в центре экспериментов Сальватора. В романе Беляева Ольсен, друг Гуттиэре — девушки, которую полюбит Ихтиандр, работает на пуговичной фабрике приемщиком раковин и планирует, продав жемчужное ожерелье Гуттиэре, уехать с ней в США, чтобы спасти ее от свадьбы с нелюбимым человеком, за которого ее сватает отец. В фильме Ольсен (Владлен Давыдов) преследует совсем иные цели. Он журналист, издатель социалистической газеты, которую Гуттиэре (Анастасия Вертинская) хочет поддержать и спасти от закрытия. Сальватор (Николай Симонов) в киноверсии *Человека-амфибии* не имеет амбициозных планов своего литературного прототипа по изменению эволюционного процесса и направлению его в другую сторону. Его цель — исключительно построение подводного мира, свободного от социального неравенства и эксплуатации, некой Земли обетованной, куда можно будет переселить бедняков после трансплантации жабр. Против идеи построения подводной утопии выступает социалист Ольсен, считающий, что и на дне океана восстановление классовой системы общества и социального неравенства неизбежно, если не произойдет революционного преобразования системы общественных отношений и не будет уничтожено деление людей на эксплуататоров и эксплуатируемых<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Морской Дьявол, как называют Ихтиандра местные индейцы, помогает бедным рыбакам, раздает им деньги и рыбу, удивляется, зачем ловить больше рыбы, чем можно съесть. Он не знаком ни с денежной системой, ни с товарными отношениями и не понимает экономических законов, действующих в обществе.

<sup>4</sup> Интересно, что в недавней телевизионной версии *Человека-амфибии* (2004, реж. Александр Атанесян) отсутствуют и тема моделирования эволюции человека, и тема социальной несправедливости, требующей революционного преобразования. Превращение Ихтиандра в амфибию связано с недостаточным уровнем развития медицины, что не позволило спасти

Советская реальность конца 1920-х–начала 1930-х годов требовала нового подхода к возможностям, открывавшимся в глубинах океана. Океан, как и Арктика, представлялся огромным „белым пятном”, нуждающимся в изучении. На суде Сальватор говорит о богатстве морских глубин:

Больше семи десятых земной поверхности составляет пространство водной пустыни. Но эта пустыня с ее неисчислимыми запасами пищи и промышленного сырья могла бы вместить миллионы, миллиарды человек. [...] люди могли бы расположиться по нескольким подводным этажам. Миллиарды людей без тесноты и давки могли бы разместиться в океане.

А его мощность! [...] Практически беспредельный запас энергии. Как он используется сухопутным человечеством? Почти никак.

А мощность морских течений! [...] А мощность волн и приливов! [...] Как человечество использует эти силы? Почти никак. [...]

Как же мы используем беспредельные богатства океанов? Ловим рыбу — я бы сказал, снимаем улов только с самой верхней пленки океана, оставляя совершенно неиспользованными глубины. Собираем губки, кораллы, жемчуг, водоросли — и только.

[...] если бы человек без скафандра, без кислородных приборов мог жить и работать под водой. Сколько сокровищ открыл бы он! [с. 182–183]

Практическая реализация мечтаний Сальватора в советской стране, но без хирургического вмешательства в физиологию человека, стала темой написанного через три года романа Беляева *Подводные земледельцы* („Вокруг света” 1930, № 9–23). В *Подводных земледельцах* писатель создает модель подводного мира, но не как убежища от несправедливостей общества на поверхности земли, а как места, которое необходимо заселять и использовать в хозяйственных целях. Небольшая группа энтузиастов — агроном, инженер-электрик, профессор, комсомолец-активист, старый охотник с женой, корейка-повар и аспирантка из Москвы — поселяются в подводном доме и создают подводную ферму. Культивируя водоросли на подводных полях, „подводные земледельцы” ставят задачей, переняв японский метод пищевой переработки водорослей, решить проблему нехватки продовольствия в советской России. Как замечает агроном Волков, если „самим взяться за разведение морской капусты, как это японцы делают”, то можно „удесятерить сбор и сбыт капусты”<sup>5</sup>. Подводное хозяйство становится возможным благодаря нескольким техническим новшествам: созданному инженером

---

его от смерти без пересадки жабр, и все усилия Сальватора направлены на то, чтобы вернуть Ихтиандра в исходное — человеческое — состояние.

<sup>5</sup> А. Р. Беляев, *Подводные земледельцы*, [в:] его же, *Собрание сочинений в восьми томах*, т. 3, Москва 1963, с. 232–233.



Гузиком мини-аккумулятору для получения кислорода непосредственно из морской воды, что позволило водолазам оставаться под водой длительное время, и „умной” конструкции подводного жилища, в котором можно заниматься исследованиями, спать, готовить вкусную еду и т. д. „Подводные земледельцы” выращивают водоросли, изучают морских обитателей, исследуют возможности жизни под водой (экспериментируют с различными способами передвижения в воде, наблюдают за поведением перемещенной в подводный дом собаки и т. п.), борются с кознями японских шпионов и мечтают о „подводной” жизни человека в будущем: „Мы выстроим на дне настоящие города. Проведем дороги. Наставим электрических фонарей. И по этой подводной дороге будем ездить на подводных автомобилях к подводным знакомым!”<sup>6</sup>. В их мечтах дно океана покрывается не только подводными домами, но огромными подводными городами, жизнь в которых становится возможной для человека не в силу его превращения в человека-амфибию, но благодаря техническим изобретениям, которые без вмешательства в строение тела, позволяют человеку длительное время находиться под водой и перемещаться в воде со скоростью акулы:

Мы сможем строить подводные жилища, снабженные всем необходимым. И кто знает, быть может, через много-много веков, когда население земли увеличится и на суше станет слишком тесно, часть людей уйдет на постоянное жительство под воду. Здесь имеется еще огромная неиспользованная площадь. [...] Представьте себе подводные города, залитые электрическим светом, подводные автомобили, велосипеды, трамваи, поезда, своеобразные подводные дирижабли, телеграфы, телефоны, подводные сады и парки с лужайками для детей, с кучками песку, с прирученными вместо собачек рыбами. Разве это не заманчивая перспектива? Гидрополис — только первая ласточка<sup>7</sup>.

Впрочем, несмотря на отказ Беляева в *Подводных земледельцах* от идеи физиологического совершенствования человека и направленной эволюции, в романе все же просвечивают идеи кооперативной эволюции Кропоткина.

1960-е годы, когда на экраны советских кинотеатров вышел фильм *Человек-амфибия*, — время, романтизирующее первопроходцев и исследователей неизведанных территорий. Тайга, горы, океан, Крайний Север представлялись территорией свободы и романтики в сравнении с несвободным, полным ограничений и запретов и гораздо менее романтичным городским пространством. Океан перестал восприниматься как опасное и таинственное место, в котором у человека есть две возможности — или бороться за вы-

<sup>6</sup> Там же, с. 234.

<sup>7</sup> Там же, с. 320.

живание, или покорить стихию океана. По сравнению с 1930-ми годами, для которых характерно противопоставление человека и природы, 1960-е годы отличает сотрудничество человека с природой, которую не нужно покорять, но с которой нужно творчески взаимодействовать. Роман Александра Беляева *Человек-амфибия*, поднимающий вопросы освоения и использования морских богатств, и роман *Подводные земледельцы*, затрагивающий тему подводного строительства, оказываются в фокусе внимания романтиков шестидесятых, стремящихся к творческому преобразованию действительности. В 1966 году на территории СССР начался продолжавшийся восемь лет период уникальных подводных экспериментов, которые проводили энтузиасты, вдохновленные произведениями Александра Беляева.

Советские исследователи океана, впрочем, были не единственными и далеко не первыми в области экспериментов по подводному проживанию. Длительное нахождение под водой стало возможным благодаря созданному Робертом Дэвисом еще в 1910 году кислородному ребризеру, известному как Спасательный аппарат Дэвиса. В США в 1960-е годы исследованию морских глубин уделялось большое внимание, и в Атлантическом и Тихом океанах появилось несколько подводных лабораторий (SEALABs). Глава первой американской подводной лаборатории Джорж Ф. Бонд утверждал, что в обозримом будущем люди смогут жить и трудиться на глубине 700 метров и глубже. Французский исследователь Мирового океана Жак-Ив Кусто в это же время разработал и провел в рамках проекта „Прекоинтер-1” серию экспериментов по подводному проживанию, в том числе в знаменитом „Диогене”, первом подводном доме, установленном на глубине 10 метров, где два акванавта прожили семь дней. Вдохновленные проектом подводного дома Кусто и идеей подводного хозяйства в романе Беляева *Подводные земледельцы*, историей человека-амфибии, энтузиасты, члены любительского клуба „Ихтиандр” в Донецке, в марте 1966 года во время обсуждения планов на собрании членов клуба приняли решение создать первый в СССР подводный дом:

Итак, анкетные данные. Имя — „Ихтиандр”. Родители — Александр Беляев и Жак-Ив Кусто. Дата рождения — 30 марта 1966 года. Место рождения — Украина, Донецк. Состав семьи — 100 аквалангистов в возрасте от 18 до 50 лет. Образование — техническое и медицинское<sup>8</sup>.

Первый эксперимент по подводному проживанию был проведен летом 1966 года в Крыму около мыса Тарханкут. Каждому подводному археологу

<sup>8</sup> А. А. Чернов, *Гомо акватикус*, Москва 1970.

знакомо описание легендарного первого советского гидрополиса, состоящего из одной маленькой комнаты с окнами-иллюминаторами, двухэтажной деревянной кроватью и столом с приборами и телефоном. В исследовательском плане реальных обитателей подводных домов, вдохновленных фантастикой Беляева, как и „подводных земледельцев”, интересуют человек, длительное время живущий под водой, а также поведение в доме под водой животных (собак, кроликов), реакция морских животных и рыб на новых поселенцев и т. п. За „Ихтиандром-66” последовали другие подводные поселения: „Ихтиандры 67” и „68”, „Садко”, „Спрут”, „Черноморец” и т. д., строительство которых продолжалось до 1974 года. Советским экспериментаторам, большинство из которых были энтузиастами-любителями, работающими на добровольных началах, часто без институциональной поддержки, удалось реализовать некоторые идеи подводных утопий Беляева, в первую очередь — доказать возможность жизни и работы в подводном доме. Эксперименты водолазов-любителей, хотя далеко не идеальные, были нацелены на домостроительство подводного пространства, превращение его в „свое” пространство.

Эволюционные фантазии Беляева и идеи совершенствования человека в физиологическом плане, в частности при помощи трансплантации внутренних органов, не были созвучны романтике неосвоенных пространств, характерной для периода 1960-х годов. Идеи же кооперации человека и природы, которые Беляев развивает в *Подводных земледельцах*, напротив, оказались близки энтузиастам шестидесятых. Таким образом, в Советском Союзе 1960-х годов океан стал местом реализации творческих фантазий, направленных на сотрудничество с подводным миром.

*Человек-амфибия* — единственное произведение Беляева, которое писатель, по его утверждению, хотел бы продолжить и которое было продолжено в киноверсиях романа и литературных попытках сиквела<sup>9</sup>, а также в смелых экспериментах энтузиастов-романтиков 1960-х годов и в опытах с дельфинами<sup>10</sup>. Возможно, продолжение еще следует. Эксперименты по биомоделированию человека при помощи вивисекции, как представляется, утратили свою новизну, ушла в прошлое и социальная проблематика, характерная для советской научной фантастики периода 1960-х годов. В фокус внима-

<sup>9</sup> В частности, не отличающийся литературным мастерством роман: Александр Климай, *Ихтиандр*, Курган 1993.

<sup>10</sup> В романе *Человек-амфибия* у Ихтиандра есть друг и помощник — дельфин Лидинг. В 1965 г. на Черном море был создан научно-исследовательский центр, просуществовавший до начала 1990-х гг., в задачи которого входило изучение военного использования морских млекопитающих.

ния сегодня переместилась генетическая инженерия в эпоху становления новой евгеники, то есть очередной попытки улучшить генетику человека и тем самым ускорить эволюционный процесс, что заставляет современных писателей и кинематографистов обращаться к научным и художественным экспериментам по созданию „нового человека”, имевшим место в первые десятилетия XX века.

**Резюме:** В романе Александра Беляева *Человек-амфибия* (1927/1928) Сальватор, создатель первого человека-амфибии, мечтает изменить направление эволюционного процесса, что позволит создать подводный мир, свободный от угнетения и эксплуатации, в котором поселятся превращенные в людей-амфибий бедняки. В фильме *Человек-амфибия* (1961) отсутствует тема биомедицинского совершенствования человека, так как социалистическая реальность требовала иного подхода. В 1960-е годы водолазы-любители обратились к идее подводного хозяйства, изложенной в романе Беляева *Подводные земледельцы* (1930), соединив ее с романтическим образом человека-амфибии. В результате смелого эксперимента, осуществленного в Крыму в 1966 году и известного как проект „Ихтиандр”, в Советском Союзе появились первые подводные дома. За проектом „Ихтиандр” последовали другие эксперименты по подводному проживанию. В статье обсуждаются научно-фантастические идеи в романах *Человек-амфибия* и *Подводные земледельцы* и их преломление в советской действительности 1960-х годов.

**Ключевые слова:** научная фантастика, Александр Беляев, человек-амфибия, эволюция человека, подводный дом

## THE UNDERWATER WORLD OF SOVIET UTOPIA: ALEXANDER BELYAEV

**Abstract:** In Alexander Belyaev's *The Amphibian Man* (1927/1928), Salvator, the creator of the first amphibian man, aspires to direct human evolution to a different end and to build an underwater world, free from social inequality and exploitation, where the poor, turned into amphibians, could settle. In a cinematic version of the story (1961) there was no discussion of biomedical perfection of human beings or of evolutionary process, as the

---

socialist reality required a different approach. In the 1960s amateur divers used the idea of an underwater habitat from Belyaev's novel *The Underwater Farmers* (1930), combining it with the romantic image of an „amphibian man”. As a result of a bold experiment, known as the *Ichthyander Project*, conducted in Crimea in 1966, the first underwater habitats came to life in the Soviet Union. The project was followed by other experiments in underwater living. The paper discusses the scientific and fantastic ideas from *The Amphibian Man* and *The Underwater Farmers*, and their application in the Soviet Union of the 1960s.

**Keywords:** science fiction, Alexander Belyaev, amphibian man, human evolution, underwater habitat





**Русская литература: проблемы, феномены, константы**  
Коллективная монография под ред. А. Пашкевич и Э. Тышковой-Каспшак  
Вроцлав–Санкт-Петербург–Краков 2018

Наталья Семенова

Санкт-Петербургский государственный университет

## **ТРАНСФОРМАЦИИ ПОВЕСТИ О ДИКОЙ СОБАКЕ ДИНГО РУВИМА ФРАЕРМАНА: ОТ СЕМЕЙНОЙ ДРАМЫ К НОСТАЛЬГИИ**

*Дикая собака динго, или повесть о первой любви* (1939) Рувима Фраермана до сих пор является одним из самых читаемых и переиздаваемых произведений советской литературы для юношества<sup>1</sup>. О том, что этот сюжет продолжает жить в постсоветской культуре, свидетельствуют постановки одноименного мюзикла и спектакля<sup>2</sup> и тот факт, что фильм, снятый Юлием Карасиком по повести, постоянно включается в исторические и тематические киноретроспективы. В данной статье мы сосредоточимся на сцениче-

---

<sup>1</sup> Повесть была напечатана в журнале „Красная новь” (1939, № 7, с. 3–54), рассчитанном на взрослую аудиторию. Одновременно в „Детиздате” вышло юношеское издание *Дикой собаки динго* (Москва–Ленинград 1939), на которое мы будем здесь ссылаться, указывая в скобках фамилию Фраермана, год издания и номер страницы. В 2013 г. повесть была включена в перечень из 100 книг, которые Министерство образования и науки РФ рекомендовало школьникам для самостоятельного прочтения.

<sup>2</sup> Мюзикл *Дикая собака Динго, или повесть о первой любви* был поставлен в Омском государственном музыкальном театре в 2007 г. Эдуардом Фертельмейстером. В настоящее время спектакль включен в репертуар Нижегородского камерного музыкального театра им. В. Степанова, <<http://www.muzteatr-omsk.ru/prensa/144-prensa.html>> и <<http://www.nnkmt.ru/spektakli/muzykalnye-spektakli/musical-wild-dog-dingo>> [дата обращения: 15.01.2018]. Для Челябинского государственного драматического молодежного театра в 2015 г. повесть инсценировал сценарист и режиссер Юрий Сычев, <<http://chelgmt.ru/spectacles/all/dikaya-sobaka-dingo>> [дата обращения: 15.01.2018].

ских версиях *Дикой собаки динго* — двух пьесах и либретто балета *Первая любовь* — и продемонстрируем, как переход на метаязыки других видов искусств менял смысловое содержание текста.

Фраерман написал историю Тани Сабанеевой под впечатлением от приезда к нему дочери Норы, с которой он был разлучен более пятнадцати лет. Важную роль сыграли также воспоминания писателя о Гражданской войне, где он „наблюдал много примеров дружбы тунгусских мальчиков-подростков с русскими девочками”<sup>3</sup>. В тексте деликатно затрагивался целый комплекс проблем, отчасти культивируемых, отчасти табуированных авторами 1930-х годов<sup>4</sup>. Прежде всего, это были вопросы воспитания чувств и пробуждения чувственности у подростка, проявления гендерных различий. Фраерман бросал вызов педагогике, решительно отрицавшей любовь, и вместе с тем — позиции Антона Макаренко, утверждавшего, что „во все времена и у всех народов педагоги ненавидели любовь”<sup>5</sup>. Необычным в произведении Фраермана явилось и переплетение двух сюжетных линий: история симпатии молодых людей дополнялась семейной драмой старшего поколения. Кроме того, конфликт мужского и женского начал в книге был показан на фоне взаимодействия природы и цивилизации, сосуществования разных культур и национальностей.

Размышления о повести не оставляли Фраермана. Спустя всего год после ее публикации он сделал сценическую версию, которая получила название *Первая любовь* (1940). В архиве писателя, который хранится в Пушкин-

<sup>3</sup> В. Николаев, *Путник, шагающий рядом. Очерк творчества Р. Фраермана*, Москва 1974, с. 96–97. Мотив межнациональной дружбы детей часто встречается в творчестве писателя. См. А. Ивич, *Рувим Фраерман — четыре повести о пробуждении*, [в:] его же, *Воспитание поколений*, Москва 1967, с. 361.

<sup>4</sup> Марина Балина включает произведение Фраермана в контекст советской подростковой литературы, описывающей процесс эмоционального взросления героя. М. Balina, *Narrating Love in Soviet Adolescent Literature of the 1930s: Ruvim Fraerman's „The Wild Dog Dingo; or, A Tale about First Love”*, „The Russian Review” 2014, vol. 73, с. 354–370. Мария Майофис подчеркивает факт знакомства Фраермана с идеями психоанализа и следы темы Большого террора в повести. М. Майофис, *Как читать „Дикую собаку динго”*, <<http://arzasmas.academy/mag/437-dingo>> [дата обращения: 15.01.2018].

<sup>5</sup> А. Макаренко, *Педагогическая поэма*, Москва 2016, с. 262. Проблема установления диалога между взрослыми и подростками на тему любви оставалась актуальной и спустя двадцать лет. В год выхода фильма по повести *Дикая собака динго* в журнале „Крокодил” была, в частности, опубликована изощренная Лью Самойлова: „На первом рисунке изображалось заседание педсовета. Директор сообщал коллегам: «Завтра десятиклассники идут в театр. Примем меры предосторожности!» На втором рисунке учителя в афишах спешно меняли слово «любовь» на слово «дружба», «уважение»: *Коварство и любовь (Коварство и уважение), Любовь Яровая (Друг Яровая) [...]*”, цит. по: Н. Лебина, *Мужчина и женщина: тело, мода, культура. СССР — оттепель*, Москва 2014, с. 40.

ском Доме в Санкт-Петербурге, находится несколько вариантов черновиков пьесы, созданной на основе *Дикой собаки динго*. Они имеют расхождения, часто довольно существенные, и показывают, что Фраерман неоднократно возвращался к своему тексту. Автор переработал некоторые сцены, добавил новых персонажей

[...] и во многом изменил всю конструкцию пьесы с таким расчетом, чтобы она могла быть поставлена не только детским или юношеским театром, но и могла бы быть представлена и любым взрослым театром [...]<sup>6</sup>.

Спектакль выпустил в Московском ТЮЗе ученик Евгения Вахтангова — Андрей Кричко. Роль Тани исполнила Любовь Невская<sup>7</sup>. На предпремьерном показе присутствовали представители театральной общественности и писатели. Фраерман позже вспоминал, „как неистово хлопал Тарханов, как восхищался Паустовский, как не мог удержать слез Фадеев, которому кто-то подносил воду в стакане”<sup>8</sup>. Тем не менее пьеса оказалась на грани запрещения (по свидетельству драматурга „в реперткоме кое-кто настроен против спектакля”). В любом случае успех повести на сцене повторить не удалось.

Фраерман, пытаясь преобразовать прозаический текст в драматический, выхолостил его, словно вместе с половиной заглавия — *Дикая собака динго* — из пьесы ушли все дополнительные смыслы, которые аккумулировал этот экзотический образ<sup>9</sup>.

С динго в повести был связан комплекс мотивов — незнания, ожидания чего-то необыкновенного и тоски по любви. Так, например, австралийская собака упоминается в сцене на пристани, куда Таня приходит встречать незнакомого ей отца, переживая противоречивые чувства. Мысли о динго и реке вытесняют страх грядущей встречи с отцом, чьи „иные [...] тяжелые шаги мужчины” впервые прозвучат на пороге ее дома через несколько страниц. Однако вместо отца она видит заболевшего малярией мальчика, который окажется племянником ее мачехи и в которого она потом влюбится.

<sup>6</sup> Р. И. Фраерман, *Дикая собака динго, или повесть о первой любви*. Машинопись с пометами автора, РО ИРЛИ, ф. 780 (Р. И. Фраерман). Фонд проходит научно-техническую обработку.

<sup>7</sup> Р. Фраерман, *Дорогое воспоминание*, „Театр” 1965, № 6, с. 122.

<sup>8</sup> Там же. Именно Александра Фадеева считают прототипом московского писателя из повести Фраермана.

<sup>9</sup> Подробнее об образе дикой собаки динго и собаках, появляющихся в текстах советской детской литературы, см. статью А. Byford, H. Mondry, *Love, service and sacrifice: narratives of dogs and children in Soviet 1930s*, „Australian Slavonic and East European studies journal” 2016, vol. 29 (1–2), с. 63–89.

В финале Филька, прощаясь с Таней, называет ее дикой собакой динго. Такая номинация выражает горечь героя из-за расставания со своей несчастливой первой любовью. В результате, образ динго актуализирует гендерный аспект, сигнализирует о напряженности в отношениях и подвижности границ маскулинного и фемининного.

В пьесе 1940 года Фраерман исключил все неоднозначные случаи упоминания об австралийском хищнике. Последний был нивелирован до уровня обычной собаки:

Старуха. Что же это тебе видеть хочется, не пойму.

Таня. Ну, что-нибудь необыкновенное, дикую собаку динго, например, что живет в Австралии.

Старуха. Тьфу ты, Господи, опять собаку! И что это у тебя на собак пыл такой. От Фильки, видно научилась. У него, поди, вся голова полна собаками<sup>10</sup>.

Главным „нововведением” пьесы стал оптимистический финал, чужеродность которого ощущали современные Фраерману критики. После пронзительного прощания Фильки с Таней вдруг наступал „хэппи-энд”:

Филька. Прощай, дикая собака Динго! (Ложится на траву и замирает.)

Отец (подходит к Тане и Фильке). Но почему вы прощаетесь, дети? Кто из вас уезжает?

Таня. Мы уезжаем, папа. Разве ты не знаешь?

Отец. Нет, дорогая Танюша, никто никуда не уедет. Мы с тобой никогда не расстанемся больше.

Таня. А мама?

Отец. И мама. Это мы решили с ней вместе.

Таня (радостно). Мы не уезжаем, папа! (Бросается к отцу на шею.)

[...]

Дети (кружатся вокруг отца, обнявшись) Мы не уезжаем никогда! [Фраерман 1940, с. 82]

Для сравнения в повести Коля кричит Тане: „Я хочу, чтобы и ты была счастлива, и твоя мать, и отец, и тетя Надя. Я хочу, чтобы были счастливы все. Разве нельзя этого сделать?” Таня в раздумье отвечает: „Может быть, можно [...] не знаю” [Фраерман 1939, с. 153]. Незнание героини становится знаком ее личностной зрелости. Тогда как в пьесе обретение героиней нового экзистенциального опыта подменяется мелодраматической развязкой с примирением всех участников конфликта.

<sup>10</sup> Р. И. Фраерман, *Первая любовь: Пьеса в 4 действиях, 6 картинах*, Москва 1940, с. 9. Далее при цитировании в скобках указывается фамилия Фраермана, год издания пьесы и номер страницы.

Мелодраматизм появляется и в отношениях между женскими персонажами. При этом, гендерная проблематика, присутствующая в пьесе, приобретает социальный характер. Так, Таня несколько раз подчеркивает, что она из неполной семьи, и у нее нет ни братьев, ни сестер. Гордость и маргинальность главной героини объясняются именно ее ущербным статусом. На первый план выходит персонаж мачехи Надежды Петровны, которая является антагонистом матери Тани, принадлежащей к популярному в советской драме типу „работающей матери”. Вторая жена говорит первой:

Отдайте Таню отцу... [...] Вам одной тяжело, вы устали [...] мы ведь новые люди, новые женщины, не такие как наши старшие сестры. И я все-таки чувствую, я почти уверена — вы хотите покинуть этот город. Вы — гордая, Петр всегда говорил об этом. Но я прошу вас просто, не покидайте нас, не уезжайте отсюда [Фраерман 1940, с. 64].

В результате, пьеса *Первая любовь* из очень личного текста, содержащего намеки автобиографического характера, превратилась в посредственную социальную мелодраму с не переменным счастливым концом. Самые интересные эксперименты с театральной эстетикой Фраерман оставил в авторских черновиках. В процессе работы писатель искал способы адекватного перевода внутренней речи героев, преимущественно Тани, на язык сцены. Так, один из вариантов пьесы открывался кинематографической вставкой:

На титре выступает музыка: задумчивая, спокойная, величавая...

Проходят на экране кинокадры суровой и прекрасной дальневосточной природы: осененные лесом сопки, тайга, подступившая к скалистому берегу, убегающая вдаль гладь большой реки, маленький, затерявшийся среди лесов и гор городок...

И за кадром возникает негромкий размышляющий девичий голос.

**Голос Тани:** Я родилась (и выросла) здесь в этом краю и в этом городе... Я люблю эти суровые горы, этот сумрачный молчаливый лес, эту убегающую вдаль шумную реку... Но я никогда не бывала в другом месте, и, может быть, поэтому мне хочется (иногда) увидеть те неизведанные края, куда и откуда бежит наша река, увидеть иные страны, иной мир... Например, дикую австралийскую собаку динго...

Исчезают пейзажи, и наплывом проступает на экране задумчивое лицо Тани. Куда-то далеко устремлен ее взгляд...<sup>11</sup>

Очевидно, что Фраерман хотел двигаться в направлении синтеза театра и кино. Такой подход позволял сохранить внутренние монологи героини, передать восприятие мира подростком и, в конце концов, расширять сцени-

<sup>11</sup> РО ИРЛИ, ф. 780. Выделено нами. — Н. С.

ческое пространство. Замысел не был осуществлен писателем сознательно. „Кинематографический” финал, в котором Таня уезжает, а зритель снова видит кинокадры с дальневосточной природой и слышит голос девушки, произносящий фразу „Ну вот и кончилось детство! Как это случилось? Никто не может мне этого сказать — ни лес, ни песок, ни камни...”, — был отвергнут самим драматургом, возможно, по причине излишней экспериментальности. Однако именно этот прием закадрового голоса был выбран при экранизации повести в начале 1960-х годов.

Новый всплеск интереса к *Дикой собаке динго* случился в эпоху „оттепели”. В 1962 году на экраны вышел одноименный фильм Юлия Карасика по сценарию Анатолия Гребнева, роли в котором исполнили Галина Польских, Талас Умурзаков и Владимир Особик<sup>12</sup>. Григорий Козинцев, присутствуя в 1961 году на обсуждении режиссерского сценария картины, коснулся проблемы поиска технических средств для передачи восприятия подростка:

Режиссер видит ключ вещи в какой-то своеобразной поэтической форме. В этой поэтической форме появляются не только люди, но и образы природы, рыбы, звери, оживает детский мир героини<sup>13</sup>.

Фактически в экранизации реализовался тайный замысел Фраермана. С другой стороны, Козинцев, и не только он, отмечали, что в фильме практически нет знаков эпохи („реализма”). Напротив, возникают кадры эстетически ценные сами по себе, например, луна, которую героиня держит на ладони.

Вместе с романтикой повседневности в фильме появился еще один компонент. „Оттепель” на волне „коррекции советского гендерного уклада” (Наталья Лебина) привнесла чувственное начало в сюжет Фраермана. Об этом писала критик Алла Боссарт: „эта спелая женственность и явилась инакомыслием, или, вернее, инакочувствием на тоталитарной спортплощадке, где проблема либидо легко решается при помощи волейбола”<sup>14</sup>. Игра

<sup>12</sup> Фильм завоевал Гран-при на XIV Международном кинофестивале детских и юношеских фильмов в Венеции — „Золотого льва Святого Марка”, премию „Золотая ветвь”. Был также отмечен наградами на кинофестивалях в Лондоне (выдающийся фильм года) и Вене, а в СССР имел огромный зрительский успех. Фраерман участия в создании картины не принимал и узнал об экранизации постфактум.

<sup>13</sup> Г. Козинцев, *О режиссерском сценарии Дикая собака Динго* (1961), [в:] его же, *Собрание сочинений в пяти томах*, т. 2, Ленинград 1983, с. 188.

<sup>14</sup> А. Боссарт, Таня, „Сеанс” 1993, № 8, с. 73.



в мяч и новая чувственность отсылают нас еще к одной версии *Дикой собаки динго* — балету *Первая любовь*<sup>15</sup>.

В балете произошли наиболее кардинальные изменения по сравнению с повестью, часть из них была обусловлена конвенциями метаязыка иного вида искусства. Так, среди персонажей появился небольшой ансамбль „Мир Таниных чувств”. Группа танцоров воспроизводила внутреннее состояние героини при получении письма от отца, танце с Колей, разговоре с Филькой. Причем иногда эти персонажи действовали активно и агрессивно, например, в финале:

Подходит пароход. Пассажиры устремляются к пристани. Последние минуты прощания. Таня еще кого-то ждет, потом убегает. Появляется Филька, но „Мир Таниных чувств” преграждает ему путь<sup>16</sup>.

Помимо включения одних персонажей и исключения других авторы либретто сильно трансформировали сам сюжет. Конфликт в нем сосредоточился исключительно на молодых героях: Тани, Фильке, Коле и Жене, которые борются за внимание друг друга. Вместо ревнивого противостояния Тани и Коли, перерастающего в первую любовь, зритель видит Таню, безответно симпатизирующую приемному сыну ее отца. Колю покоряет Женя. Толстенькая прагматичная девочка, какой она была в повести, превратилась в девушку с „ладной фигуркой”, которая „привлекает внимание парней”. Она унижает Таню в глазах Коли и уводит его с новогодней вечеринки. Персонаж Коли самый интровертный в повести Фраермана. В балете его закрытость доведена до абсолюта. Если посредством танца визуализируются чувства Тани, Фильки, наконец, Жени, то в либретто Коля является корректным безэмоциональным статистом, предпочитающим игру в мяч созерцанию природы. Во время бурана „Таня с тревогой думает о Коле... А в это время он мужественно продолжает борьбу со стихией”<sup>17</sup>. Финал в интерпретации Константина и Светланы Саквов также претерпел изменения — Таня уезжает одна, не ради матери, а устремляясь в будущее с довольно слабой мотивировкой, что пришла „пора выбора жизненного пути”. Впрочем, апофеоз балета должен был выглядеть довольно красиво:

<sup>15</sup> Композитор Михаил Зив, написавший музыку к фильмам Григория Чухрая *Баллада о солдате* и *Чистое небо*, авторы либретто — Светлана и Константин Саквы. Премьера балета состоялась в Свердловском театре оперы и балета 29 декабря 1966 г.

<sup>16</sup> М. П. Зив, *Первая любовь*, [в:] *Советские балеты. Краткое содержание*, Москва 1984, с. 60.

<sup>17</sup> Там же.

„Бескрайнее небо. Все ярче и ярче свет. Добрые руки подхватывают Таню навстречу солнцу, жизни, будущему...”<sup>18</sup>

Таким образом, в фильме и балете по повести Фраермана отразилась эпоха новой чувственности и характерная для „оттепели” тенденция к поэтизации повседневности. Однако при переходе на метаязыки кино и танца произошла редукция смысла, исторический контекст был принесен в жертву визуальности.

Внимание к историческим реалиям характерно для последней советской инсценировки *Дикой собаки динго* (1980), созданной Вениамином Смеховым<sup>19</sup>. Пьеса частично полемизировала с фильмом Карасика и в то же время возвращалась к истокам — оригинальному тексту Фраермана.

Отличительной особенностью „сценического рассказа” Фраермана–Смехова является выраженная ностальгичность. Как отмечает Светлана Бойм, ностальгия имеет дело с личной памятью о пережитом опыте и персональными привязанностями. Исследователь выделяет два типа ностальгии: утопическую (мечта о возрождении былого величия) и ироническую<sup>20</sup>. Последняя позволяет сохранить различные культурные гибриды (советский китч, воспоминания о тоталитарном детстве и т. д.). Бойм не случайно упоминает в данном контексте о концепции „новой искренности” Дмитрия Пригова, предупреждающего читателя о всепоглощающей силе ностальгии: „что углядишь сквозь слезы, кроме самого себя в обольстительном и обаятельном порыве размазанной по всему любви”<sup>21</sup>.

Версия *Дикой собаки динго* 1980 года представляет второй тип ностальгии — иронический. Текст открывается ремаркой, описывающей Комнату Воспоминаний: „развешаны, разложены, разбросаны флаги, горны, деревянный конь, патефон, календарь «1939 г.», барабаны, портреты папанинцев и Чкалова [...]”<sup>22</sup>. Тем самым пьеса вступает в полемику с фильмом Карасика, где практически отсутствуют реалии предвоенной эпохи. Однако у Смехова количество этих знаков прошлого значительно превышает приметы времени, упоминаемые в повести, в особенности это касается песен 1930-х годов.

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> Постановка была осуществлена в 1984 г. в Горьковском ТЮЗе (Нижний Новгород), режиссер Борис Наравцевич.

<sup>20</sup> S. Boym, *From the Russian Soul to Post-Communist Nostalgia*, „Representations” 1995, № 49, с. 151.

<sup>21</sup> Д. Пригов, *Ностальгия (1991–93)*, [в:] его же, *Монады*, Москва 2013, с. 355.

<sup>22</sup> В. Смехов, Р. Фраерман, *Дикая собака динго. Сценический рассказ в двух частях*, Москва 1980, с. 3. Далее при цитировании в скобках указывается фамилия Смехова, год издания пьесы и номер страницы.

Коля [...]. Таня! Ты настоящая... Таня. Ты молодец! Над тобой никто никогда не посмеет смеяться! Не сердись на меня, не сердись, прошу! Мне так хочется танцевать с тобой в школе на елке!

Девочка (дробь). „Сердце, тебе не хочется покоя...”

Таня. Когда у человека нет слуха, он не должен петь при людях, это неудобно.

Девочка (обиженно). „Сердце, как хорошо на свете жи-ить”! [Смехов 1980, с. 47]

Строки из стихотворения Василия Лебедева-Кумача *Как хорошо на свете жить!* не только маркируют время действия, но и участвуют в создании иронического эффекта. Причем последний возникает не вследствие цитирования общеизвестной песни, а в результате реплики Тани. Она обращается к девочке с барабаном — персонажу, который является драматизированным повествователем. Юная барабанщица присутствует на сцене, но не влияет на развитие сюжета. Ее функции ограничиваются помощью в смене декораций, отбиванием палочками ритмов популярных песен 1930-х годов, комментированием происходящего и частично интроспекцией во внутренний мир героев. Вербализация переживаний также может служить комическим приемом.

Таня. А ведь никак уже строятся на линейку. Тебе бы следовало, Филька, прийти в лагерь раньше меня, потому что не посмеются ли над нами, что мы так часто приходим вместе?

Девочка с барабаном. Вот уж про это ей бы не следовало говорить, — подумал с горькой обидой Филька...

Филька (запустил прутом в девочку с барабаном). Никто не может знать, о чем подумал человек [Смехов 1980, с. 6].

Повторяющаяся в различных контекстах фраза Фильки („Никто не может знать, о чем подумал человек”) выражает протест против нежелательной интроспекции. Прерывание реплик девочки с барабаном и несогласие с ней других действующих лиц дискредитируют ее как драматизированного повествователя. Однако у данного персонажа появляется дополнительная функция. Портреты советских героев, пионерский горн, красные галстуки и в особенности песни 1930-х годов, еще не воспринимаемые частью эстетики китча, актуализируют механизмы коллективной памяти. Наряду с индивидуальными переживаниями Тани (встреча с незнакомым отцом, первая любовь) в равной степени важными оказываются общие у зрителей и создателей *Дикой собаки динго* воспоминания о детском лагере и школе. Идентичный опыт порождает взаимопонимание даже у, казалось бы, конфликтующих сторон.

Филька. [...] Я воткнул свой прут в самую середину муравьиной кучи. Надо подождать. Теперь ветка покрыта сплошь муравьями. Теперь немножко стряхнуть и показать Тане.

Таня. Да это блестит муравьиный сок.

Филька. Я лизнул и дал попробовать Тане.

Таня. Я тоже лизнула. Это очень вкусно. **Я всегда любила муравьиный сок.**

Девочка с барабаном (вздыхает). **И я всегда любила** [Смехов 1980, с. 5–6. Выделено нами. — Н. С.].

Таким образом, Смехов с помощью иронической ностальгии и искренности находит ключ к актуализации *Дикой собаки динго* для своего поколения. Данная стратегия станет основополагающей в последующих инсценировках произведения<sup>23</sup>.

Подводя итог, отметим, что текст Фраермана открыт различным интерпретациям. Его можно трактовать и как семейную драму, и как „школьную повесть”, нарушавшую границы жанра добавлением гендерной проблематики. В 1960-е годы Таня Сабанеева стала воплощением женственности, однако после эпохи „оттепели” гендерная проблематика отходит на второй план, уступая место переживанию коллективного опыта советского детства. Внимание зрителя и читателя фокусируется не на пробуждающейся чувственности героев, а на общности ощущений и воспоминаний. В результате наиболее приближенным к оригинальной повести Фраермана оказывается сценический рассказ Смехова, в котором прошлое оживает благодаря ностальгии.

---

<sup>23</sup> Вот лишь несколько зрительских отзывов на упомянутые выше постановки в Челябинске и Нижнем Новгороде: „Я окунулась в мир своего детства, слезы выступили, когда Таня спасала Колю и погибла ее любимая собака...”, <<http://chelgmt.ru/spectacles/all/dikaya-sobaka-dingo>> [дата обращения: 15.01.2018]; „Шикарная атмосфера советских времен, актеры в красных галстучках такие все красивые” (там же); „Сценография правда несколько странновата. Например, все школьники в пионерских галстуках, а это 8 класс. И девочки всю дорогу в белых фартуках. [...] Кстати, я в зале не видела молодежи школьного возраста”, <[http://www.liveinternet.ru/users/flowering\\_iris/blog/page16.html](http://www.liveinternet.ru/users/flowering_iris/blog/page16.html)> [дата обращения: 15.01.2018]; „[...] мюзикл Э. Б. Фертельмейстера все-таки — послание более зрелой публике, ибо многое опирается в нем на добрую ностальгию, на художественный опыт минувшего”, <<http://old.pravda-nn.ru/archive/number:766/article:12360/>> [дата обращения: 15.01.2018].

**Резюме:** В статье рассматриваются сценические версии произведения Рувима Фраермана *Дикая собака динго, или повесть о первой любви* (1939). На протяжении 40 лет текст был открыт для различных интерпретаций. Первую попытку инсценировки предпринял Фраерман. Его опыт оказался неудачным по ряду причин (исключение мотивов, связанных с образом собаки динго, усиление мелодраматической составляющей и др.). Во время оттепели был поставлен балет *Первая любовь*, отразивший эпоху новой чувственности. В нем действовала особая группа персонажей „Мир Таниных чувств” и был существенно изменен сюжет. Наконец, последней советской версией *Дикой собаки динго* стала пьеса Вениамина Смехова, отличительной особенностью которой является ироническая ностальгичность и вовлечение зрителя в диалог с текстом.

**Ключевые слова:** Рувим Фраерман, *Дикая собака динго, или повесть о первой любви*, Вениамин Смехов, ностальгия, инсценировка

## THE TRANSFORMATION OF THE TALE ABOUT WILD DOG DINGO BY RUVIM FRAERMAN: FROM FAMILY DRAMA TO NOSTALGIA

**Abstract:** The article is focused on differences in stage versions of famous novella of 1930s *The wild dog dingo* written by Ruvim Fraerman. The interpretation of the novella fluctuated in 1930s between family drama, melodrama and the school tale. In 1960s in the film and the ballet based on Fraerman's tale revealed the feminine nature of the adolescent heroine and the tendency to romanticize everyday life. The last soviet version of *The Wild Dog Dingo* represented another trend. Veniamin Smekhov used the principle of nostalgia to involve the audience into dialogue with the text.

**Keywords:** Ruvim Fraerman, *The Wild Dog Dingo; or, A Tale about First love*, Veniamin Smekhov, nostalgia, stage-version





**Русская литература: проблемы, феномены, константы**  
Коллективная монография под ред. А. Пашкевич и Э. Тышковой-Каспшак  
Вроцлав–Санкт-Петербург–Краков 2018

Эва Комисарук  
Вроцлавский университет

**НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ  
О ДНЕВНИКЕ СТАРОСТИ. 1962–196...  
ВЛАДИМИРА ПРОППА\***

В архиве Владимира Проппа (1895–1970), переданном после смерти ученого его родственниками в Отдел рукописей Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, кроме рукописей научных трудов, обширной переписки, а также литературных произведений в стихах и прозе, оказался один уникальный документ. Это 165-страничный дневник, на первой странице которого мы видим написанный рукой ученого заголовок *Дневник старости. 1962–196...* и выполненное им изображение горящей свечи и увядающей ветки. Документ впервые стал достоянием читателей через двадцать пять лет после смерти его автора, в 1995 году, в сотую годовщину со дня рождения фольклориста, которую в России отметили организацией международной научной конференции „Наследие В. Я. Проппа в современной науке” и публикацией текстов, относящихся как к научному наследию автора *Морфологии сказки*, так и к его биографии. *Дневник старости*, подготовленный к публикации ученицей Проппа, фольклористкой Антониной

---

\* Настоящий текст является русскоязычной версией статьи, опубликованной в журнале „Przegląd Rusycystyczny” 2017, № 1, с. 53–66. Статья не была бы написана, если бы не г-н проф. Валерий Мокиенко, в сентябре 2014 г. во время моего пребывания в Санкт-Петербурге убедивший меня прочитать *Дневник старости*. За это побуждение моя огромная благодарность.

Мартыновой, снабженный примечаниями ее авторства и вступительной статьей Бориса Путилова, вышел в журнале „Russian Studies. Ежеквартальник русской филологии и культуры” (№ 1 /3/, с. 299–351). Во второй раз его опубликовали в 2002 году в подготовленном Мартыновой сборнике *Неизвестный В. Я. Пропп*, где, кроме дневника, помещены литературные произведения Проппа (биографический роман *Древо жизни*, подборка стихов на немецком языке), часть его эпистолярного наследия (переписка с другом, художником и врачом Виктором Шабуниным), а также воспоминания об ученом шестнадцати его коллег по университету и учеников (Людмилы Иезуитовой, Виктора Кривулина и других)<sup>1</sup>. В этом последнем издании опущены, по утверждению Мартыновой, лишь несколько небольших по объему фрагментов, имеющих сугубо личный характер.

Временные рамки дневника охватывают период между 28 марта 1962 и 25 июля 1970 года. Открывающая дневник запись появляется, когда Проппу 67 лет, он преподает в Ленинградском университете, является автором трех фундаментальных трудов по фольклористике (*Морфология сказки /1928/*, *Исторические корни волшебной сказки /1946/*, *Русский героический эпос /1955/*), профессором с мировым именем, ценным в особенности за границами СССР, где его считают первопроходцем структурализма и где его *Морфология сказки* вскоре после ее американской публикации в 1958 году становится известным и комментируемым — в частности, Клодом Леви-Строссом<sup>2</sup> — мировым научным бестселлером. Жизненный опыт шестидесятилетнего ученого, кроме несомненных успехов, отмечен также рядом удручающих и даже трагических событий. Такие факты, как арест Проппа ОГПУ в 1932 году, восьмимесячное пребывание в заключении, смерть матери и сестры во время блокады Ленинграда и, наконец, оскорбительная для достоинства ученого, стоившая ему обширного инфаркта травля, организованная против Проппа в 1948 году и имевшая последствием исключение ученого из Академии наук, позволяют утверждать, что большая часть его жизни и его научная карьера протекали в реалиях тоталитарного государства, в котором субъектность личности, ее интеллектуальная неповторимость не представляли для аппарата власти серьезной ценности, если эта личность не вписывалась целиком и полностью в официально предпри-

<sup>1</sup> Антонина Мартынова является автором и другой ценной публикации, посвященной ученому: *Владимир Яковлевич Пропп. Жизненный путь. Научная деятельность*, Санкт-Петербург 2006. Излагая в данном очерке жизненные перипетии Проппа, я опираюсь именно на этот труд.

<sup>2</sup> См.: Э. Э. Уорнер [E. A. Warner], *Леви-Стросс и Пропп: взаимное непонимание*, [в:] *еже, Владимир Яковлевич Пропп и русская фольклористика*, Санкт-Петербург 2005, с. 31–35.

санный дискурс, если ее позиция не была позицией абсолютной поддержки тогдашнего *status quo*.

Последнюю запись в дневнике Пропп делает 25 июля 1970 года, менее чем за месяц до смерти. Ему 75 лет, он пенсионер, свое время он посвящает научной работе, музыке и чтению поэзии. Он умирает 22 августа<sup>3</sup>. Уже посмертно будут опубликованы две его монографии: *Проблемы комизма и смеха* (1976) и *Русская сказка* (1984).

Как название, данное дневнику Проппом, так и рисунок, помещенный им на первой странице дневника, направляют чтение эго-документа на поиски в нем сигналов изнурения, усталости и заката жизни, а также размышлений над идеей *vanitas*<sup>4</sup>. Присутствие в названии однозначного, конкретного слова „старость” в сочетании с многоточием, вписанным во временные рамки дневника, т. е. с обозначенной графически некоторой „незамкнутостью времени” („1962–196...”), придает лаконичной формуле дополнительный смысл. Слияние воедино двух противоположностей — конкретности и недосказанности — способствует возникновению впечатления, что предметность размышлений в дневнике будет выходить за пределы единичных фактов. Прочтение дневника Проппа может быть, таким образом, как узнаванием черт личного кода, который несет картина старости, рисуемая российским ученым, интеллектуалом, погруженным в конкретное время, в исторически обусловленную действительность, так и поиском обобщенной истины о состоянии стареющего человека, который воспри-

<sup>3</sup> Ольга Гречина вспоминает: „На филфаке создалась похоронная комиссия. Собирали деньги на похороны, вызывали родных из Москвы и с Дальнего Востока, пытались пробить напечатание некролога в ленинградской прессе и достать место на кладбище в Шувалове (Северное) недалеко от могилы проф. Еремина. Некролог напечатал только «Вечерний Ленинград», да и то очень короткий, а место для могилы «пробить» не смогли никак, пока Г. П. Макогоненко не вспомнил, что отец одной его аспирантки — директор кладбища в Ленинграде, и тогда дело решилось за час. Всех мучила мысль о том, что мы не в силах даже проводить достойно в последний путь ученого с мировым именем, который у себя на родине не получил ни почета, ни званий, ни должного материального обеспечения, ни даже места для могилы. Он должен был радоваться только тому, что его не уничтожили физически, как многих других, и что десять последних лет он прожил в нормальных условиях, а не в сыром подвале, где прошла большая часть его жизни”. О. Гречина, *Человек другой цивилизации*, [в:] *Неизвестный В. Я. Пропп. Древо жизни. Дневник старости. Переписка*, сост. А. Мартынова, Санкт-Петербург 2002, с. 470.

<sup>4</sup> Увядаяющие ветки и цветы, догорающие свечи — это традиционные элементы изображений на тему бренности. См.: J. Białostocki, *Teoria i twórczość*, Poznań 1961, с. 111–132; С. Ripa, *Ikonologia*, tłum. I. Kania, Kraków 2002, с. 373, 436–438.

нимает время как „еще-вот-столько-то”<sup>5</sup> и мир которого отмечен неотвратимостью конца.

Попытку выявления и именованя элементов, формирующих „дневниковое пространство старости”, стоит предварить описанием дневниковой практики Проппа, определением функции и места этого документа в „биографии повседневности” стареющего человека.

Ведение дневника ученым не было систематическим. Записи появляются с разной частотой. После нескольких записей, сделанных в дневнике в 1962 году, наступает почти трехлетний перерыв — до января 1965-го, когда, продолжая прерванный 15 августа 1962-го сюжет, Пропп просто сообщает: „Продолжаю почти через 3 года”<sup>6</sup>. Исключителен по числу записей январь 1965 года. Пропп пишет тогда необычайно часто. Случается даже, что он заносит в дневник две или даже три заметки, датированные одним и тем же днем. В последующие месяцы частота записей уменьшается. Появляются периоды молчания, длящиеся по нескольку месяцев, иногда даже больше года (за 1966-й нет никаких записей). Следующий исключительный период — июль 1967 года, когда, начиная с десятого дня месяца, Пропп пишет почти ежедневно. За последние два года жизни он обращается к дневнику всего лишь шесть раз (по три раза в 1969 и 1970 годах). В содержании записей объяснения этой нерегулярности нет. Стоит подчеркнуть, что нерегулярность во временном плане становится заметна лишь тогда, когда внимание читателя сосредоточено на порядке датировки записей. Эта своеобразная „прозрачность” пауз, незаметность „пространства молчания” (термин Филиппа Лежёна) при обычном чтении текста обусловлены тем, что дневник Проппа образует в плане содержания когерентное целое, сущность и смысл которого не нарушаются отсутствием регулярности записей<sup>7</sup>. Хотя и проходят дни, месяцы и годы, но сам пишущий субъект не изменяется: он уделяет не слишком много внимания шуму повседневности, ценя прежде всего то, что находится вне конкретного времени, что выстраивает интеллектуальную, внутреннюю, духовную жизнь автора.

<sup>5</sup> Здесь я использую определение Богдана Барана. См.: В. Baran, *Przedmowa do wydania polskiego*, [в:] J. Améry, *O starzeniu się. Bunt i rezygnacja. Podnieść na siebie rękę. Dyskurs o dobrowolnej śmierci*, tłum. В. Baran, Warszawa 2007, с. 6.

<sup>6</sup> В. Пропп, *Дневник старости. 1962–196...*, [в:] *Неизвестный В. Я. Пропп...*, с. 292. Все приводимые в данном очерке фрагменты дневника Владимира Проппа взяты из этого издания. В скобках после цитаты указан номер соответствующей страницы.

<sup>7</sup> См.: Ph. Lejeune, *Ciągłość i nieciągłość. Dziennik jako seria datowanych śladów*, tłum. M. i P. Rodakowie, [в:] его же, „*Drogi zeszycie...*”, „*drogi ekranie...*”. *O dziennikach osobistych*, wybór, wstęp i oprac. P. Rodak, Warszawa 2010, с. 46–62.

В 1965 году заметки за некоторые дни делаются на немецком языке (таких записей пять)<sup>8</sup>. Есть также такие, которые состоят из двух частей: русской и немецкой (семь записей), причем в одной записи этот порядок следования перевернут (7 мая 1965). Заметки на немецком языке обычно представляют собой размышления об эстетических переживаниях, вызванных контактом с красотой музыки (17 января 1965; 1 февраля 1965), мысли, связанные с ощущением реализованности в жизни (24 января 1965), а также о метафизических предчувствиях (28 января 1965), бывают выражением стоической акцептации действительности (2 февраля 1965; 8 февраля 1965, 11 марта 1965) или же — реже — ощущения одиночества. Их содержание и эмоциональный тон хорошо передает запись от 4 мая 1965 года, которую я привожу в переводе на русский язык. Семидесятилетний Пропп пишет:

Жизнь только тогда и имеет смысл и содержание, когда является радостью. Я достаточно претерпел от судьбы, чтобы знать это и все, что она мне предлагает, превратить в радость и принимать с благодарностью. Я снова сверхбогат и сверходушевлен. Я снова должен работать систематически, насколько хватит сил [с. 311].

Последняя запись в дневнике за 25 июля 1970 год также сделана на немецком языке. Как и первая немецкоязычная запись, сделанная пятью годами раньше, этот фрагмент посвящен восторгу Проппа от музыки (на этот раз, однако, уже не от сочинений Моцарта, а от Шуберта), которая — как пишет автор дневника — ошеломляя его сердце и разум, становится сущностью его жизни, своеобразным медиумом, обладающим силой отражать все то, что ему дано было пережить, и способностью пронизывать насквозь его дух и придавать его существованию высший смысл.

С точки зрения стилистики *Дневник старости* не является однородным текстом. В нем имеются разного объема фрагменты, напоминающие типичные для личного документа записи фиксирующего характера, представляющие собой подведение итогов прожитого дня. Имеются и записи, которые еще только предвещают то, что станет для автора занятием на данный день или на ближайшие дни (например, на период с 8 по 15 марта 1965 года). Таким образом, в дневниковых записях Пропп не только оглядывается назад, но и смотрит вперед, четко, пункт за пунктом планируя начинающийся день и намечая себе конкретные цели, требующие реализации. Вот один из такого рода примеров (13 января 1965):

<sup>8</sup> Владимир Пропп был потомком немцев Поволжья и прекрасно владел немецким языком. См.: А. Мартынова, *Предисловие*, [в:] *Неизвестный В. Я. Пропп...*, с. 7.

Сегодня надо:

- 1) Как можно больше прочесть из Шептаева
  - 2) Подобрать и заказать в ПБ все, относящееся к Толстому и к проблеме кумулятивных сказок.
  - 3) Сделать выписки из (нрзб)
  - 4) Продолжить читать Николаева.
  - 5) Ответить Лупановой и Криничной
  - 6) Если успею — на выставку графики
  - 7) Позвонить в ИРЛИ насчет библиографии
  - 8) Вечером концерт
  - 9) Ответить Wildhaber-у
- Посмотрим!  
Мне спасение и оправдание только в работе [с. 293].

Репортажный стиль изложения прерывается в *Дневнике старости* фрагментами, напоминающими лирическую прозу (размышления о музыке), филологический очерк (анализ трех вариантов баллады Александра Пушкина *Бедный рыцарь*), эссе (о плохих и хороших женах писателей, о творчестве Эмиля Золя и Льва Толстого), или даже специальными научными статьями (о живописи Михаила Нестерова, о древнерусской архитектуре, о древнерусских иконах). Иногда в дневнике проявляется склонность Проппа помещать текст в тексте. Так происходит тогда, когда он „инкрустирует” свои записи цитатами из поэзии Владимира Соловьева, Гёте, Пушкина и Шиллера, а также тогда, когда приводит фрагменты переписки Антона Чехова с Ольгой Книппер, чтобы сразу же после этого в комментариях к письмам выразить свою резко негативную оценку жены писателя<sup>9</sup>.

Содержание нескольких фрагментов, в особенности тех, которые Пропп начинает фразами типа: „я хочу сохранить один день моей жизни”, позволяет говорить о меморизационной функции этого дневника<sup>10</sup>. Это касается записей за 27 февраля 1968, 3 февраля 1969, 25 апреля 1970 годов, а также за 18 июля 1968-го, когда ученый лаконичную констатацию факта завершения работы в университете дополняет столь же лаконичными, лишенными эмо-

<sup>9</sup> Это о ней и о Наталье Гончаровой он напишет: „Есть две женщины, которых я ненавижу острой, звериной ненавистью” [с. 331].

<sup>10</sup> О функциях и жанрах дневников см. в частности: Ph. Lejeune, *Dziennik osobisty — wprowadzenie do rozumienia pewnej praktyki*, tłum. M. i P. Rodakowie, [в:] его же, „Drogi zeszycie...”, „drogi ekranie...”. *O dziennikach...*, с. 38–43; М. Михеев, *Несколько замечаний предварительно*, [в:] его же, *Дневник как эго-текст (Россия, XIX–XX)*, Москва 2007, с. 15–20; P. Rodak, *Dziennik pisarza: praktyka, materialność, tekst*, [в:] его же, *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku (Żeromski, Nałkowska, Dąbrowska, Gombrowicz, Herling-Grudziński)*, Warszawa 2011, с. 44–56.



ционального комментария словами о желании сохранить в памяти именно этот день:

Вчера — последний раз в университете.  
Я хочу этот день запомнить [с. 325].

Свои записи автор дневника рассматривает как пометки для памяти, благодаря которым можно будет в будущем мысленно возродить те события, которым он был свидетелем. Записываемые по ходу дней размышления, фиксируемые в записях детали имевших место событий, при прочтении спустя годы призваны способствовать тому, чтобы обрывки воспоминаний сложились в более полную форму, ожили в воображении стареющего человека, если только у него найдется время, чтобы погрузиться в чтение:

Я давно не писал, и не знаю, нужно ли это. Писать дневник — все равно, что копить деньги. Когда-нибудь пригодятся, но занятие это недостойное. В дневнике копят воспоминания. Когда-нибудь прочту и буду вспоминать. Но когда прочту? [с. 312]

Содержание еще нескольких записей, посвященных самому себе, позволяет говорить и о терапевтической функции дневника. В некоторые периоды жизни ведение дневника становится для Проппа привычкой, которая дисциплинирует его внутренне и внешне, помогает не терять ориентацию в окружающей его действительности, сохранить хотя бы частично контроль над собственным „я”, психофизическая кондиция которого определяется уходящим временем:

Я уже привык писать по утрам дневник. Это меня подтягивает внутренне и внешне на весь день [с. 300];

Впрочем, дневник писать все же хорошо. Настраиваешь себя на правильный лад [с. 313];

Я теряю ориентиры во времени. Этот дневник — моя опора, чтобы не терять эти ориентиры [с. 313].

Мы отчетливо видим, что само ведение дневника, заключение в языковые формулы собственного опыта, является для человека, погружающегося в слабость преклонного возраста, способом дистанцироваться от этого непреодолимого процесса, представляет собой его личный проект адаптации к старости. Пропп хочет как можно полнее использовать время своего сознательного существования в мире даже тогда, когда он окажется уже лишь рядом с основным течением жизни, отделенный от ее шума.

В одной из записей на тему самого себя, раскрывающей намерения, приведшие к дневниковому проекту, представляя причины, склонившие ученого к ведению дневника, автор определяет самую важную, по его мнению, отличительную черту возникающего документа, черту, которая, как он сам отмечает, связана не с исключительностью описываемых событий, но с репрезентативностью дневника как текста, отражающего „душевный пожар“, охватывающий старого человека:

Этот дневник неинтересен. Он интересен только как зрелище душевного пожара, которым горит старый человек [с. 299].

Здесь стоит подчеркнуть, что мотив пламени или пожара будет появляться в дневнике еще не один раз для обозначения внутреннего огня, охватывающего пишущего субъекта при контакте с красотой артефактов, или же как реакция на появляющееся внезапно состояние преисполненности: „Моя душа охвачена горением, пожаром” [с. 310]; „В метро я охвачен своим горением с такой силой, что я плачу, закрыв лицо руками” [с. 312]; „Мое самое большое счастье состоит в умении восхищаться. Весь мой внутренний пожар вновь охватывает меня” [с. 333].

Тематика *Дневника старости* в основном не выходит за пределы интеллектуальной и профессиональной деятельности Проппа (научной и преподавательской работы, контактов со студентами и коллегами), музыки (которую автор дневника слушает и играет), литературы (любимых книг, среди которых прежде всего произведения Пушкина, Гоголя, Толстого и Золя), искусства (древнерусских икон и живописи Нестерова), а также архитектуры (как величественных построек Санкт-Петербурга, так и старинных церквушек). Все перечисленные темы входили в сферу активной деятельности Проппа, не довольствовавшегося созерцательным отношением к созданиям человеческого разума и таланта и посвящавшего творениям, в которые он проникательно всматривался, изящные аналитические этюды и искрящиеся эрудицией страстные статьи. Обращаясь к наиболее ценным для себя произведениям, он помещает их в контекст, образуемый такими ценностями, как труд, жизнь, счастье, радость, т. е. понятиями, ассоциирующимися в обыденном сознании с молодостью и расцветом, а не со старостью. В записи за 30 июня 1970 год слова „труд” и „счастье” повторяются четыре раза, а пять раз оказывается употребленным слово „жизнь”. Частотность этих понятий становится еще выразительнее при осознании того, что текст появился менее чем за два месяца до смерти автора дневника. Вот пять фрагментов из этой записи:

Да, моя жизнь интересна [с. 332];

Иду к рояли. Хочу работать, а не просто играть [с. 332];

Мое самое большое счастье состоит в умении восхищаться [с. 333];

Я живу сознанием чуда. И все, что имеет прикосновение к чуду — это мое, это наполняет меня блаженством жизни. К этому относится все великое. А великое бывает в самом малом [с. 333];

Вечером играю сонату *fis-moll* Шуберта. И вновь я охвачен сладостью и радостью бытия; я не все в ней понимаю, но душа охвачена тесным объятием счастья, которое стесняет мне грудь до боли [с. 333].

Пропп в *Дневнике старости* не прощается с миром, а прославляет жизнь. Однако он не уклоняется от размышлений о старости, внимательно следит за изменениями, связанными с течением времени. Здесь немало интересных наблюдений и тонких замечаний. Некоторые из них имеют характер сентенций. Вот фрагмент, открывающий дневник, где говорится о двух метафизических фазах человеческой жизни — детстве и старости, которые не противопоставлены друг другу, но образуют своеобразное „единство“:

Есть две [sic! — Э. К.] метафизических возраста: детство и старость.

Я вижу все не так, как видел раньше.

Нет малых и великих событий: есть события только великие [с. 289].

Думается, что когда Пропп писал о метафизическом измерении этих двух периодов жизни, он стремился подчеркнуть, что в обоих случаях человек имеет „иную“, отличную от обычной перспективу видения действительности и восприятия времени. У ребенка оно „иное“ в силу его наивности, не скованного рационализмом различных ограничений воображения, благодаря которому мир и жизнь видятся как безграничное пространство-время. В случае стареющего человека, представляющего собой — как это назвал Жан Амери — „пучок времени или наслоившуюся временную массу“<sup>11</sup>, „иное“ восприятие времени связано с приобретенным опытом, который влияет на процесс осознания близости и неизбежности „конца“, достижения „предела“, поглощения времени и поглощения временем<sup>12</sup>. Новое мировосприятие — это новый способ иерархизации элементов действительности, включающий чуткость ко всяческим мелочам и крупичам жизни, приобретающим для старого человека самодовлеющую ценность в качестве элементов миропорядка, который ему предстоит покинуть. Еще в нескольких местах дневника Пропп возвращается к теме, связанной с этим „иным“ способом восприятия окружающей действительности:

<sup>11</sup> J. Améry, *O starzeniu się...*, с. 39.

<sup>12</sup> Там же, с. 35.

В старости у меня делается обостренное восприятие и усиливается впечатлительность. Рецепция есть вид продуктивности. Если так, моя жизнь продуктивная, ибо я живу в сфере высокого [с. 291];

Небо разное каждый день. Я прожил больше 70 лет. Считая по 350 дней это составит 24.500 дней, и 24.500 раз было разное небо, а я не видел и не смотрел. А теперь (после 70-ти) часто смотрю и вижу сквозь серое петербургское [sic! — Э. К.] единообразие новое и новое великое множество тончайших цветов и оттенков, и в душе шевелится радость.

Когда переваливает за 70, то вся жизнь начинает представляться в другом свете [с. 317].

Автор дневника не сопротивляется бренности, пишет о собственной старости без излишней сентиментальности и жалости к себе. Он не занимается апологией старости, но доказывает, что оставаясь состоянием несовершенным, лишаящим человека жизненных сил, она в то же время представляет собой этап, на котором усилие воли и духа способно если не устранить, то по крайней мере сгладить ее невзгоды. Поэтому ограничения, вызванные немощью преклонного возраста, он решает преодолевать трудом, активностью, реализуя намеченные для себя цели и задачи. 1 февраля 1965 года он пишет:

Вчера отдыхал, читая Пушкина.

Но не отдохнул. Ночью перебои, аритмия, бессонница.

Сегодня без всякого вдохновения должен работать систематически и беспощадно [с. 305].

6 февраля констатирует:

Если я не возьму себя в руки всесторонне, мое сердце не выдержит. По утрам чувствую сердечную слабость. Сердце трепещет [с. 307].

18 июля 1968 года констатирует и принимает решение:

Вчера — последний раз в университете. [...]

Теперь моя жизнь пойдет по новому руслу.

Я должен быть всегда деятелен в меру сил [с. 325].

Следует добавить, что исключительная активность Проппа, желание уйти в работу были для него не только способом сохранения интеллектуальной и физической формы, но вытекали из его внутренней потребности, из ощущения обязанности постоянно совершенствоваться: совершенствовать свою научную и дидактическую базу, а также свой духовный мир. Ученый прекрасно отдавал себе отчет в том, что в его возрасте любое „без-

дельничанье”, отход от „производственного мира”, где правит „парадигма деятельности”, может стать началом процесса медленного сползания „в мир иллюзорный, агональный”, где доминируют старческие слабости, беспомощность и бессилие<sup>13</sup>.

Пропп медленно и постепенно привыкает к мысли о вынужденном объективными условиями снижении эффективности собственного труда и действий. Утешением для него становятся в это время размышления о протекании жизни большинства людей, существование которых, складываясь совершенно обычным образом, в согласии с извечным ритмом и порядком, является доказательством „продуктивности” самого жизненного процесса, его динамизма и внутренней энергии:

Мне без малого 74. Моя жизнь уже не может быть продуктивной в том смысле, в каком она была продуктивной когда-то. Я не произвожу ничего нового. Но продуктивность может быть иной. Самый процесс жизни может быть продуктивным. Так живут, отдаваясь течению жизни, миллиарды людей. Так создается жизнь [с. 327–328].

Только лишь несколько записей несут на себе следы сокровенной жажды, вызванной болезненно переживаемым процессом физического старения. Пропп раскрывает в них душу человека, беспомощно сползающего в бессилие преклонного возраста. 8 марта 1965 года семидесятилетний ученый после нескольких необычайно активно проведенных дней служебной командировки позволяет проявиться минутному кризису:

После почти феерических и солнечных дней в Горьком наступила реакция: какой-то провал. Не могу ни работать, ни играть, голова болит, сознание бессилия, старости. Я сам себе противен и воображаю, как противен в своей дряхлости я другим [с. 308].

В пространной записи за 25 апреля 1970 год, представляющей собой подробный и хронологически упорядоченный репортаж о ходе событий текущего дня, наряду с фрагментами, относящимися к таким фактам, как неосуществленный план посещения выставки в Эрмитаже, случайная встреча с Исааком Ямпольским, посещение магазина „Международная книга”, получение письма от искусствоведа Василия Пуцко, чтение переписки Чехова, — находятся два фрагмента иного рода. Они необычны тем, что посвящены банальной повседневности, раскрывают детали физического аспекта бы-

<sup>13</sup> См.: В. Dziemidok, *Aksjologiczne aspekty starości: czy starość może być piękna, dobra, mądra i szczęśliwa?* [В:] его же, *Teoretyczne i praktyczne kłopoty z wartościami i wartościowaniem. Szkice z aksjologii stosowanej*, Gdańsk 2013, с. 166.

тия автора, который ранее не чувствовал потребности упоминать об этом в *Дневнике старости*. Вот эти фрагменты:

Я обедаю на кухне дома, один. Обед: кусочек холодной вареной трески, творожок с изюмом, чай, хлеб. Мне больше не надо. После этого одолевает усталость.

Я стар.

Ложусь на кровать, дремлю.

Потом беру письма Чехова [с. 330];

Вечерами делать уже ничего не могу.

Читаю только письма Чехова с упоением.

А в 7 часов — теплая ванна. Я весь оживаю.

Ужин, заботливо устроенный женой: сыр, колбаса, пирожки, коврижки, сливки, желе, ливерный паштет.

Я стараюсь есть мало.

Сейчас 9.

Буду еще читать Чехова.

В 9.30 ложусь.

Перебирая в памяти день, вспоминаю каменную скамеечку перед Эрмитажем и спуск на Неву. Как художественно все и прекрасно. Как тогда это умели! [с. 331–332]

Даже тогда, когда Пропп перечисляет в конце дня самые простые, приземленные занятия, его последние мысли перед сном относятся к эстетическим переживаниям, обращены к гармонии архитектурных деталей. Впрочем, *Дневник старости* содержит много записей, доказывающих, что общение с совершенством артефактов в случае Проппа сочетается с обострением способности воспринимать и ощущать красоту любого рода искусства, а также с самым искренним волнением, проявлением которого часто становятся даже слезы. В записи за 8 февраля 1965 год он признается:

Я часто стал плакать. Это от того состояния постоянной преисполненности, в котором я нахожусь. Плачу от музыки часто, и от прикосновения великого. От горя — нет. Его нет у меня [с. 307].

Несколько интроспективных замечаний в *Дневнике старости* имеют непосредственную связь с ощущением бренности. Когда Пропп пишет: „Круг моей жизни замыкается” [с. 294], он проявляет осознание приближающегося заката, достижения склона лет. Когда 27 января 1969 года он со стоическим спокойствием констатирует: „Моя жизнь вступает в последнюю фазу. Все дело теперь в том, чтобы эту фазу прожить достойно” [с. 327], он говорит о позиции, которой хочет сохранить верность в старческом воз-



расте. Мысли об утекающем времени — не нейтральны эмоционально и не могут быть такими. Они требуют усилия, направленного на удержание дистанции по отношению к самому себе, к миру и всему тому, что заполняет экзистенциальное пространство старого человека.

*Дневник старости* — это не пример традиционных сочинений старых людей, в которых происходит прощание с миром. Он представляет собой свидетельство, говорящее и об ощущении жизни, и о ее понимании — документ, написанный личностью, стремящейся „жить истиной своего статуса стареющего человека”<sup>14</sup>. Личность автора дневника, человека недюжинного с точки зрения духовного склада и интеллектуального потенциала, — исключительность которого была замечена его современниками (Ольга Гречина воспоминания о Проппе озаглавила *Человек другой цивилизации*), человека, о котором можно сказать, используя его собственные слова, „Он не просто был, он жил, в этом все дело” [с. 301], стала гарантией общения с текстом важным, искренним, вырастающим до уровня серьезного размышления о сущности старости. После чтения дневника остается уверенность, что старость не обязательно должна быть пустой, охваченной настроением тоски и удрученности, равнозначна болезненно ощущаемой усталости<sup>15</sup>. Она может, как в случае Владимира Проппа, стать частью миропорядка, может ассоциироваться с мудростью и умением пронизательно смотреть на действительность, с чуткостью ко всем проявлениям красоты и совершенства.

*С польского языка перевел Андрей Бабанов*

**Резюме:** В статье анализируется *Дневник старости. 1962–196...* Владимира Проппа. Описывается практика ведения дневника, рассматриваются частота и длина записей, их языковые и стилистические свойства, а также функции и роль анализируемого эго-документа в повседневной жизни стареющего человека. Особое внимание уделяется тем фрагментам, которые непосредственно относятся к переживанию процесса старения и старости. Из анализа вытекает, что для Проппа старость не была периодом хронической усталости, болезненно воспринимаемого одиночества и апатии. Старость для него это натуральный этап жизненного пути, время

<sup>14</sup> J. Améry, *O starzeniu się...*, с. 89.

<sup>15</sup> Усталость считал доминирующей чертой старости Рышард Пшибыльский. См.: R. Przybylski, *Sens życia i absurd istnienia*, [в:] его же, *Bań zimowa. Esej o starości*, Warszawa 2008, с. 98, 97.

интеллектуальной активности и постоянного самосовершенствования в разных аспектах жизнедеятельности.

**Ключевые слова:** Владимир Пропп, дневник, ведение дневника, старость, интеллектуальная активность, самосовершенствование

### **VLADIMIR PROPP'S *DIARY OF OLD AGE. 1962–196...***

**Abstract:** The author of the article analyses *Diary of Old Age. 1962–196...* by Vladimir Propp: discusses the practice of diary writing, frequency of entries, their length as well as linguistic and stylistic features; in addition, she describes the functions of the diary and the role it played in the life of an ageing man. The author pays particular attention to the fragments directly dealing with experiencing ageing and old age. Her analysis of the diary shows that for Propp old age was not a time dominated by apathy, weariness and acute loneliness. It was an element of the world order, a time of intellectual activity, a period of continuous self-improvement.

**Keywords:** Vladimir Propp, diary, diary writing, old age, intellectual activity, self-improvement

**Русская литература: проблемы, феномены, константы**  
Коллективная монография под ред. А. Пашкевич и Э. Тышковской-Каспшак  
Вроцлав–Санкт-Петербург–Краков 2018

Анна Богинская

Вроцлавский университет

**ТРАДИЦИОННЫЙ ЛЮБОВНЫЙ ДИСКУРС  
В ПОЛЬСКОЙ И РУССКОЙ  
„ДЕРЕВЕНСКОЙ” ПРОЗЕ  
(А КАК БУДЕШЬ КОРОЛЕМ, А КАК БУДЕШЬ  
ПАЛАЧОМ ТАДЕУША НОВАКА,  
ЖИВИ И ПОМНИ ВАЛЕНТИНА РАСПУТИНА)**

В нашей статье мы рассмотрим традиционный любовный дискурс в романе *А как будешь королем, а как будешь палачом* (*A jak królem, a jak katem będziesz*, 1968) Тадеуша Новака и повести *Живи и помни* (1974) Валентина Распутина. Наш выбор определен представленным в произведениях временем: в центре повествования оказываются довоенные, военные и первые послевоенные годы жизни деревни. Сельская жизнь в это время еще сохраняет свою замкнутость и автономность, общество, сформированное ею, можно определить как традиционное. Характерными чертами деревенской жизни можно назвать

[...] глубокий традиционализм, циклический характер развития, подчиненный естественному ритму сельскохозяйственных работ; воспроизводство естественно сложившихся или однажды заданных структур; ориентация на абсолютные ценности, данные, в основном, религией<sup>1</sup>.

Любовный дискурс в деревенском обществе мы определяем как традиционный, то есть находящийся в рамках традиционной модели любви.

---

<sup>1</sup> Ю. Чернявская, *Народная культура и национальные традиции*, Минск 1998, с. 129.

Крыстына Старчевская выделяет в ней три основные нравственные правила, присущие европейскому культурному кругу: 1) моногамный брак, 2) строгое разделение социальных ролей на мужские и женские, 3) двойной моральный стандарт, проявляющийся в строгом подавлении женской сексуальной активности вне брака, при одновременной толерантности в отношении проявления активности такого характера со стороны мужчины<sup>2</sup>. Строгое разделение социальных ролей на мужские и женские в патриархальной моногамной структуре семьи становилось причиной исключения женщин из активной социальной и интеллектуальной жизни, что препятствовало пониманию любви между мужчиной и женщиной как равных партнерских отношений<sup>3</sup>.

Традиционная модель отношений нашла свое воплощение в патриархальной семье, характерной для доиндустриального типа социальной организации, каковым и являлось деревенское общество. Такой тип семьи и подход к выбору будущих супругов сохранялся в деревнях намного дольше, чем в городах, где социальные изменения стремительно меняли модели поведения мужчин и женщин. Анализ произведений „деревенской” прозы позволит нам выявить особенности традиционного любовного дискурса в польской и русской литературе, проследить историю любовных отношений героев, выявить роли, присущие мужчине и женщине в сохранившем патриархальный уклад деревенском обществе.

Несмотря на то, что любовный сюжет в романе Новака и повести Распутина выходит на первый план, многие литературоведы затрагивали лишь отдельные его аспекты. Любовный дискурс в этих произведениях не становился предметом специального исследования. В центре сюжета повести Валентина Распутина *Живи и помни* — отношения супругов Гуськовых, Настены и Андрея. Действие повести разворачивается на протяжении нескольких месяцев, с декабря 1944 года по начало лета 1945 года в небольшой, на тридцать домов, сибирской деревушке Атамановке на берегу Ангары. В повести Новака *А как будешь королем...* изображены события из жизни главного героя — Петра, участника военных действий и партизанского движения, деревенского „Колумба”<sup>4</sup>, впервые пересекающего границы родного села. Сам Новак отмечал, что *А как будешь королем...* — это прежде всего книга о семье, автор пробует найти в ней ответ на вопрос: „чем является

<sup>2</sup> K. Starczewska, *Tradycyjne wzory miłości wobec przemian obyczajów seksualnych*, „Etyka” 1973, № 12, с. 7–8.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> S. Burkot, *Literatura polska w latach 1939–1989*, Warszawa 1993, с. 178.

мельчайший элемент общества — семья, отец, мать, рождающийся ребенок, что есть смерть, враг и жизнь?”<sup>5</sup>. Через призму семейных отношений Новак раскрывает особенность жизненного уклада традиционного деревенского общества и изменения, которые вносит в них военный опыт.

Постановка интересов рода, семьи выше личных любовных предпочтений прослеживается уже на первых страницах произведений Новака и Распутина. В размышлениях главного героя романа *А как будешь королем...* о его выборе девушки очевидным становится то, насколько глубоко деревенская семья срослась со своим экономическим положением в обществе. Симпатии Петра, единственного сына зажиточного крестьянина, вызывает не красота и добропорядочность девушек, а материальное положение их семей, возможные выгоды в случае женитьбы на них:

A jeśli dziewczyna, jej szyk i jej strój przypadną mi do gustu, zawsze jeszcze spytam kogoś bardziej światłego ode mnie, z jakiego domu pochodzi i jaki posag można za nią dostać. Ale ludzi to też nie dziwiło. Wiedzieli, że jestem jedynakiem z kmieiego rodu i muszę się szanować. Zresztą cała wiejska kawalerka, ujawszy dworusów i uchyniętych na umyśle parobków, czyniła to samo co ja<sup>6</sup>.

Наблюдая за приглянувшейся ему дочерью соседа, Марыщей, Петр представляет перед читателем иерархию критериев, предъявляемых им к будущей жене. И хоть первым аргументом герой называет физическую привлекательность девушки („Wysoka, szczupła, ale nie chuda, związana w sobie ciasno, z głową odrzuconą do tyłu, jakby całe niebo należało do niej” [с. 29]), однако больше всего Петру нравятся ее руки, легко справляющиеся с работой, свидетельствующие о трудолюбии и сноровке девушки в хозяйстве. „Соперницей” Марыщи в сердце главного героя становится дочь солдата Хеля. Она является Петру во сне, что заставляет его думать о ней и днем. Его симпатия к Хеле растет не только от эротических ночных переживаний, но и от осознания большей выгоды от женитьбы на ней: „I nie wiem, czy ta przyjemność brała się stąd, że widywałem ją również we śnie, czy też raczej stąd, że była bogatsza od córki sąsiada” [с. 30]. В иерархии критериев привлекательности в деревенском обществе первое место занимают красота и физическая сила, гарантирующие здоровое потомство и пригодность для работы в поле и по хозяйству. Второе место — материальное положение семьи, которое обязательно должно соответствовать положению семьи жениха или невесты.

<sup>5</sup> *Wybrane opinie Tadeusza Nowaka o swoich książkach*, [в:] Tadeusz Nowak. *Zbiór recenzji i szkiców o twórczości pisarza*, wybrał, oprac. i wstępem opatrzył J. Z. Brudnicki, Warszawa 1981, с. 316.

<sup>6</sup> T. Nowak, *A jak królem, a jak katem będziesz*, Kraków 1993, с. 6–7. Далее цитаты приводятся на польском языке по этому изданию с указанием страницы в скобках.

В создании семьи совершенно не обязательна любовь будущих супругов<sup>7</sup>, это подтверждают многочисленные антропологические и фольклорные исследования. По свидетельству Лукаша Голембьевского, крестьянин, вступая в брак, прежде всего ожидал приданого, которое составляли деньги и домашняя утварь. Основными требованиями к жене были скромность и трудолюбие, вместе с приданым этого было достаточно, чтобы понравиться будущему мужу<sup>8</sup>. Любовь в деревенском обществе не имела большого значения при вступлении в брак. Исследователи жизни польской деревни отмечают, что тяжелая жизнь крестьян и суровые церковные законы не способствовали развитию такого тонкого чувства, как любовь<sup>9</sup>.

В сознании русского крестьянина семья также понималась прежде всего как группа людей, совместно ведущих хозяйство<sup>10</sup>. В повести Валентина Распутина *Живи и помни* решение главных героев пожениться исходит исключительно из экономических соображений. Брак Настены и Андрея заключается наспех, без любви:

Сговорились они быстро: Настену подстегнуло еще и то, что надоело ей жить у тетки в работницах, гнуть спину на чужую семью. Доставив в МТС бочки с горючим, Андрей тут же, не мешкая, прикатил на пароходе обратно и увез Настену в свою Атамановку. Настена кинулась в замужество, как в воду, — без лишних раздумий: все равно придется выходить, без этого мало кто обходится — чего же тянуть?<sup>11</sup>

В будущем супруге Настене понравилось то, что Андрей Гуськов был „расторопный и бравый парень”. Настена приглянулась будущему мужу тем, что была „невестой хоть куда”. После голодного года „ухнул такой урожай, что не отъестся было стыдно”: „Постепенно у Настены разгладились ранние морщины на лице, налилось тело, на щеках заиграл румянец, осмелели глаза” [с. 284]. Кроме того, в семье Андрея нужна была помощь по хозяйству: „Гуськовы держали двух коров, овец, свиней, птицу, жили в большом доме втроем” [с. 285]. Получилось так, что „из работниц она попала в работницы”, „и вся эта тягость сразу свалилась на ее плечи”. К этому, по мнению свекрови, и сводилась роль невестки („Семеновна давно уже ждала невестку, чтобы сделать себе наконец послабление” [с. 285]).

<sup>7</sup> R. Tomicki, *Norma, wzór i wartość w życiu seksualnym tradycyjnych społeczności wiejskich w Polsce*, „Etnografia Polski” 1977, t. 21, № 1, с. 60.

<sup>8</sup> D. Wężowicz-Ziółkwska, *Miłość ludowa*, Wrocław 1991, с. 43.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> М. Громыко, *Мир русской деревни*, Москва 1991, с. 169.

<sup>11</sup> В. Распутин, *Живи и помни*, Москва 1987, с. 284. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.



В крестьянских семьях сохранялось четкое разделение на женские и мужские роли. В обязанности женщин входила работа по дому, воспитание детей, забота о детях и муже, содержание скота и посильная для них работа в поле. В *А как будешь королем...* женские персонажи чаще всего изображаются за домашней работой: пекут хлеб, готовят обед или прислуживают мужьям и сыновьям во время еды. Их пространство чаще всего ограничено пределами двора и границами деревни с прилегающими к ней полями и лесами. В повести *Живи и помни* пространство женских персонажей также ограничено сначала родной деревней, затем — двором и деревней семьи мужа. Весь груз ведения хозяйства ложится на плечи женщины, что не освобождает ее от работы в колхозе:

Настена успевала ходить в колхоз и почти одна везла на себе все хозяйство. Мужики знали только заготовить дров и припасти сена. Ну, и если бы крыша над головой упала, тоже подняли бы, а скажем, принести с Ангары воды или почистить в стайке считалось неприличным для мужика, зазорным занятием [с. 285].

В обязанности мужчин в романе Новака входит ведение хозяйства и работа в поле. Новак не только воссоздает семейный уклад крестьян, но и воспроизводит все традиции и обычаи, связанные с созданием новой семьи: выбор невесты, тайные свидания, сватовство, свадьбу. Обращает на себя внимание то, что стремление создать семью главный герой объясняет не любовью к выбранной им девушке, в произведениях „деревенской” прозы нет речи о любви романтической. Готовность к женитьбе объясняется натуральными потребностями молодого организма:

Patrząc w las, widzę dziewczyny, w siebie spoglądając, widzę dziewczyny. [...] Gdziekolwiek się ruszę, wszędzie idą przede mną, za mną, we mnie i przeze mnie baby, baby, baby [с. 36].

Главное предназначение женщины польский и русский писатели видят в продолжении рода. В повести Новака основная цель создания семьи — рождение ребенка, подтверждающее зрелость родителей и свидетельствующее о полноте супружеской жизни. Уже на первом свидании Петр говорит Хеле: „Żebyś choć raz w życiu była w tej wyłoczonej, przepłoszonej z cieni i przewidzeń wodzie dziewczyną — królewną i matką — królową. I matką, matką, Helu” [с. 50]. Рождение ребенка является логическим продолжением отношений: „A gdy nam się znudzi tańcowanie, śpiewanie i łożenie nad rzekę, to się pobierzemy. [...] I urodzisz mi, Helu, syneczka, kociątko puszyste” [с. 186]. В продолжении рода Новак видит закон природы, которому подчиняется

и человек. Свиданиям главных героев сопутствуют описания природы, автор постоянно подчеркивает слитность героев с природой. В понимании писателя деревенский „рай” не был местом первородного греха, нагота тел любовников естественна и натуральна. Тело, подаренное человеку его матерью, после рождения переходит во владение Матери-Природы<sup>12</sup>. Следовательно, тело подчиняется ее законам и является ее частью.

Продолжая природные ассоциации, Новак называет живот беременной Хели „rosnącym nieustannie wzgórzem”, „zwiastowanym wzgórzem”. Женщина, дающая новую жизнь, ассоциируется с землей, приносящей урожай. Земля, дающая жизнь растениям и кормящая человека, в сознании носителей традиционной культуры уподобляется матери. Земля в крестьянской культуре ассоциировалась с женским элементом, отсюда метафора живота- „wzgórza”, означающая рождение новой жизни<sup>13</sup>.

Петр и Хеля в рождении сына видят искупление греха убийства, который взял на себя Петр, исполняя смертные приговоры. В словах Хели Новак утверждает святость материнства (Хеля рождает после Рождества, колыбель новорожденного выстилают „leżącym od Wigilii sianem”) и рождения (ребенок, рождаясь, приходит на землю „z Raju”):

Myślisz o nim, Piotrze? Bo ja się doczekać nie mogę. Chciałabym go mieć już jutro, zaraz po weselu. Już teraz, na weselu. Żeby leżał na sianie goły, golusienki, nóżkami fikał i wrzeszczał [...]. Żeby z ciebie jak z lasu w noc sobótkową wyszły wszystkie tajemnice, wszelkie przerażenia. Żebyś się mógł przytulić do drzewa, do konia, do psa, do mnie. Żebyś się uśmiechnął [с. 216].

В художественном мире Валентина Распутина образ женщины-матери тоже можно назвать центральным. Это отчетливо прослеживается уже на ранних этапах творчества писателя. В рассказе *Эх, старуха* (1965) продолжение рода шаманка определяет как главное дело своей жизни:

Она выполнила свой человеческий долг: после нее на свете остаются дочь, ставшая матерью, и девчонка, которая тоже когда-нибудь станет матерью. Ее род продолжился и будет продолжаться<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> J. Brudnicki, *Tadeusz Nowak*, Warszawa 1978, с. 30.

<sup>13</sup> *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, t. I: *Kosmos*, hasło *Ziemia*, red. J. Bartmiński, Lublin 1999, с. 17–24.

<sup>14</sup> В. Распутин, *Эх, старуха*, [в:] его же, *Край возле самого неба: очерки и рассказы*, Иркутск 1966, с. 54.

В произведениях Распутина „особой ценностью отмечено женское, материнское начало как начало жизнотворения”<sup>15</sup>. Поэтому свою мечту о счастье главная героиня повести *Живи и помни* связывает с материнством, выходя замуж, она радовалась „самой большой перемене в своей жизни” [с. 285], то есть роли матери. Рождение ребенка Распутин называет „извечным порядком”, в этом и заключается главная цель создания семьи в традиционном обществе. Однако судьба распорядилась так, что в течение четырех лет совместной жизни у Андрея с Настеной „не было ребятишек”. Бездетность становится причиной разлада в семье и изменений в отношениях супругов:

С детства слышала она, что полая, без ребятишек, баба — уже и не баба, а только полбабы. Настена не подозревала в себе этой порчи [...]. За какой-то год Андрей полностью переменялся к Настене, стал занозистым, грубым, ни с того ни с сего мог обругать, а еще позже научился хвататься за кулаки [с. 285–286].

В неожиданной беременности Настены ее муж-дезертир видит единственное оправдание своего поступка, знак судьбы:

Я знаю... теперь я знаю, Настена: не зря я сюда шел, не зря. Вот она, судьба... [...] Это ж кровь моя дальше пошла. Не кончилась, не пересохла, не зачахла. А я-то думал, я-то думал: на мне конец, все, последний, погубил родовой. А она станет жить, он дальше ниточку протянет [...] Настена! Богородица ты моя! [с. 339–340]

Упоминание Богородицы здесь не случайно. Образ ее был очень почитаем не только в русской церкви, но и в народном быту, она считалась „утешительницей и заступницей человеческого рода”<sup>16</sup>. Такова роль Настены в судьбе Андрея: она помогает ему выжить, прощает его преступление и готова вместе с ним разделить его судьбу. В тексте мы находим несколько отсылок к образу Богородицы, связанных с Настеной. Андрей в Настене ищет прежде всего не любовь, а спасение, физическое и духовное: она снабжает его всем необходимым, чтобы выжить зимой в тайге, в одном из диалогов Андрей обращается к жене со словами: „Спаси мою душу” [с. 343]. В жене он видит заступницу и надежду на жизнь после смерти — в продолжении

<sup>15</sup> Ю. Дворяшнн, *Традиции Ф. М. Достоевского в творчестве В. Г. Распутина*, [в:] *Проблемы творчества Ф. М. Достоевского. Поэтика и традиции*, отв. ред. Т. Захарова, Тюмень 1982, с. 97.

<sup>16</sup> А. Синявский, *Иван-дурак. Очерк русской народной веры*, Москва 2001, <[http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/sinyav/index.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/sinyav/index.php)> [дата обращения 18.10.2017].

рода. Обращение Андрея к Настене смыкается с древними родовыми представлениями, присущими русской народной вере, с „родовой религией”<sup>17</sup>:

А роди ты, я себя оправдаю, это для меня последний шанс. Что я говорю: шанс, это все для меня, вся моя служба в жизни. И пуская люди не знают, зато кровь моя знать будет, что он мой. Нас потом только кровь и помнит [с. 343].

В образе Настены реализуется понимание Распутиным предназначения женщины, в которой он видит „прообраз богородичного склада”<sup>18</sup>. Богородичный склад проявляется в продолжении рода и любви к мужу:

Вынашивая плод, любя мужчину, воспитывая детей, то есть материнствуя, женствуя и учительствуя, она словно бы делала все это не от себя только, но в согласии с проведенным через нее заветом<sup>19</sup>.

По Распутину, предназначение женщины исходит не только из ее биологических функций, но и по велению высших сил, в этом состоит ее миссия. Сутью женщины писатель считает также „охранительность”, а среди главных функций женщины называет „умерение, утоление, верность, мягкость, гибкость, милосердие, [...] окормление семьи, оприятие мужа”<sup>20</sup>. В этом размышлении Распутина слышится характерная для народной традиции коннотация образа Богородицы с матерью сырой землей, являющейся вечной роженицей, защитницей и кормилицей (Настена „приманивает” Андрея хлебом). В женщине Распутин соединяет мир земной (мать сыра земля) и небесный (Богородица):

Но над этим кругом возвышается еще и купол, являющийся веровой надмирностью, выходом из мирского в небесное, без которого обыденность и повторяемость трудов могли бы показаться узким и скучным мирком<sup>21</sup>.

Эпизод встречи супругов, во время которого Настена сообщает о своей беременности, можно назвать ключевым в повести. Он раскрывает отношения героев и их взаимные ожидания. Настена в муже ищет успокоение и поддержку в непростой ситуации, груз ответственности которой они должны разделить поровну:

---

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> В. Распутин, *Cherchez la femme. Вечный женский вопрос*, [в:] *У нас остается Россия: Очерки, эссе, статьи, выступления, беседы*, отв. ред. О. Платонов, Москва 2015, <<https://pro-filib.net/chtenie/115052/valentin-rasputin-u-nas-ostaetsya-rossiya.php>> [дата обращения: 12.09.2017].

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> Там же.

Она и бежала к Андрею, чтобы при нем хоть немножко разобраться во всем этом, прийти к какому-то решению, как-нибудь успокоиться. [...] Много ей не надо — побыть возле человека, с которым она поделила судьбу, который, похоже, все дальше и дальше отводит ее от людей, оставляя только для себя [с. 341].

В этих словах кроется принципиальное различие между Настенной и Андреем. Она готова на все ради человека, „с которым поделила судьбу”. Недаром она вспоминает поговорку: „кому на ком жениться, тот в того и родится”. Эта поговорка означает, что выбор супругов не зависит от расчета человека, а уже наперед определяется божественной волей. Фольклорист и литературовед Александр Афанасьев в труде *Поэтические воззрения славян на природу* (1865–1869) отмечает, что „приговоры судьбы в этом отношении так же неотвратимы, как и самая смерть, предназначенная человеку”<sup>22</sup>. В народном эпосе существовало поверье, что мифические, божественные существа связывают, сплетают брачные узы<sup>23</sup>. В повести Распутина мотив нити-связи появляется в словах Андрея, обращенных к Настене: „Четыре года мы прожили вместе. Плохо ли, хорошо ли, но вместе. Да четыре года война. Тоже одной веревочкой были связаны, хошь и за тыщи верст” [с. 343]. Отсюда вера Настены в то, что она не имеет права отречься от мужа, совершившего тяжелое преступление. В ее решении разделить судьбу мужа соединяются народные верования о божественной воле в соединении супружеской связи и принятие богородичных функций, не отречение от согрешивших. Ведь Богородица — это не только мать Христа, но и мать-заступница всех людей.

Здесь обнаруживается вторая ключевая функция женщины в традиционном любовном дискурсе — разделять общую с мужем судьбу и вину. В этом плане женщине всегда отводится второстепенная роль, она лишена возможности самостоятельно распоряжаться своей судьбой, это право принадлежит мужу. В определенном смысле женщина, ее душа и тело, становятся собственностью мужа. Андрей „отводит” Настену от людей, „оставляя только для себя”. Но противиться воли мужа для Настены равносильно тому, что противиться воли Бога, решившего соединить их судьбы. Поэтому она безропотно выполняет требования Андрея и готова не только помогать мужу-дезертиру, но и разделить с ним его вину: „Ты уж себя от меня не отделяй, не надо. [...] Давай вместе. Раз ты там виноват, то и я с тобой виновата. Вместе будем отвечать” [с. 350]. Разделяя судьбу Андрея, Настена желает помочь ему искупить грех предательства и отчуждения.

<sup>22</sup> А. Афанасьев, *Славянская мифология*, Москва 2008, с. 1122.

<sup>23</sup> Там же.

Объяснение такому поведению Настены мы находим в эссе Распутина *Cherchez la femme. Вечный женский вопрос* (1989): „В крестьянской стране роль женщины, естественно, была не гражданская, не государственная, а семейная, и по складу характера русской женщины — жертвенная”<sup>24</sup>. В жертвенности женщины и ее искуплении грехов своих и мужа писатель видит ни больше ни меньше как спасение России, которая „издавна верила в себя как в Дом Богородицы”<sup>25</sup>. И если рассматривать образ Настены как образ, безусловно, программный в традиционном любовном дискурсе, воплощающий все лучшие качества русской женщины, то в ее трагической гибели обнаруживаются эсхатологические настроения писателя. Подтверждение этой догадки мы находим в упомянутом эссе Распутина, где он приводит обширную цитату из Василия Розанова, выделяя курсивом следующие слова: „Ибо какова женщина, такова есть или очень скоро станет вся культура”<sup>26</sup>. Эта мысль Розанова представляется писателю „удивительно верной и достойной”, для нас же она становится ключом к пониманию образа Настены в повести *Живи и помни*.

Трагическая смерть главной героини символизирует в повести смерть культуры, представительницей которой она является. Вместе с лучшей представительницей деревенской культуры уходит в небытие огромный культурный пласт — традиционная деревенская жизнь со свойственными ей представлениями о мире, доме, семье, земле. В гибели героини прочитывается „обреченность традиционной Руси”<sup>27</sup>. Видя в смерти Настены смерть крестьянской культуры, Распутин определяет роль женщины в традиционном обществе, именно ей отводится главная роль в повести.

Определение Распутиным роль женщины можно назвать амбивалентным. С одной стороны, в творчестве писателя женские образы всегда выходят на первый план, они значимее и выразительнее мужских. И писатель, и исследователи его творчества подчеркивали, что „женские образы являются структурообразующими во всем творчестве, выступают нравственным камертоном событий”<sup>28</sup>. С другой стороны, женщина, согласно устоям патриархальной морали, всегда остается в тени мужчины, подчиняется его

---

<sup>24</sup> В. Распутин, *Cherchez la femme...*, <<https://profilib.net/chtenie/115052/valentin-rasputin-u-nas-ostaetsya-rossiya.php>> [дата обращения: 12.09.2017].

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> Там же.

<sup>27</sup> Н. Ковтун, „Женский вопрос” в творчестве В. Распутина, „Филологические науки” 2015, № 1, с. 63.

<sup>28</sup> Там же, с. 58.



воле. Ключевым в определении роли женщины можно назвать высказывание Распутина:

Основная ее служба была в целительности сердца. Это служба скрепляющего раствора в любой кладке, которая без раствора развалится, и это служба тыла в любом продвижении вперед, которое без тыла провалится<sup>29</sup>.

„Скрепляющий раствор”, по мнению Распутина, особенно необходим во время войны, когда мир погружается в хаос и разрушаются прежние основания. Настена в повести *Живи и помни* выступает в роли связующего звена между мужем и деревенским обществом, жизнью и смертью („Без Настены тебе жизни нет, Настена тебе дышать дает и, может быть, далеко-далеко вперед, даже после твоей смерти” [с. 375]). Благодаря душевным силам жены, „целительности ее сердца”, Андрей способен на человеческие чувства. Без нее Гуськов боится окончательно потерять человеческий облик: „Мне страшно, Настена, далеко от тебя отрываться, я только возле тебя и дышу” [с. 378].

Целительностью души обладает и Хеля повести Новака. Главный герой *А как будешь королем...*, как и герой Распутина, оказывается исключенным из общества. Взяв на себя роль палача в партизанском движении, он не может вынести тяжести греха убийства, его тяготит то, что об этом „wszyscy wiedzą, nawet dzieci wiedzą” [с. 236]. Хеля решает принять и разделить грех Петра. Во время случайной встречи перед исполнением Петром смертного приговора, Хеля выслушивает его признание: „Zabiłem. Zabiłem. I dzisiaj też zabiję” [с. 180]. Она решает остаться с возлюбленным и наблюдать за ним из укрытия. Из рук Хели Петр принимает стилет, которым совершит убийство („Pierwsza zobaczyła go Hela. Szturchnęła mnie w bok, kiwając głową w stronę pobliskiej wsi. Wziąłem z jej rąk sztylet i wsunąłem w ciuragę” [с. 181]). Женщиной становится очевидцем преступления и считает себя его соучастником:

I zostałam dzisiaj z tobą. I chciałam, żebyś zabił tego policjanta. I przez cały czas patrzyłam z wikliny, jak podchodzisz do niego. [...] I modliłam się, żeby nikt nie nadszedł, żeby sztylet był ostry, żeby w jego serce wszedł po rękojeść. To jak się tak modliłam i policjant spadł z roweru, a na niego zwałił się rower, pomyślałam sobie, że zabiłam go razem z tobą [с. 184].

После омовения рук Петра, „jeszcze czujących zamierające w drewnianej rękojeści serce”, Хеля целует их и просит, чтобы Петр говорил ей: „Ty zabiłaś, Helu. Ty. Ty. Ty” [с. 185]. Ее поступок также объясняется устоями патри-

---

<sup>29</sup> В. Распутин, *Cherchez...*

архальной морали, где женщина обязана разделить судьбу мужа: „jak ty będziesz królem, to ja będę królową, a jak katem będziesz, to katową będę” [с. 143].

В отличие от героя Распутина, не нашедшего спасения, Петр искупил свою вину после рождения ребенка, „królewskiego dziecka”. Искупление вины возможно после восстановления естественного порядка — продолжения рода, замены смерти рождением, после возвращения к семейной жизни. В этом Петру помогает дед Якуб, совершающий магический обряд очищения стилета и души Петра. Роман заканчивается сценой разделения красного яблока („jabłko katowskiego”) между членами семьи. Преображенное и очищенное яблоко, став пищей, вновь символизирует безгрешный крестьянский сад (утоляет голод, не требуя жертвы) и рай<sup>30</sup>. Золотыми ранетами Петр засыпает новорожденного в колыбели, тем самым любовный сюжет заканчивается появлением на свет плода любви — младенца. Финал романа отсылает нас к семейной саге, мотив продолжения рода неразрывно связан с культурной преемственностью поколений и возвратом героя к своей семье и своей земле.

Определяющими функциями женщин в произведениях Новака и Распутина можно назвать функции жены и матери. Герои писателей „деревенской” прозы оказываются во власти „гения рода”, который, однако, сильно отличается от того понимания, которое вкладывает в это определение Артур Шопенгауэр. „Гений рода” в творчестве Новака и Распутина означает не понимание всякой половой любви как „инстинкта, направленного исключительно на будущее дитя”<sup>31</sup>, а подчинение законам природы, вечное жизнетворчество. Писатели-„деревенщики” утверждают природную основу человеческого существования, которое подчиняется таинственным законам мира.

Сущность женщины в произведениях Новака и Распутина можно определить как креационную. Ее миссия — возделывание малого мира: обустройство дома, забота о семье, укоренение жизни на новом месте (в пространстве мужчины). По верному замечанию литературоведа Татьяны Рыбальченко, в творчестве Распутина „женская миссия в освоении пространства близка к свиванию гнезда”<sup>32</sup>; это высказывание справедливо и по

<sup>30</sup> J. Brudnicki, *Tadeusz Nowak...*, с. 146.

<sup>31</sup> А. Шопенгауэр, *Метафизика половой любви*, [в:] его же, *Избранные произведения*, пер. Ю. Айхенвальда, Москва 1992, <<http://www.aquarun.ru/psih/pssex/ps7.html>> [дата обращения: 21.12.2017].

<sup>32</sup> Т. Рыбальченко, *О метафизике женской любви в творчестве В. Распутина*, [в:] *Творческая личность Валентина Распутина: живопись — чувство — мысль — воображение — откровение: сборник научных трудов*, отв. ред. И. Плеханова, Иркутск 2015, с. 300.

отношению к роли женщины в романе Новака. Мужчина является основателем места и его защитником, мужчину влечет большое пространство, он „осваивает бытие, привнося в жизнь не только семья, но и новые «проекты», динамику целей”<sup>33</sup> (первопоселенец в Сибири, солдат, „деревенский Колумб”). Вслед за Рыбальченко, интенцию мужчин можно определить как „центробежную”, а женщин — как „центростремительную”, женщина берегает бытие, а мужчина стремится к расширению его границ и наполненности.

Наиболее естественным, природным существованием в традиционном любовном дискурсе является жизнь в семье. В масштабах своего дома и деревенской общины жизнь обретает гармонию и смысл. Ключевым словом для понимания любви в „деревенской” прозе можно назвать „безличность”, „понятие «личность» утрачивает право на существование”<sup>34</sup>. В границах этого мира нет места самоутверждению, проявлению личной воли, поиску личного счастья. Поэтому семья понимается как неделимое единство, объединенное общими целями, общей судьбой. Воля женщины, даже если она занимает активную позицию, всегда подчинена воле мужчины.

В произведении Новака образ возлюбленной ближе юнговскому архетипу любовницы, культ Богородицы (метафора живота-„wzgorza”) сливается с характерным для Запада „эротическим отношением к Прекрасной Даме”<sup>35</sup>. В повести Распутина Настена соотносится с архетипом матери, „в поклонении женскому началу на Руси «Деметра была выражена сильнее, чем Афродита»”<sup>36</sup>. В Настене нет характерного для образа Хели чувственного начала, в героине *Живи и помни* доминирует природное, родовое начало, оно лишает ее индивидуальности и делает более безликой.

Женственность и мужественность в произведениях Новака и Распутина раскрывают гендерную картину мира. Полюса женственности и мужественности не являются равнозначными, в *А как будешь королем...* в центр перемещено мужское начало, в *Живи и помни* — женское. Отличительные черты женского начала позволяют говорить о разных системах мировоззрения в польской и русской „деревенской” прозе, определить главные ценности в традиционной культуре.

---

<sup>33</sup> Там же, с. 291.

<sup>34</sup> М. Левина, *Апофеоз беспочвенности* („Онтологическая” проза в свете идей русской философии), „Вопросы литературы” 1991, № 10, с. 16.

<sup>35</sup> О. Рябов, *Русская философия женственности (XI–XX века)*, Иваново 1999, <<https://riabov.wordpress.com/1999/05/31/russkaya-filosofiya-zhenstvannosti/>> [дата обращения: 21.12.2017].

<sup>36</sup> Там же.

**Резюме:** В статье рассматривается традиционный любовный дискурс в польской и русской „деревенской” прозе на примере романа *А как будешь королем, а как будешь палачом* Тадеуша Новака и повести *Живи и помни* Валентина Распутина. Прослеживается четкое разделение ролей на мужские и женские, постановка интересов семьи и рода выше личных любовных предпочтений. Анализируются основные функции мужа и жены в патриархальном семейном укладе, где определяющим назначением женщины становятся роль жены и матери. Интенция мужских персонажей определяется как „центробежная”, женских — как „центростремительная”. Анализ любовного дискурса в произведениях Новака и Распутина позволяет выделить главные ценности в традиционной культуре и определить разные системы мировоззрения в польской и русской „деревенской” прозе.

**Ключевые слова:** любовный дискурс, „деревенская” проза, Валентин Распутин, Тадеуш Новак, патриархальная семья

## DISCOURSE OF LOVE IN POLISH AND RUSSIAN VILLAGE PROSE

**Abstract:** The article presents traditional discourse of love in Tadeusz Nowak’s novel *When You Are a King, When You Are a Hangman* and Valentin Rasputin’s novel *Live and remember*. The goal of the article is to highlight the model of the traditional family and its distinguished elements. Pointing out to the connections with the traditional family the author analyses the male and female roles, stereotypes of understanding masculinity and femininity in two novels. The comparative method allows to assess the specificity of traditional discourse of love in Russian and Polish village prose.

**Keywords:** the discourse of love, village prose, traditional love, Valentin Rasputin, Tadeusz Nowak

**Русская литература: проблемы, феномены, константы**  
Коллективная монография под ред. А. Пашкевич и Э. Тышковой-Каспшак  
Вроцлав–Санкт-Петербург–Краков 2018

Иоанна Кула

Вроцлавский университет

**ЛИТЕРАТУРНЫЙ ГЕРОЙ В ПОИСКАХ  
ЛИТЕРАТУРЫ  
(НА ПРИМЕРЕ ИЗБРАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ  
ВЛАДИМИРА МАКАНИНА)**

13 марта 2017 году Владимир Маканин отмечал 80-летний юбилей. По этому случаю в нескольких журналах вспомнили о литературных достижениях писателя; перечислили главные награды, лауреатом которых являлся Маканин. Их было немало: „Большая книга”, „Русский Букер”, „Пенне” (Италия), Европейская премия по литературе, Пушкинская премия фонда Тепфера (ФРГ), премия „Ясная Поляна”. Некоторые литературные издательства написали поздравительные тексты<sup>1</sup>. На разных сайтах были перепечатаны давние интервью с писателем<sup>2</sup>. В эфире телеканала „Культура” вновь показали передачу *Линия жизни* (2007) с его участием<sup>3</sup>. Все это показывает уважение, с каким люди культуры относятся к творчеству Владимира Маканина. И все же в сравнении с волной мероприятий, которая имела место в России в тот же временной период и была связана с юбилеем Валентина Распутина (родился 15 марта 1937 года), можно сказать, что день рождения „современного классика” Маканина прошел почти незаметно.

<sup>1</sup> См.: „Литературная газета” 2017, № 10 (6589) (15.03.2017).

<sup>2</sup> Владимир Маканин о войне, больнице и рыбалке. Интервью Николая Александрова с Владимиром Маканиным, <<https://lenta.ru/articles/2017/03/13/makanin/>> [дата обращения: 15.03.2017].

<sup>3</sup> Передача впервые вышла в эфир 20.01.2007 г.

Зато сообщение о смерти Владимира Семеновича, наступившей 1 ноября 2017 года, вслед за пресс-службой издательства „Эксмо”, мгновенно передали буквально все СМИ. Писатель умер в небольшом поселке Красный в Ростовской области после продолжительной болезни. Тогда журналистка „Российской газеты” Елена Яковлева назвала Маканина „Достоевским XX века, заглядывающим во внутренние сюжеты души и мысли ТАК<sup>4</sup>, что становилось страшно”<sup>5</sup>. Яковлева считает, что Маканин — это „писатель такого масштаба, что внимание или невнимание к написанному им становится критерием нашего культурного и общественного состояния”<sup>6</sup>. В то же время Владимир Григорьев, заместитель руководителя Роспечати, верно подметил, что Маканин „никогда не вписывался четко в определенные схемы «свой-чужой»”, а „путь его в литературе отнюдь не был устлан розами и лилиями, но шел он по нему ровно, спокойно, обстоятельно, с большим запасом дыхания, как иноходец”<sup>7</sup>. Григорьев назвал Маканина „добротным и качественным, очень хорошим” писателем.

Думаю, самое главное, что вывело Маканина в бесспорные лидеры современной прозы и обеспечит ему прочное место в истории русской литературы — это откровенное нежелание (скажу больше — невозможность) снять с себя ответственность за читателя, за ту функцию литературы, от которой с легкостью отказались слишком многие — осмысление нашей жизни. Не только лишь описание, но ОСМЫСЛЕНИЕ<sup>8</sup>.

Сам писатель всегда повторял, что литература „никому и ничего не должна”<sup>9</sup> и что она является альтернативной действительностью, а не отражением реальности. „Зачем удваивать реальность?” — риторически спрашивал Маканин<sup>10</sup>. Но то, что благодаря литературе он осмыслял собственную жизнь, и даже больше: через нее осмыслял жизнь своих персонажей — несомненный факт.

<sup>4</sup> Выделение Елены Яковлевой.

<sup>5</sup> Е. Яковлева, *И сошлось небо с холмами*, „Российская газета” 2017, № 7416 (250) (02.11.2017), <<https://rg.ru/2017/11/02/umer-vladimir-makanin-dostoevskij-xx-veka.html>> [дата обращения: 02.11.2017].

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> В. Григорьев, *С кем вы? С человеком*, „Российская газета” 2017, № 7416 (250) (02.11.2017), <<https://rg.ru/2017/11/02/grigorev-makanin-ne-vpisyvalsia-v-opredelennye-shemy-svoj-chuzhoj.html>> [дата обращения: 02.11.2017].

<sup>8</sup> Там же. Выделение Владимира Григорьева.

<sup>9</sup> *Владимир Маканин о войне, больнице и рыбалке...*

<sup>10</sup> ТВ передача *Линия жизни* (20.01.2017), <<https://www.youtube.com/watch?v=aCYMV-SeY92k>> [дата обращения: 02.11.2017].



Он был удивительным писателем, который честно шел в литературе, во все времена сохраняя чувство невероятного внутреннего достоинства, которое сочеталось с глубочайшим, очень острым, своеобразным и ярким литературным талантом, невероятной эмоциональностью, аналитичностью и очень точным умением ставить диагноз своему времени<sup>11</sup>,

— подытожил Алексей Варламов, член жюри литературной премии „Ясная Поляна”.

Другие деятели культуры и литературоведы откликнулись на известие о кончине писателя спустя некоторое время. И практически все без исключения повторяли, что Маканину на протяжении всей жизни удавалась далеко не простая вещь — он смог оградить свою творческую самостоятельность от всяких внелитературных влияний. Литературовед Наталья Иванова, одна из первых, кто обратил внимание на творчество автора *Андеграунда...*, в статье *Памяти Владимира Маканина* написала следующее: „Трудно найти в нашей литературе писателя, который прошел самостоятельным, но легальным путем более полувека и сохранил творческую независимость при всех условиях и обстоятельствах”<sup>12</sup>. Писатель Дмитрий Быков посвятил Маканину статью *Нах хаос*, в которой заметил (вопреки многим критикам, упрямо ищущим в творчестве писателя математическое начало), что „вся его литература была как раз принципиальным и убежденным бегством от математики — в хаос, который у него по-тютчевски «шевелится» под словами”<sup>13</sup>. Этот „хаос” — жизненная тайна, зафиксированная в человеческой душе, в поступках как раз не „газетных”, а „литературных” героев. Но, как ни странно, литературные герои — настоящие живые персонажи альтернативной действительности. Эту разницу между героями Маканин объясняет, в частности, в беседе с Николаем Александровым:

Говорить о том, что есть герои литературные и герои... Я уже говорил много раз, но факт, что герой жизни — это человек, которому можно и нужно подражать. Газетная такая фигура, спасает кого-то. А герой литературы тот, кому нельзя подражать: ни Раскольникову, ни Печорину, ни даже Фаусту, который косвенно убил, нельзя подражать. Да и в этом нет никакого смысла, потому что герои литературы — это некая квинтэссенция авторская, некое могучее созда-

<sup>11</sup> Цит. по: <<https://ria.ru/culture/20171102/1508092876.html>> [дата обращения: 02.11.2017].

<sup>12</sup> Н. Иванова, *Памяти Владимира Маканина*, „Знамя” 2017, № 12, <<http://magazines.russ.ru/znamia/2017/12/pamyati-vladimira-makanina-pr.html>> [дата обращения: 01.03.2018].

<sup>13</sup> Д. Быков, *Нах хаос. Памяти Владимира Маканина*, „Новая газета” 2017, № 124 (8.11.2017), <<https://www.novayagazeta.ru/articles/2017/11/07/74471-nah-haos-pamyati-vladimira-makanina>> [дата обращения: 15.11.2017].

ние комплексов и жизненных возможностей. Возможностей героя, возможностей человека. И отсюда уже — два этих сорта литературы.

Один сорт литературы — герой жизни, газетный герой. Почему говорили: отражай сегодняшний день, дайте нам героя нашего времени. Власть же призвала. Они звали к газете. Многие верили им. Были даже какие-то успехи, вроде *Как закалялась сталь*. Чем больше писателям говорили: вы должны отражать жизнь, тем больше они приближались к героям жизни и тем дальше они уходили от героя литературного, который, собственно, и есть квинтэссенция литературы. Эта деградация была у нас на глазах. И то, о чем вы спросили, — это обратный ход, попытка спастись.

Спасение — это уход от газет, от героя, который пунктуально приближен к газете. Уход к тому, что ты должен сам создать, и создать что-то, что можешь только ты и в свое время. Это твой отчет. Тебе скажут: „Что ты сделал?“ — ты скажешь: „Вот, я сделал Печорина“. Литература не должна ничего отражать. Это совершенно не входит в ее задачи. Литература идет параллельно. Я уже много раз говорил, что если бы Бог хотел, чтобы мы копировали, он бы не дал нам сердце<sup>14</sup>.

На наш взгляд в кругу важнейших интересов Владимира Маканина как писателя находилась роль литературы в жизни человека и общества. Его волновал вопрос „гибели литературы“, ее место в меняющейся (текущей) реальности. Так как Маканин четко отразил эту проблему в своем творчестве, настоящая статья посвящается вопросу литературного героя и его поисков „слова“, то есть смысла (*logos*) и литературы. Герои Маканина полностью погружены в „литературную традицию“, они сами воспринимают действительность через слово и литературное творчество.

В массовой культуре XX века цена слова упала очень низко. Однако роль литературной традиции в произведениях Владимира Маканина и само его творчество противоречат объявленной „смерти автора“ (Роланд Барт), то есть и смерти литературы, и смерти слова вообще. Проза Маканина конца 1980-х и 90-х годов является металитературой — она осознает свою субъектность и предметом своего интереса демонстрирует себя.

В знаменитых повестях *Отставший* и *Один и одна*, опубликованных в 1987 году, Маканин не без причины выбирает своим героем и рассказчиком — писателя. Несомненно, в зарисовках Геннадия (*Отставший*) и Игоря Петровича (*Один и одна*) можно увидеть биографические моменты. К истории о том, как писатель „отстал“ от шестидесятников, сам Маканин

---

<sup>14</sup> Владимир Маканин о войне, больнице и рыбалке...

неоднократно возвращался в разных интервью<sup>15</sup>. Наталья Иванова заметила, что повесть *Отставший* обнаружила уязвленную писательскую травму и осознание, что Маканин „отстал от 60-х, не успел в их «поезд» в «Новый мир» и к Твардовскому”<sup>16</sup>. В повести *Один и одна* также замечен ряд близких Маканину деятелей: Игорь Петрович вспоминает свое „барачное детство”, определяет свой метод творчества как „мышление сценами” и писание „повестей-портретов”.

В повести *Один и одна* присутствует очень интересная связь автор–рассказчик–герой. Граница между фактическим сюжетом и процессом его становления нечеткая. Повествование от первого лица незаметно переходит в повествование от третьего лица и наоборот. Абстрактный рассказчик перестает фокусировать свое внимание на главных героях рассказа — Нинель Николаевне и Геннадии Павловиче, и сосредотачивается на себе самом и своем творчестве. Игорь Петрович (изначально второстепенный персонаж, всего лишь знакомый главных героев) оказывается человеком, знания которого выходят за рамки сюжета, он — писатель и сочинитель судеб остальных героев. Он вроде бы находится на одном сюжетном пласте с остальными персонажами и в то же время пишет их историю, „собирает судьбы”.

Когда я был помоложе, у меня был явный дефицит судеб и людей: дефицит близкого их знания. Людей, так или иначе соприкасавшихся со мной, было мало, так что слежение за типом, за поразившим меня характером отсюда и шло — от незнания. Записывание на отдельных листках, собирание характерных черт в отдельный ящичек, в отдельную коробку, а то и магнитофон, чтобы анализировать, чтобы уловить в оттенках его речи пресловутые полутона его совести, — все это молодо, возрастно, нелепо, но ведь было<sup>17</sup>.

Подобно другим героям-писателям в творчестве Маканина Игорь Петрович, прежде всего, боится одиночества (кстати, одиночество является лейтмотивом этой повести) и ухода из жизни. Писать — значит обеспечить себе вечность. Но его творческие возможности ограничены. Рассказчик-автор сомневается, что мог бы написать другую историю Нинель Николаевны и Геннадия Павловича, нежели та, которая уже получилась. Игорь Петро-

<sup>15</sup> Интервью, данное Владимиром Маканиным Янушу Свежему, [в:] *Pisarze nowi, zapamiętani i odkrywani na nowo*, red. P. Fast, A. Skotnicka-Maj, Katowice 1996, с. 142–150; Владимир Маканин о войне, больнице и рыбалке...

<sup>16</sup> Н. Иванова, *Памяти Владимира Маканина...*

<sup>17</sup> В. Маканин, *Один и одна*, [в:] его же, *Собрание сочинений*, т. 3, Москва 2003, с. 249. Далее цитаты из повести приводятся по этому изданию с указанием номера страницы в тексте статьи.

вич как бы подтверждает слова Маканина о том, что писатель пишет не так, как хочет, а так, как может. Он не уверен в неограниченных возможностях писателя-демиурга. Ведь литература подчиняется внутренним законам.

Но, может быть, я боюсь за них потому, что редко у них бываю и от незнания выдумываю. Может быть, я выдумщик и потому не только Нинель Николаевна и Геннадий Павлович, но также все прочие мои знакомые и приятели, и моя семья, жена, дочь, все люди, и города, и деревни, и весь мир вокруг — это хрупкая, моя и не моя, выдумка [с. 243].

Представленный в повести *Один и одна* мир придуман Игорем Петровичем, но он сам не осознает полностью своих творческих возможностей, он не доволен тем, как сложились судьбы Нинель Николаевны и Геннадия Павловича. Ему не нравится, что наполовину состарившаяся Нинель вяжет на спицах, а не, например — играет на фортепьяно, как положено „настоящей” литературной героине. Игорь Петрович ищет для своих героев образцы из XIX века, но они уже неактуальны. Он пытается связать два конца повести и решить судьбы своих героев, хотя в итоге выбирает „размытый финал”:

Мог быть рассказ о том, как человек прошлого века, точнее, *человек литературы прошлого века*, оказался в наших днях и, разумеется, откликнулся по чуткости своей на всякую болезнь всякого близкого или хорошо знакомого человека [с. 314].

Мог быть рассказ о том, что они не из тех, кто умеет добывать блага, — Геннадий Павлович и его жена, Нина... [с. 314]

Не представляю себе рассказа, в котором мы оба доживаем до старости в обычном ее варианте, и много-много лет спустя... [с. 327]

Не могло быть и такого рассказа, что она вышла замуж и что однажды я позвонил в дверь, а там, за порогом, их двое... [с. 328]

Как хорош, и как человечен, и, возможно, как пошел был бы рассказ, где Геннадий Павлович приходил бы к нам в семью ужинать раз в неделю. [...] Однако у Геннадия Павловича нет ни малейшей тяги бывать в семье, в чьей бы то ни было. [...] А может быть, он ничего такого не хочет и все это домыслы, а в сущности, его жизнь — это его жизнь. Он сам по себе, без возможности что-либо менять. А мы с Аней сами по себе. И никто ничего не хочет, не может. Мог быть такой вот *нерассказ* [с. 320–321].

Слово необходимо для душевного развития человека. История показывает, что писатели готовы заплатить высочайшую цену за свободу сло-

ва и верность самому себе. Утрата слова кажется величайшей трагедией, равнозначной потере гуманитарных ценностей. Угроза потерять живой, осмысленный язык, стала вполне реальной еще в XX веке, когда *logos* заменили пустые лозунги.

Герой повести Маканина *Лаз* (1991) — Ключарев, — рискуя своей жизнью, протискивается через узкую щель в подземелье, не только чтобы добыть нужную ему кирку, но и чтобы вернуть „слово”. Ему необходимо послушать дискуссию о Достоевском и о поэзии. Он буквально „дышит словом”. Слово, которое подвергалось испытаниям, — это основа ощущения свободы Ключаревым и фактор становления его идентичности.

Высокие слова, без которых ему не жить. (И без которых не жить его жене. И без которых не жить Денису, ибо даже не понимающий слов человек понимает, что слова есть; и живет пониманием. [...] Мы — это слова. Даже если только проходим синюшной тенью мимо друг друга, мы успеваем их передать один другому — тем и живем.)<sup>18</sup>.

Одно из самых важных произведений Маканина — роман *Андеграунд, или Герой нашего времени* (1997). О его герое, да и о самом романе, написаны десятки статей. Марк Амусин, автор монографии о Владимире Макаanine, добавил следующее:

Петрович, по социальному статусу бомж, присматривающий за временно пустующими квартирами, а по характеру и судьбе — человек культурного андеграунда (сокращенно „агэшник”), много лет отдавший литературе, но ни разу в советское время не напечатанный. Бескомпромиссная преданность слову, отказ вступать в сделки идеологического или эстетического порядка — это стало стержнем его натуры. [...] Герой — стойк, отказавшийся от „писания”, своего призвания и проклятия, не только из неконформизма, но и из стремления сохранить в неприкосновенности собственное „я”, уберечь свою духовную независимость — в том числе и от литературного контекста<sup>19</sup>.

В мире, в котором живет герой романа, Петрович, самые важные слова, такие как исповедь, покаяние, любовь, — уже ничего не значат. Как замечает литературовед Карен Степанян, они превратились в формулы, цитаты и этикетки. Их повторяют автоматически, в пустоту. Все они становятся просто некоторыми элементами ритуала<sup>20</sup>. Эту игровую вторичность существующего языка, отсутствие смысла фундаментальных слов отлично по-

<sup>18</sup> В. Маканин, *Лаз*, [в:] его же, *Собрание сочинений*, т. 4, Москва 2003, с. 33.

<sup>19</sup> М. Амусин, *Гроссмейстер Маканин*, „Дружба народов” 2018, № 2, <<http://magazines.russ.ru/druzhba/2018/2/grossmeister-makanin-pr.html>> [дата обращения: 01.03.2018].

<sup>20</sup> К. Степанян, *Кризис слова на пороге свободы*, „Знамя” 1999, № 8, с. 206–209.

нимает Петрович. Поэтому возможность мыслить словом и высказываться посредством слова так для него важна. И для этого он говорит душевно-больному брату Вене:

Но сначала мысль. Сначала было Слово, разве нет, Веня? Напрягись! Старайся же! Человек внушаем, а значит, зависим от слов и мыслей. Старайся и думай. А ты с усилием думай. Люди думают, не чтобы расслабиться, а напротив — чтобы наткнуться на слово, чтобы как в сумерках — чтобы споткнуться и даже ушибиться о слово. Только с усилием, Веня!..<sup>21</sup>

Слова в романе *Андеграунд*... потеряли свой смысл, цитируются небрежно, подменяются другими. Они пустые, и поэтому Петрович так долго не может признать свою вину, совершив убийство. Он просто не находит подходящих слов, он только воет как зверь. И лишь в конце он готов „отчитаться” (не „покаяться” и не „исповедоваться”!) за свое преступление. Петрович знает, что в данном случае вариант Раскольникова не пройдет.

Естественно, потребность в слове связана с поисками качественной литературы и ее роли в жизни человека. Одной из главных тем литературы как искусства слова является связь времени (текучесть жизни) и вечного, то есть универсального. Некоторые исследователи Маканина утверждали, что эта „социальная диагностика времени” является мощной стороной его творчества. Но нельзя забывать, что Маканин актуален именно потому, что затрагивает вечные темы. И верность самому себе и своему творческому пути — одна из них.

Для героя *Андеграунда*..., бывшего писателя (нынешнего бомжа и убийцы), его неопубликованные тексты — основная ценность. Он верит, что через пятьдесят-сто лет их найдут, оценят и опубликуют. Для него совершенно неважно, кто их прочтет и „завопит” первым.

Важно, что *их* прочтут в *их* час. Скомканые и с перепутанными страницами, они будут отлеживаться в забытых редакционных углах, в белой жучковой трухе и в пыли, пока Бог и счастливый случай им (его текстам) не подскажут: пора! [с. 155]

Петрович знает, что современный ему человек уже научился жить без литературы, то есть без искусства слова, и не поймет настоящей, то есть его литературы. Но для него важнее завтрашний день. Можно предположить, что другие маканинские герои (Игорь Петрович из повести *Один и одна*, Геннадий в *Отставшем* или Тартасов из позднего *Удавшегося рассказа*

<sup>21</sup> В. Маканин, *Андеграунд, или Герой нашего времени*, Москва 2003, с. 96. Далее цитаты из романа приводятся по этому изданию с указанием страницы в тексте статьи.



о любви) также поворачиваются в сторону будущего. Периодически возвращаясь в прошлое, Петрович, тем не менее, живет будущим литературного андеграунда, то есть верой в смысл свободного слова. Его мысли кружат вокруг литературы как самой близкой ему области, затрагивая вопросы памяти и забвения. Для Петровича литература является средством приобретения бессмертности. Маканинский герой произносит: „Время ценить и время недооценивать” [с. 235], зная, что всему приходит свое время. Он подсознательно повторяет слова Марины Цветаевой, имя которой упоминается в романе несколько раз. Сама Цветаева пророчески написала в 1913 году следующие строки:

Моим стихам, написанным так рано,  
Что и не знала я, что я — поэт, [...]   
Моим стихам о юности и смерти  
— Нечитанным стихам! —  
Разбросанным в пыли по магазинам  
(Где их никто не брал и не берет!),  
Моим стихам, как драгоценным винам,  
Настанет свой черед<sup>22</sup>.

Цветаева, названная героем Маканина „предтечей нынешнего андеграунда” [с. 183], всегда была верна себе и поэтическому слову. Ступая по ее следам, Петрович умолкает и продолжает существовать в андеграунде вопреки всем внешним (внелитературным) обстоятельствам. В романе Петрович, перефразировав слова из стихотворения *Поэт* (1923), нечетко приводит цитату:

„Поэта далеко заводит речь”, — оговорилась предтеча нынешнего андеграунда Цветаева, столь долгие годы (столь зрелое время своей жизни) не смогшая вполне постичь темного счастья подполья. [...] Она из тех, кто был и будет человеком подполья — кто умеет видеть вне света. А то и вопреки ему. Молчание нас тоже далеко заводит... [с. 183]

Но Петровича на самом деле ужасает действительность без слова: в своих звериных криках он предсказывает, а, возможно, даже констатирует гибель человечества, которое „учится жить вне Слова, потому что *осталось без слова...*” [с. 286]. Сам герой подбирает фразы очень внимательно, в его речи нет места случайности. Маканин показывает, как постепенно к Петровичу возвращаются мир и гармония; параллельно с нахождением веры в смысла Слова, а значит и смысла существования.

<sup>22</sup> М. Цветаева, *Стихотворения. Поэмы*, Москва 1988, с. 28.

По мнению Петровича, который уже давно бросил писать, потеря Слова означает конец человечества. „Я и в снах боялся Слова. [...] Слова были как потребность. Как нужда” [с. 339], — признает Петрович. Слово для него — синоним бытия, смысл существования, содержимое всякого чувства. Его тревожит мысль о реальном исчезновении литературы:

[...] что за Россия без литературы! Вы, мол, молодые, пока что без судьбы и потому не можете знать масштаба проблемы: вы даже на чуть не представляете себе (а я, мол, уже представляю), что значит остаться без Слова, жить без Слова [с. 408].

Петрович понимает, что единственный выход, чтобы сохранить литературу, — это спуститься в подполье и остаться в нем. Ведь угроза для слова исходит от общества, которое выбирает деньги и телевидение вместо книги, подменяет *logos* языковым штампом. Петрович, будучи не только героем-писателем, но и рассказчиком, читает мир через призму литературы и к ней относит всю окружающую действительность. Отсюда в романе такое количество литературных ссылок, интертекстуальных заигрываний, явных и скрытых цитат.

Петрович нужен жильцам общаги (синоним страны и общества) как писатель, иногда только как „вроде бы писатель” [с. 17]. Старая пишущая машинка все-таки придает ему „некий статус” [с. 25]. Позже Петрович сам не понимает:

И удивительно: с той самой поры, как только я назвался и сказал, что я сторож, люди на этажах стали считать меня *писателем*. Трудно понять. Что-то в них (в их мозгах) сместилось. Я выглядел для них Писателем, жил Писателем. Ведь знали и видели, что я не писал ни строки. Оказывается, это необязательно [с. 156].

Марк Амосин замечает, что

Один из важнейших тезисов романа — конец эпохи „литературоцентризма” в российской цивилизации, которая сама переходит в андеграундное состояние. Жизнь, ставшая самодостаточной, равной себе, не просветленная высокой мыслью, отточенным словом, Логосом, грубеет и деградирует, опускается в сумрак, в подземелье. Маканин подтверждает эту мысль безжалостно точными социально-психологическими зарисовками<sup>23</sup>.

Сами герои Маканина „литературоцентричны”, все они — мыслящие персонажи, интеллигенты, многие из них — писатели. На протяжении все-

<sup>23</sup> М. Амосин, *Гроссмейстер Маканин...*

го творчества Маканина они подражают другу, плавно переходят из одного произведения в другое. Почву для маканинского героя подготовили его предшественники. Не только Михаил Лермонтов, Федор Достоевский, Лев Толстой и Антон Чехов, но и Венедикт Ерофеев и многие другие. Гуревич в *Вальпургиевой ночи* Ерофеева признал: „Я не очень верю, что вначале было Слово, но хоть какое-то задрипанное — оно должно быть в конце...”<sup>24</sup>. Наум Лейдерман и Марк Липовецкий подчеркивали, что речь Гуревича звала у „облеченных властью” ужасную ненависть.

Униженный и стоящий перед судом Гуревич в своем языке полностью свободен: это и высокая поэтическая свобода (недаром он то и дело переходит на шекспировские пятистопные ямбы), и свободное презрение ко всему официальному. [...] Он — юродивый скоморох, играющий со словами, потому что язык — это единственная область, где он может осуществить свою свободу, даже если эта игра и эта свобода идут ему во вред: иначе он существовать не умеет<sup>25</sup>.

Владимир Маканин всем своим творчеством подтверждал, что слово, язык, литература — всё еще остаются в силе. Многие упрекали его в том, что в советское время он публиковался в официальной печати. Но ему не пришлось расплачиваться за это, каяться или „отчитываться”. Невзирая на то, в какое время были написаны или напечатаны его тексты, — он оставался верным себе и своему творчеству. Так же как и его герои.

**Резюме:** Настоящая статья посвящена проблеме героя в творчестве Владимира Маканина. Автор статьи затрагивает следующие вопросы: отношение героя к таким терминам, как „слово” (логос), „литературная традиция”, „литературное творчество”; необходимость восприятия реальности через слово; чувство ответственности за меняющуюся (текущую) реальность. Следует отметить, что сочинения Маканина, написанные в конце 1980-х и в 1990-е годы, частично вписываются в постмодернистскую традицию „интертекстуальности” и „литературной игры”. В данной статье автор, на примере нескольких произведений (*Один и одна*, *Лаз*, *Андеграунд*, или *Герой нашего времени*), пытается определить тип героя Маканина (который часто является писателем или шире — интеллигентом). Анализ отдельных

<sup>24</sup> В. Ерофеев, *Вальпургиева ночь*, Москва 2001, с. 41.

<sup>25</sup> Н. Лейдерман, М. Липовецкий, *Современная русская литература: 1950–1990-е*, т. 2, Москва 2003, с. 512.

работ позволяет утверждать, что герой Маканина не только полностью погружен в литературную реальность, но также выражает стремление к новым, содержательным „высоким словам”, т. е. стремление к новой свободной литературе.

**Ключевые слова:** Маканин, писатель, литературный герой, логос, интертекстуальность

### A LITERARY HERO IN SEARCH OF LITERATURE (ON THE EXAMPLE OF SELECTED WORKS BY VLADIMIR MAKANIN)

**Abstract:** This article is devoted to the problem of a hero in the selected works by Vladimir Makanin. The author of the article is focused on such questions as the hero's attitude to the following concepts: „word” (*logos*), „literary tradition”, „creativity”; the need to perceive reality through the word, a sense of one's own responsibility for a changing (liquid) reality. It should be noted that Makanin's works of the late 80's and 90's fit into the postmodern tradition of the „intertextuality” and „literary game”. The article gives a characterization of the hero (most often a writer or just an intellectual) on the example of several works by Makanin (*He and She*; *Escape Hatch*; *The Underground, or a Hero of Our Time*). The article, based on the analysis of the above works, states that the Makanin's hero is not only fully immersed in literary reality (intertextuality, citation, paraphrase is used for this), but also expresses longing for new meaningful „elevated words” („высокие слова”) and new independent literature.

**Key words:** Makanin, writer, literary character, *logos*, intertextuality

**Русская литература: проблемы, феномены, константы**  
Коллективная монография под ред. А. Пашкевич и Э. Тышковой-Каспшак  
Вроцлав–Санкт-Петербург–Краков 2018

**Валерий Отяковский**

Санкт-Петербургский государственный университет

## **МЕТАМОРФОЗЫ ТЕЛА И ЯЗЫКА В ЯПОНИИ ДМИТРИЯ ПРИГОВА**

Дмитрия Александровича Пригова (1940–2007) можно назвать самым известным поэтом позднесоветского андеграунда. Лидер московского романтического концептуализма эпохи самиздата успешно вписался и в перестроечный культурный истеблишмент. Сегодня успех Пригова, обеспеченный многообразием и глубиной его творческих практик, бесконечно привлекают внимание исследователей.

Предлагаемый нами аналитический подход предполагает взгляд на язык Пригова как динамическую структуру, подвергающуюся постоянным изменениям под влиянием оригинального авторского проекта, существующего над текстами. Суть этого проекта Д. А. Пригов выразил в интервью Алене Яхонтовой, когда заявил, что смыслом его творчества является жест, поведение, а „отдельные окаменевшие тексты”<sup>1</sup> остаются лишь „отходами деятельности центрального фантома”<sup>2</sup>. Действительно, Пригов творил демиургический проект, создавал герметичную модель бытия, и для него важна не

---

<sup>1</sup> Д. А. Пригов, А. Яхонтова, *Отходы деятельности центрального фантома* (2004), [в:] *Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940–2007)*, под ред. Е. Добренко, М. Липовецкого, И. Кукулина, М. Майофис, Москва 2010, с. 75.

<sup>2</sup> Там же, с. 74.

столько проблема утверждения своего существования внутри определенного пространства (например, советского), сколько сотворение отдельного мира, свидетельством развития которого становятся тексты. Михаил Ямпольский в блестящем анализе приговского творчества утверждает: „Существование возникает через акт творения, который сам по себе есть жест актуализации, деятельности”<sup>3</sup>. Продолжая мысль, философ выдвигает важный тезис:

Глагольность, существование как актуализация — имеют прямое отношение к приговскому пониманию природы риторических типов, порождаемых самим движением времени, актуализацией истории. И при этом „стилевые” фигуры не имеют реальности, недействительны. Отсюда постоянный акцент на динамику разворачивания, на пространственные фигуры движения, за которыми нет предметной *realitas*<sup>4</sup>.

В рассуждениях философа вопрос о соотношении имени и сущности в творчестве поэта играет ключевую роль. Эта проблема важна как для концептуализма, оперирующего понятиями, а не сущностями, так и для религиозной по сути культуры, допускающей возможность божественного языка:

Особенность русского концептуализма заключается в том, что вся русская культура по существу своему концептуальна, потому что не знает предметности [...]. Номинация обращает культуру не в сторону вещей, а в сторону литературы. За именами в русской культуре, в сущности, нет предметов<sup>5</sup>.

Это соотносится с рефлексией самого поэта: „У нас уровень вещи и ее качества замещен пафосностью номинации”<sup>6</sup>. Номинация дарит имя, которое для постмодерниста важнее референта этого имени. В этом заключается суть „назначающего жеста”, главного метода концептуализма. Пригов говорил: „назначающий жест художника важнее конкретных объектов”<sup>7</sup>.

С середины 1990-х годов поэт начал писать романы. Полифоничность романа сталкивает множество дискурсов внутри одного произведения, и приговская стратегия подрыва доверия к отдельным способам говорения подвергается значительному усложнению, ведь ему предстоит работать не

<sup>3</sup> М. Ямпольский, *Пригов: Очерки художественного номинализма*, Москва 2016, с. 229.

<sup>4</sup> Там же, с. 230.

<sup>5</sup> Там же, с. 10.

<sup>6</sup> Д. А. Пригов, С. И. Шаповал, *Портретная галерея Д.А.П.*, Москва 2003, с. 11–12.

<sup>7</sup> Д. А. Пригов, „Я — памятник...”, Взгляд <<https://vz.ru/culture/2007/8/25/103521.html>> [дата обращения: 01.11.17].



с одним, а сразу с множеством речевых практик. И, по словам Дмитрия Голышко-Вольфсона, Пригову в романах удалось создать

[...] уникальную модель космологии — нет ничего за пределами безбрежного идеологического фантазма — и не менее самобытную космогонию: фантазматическое пространство рождается и погибает в результате извечной тавромахии, смертельного поединка героя-рассказчика с монстром идеологии и его бесчисленными аватарами<sup>8</sup>.

Как и в своих стихах, Пригов разрушает дискурс изнутри, имитируя его и посредством остранения, вскрывая условность.

Идеальную, программную модель разрушительного созидания, на наш взгляд, Д. А. Пригов создает в романе *Только моя Япония* (2001). Сюжет этого произведения, по мнению Ильи Кукулина, представляет собой художественное исследование

[...] саморефлексии повествователя, который, попав, в реальную Японию, поминутно замечает в своих реакциях на окружающую его реальность следы ориентальной экзотики, усвоенной им в прошлые годы и действующей на всех „этажах” культуры: от низового фольклора „дворового детства” до „высокой” словесности<sup>9</sup>.

Это колебание между авторским сознанием, реальностью и образом Японии, сложившимся в мировой культуре, подмечает и другой исследователь:

[...] обрывки воспоминаний автора о московском детстве уживаются с его сновидениями и озарениями, автоцитаты из собственных поэтических опытов перекликаются с „японским пластом” русской и мировой литературы, а реальные достоверные факты слипаются с безудержным фантазированием<sup>10</sup>.

Работая с множеством дискурсов, Пригов не старается объединить их в единое повествование, а максимально отдаляет, создавая дискретное пространство, где перемещение между разными типами письма создает динамику: „*Только моих Японий* оказывается много, и решить, какая из них для повествователя, а следовательно, и для читателя, более «моя», невозможно”<sup>11</sup>. Сам автор характеризовал книгу как „«фикшн» с примесью фанта-

<sup>8</sup> Д. Голышко-Вольфсон, *Читая Пригова: неоднозначное и неочевидное*, [в:] *Неканонический классик...*, с. 168.

<sup>9</sup> И. Кукулин, *Явление русского модерна современному литератору: четыре романа Д. А. Пригова*, [в:] *Неканонический классик...*, с. 575.

<sup>10</sup> Д. Голышко-Вольфсон, *Читая Пригова...*, с. 166.

<sup>11</sup> И. Кукулин, *Явление русского модерна...*, с. 596.

стики”<sup>12</sup>, хотя очевидна и жанровая ориентация на традиционные заметки путешественника. При этом и подзаголовок *Непридуманное* настраивает на предполагаемую документальность повествования. Так в жанровом определении романа смешиваются три дискурса: художественный („фикшн”), фантастический и документальный.

Д. Голышко-Вольфсон использует, на наш взгляд, удачный термин, презентующий приговскую поэтическую географию:

Япония в романе Пригова — не только конкретная геополитическая территория с ее историко-символической спецификой, но — и в первую очередь — пространство мерцающего и пульсирующего фантазма<sup>13</sup>.

Исследователь не заостряет внимания на непосредственном анализе упомянутого фантазма, хотя принципы его созидания нуждаются в пояснении. Как нам кажется, отправной точкой для анализа может служить стихотворение, размещенное автором ровно в центре романного повествования:

Я придумал для японцев два слова:  
Васл Ова  
Я придумал про Японию еще два:  
Юещед Ва  
Я придумал название японской рыбы:  
Скойр Ыбы  
Я придумал нечто японское простое:  
Коепрост Ое  
Я придумал имя японского бога:  
Скогоб Ога  
Я придумал что-то японское, но не очень:  
Онеоч Ень  
Я придумал японское и китайское сразу:  
Коеик Ит и Коеср Азу  
А вот название японского чуда:  
Онскогоч Уда  
Иногда я по-японски даже думал:  
Ажедум Ал! — думал я по-японски  
И было написано, когда я подплывал к Японии:  
Ывалкяп Онии  
И было написано на японских небесах:

<sup>12</sup> Д. А. Пригов, А. Яхонтова, *Отходы деятельности центрального фантома...*, с. 72.

<sup>13</sup> Д. Голышко-Вольфсон, *Место монстра пусто не бывает*, [в:] Д. А. Пригов, *Монстры. Собрание сочинений в 5-ти томах*, т. 3, Москва 2017, с. 30.

Ихнеб Есах  
И было написано в японских душах:  
Скихдуш Ах  
И было написано на японских камнях:  
Скихкам Нях  
И было написано на японской темноте:  
Ойтемн Оте  
И было написано на японской тайне:  
Онскойт Айне  
И было написано на японском всем:  
Онскомвс Ем  
И было написано на японском ничто:  
Онскомн Ичто  
И было написано японское во мне:  
Онскоев Омне  
И было написано японское японское:  
Онскоеяп онское<sup>14</sup>.

Очевидно, что нарратор последовательно примеряет на себя серию поэтических масок. В первом стихе он фиксирует акт создания слова. Затем выступает в роли Адама: придумывает названия для рыбы, имя для Бога. Далее он изображает историка: „японское и китайское сразу” — напоминание об исторической связи двух восточных культур, упоминание „японского чуда” — отсылка к прецедентному тексту. Ролевые изменения связаны с изменением изображаемых объектов: от описания материальных вещей к перечислению эфемерных понятий: мысли по-японски, „японские небеса”, „японские души”.

Во второй половине стихотворения уровень чувственного опыта уже освоен поэтом, и он переходит к уровню опыта интеллектуального, постигаемого только через текст. Поэтому анафорическое „Я придумал” заменяется анафорическим „И было написано”. Эта замена — знак происходящего приближения к пониманию природы японского, необходимого, чтобы постигнуть все разнообразие культурных дискурсов, связанных с Японией, переиграть, обмануть непостижимую для европейца страну, самому превратиться в японца. И, показывая максимальную глубину проникновения в чужое, герой находит „японское японское”. Этим он констатирует полное постижение дискурсивных законов, позволяющее отныне не только подражать им, но и создавать новые. Случившееся отсылает нас к началу стихот-

<sup>14</sup> Д. А. Пригов, *Только моя Япония (непридуманное)*, Москва 2011, с. 165–166. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

ворения, так закольцовывается сюжет, и если при первом прочтении нарратор утверждает свою роль лишь как нейтрального словопроизводителя, то при повторном он уже претендует на создание новых смыслов, раздвижение поставленных изначально рамок.

Автор постигает феномен Страны восходящего солнца через отдельные понятия, присваивая каждое из них через акт называния, именованя. Так, Япония, видимая со стороны, становится *только моей* Японией. Для героя романа<sup>15</sup> культурное пространство страны перестает быть загадочным, что подтверждает другое стихотворение, располагающееся ближе к финалу романа и выделяющееся поэтическим приемом, несомненно отсылающим к анализируемому:

Вот ем японскую еду  
И сравниваю я с китайской  
**В японской смысл весь на виду**  
В китайской же, как ни пытайся  
Сравнить его с Ещеук Утан —  
Он столькими еще укутан  
Побочными смыслами [...] [с. 211; выделение наше наше. — В. О.].

Лавируя между дискурсами, поэт создает образ Японии, символами которой до этого было принято считать сакуру, кимоно, Фудзияму, самураев... В тексте Пригова нет привычных ассоциаций. Слова, рыбы, камни — все это не является специфическими знаками японской культуры. Тем не менее, автором создается атмосфера, сопряженная только с ощущением Страны восходящего солнца. Конечно, во многом эта атмосфера обусловлена контекстом романа, но в рамках стихотворения она создается благодаря семантизации слова, „становящегося и развертывающегося из слогов и букв”. Имитация отрывистого японского языка создается благодаря приему, разработанному русскими авангардистами почти за век до написания романа.

Борис Борухов писал:

Пригов пользуется еще одним приемом для дискредитации стиховых атрибутов и придания им статуса „как бы”. Оставляя, скажем, в неприкосновенности сам размер строки, он превращает ее в некое подобие прокрустова ложа,

<sup>15</sup> Исходя из логики повествования, именно он является автором стихотворения. И хотя можно предположить сложную систему субавторства (герой романа пишет стихотворение, где рассказчик не полностью сопричастен автору), но на данном этапе анализа это вызвало бы лишь дополнительные трудности в интерпретации.

в которое можно втиснуться лишь ценой обрубания рук и ног, деформации, коверкания языковой единицы<sup>16</sup>.

Очевидна близость такого подхода к практике кубофутуристов:

Живописцы бюджетяне любят пользоваться частями тел, разрезами, а бюджетяне речетворцы разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями (заумный язык)<sup>17</sup>.

Один из авторов манифеста вплотную подошел к интересующей нас проблеме уже в начале 1920-х годов. Речь идет об Алексее Кручёных, который продолжал работу над превращением речевого потока в заумь. Основной темой, которую он разрабатывал в тифлисский период своего творчества, является теория поэтического сдвига или сдвигология<sup>18</sup>. Основные ее положения изложены в книгах *Малахолия в капоте* (1919), *Сдвигология русского стиха* (1923), *500 новых острот и каламбуров Пушкина* (1924). Из этих трактатов следует, что сдвиг — это слияние двух звуков (фонем), или двух слов как звуковых единиц, в одно звуковое пятно. В качестве примеров можно привести брюсовское „И шаг [ишак] твой землю тяготил” или пушкинское „Всё те же ль вы [львы]”. Кручёных исследует сдвиги в рифме, смысловые сдвиги, чтобы констатировать, что „все стихи — сплошной сдвиг”<sup>19</sup>. Он провозглашает сдвиг новым поэтическим приемом, основным для футуристов-заумников. Сдвиг как прием у Кручёных направлен на создание максимального благозвучия. Например, в строчке „губами нежными как у Иосифа пухового перед рождением Христа” мягкое „уи” подчеркивает нежность губ, а в строке „пырнет ногой важурные сердца” слово „важурные” написано слитно, чтобы подчеркнуть умышленность сдвига, возникающего при создании окказионализма<sup>20</sup>.

Кручёных утверждал главенство фонетического над смысловым. По его словам, влияние метра на лексическое значение слова — основная причина сдвига. Непредумысленный сдвиг представляет собой результат несоответствия значений при чтении „по смыслу”, и при скандовке. А задача

<sup>16</sup> Б. Борухов, *Вертикальные нормы стиля*, „Митин журнал” 1989, № 25, <<http://kolonna.mitin.com/archive/mj25/boruhov.shtml>> [дата обращения 01.11.17].

<sup>17</sup> А. Кручёных, В. Хлебников, *Слово как таковое*, Москва 1913, с. 12.

<sup>18</sup> Исторический контекст возникновения теории см. в: Т. Никольская, *Дада на сорок первой параллели*, [в:] ее же, *Авангард и окрестности*, Санкт-Петербург 2002.

<sup>19</sup> А. Кручёных, *Сдвигология русского стиха*, Москва 1923, с. 14.

<sup>20</sup> Более подробный анализ см. в: Р. Циглер, *Поэтика А. Е. Кручёных поры „41°”. Уровень звука*, [в:] *L'avanguardia a Tiflis. Studi, ricerche, cronache, testimonianze, documenti*, a cura di L. Magarotto, M. Marzaduri, G. Pagani Cesa, Venezia 1982.

умышленного сдвига — это создание текста, в котором отсутствуют несоответствия такого типа.

В общем смысле, сдвиг — это следствие несовершенства языка. Здесь уместно вспомнить о паралингвистике:

Теоретически мыслимая возможность коммуникации в стерильных условиях, сопряжена с созданием чисто логического языка, где условие однозначности структуры должно строго определять характер информации, независимо от любых внешних условий<sup>21</sup>.

В умозрительном языке, о котором пишет Геннадий Колшанский, сдвиг невозможен, поскольку в нем нет проблем при перенесении устной речи в письменную и наоборот. Если рассматривать сдвиг как трансформацию „умного” слова в „заумное”, можно говорить о восстановительной функции этого поэтического приема. Слова, использованные „глухим” поэтом, звучат так же, как и заумные, но графически от них отличаются. Речетворец расставляет пробелы в верных местах, тем самым указывая на правильность и поэтичность собственной речи.

В советской критике сдвиг рассматривался как ошибка невнимательных или неопытных поэтов, но не как поэтический прием. Максим Горький в статье *О начинающих писателях* (1928) сетовал:

Молодые писатели ничего, кроме газет, не читают и, оглушенные сухим треском языка статей газетных, совершенно не слышат звуковых капризов языка живой речи [...]. В одной рукописи читаю: „Сняв комнату на день раньше ее” [...]. Признаки такой глухоты неисчислимы в „творчестве” начинающих писателей<sup>22</sup>.

Конечно, в статье при этом не назван автор теории сдвигов, не используется сам термин.

Владимир Маяковский в статье *Как делать стихи* (1926) упоминает Кручёных, говорит о его „дурно пахнущих книжонках”, но не пишет, что из этих книжонок произрастает одна из программных установок самого В. Маяковского:

[...] как определить поэтическую труху, оставшуюся непримененной, не нашедшей себе употребления после других поэтических работ? Конечно, это лом стихов, стиховный лом. Здесь это лом одного рода — заупокойного, это стихов заупокойных лом. Но так эту строку нельзя оставить, так как получается „зау-

<sup>21</sup> Г. Колшанский, *Паралингвистика*, Москва 2008, с. 4–5.

<sup>22</sup> М. Горький, *О начинающих писателях*, [в:] его же, *О литературе*, Москва 1953, с. 296–297.



покойных лом”, „хлом”, читающийся как „хлам” и искажающий этим так называемым сдвигом всю смысловую сторону стиха<sup>23</sup>.

О ранних опытах со сдвигологией самого В. Маяковского речь в статье не идет<sup>24</sup>.

Все это говорит о том, что поэтическая стратегия Кручёных была в достаточной степени отрефлексирована современниками. Советские литераторы пришли к выводу, что этот прием нежизнеспособен, и является лишь следствием поэтической неаккуратности. Таким же образом сдвиг трактуется в советских словарях<sup>25</sup>. Конструктивно, хоть и в ином значении, термин используется в работах формалистов. Юрий Тынянов пишет *Подпоручика Киже* (1927), главный герой которого обязан сдвигу своим существованием.

Иное восприятие сдвигологии наблюдается в неподцензурной литературе советского периода. Алексей Кручёных своими типографскими опытами повлиял на саму технику самиздата, его идеи оказывали серьезное влияние на авангардную поэтику новой волны. Впрочем, не только авангардную. Варлам Шаламов в статье *Чего не должно быть* (1960-е) писал:

Не должно быть в стихах и неприятных сдвигов вроде классического брюсовского: „Мы ветераны, мучат нас раны”. В этом отношении знакомство с работой Алексея Крученых *Сдвигология* и другими его работами, ничего, кроме пользы, принести не может<sup>26</sup>.

Несмотря на то, что автор рассматривает сдвиг как ошибку, он призывает к знакомству с брошюрой-первоисточником.

В этом контексте неудивительно, что Пригов обращался к редкому поэтическому приему. Например, упомянутую Шаламовым оплошность Брюсова он пародирует в еще советском стихотворении *Мы — Миттераны* (1983)<sup>27</sup>. В сборнике *Первенец грамматики* (1978) напрямую обыгрывается футуристический прием<sup>28</sup>. В предуведомлении к нему автор пишет:

<sup>23</sup> В. Маяковский, *Как делать стихи?* [в:] его же, *Полное собрание сочинений в 13 томах*, т. 12, Москва 1959, с. 109.

<sup>24</sup> Пример такого опыта и комментариев к нему см. в: О. Ханзен-Лёве, *Интермедиальность в русской культуре: от символизма к авангарду*, Москва 2016, с. 328–329.

<sup>25</sup> См.: А. Квятковский, *Поэтический словарь*, науч. ред. и сост. И. Роднянская, Москва 2013, с. 360–361; *Словарь литературоведческих терминов*, ред., сост.: Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев, Москва 1974, с. 344.

<sup>26</sup> В. Шаламов, *Чего не должно быть*, [в:] его же, *Собрание сочинений: В 6 томах*, т. 5, Москва 2005, с. 50.

<sup>27</sup> Д. А. Пригов, *Москва. Собрание сочинений в 5-ти томах*, т. 2, Москва 2016, с. 532.

<sup>28</sup> Анализ этого сборника см. в: Х. Майер, *Буквы с выставленной выставки*, [в:] *Неканонический классик...*, с. 650–652.

[...] я предлагаю и вовсе слитное написание всех слов одной строки, дабы читатель сам по своему выбору мог поделить эти стихотворные объединения на нужные ему блоки<sup>29</sup>.

В позднем творчестве Пригова прием сдвига развивается, получает оригинальную интерпретацию. Так, в стихотворении *Бритва великая, бритва родимая* (1991)<sup>30</sup> он допускает в тексте существование нормативных и „сдвинутых” слов в едином пространстве текста. Более того, последние превращаются в самостоятельные члены предложения, в полноправных персонажей текста, обретают собственную семантику: „Вот за лесами ты, вот за морями ты [...] / Словно Есамиты, словно Орямиты”. Только сдвиг сохраняет рифму и парадоксальным образом, он становится конструктивным, а не деструктивным элементом стиха:

Используя сдвинутую рифму, то есть генерируя рифму благодаря смещению границ слова [...], Пригов цитирует футуристский прием „сдвига”. Только теперь следствием этого приема становится не разрушение стиха, а, напротив, преувеличенная форма его „функционирования”<sup>31</sup>.

Стратегия футуриста воспринимается концептуалистом как игровая, но при этом Пригов предполагает возможность серьезного ее осмысления:

Кручёных, который, по причине бытования исключительно в сфере поэзии, воспринимается как голая игра, но который, приди это кому-нибудь на ум, мог бы воспринят и как умозритель абсолютнейшей серьезности<sup>32</sup>.

В стихотворении *Я придумал для японцев два слова* Пригов возвращается к приему, использованному в *Бритве великой, бритве родимой*. Он весьма оригинально подходит к проблеме новословообразования: поэт хирургически разделяет нормативные слова, превращая их в заумные, не считаясь с традиционной логикой, определяющей сочетание морфем, расстановку ударений или деления слова на слоги. В результате возникают новые лексические единицы, которые могут существовать только в данном контексте. Попытка произнести эти слова приводит к расстановке спонтанных ударений (в некоторых случаях трудноопределимых), а работа со словом превращается в работу с пробелом. Пригов доводит до логического предела идею

<sup>29</sup> Д. А. Пригов, *Первенец грамматики*, [в:] его же, *Собрание стихов*, т. IV, hrsg. Und kommentiert von Brigitte Obermayr, Wien 2003, с. 94.

<sup>30</sup> Д. А. Пригов, *Монстры...*, с. 312.

<sup>31</sup> Б. Обермайр, Г. Витте, *Роман из стихов: „Живите в Москве” и художественный проект Д. А. Пригова*, [в:] Д. А. Пригов, *Москва...*, с. 15.

<sup>32</sup> Д. А. Пригов, *Опасный опыт*, [в:] его же, *Собрание стихов*, Т. III, hrsg. Und kommentiert von Brigitte Obermayr, Wien 1999, с. 164.

Кручёных: „Из природы сдвига ясно, что так называемые «междусловесные перерывы» или «словоразделы» — сплошная фикция: их просто не существует»<sup>33</sup>. По замечанию Кукулина, „Пригов еще больше радикализировал прием подчеркивания словоразделов, образуя заумные слова с помощью механизма словоразделов, нарочито не учитывая ритмических фигур»<sup>34</sup>.

Сама по себе приговская заумь — особое средство создания образа Японии и японского языка. Для отображения авторского восприятия нового языка, Пригову нужно избавиться от смысловой нагрузки слов, обремененных коннотациями. Заумь, произрастающая из нормативных слов, полностью соответствует идее отображения внутренней динамики слова, что и является пафосом приговского творчества. Это принципиально совпадает с задачами зауми. Как пишет Екатерина Бобринская, стремление заумного поэта — „оживить исходные, наиболее первичные — физические — условия рождения речи»<sup>35</sup>. В представлении Кручёных, заумь невозможно изучить и зафиксировать ее правила, поскольку она иррациональна. Но мы можем представить, что заумь, создаваемая Приговым, вполне рациональна, ибо аналитичность — одна из неотъемлемых черт его творчества. Если стихотворение отображает процесс познания и присвоения Японии, логично предположить, что заумная его часть изображает познание и присвоение поэтом японского языка. При этом, как и отдельно взятые образы не отображают японской специфики (камни, рыбы, небеса), так и в этих созвучиях нет стремления передать звучание именно японского языка. Мы воспринимаем их как японские благодаря работе назначающего жеста.

Как мы упоминали, Пригов присваивает объекты окружающего мира для включения их в свой художественный проект. Беспредметный язык Пригова — это созданный им японский язык для созданной им Японии. Но нельзя забывать, что основной сюжет стихотворения не в утверждении, а в перемещениях — с одной стороны от понятия к понятию, с другой стороны от понятия к зауми, наконец, более глубинная смена анафорических начал, как бы меняющих точку зрения автора.

Процесс метаморфоз описывается поэтом не только в рамках стихотворения, но и в предваряющей его главе. Созданные героем романа строки — это эстетическая реакция на гибель бабочки. С одной стороны, это типичное обстоятельство создания танка или хокку, но с другой — это отсылка

<sup>33</sup> А. Кручёных, *500 новых острот и каламбуров Пушкина*, Москва 1924, с. 18.

<sup>34</sup> И. Кукулин, *Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры*, Москва 2015, с. 20.

<sup>35</sup> Е. Бобринская, *Экспрессионизм и дада*, [в:] *Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма*, отв. ред. Г. Коваленко, Москва 2003, с. 186.

к известной даосской новелле *Чжуан-Цзы* об умопостигаемом процессе бесконечной метаморфозы<sup>36</sup>. Разглядывая насекомое, рассказчик

[...] стал сдержаннее в движениях, вспомнив известного древнего китайца с его странным и поучительным сном про него самого и бабочку, запутавшихся во взаимном переселении друг в друга [с. 162].

Даосизм является частью культуры Китая, но „все образованные японцы хорошо знали и любили такие классические даосские тексты, как *Дао-Дэ цзин* и *Чжуан-цзы*”<sup>37</sup>, да и сам Пригов отмечает: „все изобретаемое в почтитаемом Китае, совсем немного повременив, появлялось и в Японии” [с. 153]. Одной из ключевых идей даосизма является идея непрекращающейся динамики развертывания, бесконечного пути ради пути: „Путь, что может быть пройден, не есть постоянный Путь-Дао”<sup>38</sup>. Пригова могла заинтересовать эта идея, совпадающая с интенцией его творчества: путь без дороги схож с речью без референта.

Кроме того, образ философа, превращающегося в бабочку, мог привлечь внимание поэта, интересующегося идеей „новой антропологии”. Эта теория рассматривает возможность изменения границ телесного, свободный переход человека в иные физические конфигурации. Она свидетельствует о глубоко кризисе традиционной идеи человека и границ его возможностей, о чем говорит и сам поэт:

[...] проблема новой антропологии вставала перед человечеством всякий раз в моменты кризисов, завершения больших культурных эонов, возникновения новых больших идеологий<sup>39</sup>.

По Пригову, конец XX века ознаменован завершением сразу нескольких эпохальных культурных проектов, и это состояние упадка порождает желание нарушить рамки человеческого:

„Смерть субъекта”, провозглашенная ранним постмодернизмом, обращает-ся у Д.А.П. в полисубъектность, не ведающую последней границы<sup>40</sup>.

<sup>36</sup> *Чжуан-цзы. Ле-цзы*, пер. с кит., вступ. ст. и примеч. В. В. Малявина, Москва 1995, с. 73.

<sup>37</sup> Е. Торчинов, *Даосизм*, [в:] его же, *Пути обретения бессмертия: Даосизм в исследованиях и переводах*, Санкт-Петербург 2017, с. 49.

<sup>38</sup> *Дао-Дэ цзин*, пер. Е. Торчинова, Е. Торчинов, [в:] Е. Торчинов, *Пути обретения бессмертия...*, с. 139.

<sup>39</sup> Д. А. Пригов, *Новая антропология (1993). Предупреждение*, [в:] его же, *Монстры...*, с. 41.

<sup>40</sup> И. П. Смирнов, *Быт и бытие в стихотворениях Д. А. Пригова*, [в:] *Неканонический классик...*, с. 103.

Идея разрушения границ тела была подсказана логикой развития пост-модерна, доселе уничтожавшего рамки в пределах культуры: „Перенос постмодернистской мобильности на телесность [...] является формой подрыва границ”<sup>41</sup>. При этом сам Пригов понимает, что подобные трансформации возможны только Богу: „Тело есть зона эксклюзивного права Бога: вносить изменения, порождать”<sup>42</sup>. Поэтому в рамках собственного художественного (и в таком смысле теологического) проекта, Пригов постоянно стремится испытать на прочность границы отдельных слов и произведений, видов искусств и культурных дискурсов — это культурная рефлексия по поводу открывающейся перед человечеством реальной возможности получить силу божественного:

Изменчивость, как это ни парадоксально, — единственная неизменная и постоянная характеристика приговского тела, способная привести к таким же фантастическим результатам, как и усечение звуков в логогрифах или введение словоразделов в известные слова и словосочетания<sup>43</sup>.

Нет ничего удивительного в том, что в экзотической стране меняется и суть, и имя наблюдателя:

[...] мое имя, зафиксированное со слуха, а не считанное с документа, читалось в какой-то официальной бумаге Domitori Porigov. Я не обижался. Я даже был рад некоему новому тайному магическому имени, неведомому на моей родине, месте постоянных претензий ко мне или же упований на меня, вмененных в данное мне при рождении земное имя. О другом же сокрытом своем имени я только подозревал, никогда не имея случая воочию убедиться в его реальном существовании и конкретном облики. А вот тут наконец, к счастью, сподобился. И мне оно понравилось. Я полюбил его [с. 13].

Трансформация слова таким образом приравнивается к трансформации тела, и это происходит по той причине, что присваивающее слово Пригова становится божественным именем, отражающим суть предмета, а трансформация имени приводит к трансформации объекта. На этих перемещениях и строится „пульсирующий и мерцающий фантазм” *Только моей Японии*. Проанализированное стихотворение не только в концентрированном виде предлагает творческие стратегии Д. А. Пригова-романиста, но и соотносится с текстом всего романа как микрокосм с макрокосмом,

<sup>41</sup> М. Липовецкий, И. Кукулин, *Теоретические идеи Д. А. Пригова*, [в:] *Пригов и концептуализм*, Москва 2014, с. 99.

<sup>42</sup> Д. А. Пригов, А. Парщиков, „*Мои рассуждения говорят о кризисе нынешнего состояния...*” (*Беседа о „новой антропологии”*) (1997), [в:] *Неканонический классик...*, с. 18.

<sup>43</sup> К. Чепела, С. Сандлер, *Тело у Пригова*, [в:] *Неканонический классик...*, с. 539.

бабочка — с *Чжуан-цзы*. Перемещение идей из стихотворения в текст романа, а оттуда и в контекст всего проекта Пригова, создает напряжение и становится стержнем, на котором и держится все повествование.

**Резюме:** В статье анализируется роман Дмитрия Александровича Пригова (1940–2007) *Только моя Япония*. Предметом рассмотрения становится процесс трансформации тел главных героев и языка всего повествования. Речевые изменения связаны с опытом русского футуризма, в частности со „сдвигологией” Алексея Крученых. Телесные же метаморфозы отсылают к важной для писателя идее новой антропологии и даоистской философии Чжуан Цзы.

**Ключевые слова:** Д. А. Пригов, *Только моя Япония*, А. Е. Крученых, новая антропология

## METAMORPHOSES OF LANGUAGE AND BODY IN DMITRI PRIGOV'S JAPAN

**Abstract:** The article is devoted to the analysis of Dmitry Alexandrovich Prigov's (1940–2007) postmodern novel *Only My Japan*. The author focuses on the changes in the narrative and discourse, expressed in the transformation of the protagonist's body and language of the novel. Changes of the language are connected to the experience of Russian futuristic poet Alexey Kruchonykh and his theory of poetry shift, „sdvigologia”. Corporeal transformation is connected to the idea of new anthropology, which, unexpectedly, leads readers to the Taoism story of Tao Te Ching.

**Keywords:** Prigov, *Only My Japan*, Kruchonykh, new anthropology



**Русская литература: проблемы, феномены, константы**  
Коллективная монография под ред. А. Пашкевич и Э. Тышковской-Каспшак  
Вроцлав–Санкт-Петербург–Краков 2018

Эльжбета Тышковска-Каспшак

Вроцлавский университет

## **ОБРАЗЫ ГРУЗИН В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПРОЗЕ: МИФ И АНТИМИФ (ТВОРЧЕСТВО ВАСИЛИЯ ДИМОВА)\***

Представление различных культур, особенностей национального менталитета всегда вызывало интерес писателей. В течение XX и в начале XXI века наблюдаются противоположные тенденции: с одной стороны — процессы унификации и глобализации, с другой — культурная дифференциация и автономизация народов и культур, поиск и защита ими собственной идентичности, вплоть до крайнего национализма. Свидетельство этому — распад многонациональных государств в конце XX столетия и сепаратистские движения. В связи с этим оппозиция „свой” и „чужой” часто появляется в гуманитарной рефлексии, а концепт „чужой” вводится в литературные произведения с целью представления этих противоречивых процессов, а также — оценки других наций, при этом за точку отсчета принимается, как правило, менталитет своего народа.

Формирование образа „чужого” служит также укреплению единства собственной нации. Чувство национальной общности зиждется не только на мифах коллективной памяти, но также и на категоризации/стереотипизации образов „чужого” в массовом сознании, которому свойственно убежде-

---

\* Статья была опубликована на польском языке: E. Tyszkowska-Kasprzak, *Rosyjski dyskurs neoimperialny w prozie Wasilija Dimowa*, „Roczniki Humanistyczne” 2017, t. 65, z. 7, с. 123–138.

ние в том, что народы, подобно индивидам, обладают набором устойчивых качеств. В связи с этим некоторые исследователи стремятся определить черты, создающие характер народа, представить портрет той или иной нации, сравнить качества, типичные для разных национальных характеров. В современной гуманистике понятия „национального характера” или „духа народа” рассматриваются как социокультурные конструкции, обладающие определенными пространственно-временными координатами, а также соответствующими политико-идеологическими последствиями. В большинстве дефиниций национального характера подчеркивается его содержание, а не идейная направленность. Говорится о наборе устойчивых качеств, характерных для людей данной нации, о присущем определенному народу восприятию мира и реакций на него, о психологических чертах, свойственных представителям данной нации и т. п.<sup>1</sup>

Попытки определения национального характера исходят из дефиниции фроммовского термина „социального характера”, который означает

[...] совокупность черт характера, которая присутствует у большинства членов данной социальной группы и возникла в результате общих для них переживаний и общего образа жизни. [...] Понятие социального характера является ключевым для понимания общественных процессов. Характер — в динамическом смысле аналитической психологии — это специфическая форма человеческой энергии, возникающая в процессе динамической адаптации человеческих потребностей к определенному образу жизни в определенном обществе. Характер определяет мысли, чувства и действия индивида<sup>2</sup>.

На разных этапах истории образы „другого”, функционирующие в коллективном сознании, выполняют разные функции, однако определенные обстоятельства могут повлиять на возобновление застарелых антагонизмов, что, в свою очередь, способно оживить полузабытые образы-стереотипы, коренящиеся в далеком прошлом. В исключительные исторические моменты взаимное восприятие народов может привести к трансформации „образа другого” в „образ врага”. Формирование этих образов — это динамический социальный процесс, специфика которого обусловлена не только взаимоотношениями между народами, но и характером самой эпохи. Как

<sup>1</sup> Л. П. Репина, „Национальный характер” и „образ другого”, „Диалог со временем” 2012, № 39, с. 9–19, <[http://roii.ru/publications/dialogue/article/39\\_1/repina\\_l.p./national-character-and-the-image-of-the-other](http://roii.ru/publications/dialogue/article/39_1/repina_l.p./national-character-and-the-image-of-the-other)> [дата обращения: 12.06.2016].

<sup>2</sup> Э. Фром, *Бегство от свободы*, [в:] его же, *Бегство от свободы. Человек для себя*, [пер. не указан], Москва, с. 280–281.

замечает Лорина Репина: „есть времена создания стереотипов, их закрепления в культуре, а также времена их разрушения и создания новых”<sup>3</sup>.

В случае стереотипов или образов национальностей, входящих в состав СССР, таким исключительным временем переоценок стал период после распада империи. Дополнительным импульсом для прогресса имагологических исследований в 90-х годах XX века стало развитие исторической антропологии и истории менталитета с ее коллективным образом „другого”. Немаловажную роль в исследованиях коллективных образов „другого” сыграл в то время Лев Копелев, который обращает внимание на изменчивость как коллективного менталитета, так и самого восприятия народов<sup>4</sup>. Принципиально важным вопросом, по его мнению, является нравственный аспект исследований проблематики „свой–чужой”. Такой подход был особенно важен в России 1990-х годов, когда очень часто вставала проблема поиска „чужого–врага” среди других народов и стран<sup>5</sup>.

Распад СССР и крах идеи „дружбы народов” послужили импульсом для разнообразных толкований российской и советской истории в литературных произведениях. Тем не менее, в российской исторической мысли при объяснении явлений истории Российской империи или Советского Союза не нашла применения теория колониализма. Как утверждает Михаил Берг, россияне до сих пор чувствуют себя не столько колонизаторами, сколько освободителями. В связи с этим он предлагает использовать термин постимперияльный вместо понятия постколониальный, несмотря на то, что они совпадают и по структуре, и по времени, к которому относятся<sup>6</sup>.

Распад Советского Союза, кроме немногих исключений, не стал темой рефлексии для российских писателей, а изображение СССР в новейшей литературе почти всегда сопряжено с бинарной оценкой: отторжение и сарказм чаще всего соседствуют с ностальгией и мечтой о воссоздании ушедшего мира. В 1990-х годах россияне четко делились на сторонников и противников советского, но при этом, поглощенные реалиями нового образа жизни, советской теме посвящали мало внимания. В современной же России наблюдается взлет интереса к советскому времени, что отчетливо проявляется как в научных работах, так и в художественной литера-

<sup>3</sup> Л. П. Репина, „Национальный характер”...

<sup>4</sup> Л. З. Копелев, *Чужие*, пер. С. В. Оболенская, [в:] *Образ „Другого” в культуре*, ред. Л. З. Копелев, Москва 1994, с. 10–11.

<sup>5</sup> Там же, с. 7.

<sup>6</sup> М. Берг, *Постколониальный дискурс и проблема успеха в современной русской литературе*, доклад прочитанный на конференции „Post-Scripta. Постколониализм и литература” в Болонии в 2004 году, <<http://www.mberg.net/psttk/>> [дата обращения: 15.06.2016].

туре<sup>7</sup>. Литературные тексты, критикующие СССР, воспринимаются не как осуждение колонизации, а как неодобрение ценностей, пропагандируемых в стране, которой уже нет. Ольга Брейнингер усматривает в этом явлении формирование мифа Советского Союза<sup>8</sup>, а Александр Эткинд считает, что переживание распада СССР не завершено в полной мере, поскольку не проведена работа горя по жертвам политического террора, и в связи с этим преобладает меланхолия по великой империи<sup>9</sup>.

Ввиду такого подхода к СССР и его имперской политике применение постколониальной теории по отношению к русской литературе является редкостью<sup>10</sup>. Немаловажен также тот факт, что постколониальная теория в литературоведческих исследованиях направлена прежде всего на творчество представителей субальтерна. В случае же с русской литературой популярность приобрели рассуждения о „внутренней колонизации”, инициированные Александром Эткиндром и Ильей Кукулиным<sup>11</sup>.

Периодам трансформаций, как правило, сопутствуют амбивалентные настроения. Это касается также преобразований, наступивших после распада СССР, причем различные оценки новой ситуации появлялись не только в государствах, освободившихся от подчинения империи, но и среди самих россиян. Суждениям об исторической справедливости сопутствовало, и вероятно сопутствует также сегодня, сожаление о потере влияний и убеждение о неблагодарности наций, которые выбрали независимость. Это происходит из привычки к многолетнему положению, соответствующему отношениям между колонизатором и колонизованным. Как писал Альберт Мемми, „колониальное состояние сковало колонизатора и колонизованного цепью неизбежной зависимости, выработало характер каждого из них и навязало образцы поведения”<sup>12</sup>. Схемы сформированного таким

---

<sup>7</sup> М. Литовская, *Советская империя как тема литературы*, [в:] *Ностальгия по советскому*, ред. З. И. Рязанова, Томск 2011, с. 326–327. См. также: М. Литовская, „Прошлое плюс будущее минус настоящее”: имперская идея в российском романе 2000-х годов, „Уральский филологический вестник” 2012, № 1, с. 135–147.

<sup>8</sup> О. Брейнингер, *Безмолвный протест*, „Октябрь” 2012, № 10, с. 169.

<sup>9</sup> А. Эткинд, М. Липовецкий, *Возвращение тритона: советская катастрофа и постсоветский роман*, „Новое литературное обозрение” № 94 (2008), с. 175–176.

<sup>10</sup> Такого рода исследования ведутся, напр., Мадриной Глостановой, Михаилом Бергом, Марком Липовецким, Александром Эткиндром.

<sup>11</sup> *Там внутри. Практики внутренней колонизации в культурной истории России*, ред. А. Эткинд, Д. Уффельманн, И. Кукулин, Москва 2012; А. Эткинд, *Внутренняя колонизация. Имперский опыт России*, Москва 2013.

<sup>12</sup> А. Memmi, *Dominated Man: Notes Toward a Portrait*, London 1968, с. 45, цит. по: L. Gandhi, *Teoria postkolonialna. Wprowadzenie krytyczne*, tłum. J. Serwański, Poznań 2008, с. 19.

образом взаимовосприятия народов видны, например, в постсоветской литературе в образах этнического „другого”.

В связи с этим образы грузин в русской литературе обусловлены политическими отношениями между Россией и Грузией и оценкой событий и явлений совместной истории этих стран. Эта оценка отнюдь не тяготеет к объективному анализу событий, а представляет, скорее всего, настроения, доминирующие в обществе. Гулбаат Рцхиладзе и Георгий Векуа, анализируя высказывания с обеих сторон, заметили, что,

[...] если обобщить большинство публикаций грузинских авторов, то получается, что все беды Грузии начались после подписания пресловутого Георгиевского трактата 1783 года, что за этим последовала российская аннексия, в составе Российской империи угнеталось все грузинское, советская эпоха — это лишь история репрессий, несвободы и т. д.; российские же авторы предпочитают замечать только те блага, которые Россия принесла Грузии, присоединение Грузии к России рисуется как некий гуманитарный акт, призванный „спасти” грузинский народ, в советское время грузины, ничем не занимаясь, жили лучше всех и т. д. Короче говоря, муссируются банальные стереотипы, и даже сами по себе серьезные российские и грузинские исследователи в большинстве случаев оказываются не в состоянии взглянуть на вещи объективно и признать правоту „другой стороны”<sup>13</sup>.

Даже такое беглое изложение представлений обоих народов на тему взаимоотношений позволяет увидеть сформированные на протяжении нескольких столетий имперские/колониальные зависимости и связанные с ними отношения подчинения–доминирования между имперским центром и периферией. И хотя период непосредственного колониализма закончился, то — как замечает Лукаш Гемзяк — на постсоветском пространстве „империализм продолжает существовать в сфере культуры, в политических, экономических и общественных действиях”<sup>14</sup>.

Проблемы в российско-грузинских отношениях после распада СССР нашли свое отражение в литературных произведениях, в которых мы зачастую находим проявления национализма как грузин, так и россиян<sup>15</sup>. Как отмечает Елена Чхаидзе:

<sup>13</sup> Г. Рцхиладзе, Г. Векуа, *Предатели ли грузины?*, „Агентство политических новостей” 10.02.2009, <<http://www.apn.ru/publications/article21305.htm>> [дата обращения: 20.07.2016].

<sup>14</sup> Ł. Gemziak, *Imperium (wciąż) niezbadane: Rosja a perspektywa postkolonialna*, „Dialogi Polityczne” 2011, № 11, <<http://apcz.pl/czasopisma/index.php/DP/article/view/DP.2011.011/6073>> [дата обращения: 15.06.2016].

<sup>15</sup> Е. Чхаидзе, *Новые стороны старого мифа. Национализм в русской и грузинской литературе постсоветского периода*, „Гефтер” 31.10.2016, <<http://gefeter.ru/archive/19881>> [дата обращения: 12.03.2017].

В современной русской литературе постсоветского периода наряду с романтическим изображением Грузии как „жертвенной страны” [...] появились новые темы. Произошло это после нескольких событий: 9 апреля 1989 года в Тбилиси, грузино-абхазской войны, грузино-южноосетинского конфликта и Пятидневной войны 2008 года. Лейтмотивом всех произведений грузинской тематики до постсоветского периода было „Грузия — рай”, а затем он меняется кардинально, до „Грузия — разрушенный рай”<sup>16</sup>.

В произведениях русской словесности образы грузин, в зависимости от политической, общественной и культурной ситуации и ее оценки, наделены симпатией или неприязнью, приобретают формы предрассудка, стереотипа, мифа или антимифа.

Примером художественной репрезентации неравноправных отношений между Россией и Грузией может послужить творчество Василия Димова (1957 г. р.) — выпускника МГУ им. М. В. Ломоносова, члена Союза российских писателей с 1997 года. Он дебютировал в 1991-м циклом повестей *Профиль в склеенном зеркале*, а его следующая книга — роман *Аллюзии святого Поссекеля* (1996) — вошла в длинный список премии „Русский Букер” 1997 года. Грузии и грузинам Димов посвятил роман *Тбилиссимо*, вышедший в 2001 году в журнале „День и ночь” (книжное издание — 2003). Эта тема появляется позже в сборниках притч *Кафказус* 2010-го и *Анабечди (Отпечаток)* 2012 года. В первом из них писатель строит миф о грузинской нации. В следующих текстах замечается отторжение от этого образа и замена его противоположным — антимифом.

В *Тбилиссимо* портрет грузин соответствует мифологическому образу, который был введен в русскую литературу Александром Пушкиным и Михаилом Лермонтовым, а в XX столетии поддерживался Осипом Мандельштамом, Борисом Пастернаком, Беллой Ахмадулиной и Андреем Вознесенским<sup>17</sup>. Как отмечает Магина Тлостанова, русские писатели, изображающие

<sup>16</sup> Е. К. Чхаидзе, *Грузинская тематика в русской литературе постсоветского периода*, [в:] *Борис Пастернак и Тициан Табидзе: дружба поэтов как диалог культур*, сост. Н. А. Громова, Г. В. Лютикова, отв. ред. Г. В. Лютикова, Москва 2016, с. 178.

<sup>17</sup> Не все русские писатели изображали грузин с помощью образов, относящихся к романтическим мифам. Например, Виктор Астафьев в своем рассказе 1986 г. *Ловля пескарей в Грузии*, где представил портрет грузина-продавца: „Жадный, безграмотный, из тех, кого в России уничижительно зовут «копеечная душа», везде он распоясан, везде с растопыренными карманами, от немых рук залоснившимися, везде он швыряет деньги, но дома усчитывает жену, детей, родителей в медяках, развел он автомобилеманию, пресмыкание перед импортом, зачем-то, видать, для соблюдения моды, возит за собой жирных детей, и в гостиницах можно увидеть четырехпудового одышливого Гогию, восьми лет от роду, всунутого в джинсы, с сонными глазами, утонувшими среди лоснящихся щек...” (В. Астафьев, *Ловля*



экзотические регионы империи, следовали характерной для Запада романтической модели экзотизации, которая была адаптирована русскими романтиками и так называемыми реалистами XIX века — начиная с Пушкина и Лермонтова, а заканчивая Достоевским и Толстым<sup>18</sup>. Топос Кавказа, в том числе Грузии, приобрел в русской литературе символическое значение. К древнерусскому восприятию Кавказа как библейского места в XIX столетии добавилось представление о Кавказе как о части империи — территорий, присоединяемых к России в процессе долгой и изнурительной войны<sup>19</sup>.

Роман Димова, как и другие его произведения, можно причислить к так называемой экспериментальной прозе, а сам автор определяет свой стиль как „вымышленный реализм”<sup>20</sup>.

В начале произведения грузины представлены в момент обретения независимости, освобождения после нескольких столетий от российской/советской зависимости. Эта выдержанная в очень эмоциональном, патетическом тоне часть переходит в рассуждения об особенностях грузинского менталитета, его источниках и влиянии на историю страны. Автор пишет об эйфории грузин от обретения свободы, огромных надеждах, мечтах и силе, которую придает им вера в Бога. Кажется, что повествователь с пониманием относится к тому, что после столетий имперского доминирования России и СССР грузины естественным образом стремятся получить право на

---

*пескарей в Грузии*, „Наш современник” 1986, № 5, с. 125.). По мнению Астафьева, отрицательное отношение русских к грузинам привело к тому, что слово „грузин” иногда употреблялось как оскорбительное: „Дело дошло до того, что любого торгаша нерусского, тем паче кавказского вида по России презрительно клянут и кличут «грузином»” (там же, с. 125.). Публикация этого рассказа вызвала волну протестов и негодования со стороны грузинской интеллигенции, а историк и литературовед Натан Эйдельман обвинил Астафьева в национализме и расизме (К. Азадовский, *Переписка из двух углов Империи*, „Вопросы литературы” 2003, № 5, с. 7.). Описывавший эти факты Константин Азадовский утверждал, что „своего рода камнем преткновения для советской империи оказался именно национальный вопрос. Под ритуальные заклинания о «братской дружбе» и «добрососедских отношениях» национальное звено неуклонно слабело в цепи социализма” (К. Азадовский, *Переписка...*, с. 8). Но нельзя согласиться с мнением автора, что якобы советский человек не мог даже и подумать о взрывах национальной ненависти, которые потрясли Советским Союзом в конце 80-х годов. Такую возможность предполагали многие, а в литературе она нашла свое отражение, например, в повести Юлия Даниэля (псевдоним Николай Аржак) *Говорит Москва* уже в начале 60-х гг.

<sup>18</sup> М. В. Тлостанова, *Жить никогда, писать ниоткуда. Постсоветская литература и эстетика транскультурации*, Москва 2004, с. 283.

<sup>19</sup> И. Багратион-Мухранели, „Другая жизнь и берег дальний...” *Репрезентация Грузии и Кавказа в русской классической литературе*, Тверь 2014, с. 348.

<sup>20</sup> Василий Димов. *Биография*, Live Lib, <<https://www.livelib.ru/author/22696-vasilij-dimov>> [дата обращения: 12.07.2016].

независимость и радуются возможности вершить собственную историю. Он разделяет эту радость от обретения свободы, но одновременно с позиции превосходства предостерегает о рисках, связанных с ответственностью за судьбу страны:

Свобода — всегда опасный эксперимент. [...] Отчаянно борясь за свободу, они не допускают мысли, что когда-то, спустя годы, их правота и убеждения могут быть оспорены, поставлены под вопрос. Что наяву их смелые надежды могут выглядеть совсем иначе, чем в мечтах, снах или бреду<sup>21</sup>.

Далее, характеризуя Тбилиси, Димов создает мифологический портрет грузин. По мнению автора, столица Грузии представляет собой образец их национального характера:

Окончательно утвердив свой авторитет, Тбилиси превратился не только в ГЛАВНЫЙ БАСТИОН НАЦИИ. Он стал зеркальным отражением как всех ее достоинств, так и всех болевых точек — ее порой избыточной впечатлительности, ее безнадежных заблуждений, ее частых нервных потрясений, ее неисправимых слабостей и замаскированных хитростей<sup>22</sup>.

Писатель многократно повторяет фразу, выделенную прописными буквами: „ТБИЛИСИ — ГОРОД С ХАРАКТЕРОМ. ТБИЛИСИ — ГОРОД С ИСТИННО ГРУЗИНСКИМ ХАРАКТЕРОМ”<sup>23</sup>. Таким образом, перечисляемые повествователем особенности города становятся чертами менталитета грузин. В портрете народа преобладают такие качества, как достоинство, чувство самоценности, верность традиции, и в то же время горячность и непредсказуемость.

Одни считали его подтянутым, достойным, но непомерно своенравным. Другие — бескорыстным, но болезненно вспыльчивым. Третьи — по-отечески, с верой хранящим патриархальные традиции, но неуравновешенным, хвастливым, чересчур запутанным. Самые въедливые и подозрительные судьи восторгались его врожденным задором, хотя иногда сами же боялись его лихости, а точнее, непредсказуемости<sup>24</sup>.

По мнению Димова, грузинам свойственна безграничная удаля, вера в справедливость, уверенность в себе, оптимизм, жизнерадостность. Полными обаяния представляются писателю элементы повседневной жизни

<sup>21</sup> В. Димов, *Тбилиссимо. Роман в 16 песнях*, „День и ночь” 2001, № 7–8, <<http://dimovv.com/wp-content/uploads/2015/05/Василий-Димов-Тбилиссимо.pdf>> [дата обращения: 10.08.2016].

<sup>22</sup> Там же.

<sup>23</sup> Там же.

<sup>24</sup> Там же.

в Грузии, особенно, праздничные обычаи, традиция застолья и искусство произносить тосты: „В Тбилиси гостеприимство — искусство”<sup>25</sup>, „Праздничная дисциплина в Грузии — дело чести”<sup>26</sup>. Неотъемлемая часть грузинских встреч — это вино, которое возносится автором в ранг символа страны: „Не существует Грузии без вина”<sup>27</sup>, „Не может быть любви к родине без уважения и любви к вину”<sup>28</sup>. Именно вино побуждает грузин к действию, благодаря ему зарождаются новые идеи и увлечения, это оно освобождает в них энергию.

Писатель подвергает сакрализации также чувство исключительной связи грузин с природой: „Грузины верят в особую связь, существующую между ними и природой. И знают, что нарушить эту связь способна лишь смерть”<sup>29</sup>, „Он стоял лицом к лицу с природой. Как и прежде становясь ее органичной частью — не визави”<sup>30</sup>; подчеркивает, что в особенности они любят родные пейзажи и горы: „Горы их общая обитель под открытым небом. Их земной рай”<sup>31</sup>. Горы — это не только привычное окружение грузин, но и составляющая их национального характера; они воплощают верность, суровость, твердость характера, мудрость:

С самого детства он помнил каждый узор, каждый изгиб родного пейзажа. Знал, в какое время дня они ярче освещены солнцем. Сколько лежало в горах снега, в зависимости от времени года. Когда начинается, когда заканчивается сход лавин. Человек на самом деле знал об этих горах все. Еще он знал, что они для него — все. Воплощение мощи, красоты, вечности. Воплощение воли, хладнокровия, мудрости. Воплощение стойкости, верности, строгости. Часть его сердца. Часть его тела. Часть его духа<sup>32</sup>.

Кроме того, автор обращает внимание на традицию пения и его роль в быту и обрядности Грузии. Песня сызвека сопутствует грузинам чуть ли не в каждой ситуации; в песне они выражают свой темперамент и характер:

ЖИЗНЬ В ГРУЗИИ ВСЕГДА СОПРОВОЖДАЛАСЬ ПЕСНЯМИ. Здесь испокон веков можно было наблюдать не меняющиеся с течением времени одни и те же сцены. Грузины работали — пели. Отдыхали — пели. Молились ВСЕ-

---

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> Там же.

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> Там же.

<sup>29</sup> Там же.

<sup>30</sup> Там же.

<sup>31</sup> Там же.

<sup>32</sup> Там же.

ВЫШНЕМУ — пели. Воевали — тоже пели. [...] Главное для них было — петь. И без сего главного они не были бы собой<sup>33</sup>.

Исключительно важными для менталитета грузин, по мнению Димова, являются патриотизм, почитание предков, готовность защищать Родину, привязанность к истории, коллективная память: „Смерть как главная действующая персона постепенно отступала на второй план. Память отказывалась признавать ее превосходство”<sup>34</sup>.

В рецензии на роман *Тбилиссимо* Валерий Липневич констатирует, что представленный Димовым образ грузин — это, в сущности, портрет идеального человека:

Да и все особенности грузинского национального характера, так восхищающие русского прозаика, по своей сути, общечеловеческие. Но только существуют благодаря благодатному климату и особенностям истории и географии в своих крайних, почти предельных проявлениях<sup>35</sup>.

Сложно согласиться с таким мнением, поскольку этот мнимый идеализированный образ грузин, отсылающий нас к романтическому мифу, является идеологизированным образом. Как писал Елеазар Мелетинский:

[...] начиная с 10-х годов XX в. „ремифологизация”, „возрождение” мифа становится бурным процессом, захватывающим различные стороны европейской культуры. Основными звеньями этого процесса является не собственно апологетика мифа [...], а, во-первых, признание мифа вечно живым началом, выполняющим практическую функцию и в современном обществе, во-вторых, выделение в самом мифе его связи с ритуалом и концепции вечного повторения и особенно, в-третьих, максимальное сближение или даже отождествление мифа и ритуала с идеологией и психологией, а также с искусством<sup>36</sup>.

В рассуждениях об идеологических мифах из современных теорий мифа весьма пригодными оказываются работы Роланда Барта. В книге *Мифологии*, опубликованной в 1957 году, опираясь на теорию Фердинанда де Соссюра, французский структуралист рассматривает миф как семиологическую систему, которая одновременно связана с идеологией: „То же самое относится и к мифологии: она одновременно является частью семиологии

<sup>33</sup> Там же.

<sup>34</sup> Там же.

<sup>35</sup> В. Липневич, *Тбилиссимо!* (рецензия), „Дружба народов” 2004, № 3, с. 214.

<sup>36</sup> Е. Мелетинский, *Поэтика мифа*, Москва 1976, с. 28.

как науки формальной и идеологии как науки исторической; она изучает оформленные идеи<sup>37</sup>.

Барт замечает, что в мифе трехэлементная система: означающее, означаемое и знак, но особенность мифа заключается в том, что он создается на основе некоторой последовательности знаков, существующей до него. В связи с этим „миф является вторичной семиологической системой”<sup>38</sup>. Следующим существенным элементом теории Барта является утверждение, что функция мифа заключается в деформировании: „Миф ничего не скрывает и ничего не афиширует, он только деформирует, миф не есть ни ложь, ни искреннее признание, он есть искажение”<sup>39</sup>. По его мнению, важным является сам характер мифа — императивный, побудительный:

[...] отталкиваясь от конкретного понятия, возникая в совершенно определенных обстоятельствах, он обращается непосредственно ко мне, стремится добраться до меня, я испытываю на себе силу его интенции, он навязывает мне свою агрессивную двусмысленность<sup>40</sup>.

Миф сыграл значительную роль в возникновении различных идеологий как воплощение первобытного синкретизма и в этом смысле является прообразом идеологических форм<sup>41</sup>. Некоторые исследователи этой проблемы интерпретируют современную идеологию, в частности политическую, как миф (например, Жорж Сорель, Эрнст Кассирер). Барт объясняет рождение политических мифов с опорой на теорию о превращении истории с помощью мифа — в идеологию.

Используемый Димовым миф в качестве образа национального характера грузин маркирован идеологически. Он отсылает к прежним представлениям, явственно преувеличивает некоторые элементы (деформирующая функция мифа) и диктует свою неоднозначность. Этот миф дополняется сюжетной линией Ираклия, выделенной автором в отдельные главы. Это история его жизни с детских лет и до смерти. Характеристика этого персонажа неоднозначна — на портрете благородного человека, патриота, меломана, ценящего традицию и верного в дружбе явственно проступают изъяны. Он оказывается человеком несдержанным, конфликтным, неприязненным по отношению к соседям, не умеющим уважать чужие взгляды,

<sup>37</sup> Р. Барт, *Миф сегодня*, [в:] его же, *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*, Москва 1994, с. 75.

<sup>38</sup> Там же, с. 85.

<sup>39</sup> Там же, с. 87.

<sup>40</sup> Там же, с. 90.

<sup>41</sup> Е. Мелетинский, *Поэтика мифа...*, с. 124.

живущим в своем замкнутом мире: „У него были свои горы [...]. У него было свое небо, которое служило их фоном. У него было свое солнце, которое их освещало”<sup>42</sup>.

Рассказ о судьбе Ираклия — это одновременно история его дружбы с Леваном — их взаимной лояльности, недоразумений, ссор. В этих отношениях как раз Леван является стороной, сглаживающей конфликты; он защищает друга перед недоброжелательными соседями, старается поддерживать хорошее самочувствие Ираклия.

В романе указывается, что этим именем герой был назван в честь его известного дедушки: „Когда особо льстивые, а значит, и говорливые знакомые встречали Ираклия на улице, они приветствовали его не иначе, как ДОРОВОГО ВНУКА ТОГО САМОГО ИРАКЛИЯ”<sup>43</sup>. Имя Ираклий ассоциируется с наиболее известным россиянам грузинским царем из династии Багратионов — Ираклием II, правителем Кахети (1744–1762), а потом Картли-Кахетинского царства (1762–1798). Это именно он в 1783 году подписал георгиевский трактат о переходе Грузии под протекторат России. В связи с этим можно предположить, что герой романа, как представитель династии Багратионов, является для Димова воплощением грузинского государства с его соседской политикой, а Леван — его верного союзника, то есть России. Знаковым представляется также завершение этой сюжетной линии — после смерти единственного друга Ираклий не может вынести жизни в одиночестве, он сам себе копает могилу и умирает. В оценке писателя, Грузия не в состоянии жить без своего союзника и защитника.

Ввиду так изображенного национального характера грузин и таким образом представленной истории российско-грузинских отношений не удивляет факт, что в Грузии часть читателей Димова начала считать его российским шпионом и грузинофобом: „После выхода книги в Грузии читающая публика разделилась на два лагеря. Одни называли Димова «познавшим грузинскую душу», зато другие — русским шпионом и грузинофобом”<sup>44</sup>.

Следующие произведения, в которых прозаик обращается к грузинской тематике, были написаны после российско-грузинской войны 2008 года за Южную Осетию и Абхазию. Вероятно вооруженный конфликт и прекращение дипломатических отношений между двумя государствами повлияли на переоценку образа грузин и их национального характера. Попытка осво-

<sup>42</sup> В. Димов, *Тбилиссимо...*

<sup>43</sup> Там же.

<sup>44</sup> Е. Попов, [Предисловие к *Кафказусу* В. Димова], „День и ночь” 2010, № 5, <<http://magazines.russ.ru/din/2010/5/di52.html>> [дата обращения: 15.08.2016].



бождения от влияния империи и вооруженное сопротивление российским притязаниям привело к тому, что писатель в притчах, собранных в томе *Кафказус* (2010), отмежевывается от мифа грузинской нации и совершенно по-другому освещает черты менталитета грузин.

Так, митинг, организованный непосредственно после обретения независимости, он показывает как спектакль, в котором грузинам выпала роль легко управляемых кукол, живых игрушек, тамагочи, которые устраивают перед миром представление, позируя для заграничных новостных передач. Независимость Грузии описывается с сарказмом и презрением: „Отныне тамагочи надоело быть просто игрушкой. Кормить и пеленать себя — теперь его суверенное право”<sup>45</sup>.

Писатель на этот раз высмеивает те самые грузинские традиции, которые раньше его столь привлекали: шумные застолья — это уже не встречи друзей, а обыкновенное пьянство, во время которого каждый закрывается в себе. Искусство произносить тосты, воспеваемое в *Тбилиссимо*, теперь воспринимается как мука, пытка для гостей: „Тамада не дает перевести дух. Затягивая тугую петлю на горле каждого бесконечными тостами”<sup>46</sup>.

С презрением пишет Димов о грузинах как о вероотступниках, которые предали православие за упаковку макарон от католической церкви из Польши. Он также осуждает снос памятника в центре города (вероятно, речь идет о памятнике Ленину в Тбилиси). Писатель, как представляется, не понимает стремления грузин отмежеваться от исторической ситуации зависимости посредством сопротивления навязанной культуре и идеологии, а посему рассматривает этот поступок в категориях вспыльчивости, противоречивости и неуважения к собственной истории: „Без жалости, угрызений и ответственности затаптывая свое прошлое”<sup>47</sup>.

В подобном тоне выдержан образ грузин в произведении *Анабечди*<sup>48</sup>, являющемся по своей тематике и форме — продолжением *Кафказуса*. Писатель посвятил здесь Грузии и грузинам главы *Контрабас*, отсылающую к герою *Тбилиссимо* Ираклию, играющему на контрабасе, и *Тифлис*, в которой подчеркивает, что грузины пробуждают в нем противоположные чувства — от восторга до разочарования, причем зачастую по одному и тому же поводу. На этот раз писатель обращает внимание на их эмоциональность, которую они не пытаются скрывать, особенно во время застолья. Попытки

<sup>45</sup> В. Димов, *Кафказус*, „День и ночь” 2010, № 5, <<http://magazines.russ.ru/din/2010/5/di52.html>> [дата обращения: 15.08.2016].

<sup>46</sup> Там же.

<sup>47</sup> Там же.

<sup>48</sup> Анабечди на грузинском языке — оттиск.

определения национального характера грузин приводят Димова к выводу, что *homo cartvelicus* остается тайной, а суть его исключительности остается непостижимой. Тем не менее, писатель отмежевывается от мнения, представленного в *Тбилиссимо*, заканчивая главу восклицанием: „Прощай, иллюзия!”<sup>49</sup>.

В анализе образов грузин в прозе Василия Димова стоит обратить внимание на то, как изменения этого образа связаны с историческим временем, как меняется позиция автора в зависимости от ожиданий читателей и определенной политической ситуации<sup>50</sup>. Сам автор не указывает, какой была причина такой переоценки черт грузинского менталитета, можно однако предположить, что на это повлияли политические пертурбации в российско-грузинских отношениях. Сопротивление грузин во время конфликта 2008 года прозаик оценивал как проявление неблагодарности по отношению к бывшему покровителю. Произведения Василия Димова на грузинскую тему близки сиюминутной публицистике как по причине быстрой смены авторских убеждений в определенных политических условиях, так и с точки зрения эстетических недостатков — непосредственность высказывания ставит эти произведения в один ряд с плакатной публицистикой.

**Резюме:** В статье рассматриваются образы грузин, созданные в прозе Василия Димова. В романе *Тбилиссимо* представлен мифологизированный образ грузин как людей гордых, бескорыстных, хранящих патриархальные традиции, умеющих праздновать. По прошествии некоторого времени, в другой политической обстановке, в произведениях *Кафказус* и *Анабечди* Димов разрушает этот миф, представляя грузин в образах антимифологических: как нацию предателей, пьяниц, легко управляемых бестолковых кукол. Следовательно, изображение нации формируется с помощью различных образов, что обусловлено политической ситуацией и отображает писательскую оценку.

**Ключевые слова:** Василий Димов, Грузия, грузины, миф

<sup>49</sup> В. Димов, *Анабечди*, „День и ночь” 2012, № 5, <<http://magazines.russ.ru/din/2012/5/d36.html>> [дата обращения: 18.08.2016].

<sup>50</sup> Стоит отметить, что писатель неправильно оценил ожидания читателей, поскольку россияне проявили солидарность с грузинским народом. Сам Димов в переписке, которую я пыталась с ним вести, преуменьшает проблему перемены убеждений и избегает дискуссии на эту тему.

---

**THE IMAGES OF GEORGIANS IN CONTEMPORARY RUSSIAN  
LITERATURE: MYTH AND ANTIMYTH  
(VASILII DIMOV'S FICTION)**

**Abstract:** The article deals with images of Georgians presented in the prose by Vasily Dimov. In the novel *Tbilissimo* by Dimov the image of Georgians is just mythical. Georgians are introduced as the proud and selfless people who keep their patriarchal tradition and were born to celebrate life. In his later works *Kafkazus* and *Anabechdi*, written in a different political situation, Dimov destroys this myth by presenting images of Georgians in anti-mythical way: as a nation of traitors, drinkers and easily managed stupid puppets. Consequently, the image on a nation is formed by different images, what is determined by the political situation and reflects the writers' estimation.

**Keywords:** Vassily Dimov, Georgia, Georgians, myth



**Русская литература: проблемы, феномены, константы**  
Коллективная монография под ред. А. Пашкевич и Э. Тышковой-Каспшак  
Вроцлав–Санкт-Петербург–Краков 2018

Екатерина Биберган

Санкт-Петербургский университет культуры и искусств

Ольга Богданова

Санкт-Петербургский государственный университет

**ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОЕ ПОЛЕ ПОВЕСТИ  
ВЛАДИМИРА СОРОКИНА *МЕТЕЛЬ*  
(ПУШКИН, ГОГОЛЬ, ТОЛСТОЙ)**

При появлении повести Владимира Сорокина *Метель* (2010) критика прежде всего обратила внимание на жанровую дефиницию текста, ибо писатель впервые (после рассказов и романов) обратился к „среднему” жанру, не часто реализуемому в современной литературе. В интервью, отвечая на замечание корреспондента по поводу того, что „повесть очень дотошно стилизована под прозу XIX века”, писатель согласно подтверждает:

Я должен признаться, что по форме хотел написать классическую русскую повесть. Я поставил себе такую задачу. Может быть, она утопическая, может, постмодернистская, но я давно это хотел сделать. [...] — И добавляет, — Я вообще к этому тексту подбирался давно, уже давно — еще когда писал *Норму*, в некоторых рассказах<sup>1</sup>.

Последнее замечание Сорокина весьма важно для понимания концепции *Метели*. Дело в том, что, как известно, в 1989 году писатель (вслед за художниками-концептуалистами Виталием Комаром и Александром Меламидом) воплотил необычный (для литературы) концептуальный проект — „самый русский роман”, выпустив роман под концептуальным назва-

---

<sup>1</sup> В. Сорокин, *Обнять метель* [беседует Н. Кочеткова], „Известия”, 2.04.2010, с. 7.

нием *Роман*<sup>2</sup>. Теперь же в *Метели* Сорокин фактически продолжал и развивал линию раннего проекта, предпринимая попытку создания „самой русской повести“.

Опора Сорокина-концептуалиста на узнаваемые литературные претексты бросается в глаза с первых строк. Можно сказать, уже с названия. И в стремлении создать „самую русскую повесть“ Сорокин, несомненно, не мог обойтись без апелляции к творчеству Александра Пушкина, зачинателя и создателя русской классической прозы. В качестве прообраза Сорокин избирает пушкинскую повесть *Метель*<sup>3</sup> — в ее жанровом каноне, названии, в ее образности и стилистике, в идее — главенствующей роли стихии (случая) в судьбе героев. Даже форма композиционного построения повести „заимствована“ у Пушкина: как пушкинский текст предваряет эпитафия, так и Сорокин прибегает к подобному изыску, мало присущему современной прозе. Как эпитафия из Василия Жуковского содержит образ „метелицы“ и предсказывает характер последующих событий повести Пушкина<sup>4</sup>, так и эпитафия из Александра Блока, пронизанный образом равнодушной и холодной метели, оказывается у Сорокина „вещим“, порождающим напряженное предчувствие неотвратимой смерти героя (героев)<sup>5</sup>. Пушкинская *Метель* задает и центральный — сюжетоформирующий — мотив, композиционный стержень повести — **мотив дороги**.

Если обратиться к тексту *Метели* Пушкина, то вся атмосфера, в которой оказывается пушкинские герои, едва ли не в точности предвосхищает обстановку и обстоятельства повести Сорокина [с. 61–62]. Все „вешки“ пушкинской повести находят свое отражение в повести Сорокина — ветер, метель, дорога, хлопья снега, сугробы, ямы, овраги, лошадь, даже роща, по которой будет ориентироваться Перхуша в поисках поселения Старый Посад.

<sup>2</sup> Об этом см. подробнее: О. В. Богданова, *Роман умер, да здравствует роман! (роман В. Сорокина „Роман“)*, ч. 1, „Филологические науки“ [Москва] 2013, № 3, с. 31–43; *Роман умер, да здравствует роман! (роман В. Сорокина „Роман“)*, ч. 2, „Филологические науки“ [Москва] 2014, № 1, с. 89–101.

<sup>3</sup> *Метель* Пушкина входит в цикл *Повестей покойного Ивана Петровича Белкина*.

<sup>4</sup> „Кони мчатся по буграм, / Топчут снег глубокий... / Вот, в сторонке божий храм / Виден одинокий. // Вдруг метелица кругом; / Снег валит клоками; / Черный вран, свистя крылом, / Вьется над санями; / Вещий стон гласит печаль! / Кони торопливы / Чутко смотрят в темну даль, / Воздымая гривы... Жуковский” [с. 59]. Здесь и далее цитаты из Пушкина приводятся по изд.: А. С. Пушкин, *Сочинения в 3 томах*, Москва 1986, т. 3, 527 с., — с указанием страниц в скобках.

<sup>5</sup> „Покойник спать ложится / На белую постель, / В окне легко кружится / Спокойная метель... Александр Блок” [с. 5]. Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: В. Сорокин, *Метель: повесть*, Москва 2010, 304 с., — с указанием страниц в скобках.



При этом пушкинский дискурс, намеченный Сорокиным уже в названии, в первом же абзаце, в первом же диалоге героев порождает еще одну пушкинскую аллюзию, указывает на еще один пушкинский претекст.

— Да поймите же вы, мне надо непременно ехать! — в сердцах взмахнул руками Платон Ильич. — Меня ждут больные! Боль-ны-е! Эпидемия! Это вам о чем-то говорит?!

Смотритель прижал кулаки к своей барсучьей душегрейке, наклоняясь вперед:

— Да как же-с нам не понять-то? Как не понять-с? Вам ехать надобно-с, я понимаю очень хорошо-с. А у меня лошадей нет и до завтра никак не будет! [с. 5]

Образ смотрителя и ситуация отсутствия лошадей на почтовой станции неизбежно эксплицируют новые связи с пушкинскими *Повестями Белкина*, но теперь уже с повестью *Станционный смотритель*, с образом Самсона Вырина, по эпиграфу из Петра Вяземского, „коллежского регистратора, почтовой станции диктатора” [с. 75].

Первые же реплики сорокинского героя становятся словно бы иллюстрацией к пушкинской риторике:

Кто не проклинал станционных смотрителей, кто с ними не бранивался? Кто, в минуту гнева, не требовал от них роковой книги, дабы вписать в оную свою бесполезную жалобу на притеснение, грубость и неисправность? Кто не почитает их извергами человеческого рода, равными покойным подьячим или, по крайней мере, муромским разбойникам?.. [с. 75]

И последующее наблюдение Пушкина (Белкина) — „но если не случится лошадей?.. боже! какие ругательства, какие угрозы посыплются на его голову!” [с. 75] — словно отзываются в угрозах сорокинского Гарина: „Вот что, батенька! Доставай мне лошадей хоть из-под земли! Если я туда [в Долгое] сегодня не попаду, я тебя под суд подведу” [с. 7].

Однако пост-пушкинский образ смотрителя не будет развит Сорокиным в его *Метели*. Традиционные слагаемые простонародного русского характера, воплощенного Пушкиным в образе Самсона Вырина, у Сорокина будут делегированы образу возчика Козьмы. Именно его образ встанет рядом ямщиков и смотрителей, выписанных Пушкиным — „людей мирных, от природы услужливых” [с. 76].

Между тем образ смотрителя таит у Сорокина еще одну пушкинскую аллюзию, но теперь уже связанную с романом (повестью — у Пушкина) *Капитанская дочка*. Ситуация вынужденной остановки, вызванной непогодой (снежным бураном, метелью), со всей определенностью „восстанав-

ливает” атмосферу постоянного двора, к которому вывел кибитку Петруши Гринева некий бородатый мужик-вожатый. А знаменитая сцена с заячьим тулупчиком, подаренным юным недорослем бородатому мужику-проводнику (Пугачеву), отзывается в „барсучьей душегрейке” [с. 5], в которую облачен сорокинский зритель. С одной стороны, для современного читателя разница между „заячьим тулупчиком” и „барсучьей душегрейкой” мало различима. С другой — „барсучья душегрейка” словно **подсказана** Пушкиным, ибо в романе заячий тулупчик в какой-то момент поименован „барским тулупчиком” [с. 241], от которого недалеко и до „барсучьей душегрейки”. Аллитерированная звукопись, ощутимая в именах героев, — Петруша // Перхуша — поддерживает намеченное реминисцентное „воспоминание”, прочно связывая повесть *Метель* с претекстом *Капитанская дочка*. А встреченная на дороге Гариным и Перхушей огромная мертвая голова великана („различил голову мертвого великана” [с. 241]) прочитывается как аллюзия на *Руслана и Людмилу* Пушкина.

Обращает на себя внимание еще одна существенная особенность наррации Сорокина, со всей несомненностью „инспирированная” пушкинским претекстом. С первых страниц сорокинской повести внимание читателя привлекают „простонародно-диалектные” слова героев, необычная — самобытная — речь персонажей. Утверждая, что он изображает XXI-й век, между тем Сорокин намеренно нивелирует современность архаикой, смешивает настоящее с прошлым, сознательно экстраполируя сегодняшние суждения и вчерашние наблюдения на „вечное настоящее” быта и бытия Руси-России. „то, что происходит, — это могло происходить и в XIX веке, и в XX, я описал XXI”<sup>6</sup>. Вечное „никогда” (и „нигде”), утаенное в блоковских строках эпитафии<sup>7</sup>, становится принципиальной константой общерусской действительности, тем единым сквозным хронотопом, который объемлет все города и веси, все времена и эпохи. В рамках концептуально надвременного художественного пространства-времени Сорокин свободно микширует реалии (бытовые и ментальные) сегодняшние и прошлые, настоящие и будущие, и соответственно им использует лексические формы актуальные и архаизированные, эксплуатируемые теперь и вышедшие из норма-

<sup>6</sup> В. Сорокин, *Обнять метель...*, с. 7.

<sup>7</sup> Финал стихотворения А. Блока *Покойник спать ложится*, использованный Сорокиным в качестве эпитафии: „Снежинок легкий пух / Куда летит, куда? / Прошли, прошли года, / Прости, бессмертный дух, / Мятажный взор и слух! / **Настало никогда**”. В современном постмодерном прочтении „никогда” имеет ближайший синоним „всегда” (ср. В. Пелевин, Л. Петрушевская, Т. Толстая, Ю. Мамлеев — любимый Сорокиным — и мн. др.).

тивного употребления. Среди последних — смотритель, дохтур, верста, ежели, сѣдни, токмо, отсюдова, кабы, почитай и др.

Достаточно взглянуть на первые страницы *Капитанской дочери*, по форме созданной как „записки” Петра Гринева, то есть намеренно архаизированные и субъектно персонализированные на уровне речи и стиля мемуариста-повествователя Петра Андреевича, как становится очевидным, что „новояз” Сорокина спровоцирован пушкинским претекстом. Для современного реципиента архаизированные обороты речи Гринева не столько знакомы, сколько угадываемы, не столько актуализируемы, сколько домысливаемы. Может быть, еще живые и понятные современникам Пушкина, такие лексемы как „жило”, „оголелый”, „умёт”, „ставец”, „погребец” [с. 239–241] и др., сегодня уже не „расшифровываются” вне контекста и только в окружении других лексем выявляют свой смысл и значение. Сорокин по-постмодернистски весело следует пушкинскому пути и создает **несуществующие** слова, которые столь хорошо завуалированы в тексте (**адаптированы** к тексту), что не породили вопросов относительно их семантики (происхождения или ареала бытования) ни у одного из критиков. Условия игрового концептуалистского письма были приняты читателями без выявления этимологических основ и корней.

Между тем такие неологизмы, как „мимоездом”, „кладни дров” (вместо „кладка дров”), „завчера” (вместо „позавчера”), „плетуха” (по аналогии с „клетухой”, но, видимо, сплетенная), „припотеть” (по семантике приставки *при-* в значении „чуть-чуть вспотеть”), „приспешить” (в значении „приспичить”), „пристужно” (в значении „холодно, студено”), „ускоп” (в явном родстве с семантическим гнездом „оскопить”) и др., смоделированы Сорокиным не только с учетом его семантически значимых и эмоционально насыщенных морфем, но и в ориентации на архаизированный язык пушкинской *Капитанской дочери*. Как Пушкин легко и свободно внедряет архаические формы в текст — „вихорь” вместо „вихрь”, „облегать” вместо „обложить”, „оттоле” вместо „оттуда” (и др.), так и Сорокин искусно кракелерирует слова, чтобы придать им **самобытность** и **самостоятельность** (как в слове „самоход”, хотя его „самость” — условна).

Представляется, что „запустил” реакцию словообразования у Сорокина пушкинский номинатив „жило” — не в смысле предиката прошедшего времени, но в значении существительного „жилье”. Гринев: „я глядел во все стороны, надеясь увидеть хоть признак **жила** или дороги” [с. 237]. И чуть позже. Пугачев: „— Ну, слава богу, **жило** недалеко; сворачивай вправо да поезжай” [с. 238].

Сорокин именно так поступает со словом „правило”, используя омонимическую сущность русского языка, апеллируя не к существительному „пра́вило”, не к глаголу „правило” (средний род, прошедшее время), но к новообразованному субстантиву „прави́ло”, то есть руль, от глагола „править”. „Подошел Перхуша, сел рядом с доктором, застегнул полость, взялся за **правило**, взмахнул кнутиком: Ну, с Богом... Н-но!” [с. 28]. При этом Сорокин умело дополняет прием, включая в сферу игровой поэтики фразеологическое единство „взять за правило” (решить, принять за правило, положитьсь на правило), призывая читателя насладиться гибкостью русского языка. Языковые эксперименты и лингвистические экзерсисы Сорокина позволяют художнику расширить хронотоп „всеобщности” *Метели*, интегрировав прошлое и настоящее, классику и современность, сущее и вымышленное не только на уровне понятий и реалий, но и слова, языка, речи.

Между тем образ „барсучьей душегрейки” расширяет пространство интертекстуальных аллюзий в повести Сорокина и пробуждает отсылки к другим классическим русским повестям — в частности, к повестями Николая Гоголя. Учитывая языковую игру, предпринятую Сорокиным, лексема „душегрейка” оказывается едва ли не в прямой звуковой корреляции со словом „душегуб”, обнажая в образе зрителя некие различимые инфернальные черты и свойства, начиная с его характеристики „мужчина без возраста” [с. 9] и подкрепляясь образом часов-ходиков, висящих на стене и напоминающих „избушку бабы-яги” [с. 7].

Сцена встречи героев в доме зрителя выписана Сорокиным в духе Гоголя, осторожно, но уверенно наполняясь и разрастаясь чертовскими аллюзиями. Прямо или косвенно, отчетливо или незаметно в эпизодах со зрителем Сорокин многократно использует слова с корнем „черт” — экспрессивное „осточертел” [с. 8] или непосредственное „Черт дернул меня поехать напрямки через эту станцию” [с. 12], актуализируя гоголевское представление о национальных константах Руси — пространства мистического, фантазмагорического, ирреального, насквозь пронизанного нечистью и чертями. Так, кажется, случайное по форме требование путника-доктора достать ему лошадей „хоть из-под земли” [с. 7] оказывается успешно осуществленным зрителем-распорядителем. И вся последующая дорога доктора Гарина из „**проклятого** Долбешина” [с. 28] будет непременно сопровождаться образами и видениями всяческой нечисти — покойниками, водяными, русалками, великанами, карлами и др. Образ-мотив дороги, пронзающий текст романа Гоголя *Мертвые души*, внедряется в повество-

вании Сорокина и упрочивает статус национальной оси русской жизни (и философии).

Указанием на присутствие Гоголя в тексте Сорокина становится и то, что едва ли не каждый герой сорокинской повести наделен выразительной физиогномической чертой — длинным, выделяющимся на лице и неизменно упоминаемым носом.

Самым „длинным” носом наделен образ доктора Гарина — при портретировании героя, при каждом его упоминании нарратор непременно вспоминает о его носе. „Уездный доктор Платон Ильич Гарин был высоким, крепким сорокадвухлетним мужчиной с узким, вытянутым, **большеносым** лицом” [с. 11], у него было „целеустремленное лицо с большим упрямым **носом**” [с. 11], у него „**носатое**, напряженное лицо” [с. 18], он говорит, „морща свой **нос**” [с. 38], при попадании саней в сугроб „с **носа** доктора слетело пенсне” [с. 39], его „крупный **нос**” в дороге „успел слегка посинеть” [с. 50] и т. д. Возчик Перхуша ассоциирует доктора со слоном (отчасти в опоре на „сопоставимость” длины носа героя и слона) — „Вишь, какой **носатай**” [с. 53]. Всю дорогу доктор бесконечное число раз прибегает к носовому платку [с. 57, 118, 150 и др.].

Носами у Сорокина „увенчаны” все — герои живые и мертвые, люди и вещи. Кроме доктора еще и Перхуша, и Васятка. Именно в **носу** мертвого великана застревает полоз самохода Петруши [с. 246]. Даже при поломке самохода страдает именно **нос** полоза: „**Нос** правого полоза был расколот” [с. 40], „**нос** [полоза] слегка приподнялся” [с. 47] и др.

Сорокин сознательно прибегает к игре в „нос”. Прежде всего многократное упоминание носа того или иного персонажа не позволяет забыть о **носе Гоголя**, о незримом, но вечном присутствии писателя-сатирика и его мистериий в русской фантазмагорической реальности — литературной или действительной. Неслучайно самые частотные слова повести *Метель* — **черт** и **нос** — неизбежно порождают стойкие гоголевские ассоциации.

При создании „самой русской классической повести” Сорокин, несомненно, не мог обойти вниманием традицию Льва Толстого. Исследователи уже указывали на связь повести Сорокина с толстовской „сказкой” *Хозяин и работник*. Так, Павел Басинский прямо говорит о том, что „по сути, *Метель* — переписанная повесть Толстого *Хозяин и работник* с противоположным финалом”<sup>8</sup>. Замечание критика справедливо: действительно, сюжетно-композиционная структура обеих повестей совпадает до деталей — это дорога, зима, метель, поездка хозяина и работника, лошадь и сани,

<sup>8</sup> П. Басинский, *Настало никогда*, „Частный корреспондент”, 13.04.2010.

волки, занесенные снегом поля, отчаянная попытка найти дорогу, сон (сны), смерть одного из персонажей (и многие др.). Однако общность мотивной и образной систем, осознанно не утаиваемых, а скорее утрированно репрезентируемых Сорокиным, только усиливает, контурирует разность идейно-концептуальных установок повестей, акцентирует разнонаправленность писательских интенций.

Толстой дает своему повествованию жанровое определение „сказка”, тем самым актуализируя нравоучительный смысл повести, ее морализаторский, наставительный вектор. Его „дорожная повесть” нацелена на традиционный (хрестоматийный) ракурс отечественной классики XIX века — постижение героем-странником смысла бытия посредством преодоления преград на жизненном пути (**мотив дороги**). Финальное духовное преобразование и нравственное самоопределение персонажа становится главной интенцией Толстого. Намерение Сорокина иное.

Герой Толстого носит „говорящую фамилию” Брехунов. Ономасия имени указывает на склонность героя к велеречивости, к демонстрации собственной значимости, к поучительности его умных речей и поведения. Так, постулат истинного счастья и благополучия на земле для Брехунова — **дело**: „дело помню, стараюсь, не так, как другие — лежни али глупостями занимаются. А я ночи не сплю. Метель не метель — еду. Ну и дело делается” [с. 32]<sup>9</sup>. Если в ситуации надвигающейся метели один герой предлагает: „Что же, ночевать, что ли?”, то Брехунов решительно возражает: „Не, брат, обязательно ехать надо” [с. 15].

Герой Сорокина доктор Гарин тоже человек **дела**, более того — человек **долга**. Он решительно отправляется в метель во имя исполнения высоких гуманистических обязанностей — спасения людей, необходимости привить больным спасительную вакцину против „боливийской чернухи” [с. 5]. Между тем персонаж Сорокина (как и герой Толстого) тоже склонен к вербализованному/невербализованному саморазоблачению — его пышные умные речи своим пафосом и поучительной торжественностью напоминают монологические сентенции Брехунова, подчеркивая родство героев, близость их литературных корней. Не поименованный Сорокиным „Брехуновым” (например, по аналогии — Хвастуновым или Говоруновым), тем не менее герой *Метели* выступает героем-резонером в сниженном значении эпитета. Речи Гарина (как и у Брехунова) плакатны, призывны, пропагандны.

<sup>9</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: Л. Н. Толстой, *Полное собрание сочинений в 90 томах*, Москва–Ленинград 1928–1958, т. 29, с. 3–46, — с указанием страниц в скобках.



Герои Толстого и Сорокина подчеркнута „похожи” — сорокинский персонаж наделен рядом черт, „унаследованных” от толстовского героя-пробраза, детали и мотивы „перекочевывают” из одной повести в другую. Сорокин словно использует технику палимпсеста, прописывает текст по уже прежде существовавшему письму, то есть работает как современный художник-концептуалист.

Герои обеих повестей решительны и уверены в себе. Как первый, купец Брехунов, убежден, что не может медлить с покупкой „давно уже приторговываемой роши” и должен немедленно ехать, чтобы „городские купцы не отбили у него эту выгодную покупку” [с. 3], так и доктор Гарин несмотря на непогоду не теряет уверенности в тот же день достичь село Долгое, чтобы вступить в борьбу с эпидемией. Оба бросают вызов стихии: брехуновская максима „Метель не метель — еду” могла быть высказана (повторена) и доктором Гариным.

Решимость и решительность героев в обоих случаях дополняется их резким и по-своему „тяжелым” характером, одной из главных черт персонажей становится вечное недовольство и неудовлетворенность. Толстой отмечает, что Василий Андреич говорит „с тем **неестественным напряжением губ**, с которым он **обыкновенно** говорил с продавцами и покупателями, с особенной отчетливостью выговаривая каждый слог” [с. 7]. При этом напряжение сквозит в речи героя не только при „деловом” общении, но и в разговорах с женой, в диалогах с возницей Никитой. У Сорокина описание героя неизменно сопровождается сходными ремарками „с напряжением”, „разжав кулаки”, „со злобой” [с. 6], „недовольно” [с. 27], „негодующе” [с. 246], „раздраженно” [с. 253] и др.

Герои Толстого и Сорокина глубоко уверены в себе, в своей правоте и необходимости прислушиваться к их мнению. Так, Василий Андреич был убежден „в том, что Никите [работнику] должно быть лестно поговорить с таким значительным и умным человеком” и ему „в голову не приходило, что разговор этот может быть неприятен Никите” [с. 10]. Подобное представление близко и Платону Ильичу, который с готовностью излагает Перхуше собственные (как правило, банальные) наблюдения над жизнью, не забывая о том, понимает ли Козьма, о чем рассуждает барин.

В обоих героях высокомерное презрение вызывает народ, крестьяне, простонародный дух. Глядя на возницу, „Василий Андреич **неодобрительно** покачал головой на то, что делал Никита”, он „вообще **не одобрял** необразованность и глупость мужицкую” [с. 30]. Сорокинский герой в продолжение всего действия беспрестанно именует Перхушу то дураком, то скотиной, то

болваном, то идиотом: „Куда ты меня завез, ду-у-р-рак?!” [с. 240]; „Поезжай, болван!” [с. 202]; „Идиот, — пробормотал доктор” [с. 253].

Сопоставимыми в повестях оказываются множественные детали. Даже в языковом плане повесть Толстого обнаруживает претекстовые образцы, подмеченные и развитые Сорокиным. Так, новообразованное — и непонятное вне контекста — сорокинское слово „греготать” находит свое (частичное) „объяснение” посредством толстовского текста. Конюх Никита, услышав ржание коня и обращаясь к Мухортому, произносит: „Иду, иду, чего **гогочешь!**” [с. 25]. И от него — на пересечении глаголов „ржать” и „гоготать” — недалеко до неологизма „греготать”, использованного Сорокиным для характеристики своеобразного ржания „малых лошадок” Перхуши.

Опорой словотворчества Сорокина оказывается и толстовский окказионализм „ошмурыгаться”: „Все три [спички] **ошмурыгались** не загоревшись” [с. 35]<sup>10</sup>, предоставляя Сорокину свободу форматировать слова на основе устаревших моделей с использованием современных продуктивных морфем (суффиксов, приставок). „Протяг” от „протягивать”, „облог” от „обложить” (как вариант — „обложные”, существительное), „упрех” от/вместо „впереди”, „неколи” вместо „некогда”, „грядка” вместо „ряд”, „пристичь” от „постичь” („постигнуть”), „дохнуть” вместо „пахнуть” и др. Даже сорокинское „прокотимся” в значении „прокатимся” находит свой лингвистический прообраз у Толстого. В *Хозяине и работнике* нормативный сегодня глагол „потрагивать” устойчиво используется в форме „потрогивать” — „Василий Андреич не отвечал ему и потрогивал лошадь” [с. 15], он „не останавливаясь, потрогивал вожжами” [с. 25]<sup>11</sup>. Сорокинский предикат „прокотимся” построен по той же модели<sup>12</sup>. По той же схеме продуцированы и словоформы „**капóр**” вместо „капóт”, совмещающая в себе значение слова „ка́пор” = „чепец” (то есть покрытие) и „капóт” (как покрытие двигательного отсека автомобиля), но одновременно ритмически эксплицируя рифму „капóр // мотóр” и семантически локализуя и проясняя значение „странного” слова.

Но особенно важным корреляционным компонентом оказываются сны героев. Толстовский Брехунов видит вещей пророческий сон. Во сне к нему

[...] приходит тот, кого он ждал, и это уж не Иван Матвейч, становой, а кто-то другой, но тот самый, кого он ждет. Он пришел и зовет его, и этот, тот, кто

<sup>10</sup> Ни один современный словарь не дает такого слова. В словаре В. И. Даля приводится вокабула на „шмурыгать”, в значении „царапать” (В. И. Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка*, Москва 1999, т. IV, с. 641).

<sup>11</sup> В словаре В. И. Даля форма „потрогивать” представлена как нормативная (т. III, с. 359).

<sup>12</sup> Хотя выдержан не последовательно, не до конца — в тексте *Метели* рядом с „прокотимся” [с. 23] стоит современная форма „Покатили!” [с. 29], в обоих случаях в речи Перхуши.

зовет его, тот самый, который кликнул его и велел ему лечь на Никиту. И Василий Андреич рад, что этот кто-то пришел за ним. „Иду!” — кричит он радостно, и крик этот будит его. И он просыпается, но просыпается совсем уже не тем, каким он заснул [с. 43].

Именно во сне происходит перерождение героя — обращение к себе и к людям через Бога, Спасителя. Лживый и неверующий „церковный староста” [с. 3], Брехунов просыпается глубоко верующим христианином и теперь знает, что он должен **делать** — в „великой радости” ценою своей жизни он спасает замерзающего в метели работника. Толстого не смущает **чудо** преобразования героя — такова и была жанровая природа **сказки**, которую создавал писатель.

Сон персонажа занимает центральное место и в повести Сорокина. И, как и у Толстого, сон Гарина становится кульминационной точкой, в которой происходит прозрение героя. Под действием „продукта” доктор погружается в мучительно тяжелый сон, в котором он оказывается в котле посреди городской площади и, связанный, не может выбраться из раскаляющегося в котле постного масла.

Он по горло в масле. Он сидит в какой-то емкости, наполненной подсолнечным маслом. Это черный котел, большой котел с толстым краем. Вокруг котла большая площадь. Площадь, заполненная людьми [с. 164].

Вся сцена создана Сорокиным так, что, с одной стороны, она воспроизводит сказочный сюжет ершовского *Конька-горбунка*, когда герой принужден искупаться в котле с кипящим молоком, с другой — в духе знаменитой песни Владимира Высоцкого „Растопи ты мне баньку по-черному” герой чувствует запах: „Так пахнет баня, которую топят по-черному” [с. 164] — и, подобно герою Высоцкого, „пар горячий” „развязывает язык” герою. Происходит казнь. Как видится герою, казнь невинного человека. Он вынужденно исповедуется перед палачами и толпой. И предстает виновным и невинным одновременно. Как всегда у Сорокина (и у постмодернистов), грань между виной и безвинностью стерта, преодолима, неразличима. Герой (как все и каждый) может быть помилован, но словно в насмешку над его признаниями казнь продолжается.

Аллегорический живописный и литературный сюжет Средневековья — „Пляска смерти”, представляющий собой один из вариантов толкования бренности человеческого бытия, реализован Сорокиным в „пляске в масле”, которую совершает его кающийся и тем пытающийся спастись персонаж. Касаясь горячих стенок котла, герой „Отталкивается и повисает. Отталки-

вається и повисает. Отталкивается и повисает. Он пляшет в масле. Пляска в масле! Он начинает выть. Пляска в масле!” [с. 175].

Как герой Петра Ершова после купания в молоке превращается в другого человека, преображается в добра молодца, умного и красивого, так и герой Сорокина не тонет в горячем масле, но переживает момент „второго” рождения. Неслучайно сравнение — „Связан так, словно он в материнской утробе” [с. 165]. Пробуждение от страшного сна для героя Сорокина заканчивается не смертью (сон как временная смерть), но **рождением** „нового” Гарина — не мрачного и недовольного жизнью усталого земского врача, но радостного и счастливого, любящего всех — жизнь, людей, Бога — обновленным человеком. „Господи, слава Тебе! [...] Какое счастье, что мы живы!” [с. 178–179] — произносит сорокинский герой после пробуждения. „И тут же разрыдался, **как ребенок**, упал на колени, уронив лицо в ладони” [с. 178].

Подобно толстовскому герою, сорокинский Гарин постигает смысл жизни и доказательство бытия Божия:

Какое чудо — жизнь! — думал он, вглядываясь в метель так, словно видя ее впервые. — Создатель подарил нам все это, подарил совершенно бескорыстно, подарил для того, чтобы мы жили. И он ничего не требует от нас за это небо, за эти снежинки, за это поле! Мы можем жить здесь, в этом мире, просто жить, мы входим в него, как в новый, для нас выстроенный дом, и он гостеприимно распахивает нам свои двери, распахивает это небо и эти поля! Это и есть чудо! Это и есть — доказательство бытия Божия! [с. 187–188]

Однако преображение героя Толстого — духовное, и потому вечное. Преображение героя Сорокина происходит под действием „продукта”, и потому — временно. Писатель-концептуалист, в отличие от гуманиста Толстого, не верит в человека, точнее в его „перерождение”, именно поэтому кульминация сорокинской повести „размывается”, „обнуляется”. Если „новый” Брехунов Толстого отдает свою жизнь за другого, за еще недавно презираемого им работника Никиту, то у Сорокина жизнелюбие Гарина, обретенное после наркотического трипа, вскоре угасает и уже **после сна** он решает бросить Перхушу в поисках собственного спасения. Потому финал сорокинской повести инверсирован, „перевернут” в сравнении с Толстым — замерзает и умирает не хозяин (у Сорокина — „барин”), а возница, „работник”, прикрывающий своим телом барина от ветра и стужи. Идеалистическая мораль классика Толстого потеснена житейской правдой современного концептуалиста Сорокина.

Таким образом, повесть Сорокина, созданная в ориентации на „классическую русскую повесть”, как и в случае с романом *Роман*, демонстрирует

„смерть” повести как жанра и как традиционного типа наррации. Современный прозаик „следует” за классиками, но одновременно трансформирует традицию, созданную писателями „золотого” и „серебряного” века, пытаясь найти новые способы „отражения” („деконструкции”) действительности, чтобы при манифестационном заявлении об отсутствии смысла литературного творения на самом деле все-таки попытаться обнаружить смысл (в том числе современного бытия). Другое дело, что итогом образно-художественных размышлений писателя-концептуалиста оказывается идея бессмысленности — как жизни, так и литературы, как высоких идей, которые провозгласила предшествующая литература, так и идеалов, которыми призван жить человек. Концептуальная проза Сорокина демонстрирует „нулевое письмо” — принципиальную безоценочность авторской позиции, неверие в авторитеты и чужие мнения, несогласие с прежними суждениями и положениями, то есть по сути продолжая давнюю литературную традицию — воскрешая базаровскую (тургеневскую) нигилистическую реакцию на кризис традиционных основ бытия и сознания.

В намерении создать „классическую русскую повесть” Сорокин, с одной стороны, по-концептуалистски **следует** за матричными моделями классиков, но одновременно уверенно **опровергает** их, разрушает традицию, в новизне и странности постмодерного, насквозь интертекстуального повествования закладывая серьезную мысль о смерти литературы, об исчерпанности художественного письма, об утрате высоких идеалов современностью.

**Резюме:** Цель исследования — на основе анализа образной системы повести В. Сорокина *Метель* (2010) выявить поле интертекстуальных взаимосвязей, которые обнаруживает текст современного русского прозаика. Методологическая основа работы: совмещение историко-литературного, поэтологического, интертекстуального, структурного методов и подходов. Основными результатами исследования являются следующие наблюдения и выводы. Повесть Сорокина *Метель* создана как концептуалистский образец „самой русской повести”. Поэтому текст *Метели* ориентирован на классические претексты русской литературы XIX века. Среди писателей, чье творчество избирает Сорокин в качестве образца, — повести А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Л. Н. Толстого. Однако ориентация на классику для писа-

теля-концептуалиста носит характер не следования традиции, а преодоления ее. Текст Сорокина демонстрирует современный взгляд на роль литературы в обществе.

**Ключевые слова:** современная русская литература, Владимир Сорокин, повесть *Метель*, интертекст русской классической литературы

### INTERTEXTUAL FIELD OF THE NOVEL IN VLADIMIR SOROKIN *THE SNOWSTORM*

**Abstract:** The aim of this article, based on the analysis of the figurative system of the novel in Vladimir Sorokin *The Snowstorm* (2010), is to identify the field of intertextual relationships. The methodological basis of this article includes combining literary-historical, poetic, intertextual, structural methods and approaches. The main results of the study are the following observations and conclusions. *The Snowstorm* creates a conceptual sample of „the Russian novel”, with its text focused on a classic pre-text of Russian literature of the 19<sup>th</sup> century. The writers whose work is chosen by Sorokin as a model include Alexander Pushkin, Nikolai Gogol, and Leo Tolstoy. However, for Sorokin targeting the classics is connected to overcoming traditions. *The Snowstorm* demonstrates the contemporary view of the role of literature in modern society.

**Keywords:** modern Russian literature, Vladimir Sorokin, *The Snowstorm*, intertext, Russian classical literature



**Русская литература: проблемы, феномены, константы**  
Коллективная монография под ред. А. Пашкевич и Э. Тышковской-Каспшак  
Вроцлав–Санкт-Петербург–Краков 2018

Наталья Цветова

Санкт-Петербургский государственный университет

## **ЗАХАР ПРИЛЕПИН: „ОСОБЕННЫЙ ВКУС... СЛУЧИВШЕЙСЯ ЖИЗНИ”**

Захар Прилепин — сегодня наиболее значительная медийная персона, по версии журнала „Русский репортер”, одна из самых влиятельных в современной России. Прозаик, литературовед, литературный критик, публицист, бизнесмен, актер, музыкант, Прилепин был активен в должности шеф-редактора „Свободной прессы”, популярен как создатель авторской программы на канале „Дождь”, известен как в качестве автора полемических статей, публиковавшихся в „Новом мире”, „Литературной учебе”, „Нашем современнике”, „Литературной газете”. Видимо, именно поэтому творчеством З. Прилепина особенно активно занимаются исследователи медиасферы, сосредоточенные на принципиально новых качественных особенностях его позиции, совершенно непривычном, по сравнению с перестроечной эпохой, отношении к любым СМИ, „своим” и „чужим”, как к площадке для открытого диалога.

Но, с нашей точки зрения, значение Прилепина в современном российском культурном пространстве связано с его существованием в двух ипостасях — филологической (литературоведческой) и литературно-художественной, о чем свидетельствуют решения жюри самых престижных российских премий („Большая книга”, „Национальный бестселлер”, „Ясная

Поляна”). В первой ипостаси Захар Прилепин — теоретик „нового реализма”. Концепция этого литературного течения как самостоятельная и оригинальная была представлена в сборнике *Книгочет*<sup>1</sup>, который только на первый взгляд состоит из разрозненных текстов о современной прозе и поэзии, рецензий, написанных по вполне конкретным случаям, под влиянием стремления поделиться „своими представлениями о том, что являла собой литература в последнее десятилетие” [с. 9]. Вопреки заявленному в предисловии к книге ограничению, работа эта формирует вполне определенное представление о современном русском литературном ландшафте, доминантой которого объявляются „новые реалисты”. О них заговорили после появления публицистического манифеста Сергея Шаргунова *Отрицание траура*. В 2001 году молодой прозаик воинственно провозгласил: „Реализм не исчерпывается. Реализм, нескончаемо обновляясь вместе с самой реальностью, остается волшебно моложе постмодернизма”<sup>2</sup>. Идею неисчерпаемости реализма как художественного метода в последующем была блестяще подтверждена Шаргуновым, Романом Сенчиным, Михаилом Елизаровым, Сергеем Самсоновым, Дмитрием Даниловым, Германом Садулаевым, Андреем Рубановым, Денисом Гуцко и др. „Весело агрессивные, драчливые, навязчиво присутствовавшие в литературном пространстве” [с. 209], противопоставлявшие себя и либералам, и почвенникам, они отвечали уже на иные социальные запросы, отразили свежие, массовые общественные настроения начала нового тысячелетия: нацеленность не на сведение счетов с прошлым, но на анализ современной реальности; запрос на „новое государственничество” [с. 209], сформировавшийся в условиях ностальгии по советским временам и усталости от либерализма, перекормившего народ двойными стандартами; интерес не к буржуазным ценностям, о которых продолжали вещать Василий Аксенов и Владимир Войнович, но к харизме, браваде, красно-коричневому нонконформизму Александра Проханова, Юрия Мамлеева, Эдуарда Лимонова; усталость от „постмодернистского пересмешничества” и от образов „звероватых русских” [с. 211].

О направлениях и течениях можно размышлять и дискутировать бесконечно. Но история русской литературы доказывает, что истинное значение любого литературного события определяется возникновением в поле его притяжения таланта исключительного, впитавшего опыт единомыш-

<sup>1</sup> З. Прилепин, *Книгочет. Пособие по новейшей литературе с лирическими и саркастическими отступлениями*, Москва 2012. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы в тексте статьи.

<sup>2</sup> С. Шаргунов, *Отрицание траура*, „Новый мир” 2001, № 12, с. 216, <magazines.russ.ru> [дата обращения: 16.06.2016].

ленников и оппонентов и сумевшего подняться над этим опытом. В случае с „новыми реалистами” критерий масштабности историко-литературного явления принимается, в первую очередь, благодаря литературным достижениям самого З. Прилепина, уже прошедшего достаточно серьезную литературную эволюцию, продемонстрировавшему способность к глубокой и мощной художественно-философской рефлексии и главное — создавшему актуальные и уникальные варианты традиционных для русской классики литературных сюжетов и жанров — „Я пишу книги про войну, про революцию и про любовь” [с. 337].

Во-первых, сегодняшнего читателя потрясает прилепинский герой, чаще всего воплощающийся в автобиографическом образе повествователя. „Трезвый и внимательный” в отношении к себе и к миру [с. 148] герой живет „реальным занятием, большой работой, настоящим трудом”, уверен, что только работа „делает мужика” [с. 31]. Нисколько не стесняется своего нежного отношения к любимой женщине, прекрасно знает, „что такое ладонь сына и дыхание дочери”. Он благодарен людям „радостным”, способным „сердцем и глазами” смотреть на солнце и видеть огромный свет”<sup>3</sup>. Свободен от соблазна „беспочвенных понтов” [с. 29], не маргинал, хранитель спасительной для любого человека памяти о прошлом. Это удивительный для нынешних времен человек, который откровенно признается: „Нет ощущения холода, слякоти. Пелена ветра, тумана и снега не настигает мен”<sup>4</sup>. Презирающий „литературные байки” З. Прилепин предлагает современному читателю „редкий товар” — „сильный мужской роман, неразъеденный сарказмом. Он не пишет книг, в которых автор ухмыляется в каждой строке” [с. 363]. Он наследует великую русскую литературную традицию, зафиксированную в девятнадцатом веке Николаем Некрасовым, призывавшим отставить иронию „отшившим и нежившим”. Идет вслед за Александром Блоком, в веке двадцатом посвятившем специальную статью „проклятому” „недугу”, искажающему „лики наших икон”, чернящему „сияющие раны наших святых”<sup>5</sup>. Прилепин использует единственную форму ироничного письма — самоиронию, оружие сильных и умных, да и то преимущественно в публицистических и литературно-критических сочинениях в особой текстовой функции (как средство трансляции оценки).

<sup>3</sup> З. Прилепин, *Дорога в декабре. Вся проза в одном томе*, Москва 2013, с. 437.

<sup>4</sup> Там же, с. 395.

<sup>5</sup> А. А. Блок, *Ирония*, [в:] его же, *Собрание сочинений: в 8 томах*, т. 5, Москва–Ленинград 1962, с. 345–350.

Во-вторых, не менее уникальна прилепинская повествовательная манера, свободная от „старообразных” подробностей, предполагающая внимание к деталям, в которых „кроется дух”, которые „мало кто теперь умеет [...] заметить и описать!”<sup>6</sup>. И передаются эти детали чаще всего с помощью метафор, созданных с нарушением известной логики человеческого восприятия окружающего мира. Например, у Прилепина зрение героя фиксирует темноту, „густую, как песок” [с. 514]. Ощущение счастья он может передать с помощью странного, интертекстуального по природе своей сравнения „тугое, как парус” (рассказ *Жилка*) [с. 437]. Не случайно один из лучших современных европейских прозаиков Гюнтер Грасс специально отмечал „органичность” его поэтики<sup>7</sup>.

В-третьих, в прозе З. Прилепина отсутствует главный конфликт традиционалистов XX века — конфликт „здоровомыслящих” и „блаженных”<sup>8</sup>. Его интересуют не столько межличностные столкновения, сколько разномасштабные события, в которых фиксируются „ощущение эпохи и пространства:” [с. 131], а их социальные и экономические аспекты, как правило, перекрываются метафизической и онтологической сутью. Кажется, что в художественной интерпретации этих событий З. Прилепин идет за своим литературным учителем Леонидом Леоновым, прозу которого когда-то другой замечательный стилист Владимир Солоухин сравнил с русской лепешкой: откусишь малый кусочек, а нажухнешь полный рот. Задача художника, — уверен автор самой популярной сегодня, признанной крупнейшими леоноведами книги о Леонове<sup>9</sup>, — не объяснить, но дать огромную возможность почувствовать, догадаться. И реализуя эту задачу, писатель ориентируется на тонкое замечание восточного мудреца: „дело не в предмете, а в том, что стоит за ним” [с. 171]. Сам он умеет удерживать читательское внимание на том объекте, за которым „воздух”, то есть разные возможности для восприятия.

И, наконец, „словесная походка” [с. 148] З. Прилепина, которая определяется его особым „слухом” [с. 192], способностью ощутить температуру слова, уловить „густой лад речи” своих современников (Владимира Личутина), вернуть смысл „простым! человеческим! ясным! Словам!” [с. 408].

<sup>6</sup> З. Прилепин, *Дорога в декабре...*, с. 156.

<sup>7</sup> Г. Грасс: „Рассказ *Жилка* Захара Прилепина — это очень поэтический текст, и эта поэтика — она не навязана, а органична. Герой рассказа изолирован от мира, «чужой как метеорит». И эта дистанция — самое сильное, что есть в рассказе”, <<http://www.zaharprilepin.ru>> [дата обращения 10.05.14].

<sup>8</sup> См.: *Старший сын* Александра Вампилова, рассказы Василия Шукшина и др.

<sup>9</sup> З. Прилепин, *Леонид Леонов. Игра его была огромна*, Серия „ЖЗЛ”, Москва 2010.

Прилепинские герои по-особому, например, умеют, способны произнести „теплое спаси... бо...”<sup>10</sup>. Графическая фиксация уникального звучания привычного слова превращается в напоминание об этимологии, скрывающей забытые современным человеком глубинные смыслы этикетной формулы. Также нельзя не заметить, что огромную смысловую нагрузку имеет у Прилепина повествовательная интонация — неторопливая, всегда размеренная, при любых условиях сохраняющая привязанность к эпическому ритму вечной жизни. У него все живое и живет: „Деревня кривится заборами, цветет лопухами, размахивает вывешанным на веревки бельем” [с. 443], в конце мистического рассказа *Смертная деревня* смятение героев улетучивается, как только „из-под зубов” „брызнуло живым” надкусанное яблоко [с. 521].

Но, если проанализировать последние публицистические и литературно-критические выступления Прилепина, то можно предположить, что сам он скорее выделил бы в этой системе „опознавательных знаков”, презентующих его как творческую индивидуальность, первый. Даже роман *Обитель* (2014) в интервью на канале „Культура” писатель назвал „романом о человеке”, о сложнейшем процессе „осмысления собственной сущности”, в результате которого его герой приходит к заключению о статичности русского национального характера, которая спасительно проявляется в те исторические моменты, когда „облетает цивилизационная шелуха” [З. Прилепин часто использует это слово. — Н. Ц.] (*Выбор Германа* — эфир 18.05.2014).

*Обитель* (2014) — произведение этапное, позволяющее утверждать, что в русскую литературу пришел прозаик, способный создать художественное исследование русского мира, исключительно хрупкого в силу его изначальной подчиненности идее святости. Моделью этого мира в XX веке, по Прилепину, стали Соловки — архипелаг в пространстве Беломорья, на котором весной 1920 года одновременно с установлением Советской власти началось размещение Соловецкого лагеря особого назначения. Писатель, несколько лет проработавший в соловецких архивах, утверждает, что о событиях, происходивших на огромных просторах архипелага в 1920–1930-х годах, которым и посвящен роман *Обитель*, мы знаем, подчас, меньше, чем обо всей прежней истории Соловков.

Словно стремясь заполнить лакуны читательского исторического сознания, Прилепин на страницах этого произведения упоминает реальные географические объекты, исторические события, населяет романное пространство не менее конкретными персонажами. Героями романа, например, становятся первый начальник Управления лагерями Александр Ногтев,

<sup>10</sup> З. Прилепин, *Дорога в декабре...*, с. 452.

сменивший его Федор Эйхманис. Приводятся вполне конкретные факты из лагерной жизни. Так, центральный сюжетный поворот, спасший жизнь главного героя, мотивируется зафиксированной в документах попыткой руководства Соловков в середине 1920-х создать рентабельные производства: лесозаготовку, торфоразработку, кирпичное производство, добычу и переработку продуктов морских промыслов, дорожное строительство.

Но в какой-то момент читатель неизбежно начинает понимать, что значительно важнее не сообщения (сведения), а предлагаемая художником концепция мира — свод законов, по которым осуществлен предлагаемый образ мира (расположение предметов и признаки объектов, возникновение и развитие ситуаций, изображение событий), и принципы, задающие язык описания этого мира<sup>11</sup>. Эти законы определяют сюжет *Обители*, характер художественной, текстовой репрезентации авторского видения русского мира, заставившего художника отодвинуть на второй план событийный уровень повествования, задававшего аскетизм и системность предметного заполнения пространства, ключевые, конституциональные характеристики времени, наконец, повлиявшего на речевую форму.

Смысловая основа художественной модели Соловков формируется Прилепиным исподволь, постепенно, с использованием конфликтных точек зрения, при участии многих ключевых персонажей, пытавшихся так или иначе повлиять на мирозерцание центрального персонажа, двадцатисемилетнего заключенного Артема, ставшего читательским поводырем. Благодаря Артему мы узнаем, что для основателя российских концлагерей, вызывавшего „чувство трудного уважения”<sup>12</sup> Эйхманиса Соловки — огромное производство, для бывшего белого офицера Бурцева, наоборот, „отражение России, где всё, как в увеличительном стекле” [с. 58]. От Артема мы получаем передающую сущность уникального пространства метафору, придуманную вечно философствующим Мезерницким: „Просто шубу носят подкладкой наверх теперь! Это и есть Соловки!” [с. 230]. Слово резюмирует разные впечатления умудренный опытом Василий Петрович — „это не лаборатория. И не ад. Это цирк в аду”, фантасмагория — безбрежный мир, противопоставляемый России, напоенный „ощущением присутствия врагов” [с. 118], тоской и опасностью, раскинувшийся под тяжелым и близким небом, главными достопримечательностями которого повествователь назовет миражи и лабиринты. Тут уместно вспомнить, что в старинных ле-

<sup>11</sup> Е. Фарино, *Введение в литературоведение*, Санкт-Петербург 2004, с. 26–36.

<sup>12</sup> З. Прилепин, *Обитель. Роман*, Москва 2014, с. 10.



гендах говорилось, что в лабиринте, по спирали происходит движение душ мертвых<sup>13</sup>.

Соловецкий мир утратил представление о реальном историческом времени. Люди, населяющие его, сознательно отсекают свое прошлое, стремятся не думать о будущем. Вневременные ощущения новых насельников монастыря напрямую связаны с поглощающим их сознание пространством, затерявшимся в мировой бесконечности. И несмотря на то, что писатель прекрасно знает, что в реальности Соловецкий архипелаг состоит из чрезвычайно разнообразных по природным и историческим характеристикам территорий, повествователь забывает об этом, потому что становится исполнителем авторской сверхзадачи, предполагающей выявление общности всех лагерных территорий, знаков, обеспечивающих пространственное единство. И он эти знаки обнаруживает, отчетливо фиксирует: „болотистое сияние белой соловецкой ночи<sup>14</sup>, огромный валун, пахнувший водой, травой, огромным временем, заключенным внутри него” [с. 323], рябина, не золотые, хотя и „обитые золотом, красные кремлевские купола” [с. 375]. Такое ощущение, что Прилепин прежде всего обращает внимание на **перевернутые** пространственные признаки, главными из которых становятся простуженное солнце, восходящее и заходящее „почти на севере” [с. 371], засасывающий все животворящие запахи небесный купол, раскинувшийся „налево и направо, вращающийся, как детская юла” [с. 409] и „гадки” чайки с их „жадным, бабским, хамским характером” [с. 409].

Прилепин не просто выявляет, но и интерпретирует обнаруженные знаки, лишая мир обители, как „в увеличительном стекле”, отражающий происходящее в огромной России, мир „натуральный, неприятный, наглядный” [с. 58], эстетического начала. Поэтизмы робко возникают в тексте только в тот момент, когда при освоении островного пространства главный герой добирается до сердца Соловков — кельи будущего православного патриарха Филиппа, основателя обители. Появляются вслед за горько ироничным замечанием Артема о том, что оказался он в этом чрезвычайно важном для духовной истории России месте „без креста и без хвоста” [с. 371], гонимый страхом смерти. И не находит в себе внутренних ресурсов Артем для того, чтобы принять предложенную судьбой экзистенциальную защиту. Старший товарищ Артема (Василий Петрович) с горечью и огромным состраданием констатирует катастрофические внутренние потери и превращения:

<sup>13</sup> А. Кузнецова, *В поисках Слова. Пространство нашей души*, „София” 2006, № 3, с. 33.

<sup>14</sup> З. Прилепин, *Обитель...*, с. 81.

„В тебе было мужество, но не было злобы. Был смех, но не было сарказма. Был ум, но была и природа... И что теперь?” [с. 325].

Изображение человеческой деградации такого типа не терпит ни патетики, ни многословия. И авторская оценка происходящего провоцирует выбор строгого, аскетичного письма, предполагающего минимизацию в использовании такого мощнейшего художественного средства, как метафора. Жизнь на Соловках, по Прилепину, состоит из бытовых событий и фактов, определяющих бытие и, ощутив эту ее особенность, писатель словно следует призыву батюшки Иоанна, оказавшему мощнейшее воздействие на эволюцию личности главного героя — „москвича и повесы, читателя книжек” [с. 119]: „не надо искать особых слов... Которые на сердце лежат — самые верхние, — их и бери. Особые слова — часто от лукавого” [с. 144]. При этом позицию писателя нельзя назвать пуристской. Его герои склонны к употреблению инвективной лексики, даже обценной, но, странное дело, опасные слова и выражения сбрасывают семантическую шелуху и являют читателю свои изначальные функциональные возможности, коммуникативное ядро, связанное со способностью транслировать эмотивную напряженность диалога, сиюминутную эмоциональную вспышку героя.

Большая часть текста — „болезненные, рваные диалоги”, в которых так или иначе принимает участие центральный персонаж [с. 321]. Но каждый из этих диалогов имеет достаточно определенную смысловую доминанту, связанную с информационными волнами российского медийного пространства двух последних десятилетий. Споры героев о количестве погибших в соловецких лагерях, о лагерных взаимоотношениях, о созданной на Соловках „воспитательной” системе, об исторических истоках ее, о тайнах национального характера и особенностях советских социальных отношений обнажают коммуникативную направленность сюжета. Одни персонажи предлагают точку зрения весьма рациональную (начальник лагеря Эйхманис). Отец Иоанн не менее убедителен как пропагандист евангельских постулатов. Не менее значительны и монологи Мезерницкого, хотя очевидно, что он „последовательно говорит взаимоисключающие вещи” [с. 321]. И комментируются эти монологи во внутренней речи главного героя с использованием многочисленных вопросительных предложений, синтаксических конструкций, которые открываются или завершаются многоточием — приемом с вполне определенной смысловой функцией — синтаксическим сигналом, проявляющим позицию автора, приглашающего читателя к неспешному размышлению, дарующему надежду на будущее.

Диалоги, размышления эти спровоцированы авторской концепцией изображаемого мира, мира-ада. В чем смысл этого изображения? В уста отца Иоанна Прилепин вкладывает толкование собственной сверхзадачи: „Если Господь показывает тебе весь этот непорядок — значит, он хочет пробудить тебя к восстановлению порядка в твоём сердце” [с. 168]. Видимо, это была единственно возможная формулировка для Прилепина той поры, уже завершившегося этапа национальной жизни.

Предположить следующий после *Обители* творческий поступок писателя было трудно. Перспективы могли быть подвергнуты серьезным сомнениям хотя бы из-за социальной позиции Прилепина, провоцировавшей увлечение публицистикой. И когда в 2016 году издательство АСТ выпустило *Семь жизней*, сборник из 10 рассказов, подумалось, что, в лучшем случае, это просто передышка, пауза, неизбежная остановка на распутье при отсутствии четкого представления о направлении будущего движения. Наверное, вводила в заблуждение малая жанровая форма, к которой критики и учителя советуют обращаться обычно начинающим писателям, а зрелые художники прибегают при завершении литературной биографии. Но *Семь жизней*, как точно отметила Галина Юзефович на „Медузе” (18.03.2016), „планомерный обман читательских ожиданий”, хотя творческая манера Прилепина-зрелого мастера не претерпела очевидных изменений. Иногда кажется, еще одна деталь и воображение от невыносимого напряжения начнет сопротивляться напору „небритого февральского сквозняка” [с. 8]<sup>15</sup>, слоняющейся туда-сюда весенней погоды, чесавшей „спину о дома, садившейся в сугробы” [с. 26]. Хотя почти следом идеальное художественное чутье провоцирует использование принципиально иного изобразительного приема и появляется аскетичное: „Рюмка, сигарета, рюмка, сигарета, рюмка, рюмка, две сигареты подряд, начал танцевать со стриптизершей” [с. 31]. Не обходится без блестящей, искупающей напряжение прилепинской самоиронии: „Организм вопил о пролангации медленного алкогольного суицида” [с. 32]. „Значит, я не чудовище, раз мне чудовищно” [с. 41].

С нашей точки зрения, *Семь жизней* интересны не только как этап личной творческой биографии писателя, но как уникальный факт литературной жизни, который в полной мере соответствует бахтинскому понимаю события как **озарения**, ибо это творческое деяние, в котором выразилась глубинная связь между „миром жизни и миром культуры”<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> З. Прилепин, *Семь жизней. Новая проза*, Москва 2016, с. 8.

<sup>16</sup> В. В. Библихин, *Слово и событие. Писатель и литература*, Москва 2010, с. 68–69.

Когда-то Юрий Тынянов, размышляя о закономерностях литературной эволюции, написал, что сущность события/факта, определяющая возможность его влияния на литературный процесс, заключается в неустранимом минимуме его признаков, в его „дифференциальных качествах” [термин Ю. Тынянова]. Такого рода признаки, на наш взгляд, с абсолютной очевидностью предъявлены в рассказе, завершающем этот сборник, — самом длинном, самом загадочном, самом значительном, состоящем из семи частей, каждая из которых могла бы претендовать на самостоятельность, ибо для обыденного сознания нет ничего общего в истории служения деревенского священника и в повествовании о фронтовых буднях офицера-ополченца, в почти лирическом описании одиночества успешного сорокалетнего „богача”, заработавшего на домик на берегу океана, и в трагической самоиронии спившегося преподавателя литературы. Единство повествования подчеркивается вполне традиционными хронотопическими маркерами, в которые З. Прилепину удалось вдохнуть новые жизненные смыслы. Так, в каждой новелле в разные моменты обязательно появляется замечание, что описываемые события, состояния происходят, случаются накануне зимы: ожидают зиму „молодцеватый” комзвода ополченцев и пожелавший „остаться навеки без судьбы” [с. 225] алкоголик, мечтает „зимой купить себе велосипед” [с. 291] персонаж, выпавший „из географии головой вниз” [с. 228], однажды очнется от приближения ноября успешный, полный сил молодой прагматик [с. 237], далекой кажется весна батюшке, предчувствует скорое наступление зимы повествователь — единственный персонаж ключевого, седьмого кольцевого сюжета. Причем, в зиму все готовятся или вынуждены перейти почти всегда из символического сезонного безвременья. И зима здесь — отнюдь не „мороз и солнце”, но время окончательного замирания оплодотворяющей силы, время торжества холода над светлою силой солнечной теплоты. Более того, однажды уточняется время действия — февраль, в народных поверьях самый лютый зимний месяц. И единственное упоминание о возможном наступлении весны. Удивительным образом Прилепину удается возратить читателя к допушкинской фактуре слова „зима”, обозначающего время, когда может замереть и без того медленное течение жизни, когда предельно увеличивается дистанция между человеком и его окружением, когда человек может подойти почти вплотную к пределам жизни.

В ядерной зоне семантического поля, которое формируется вокруг существительного „зима”, оказываются скупые и редкие, жестко разграниченные обозначения цветов и запахов. Общеизвестно, цвет в мировой

общекультурной традиции семантизирован. С древности считалось, что **цветовая окраска таит в себе целебную силу**. В Киево-Печерском патерике в рассказе о преподобном Алимпии Печерском говорится о целительном действии красок<sup>17</sup>. Но в прилепинском тексте господствует цветовой контраст **черный — белый**, объединяющий цвета ахроматические. Сначала главный в этой паре цвет зимы — холодный, неплотный: **белые** зубы, **белые** зеркала, **белые** краны, **белая** дверь, **седой** Дед, **самый белый** герой. Несколько раз упоминается **белая** „Волга”, которая в двух заключительных частях, посвященных Деду и сельскому батюшке, обретает **чёрную** пару, „пожившую и пахучую” [с. 242], облеченную инфернально-смертельным ореолом. Эксплуатируемый писателем контраст превращается в единый символ исчезновения не поддающегося рациональному объяснению воздействия духовной энергии цвета, так как „применительно к белому, черному или серому можно говорить лишь о различиях в степени светлоты”<sup>18</sup>. Традиционно **черный** выражает связь с будущим временем и непознаваемым, поэтому финальное вытеснение **белого** превращается в знак завершения какого-то масштабного жизненного цикла<sup>19</sup>, что резонирует с тем образом времени и пространства, ради которого и был создан ключевой для анализируемого текста художественный концепт, вызывающий ассоциации с древними языческими преданиями, записанными Александром Афанасьевым: „Перед кончиною вселенной настанет зима и нестерпимый холод, подуют суровые ветры и солнце потеряет силу своего благотворного влияния на природу”<sup>20</sup>.

Вторым не менее мощным хронотопическим маркером в этом произведении Прилепина становятся запахи — сильнейшее средство выражения физиологического состояния мира, интенсивности бытия, эксплуатируемое со времен Пушкина средство передачи человеческого мироощущения. Парадоксально, но очень убедительно в отношении к прилепинскому тексту звучит идея Александра Костяева: „Время, осмысленное в запахах, есть часть времени, существующего независимо от человека”<sup>21</sup>. Время, образ которого создает Прилепин, отчетливо обнаруживает себя в двух запахах:

<sup>17</sup> Н. Н. Третьяков, *Образ в искусстве. Основы композиции*, Свято-Введенская Оптина пустынь 2001, с. 223.

<sup>18</sup> А. П. Василевич, С. Н. Кузнецова, С. С. Мищенко, *Цвет и названия цвета в русском языке*, Москва 2005, с. 81.

<sup>19</sup> Н. Серов, *Символика цвета*, Санкт-Петербург 2015, с. 68.

<sup>20</sup> А. Афанасьев, *Происхождение мифа. Статьи по фольклору, этнографии и мифологии*, Москва 1996, с. 185–186.

<sup>21</sup> А. И. Костяев, *Ароматы и запахи в истории культуры. Знаки и символы*, Москва 2014, с. 7.

в невыводимом „кислом, пропитывающем всего тебя, всю твою одежду, всю твою комнату”<sup>22</sup> или в парном запахе „недельного перегара”, от которого „небольшая птица рискует ослепнуть” [с. 43]. Каждый из этих запахов может превратиться в смрад, напоминающий о неумолимом присутствии смерти. Художественный смысл этих хронотопических маркеров опять подчиняется единству замысла: это уничтожающие достоинство и волю человека знаки деградации, запахи замкнутого пространства, избавиться от которых можно попробовать только с помощью отрезвляющей „ледяной воды” [с. 59].

Для формализации целостности текста писатель использует технику, навевающую воспоминания о поэтике постмодернизма. Шесть основных сюжетов в сильной позиции лишает красной строки, мощного композиционного знака, демонстрирующего логическое разделение текста на части, объединенные мыслью, темой, развитием сюжета. Визуальные скрепы, которые с предельной частотностью сегодня используется для трансляции целостности медийного гипертекст, и в данном случае фиксируют сюжетное единство. А Прилепин все усложняет, эффективность этих текстовых элементов может усиливаться редкой формой повтора, способной диалогизировать повествование:

[...] и создается такой звук, словно одна птица **уговаривает** другую птицу [высказывание повествователя].

Не надо меня **уговаривать** [реплика персонажа; выделено нами. — Н. Ц.].

Все решения приходят сами [с. 238].

Все это провоцирует восприятие повествования как бесконечного сна о жизни, в котором „без шва” одна полная статика зарисовка неторопливо сменяет другую [с. 248], усиливая тяжелое ощущение пограничности современного бытия, почти утратившего способность к динамике, усиливается. Но писатель классического типа должен найти возможность, основания для преодоления ощущения безысходности. И Прилепин отвечает этим ожиданиям. Трагизм созданной картины бытия снимается последним, седьмым, кольцевым почти мистическим сюжетом, посвященным „неслучившейся, несбывшейся” [с. 249] жизни, которая также замерла в предощущении зимы и фиксируется только в почти иллюзорном речном отражении. А хрупкая водная поверхность ассоциируется с зеркальной выпуклостью старорусской речушки, на берегах которой великим Федором Достоевским был написан таинственный роман о русском человеке.

<sup>22</sup> З. Прилепин, *Семь жизней...*, с. 226.



Ассоциация эта кажется запрограммированной. Очевидно, что для Прилепина после *Обители* вполне естественно и логично, несмотря на почти чеховскую малолюдность его рассказов, и в этом случае единственным сюжетообразующим принципом становится известный принцип Протагора „Человек — мера всех вещей”. Герои рассказов — люди, которые чаще всего никого и ничего не представляют, только самих себя, но о себе они почти ничего не знают. Именно поэтому у большинства из них нет имен, которые обычно выполняют в художественном тексте функцию опознавательного ярлыка. У значительной части персонажей только прозвища, семантика которых ассоциативна. Ни имя, ни прозвище чаще всего не являются показателями включенности в определенную человеческую общность. Прилепин почти не создает развернутых портретных описаний, нет ни одной предыстории, только сны и ощущения. Страшное ощущение „отрешенности, сиротства” [с. 224, 233], желание „остаться без судьбы” [с. 225], стремление „стать ничем” [с. 226], намерение „выпасть из географии годовой вниз” [с. 228]. Все это знакомо „счастливым и мертвым” [с. 227], внутри которых уже не живут „серебро и радость?” [с. 20]. Как создается такой человек? Куда он смотрит? Вперед и вверх? Или только „косится по сторонам?” [с. 19]. Эти вопросы мучают повествователя, поиск ответа на них связан с авторской сверхзадачей — с выявлением ценностного статуса современного человека, который уходит от соприкосновений с природой, не нуждается во взаимодействии с обществом, утрачивает любые нравственные притязания, в том числе потребность в рефлексии по поводу тех законов, которым подчинена его жизнь и представление о любви как чистой идее...

Но „все оттенки смысла / Умное число передает”<sup>23</sup>. В заголовке смысловой доминантой становится число „семь”, обладающее мифологической семантикой. В народном сознании это магическое число надежды на счастье, обладающее положительно оценочными коннотациями. В сознании православных христиан эти коннотации усиливаются соотносением с представлением о семи золотых светильниках небесного храма, явившегося св. Иоанну Богослову в Откровении, о семи Таинствах, охватывающих жизнь человека от рождения до смерти, о семи скорбях девы Марии, о семи дарах Святого духа, высшим из которых является дар Любви.

Это, наверное, основной знак надежды в повествовании-предостережении. Захар Прилепин почувствовал линию границы — критический предел существования замершего черно-белого пространства, заполненного запахами тлена и угасания, населенного людьми, уходящими от соприкоснове-

<sup>23</sup> Н. С. Гумилев, *Слово*, [в:] *Строфы века*, сост. Е. А. Евтушенко, Минск 1995, с. 259.

ний с природой, не нуждающимися во взаимодействии с обществом, утратившими нравственные притязания, представление о любви как чистой идее, потребность в рефлексии по поводу тех законов, которым подчинена жизнь человеческая. Но на этом ощущении закончился русский литературный постмодернизм. *Сильные идут дальше* (название одного из рассказов В. М. Шукшина), и на пределе ищут человека, который все еще не утратил связь с родителями, память которого продолжается пусть и во сне. Направление этого литературного поиска соответствует самой насущной потребности сегодняшней жизни, художественная форма — высоте и сложности огромного опыта национальной словесности, ведь, как когда-то писал Тынянов, вся суть новой конструкции может быть в новом использовании старых примеров, в их новом конструктивном значении<sup>24</sup>.

Устойчивая популярность Захара Прилепина свидетельствует о том, что наступает, видимо, новая литературная эпоха, которая не приемлет игровой нарочитости постмодерна, предпочитает иную систему условностей и ограничений, по-новому преобразующих действительность. Совершенно точно новая эпоха выдвигает другой тип писателя, обладающего силой, необходимой для восстановления утраченного жизненного инстинкта. К этому писателю применима истина, сформулированная Прилепиным: у него все получается, „потому что за базар отвечено, натурой оплачено и пропечатанное в книжке надиктовано былью и бытом” [с. 249]. Он знает „вкус жизни, случившейся”<sup>25</sup> у миллионов людей, населяющих огромное географическое пространство, именуемое Россией. И не помешает ему даже то, что он „знает, как сочинять хорошую прозу” [с. 166].

<sup>24</sup> Ю. Тынянов, *Архаисты и новаторы*, Ленинград 1929, с. 12.

<sup>25</sup> З. Прилепин, *Семь жизней...*, с. 249.

**Резюме:** Статья посвящена проблеме творческой эволюции Захара Прилепина. Проза писателя рассматривается в контексте „нового реализма” и русской литературной традиции. Первая часть статьи — реконструкция авторской картины мира через анализ сюжета, поэтики и стилистики романа *Обитель* и сборника рассказов *Семь жизней*. Вторая часть — анализ литературно-критических статей, вошедших в сборник Книгочей, позволяющих восстановить художественную философию прозаика.

**Ключевые слова:** индивидуальность, „новый реализм”, проза Захара Прилепина, художественная реальность, литературное событие

### ZAKHAR PRILEPIN: „SPECIAL TASTE... OF THE HAPPENED LIFE”

**Abstract:** The article is devoted to Zakhar Prilepin’s creative evolution in the context of „new realism” and the Russian literary tradition. The writer’s concept of the world is reconstructed by the analysis of its embodiment in the plot, poetics, and stylistics of the novel *The Cloister* (2014) and the storybook *Seven Lives* (2016). The art philosophy of Prilepin is reestablished by texts of his literary and critical performances. These texts have been published in the *The Gookgazer* (2012).

**Keywords:** individuality, new realism, Zakhar Prilepin’s prose, art reality, literary event



**Русская литература: проблемы, феномены, константы**  
Коллективная монография под ред. А. Пашкевич и Э. Тышковской-Каспшак  
Вроцлав–Санкт-Петербург–Краков 2018

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Балашова Юлия Борисовна** — доктор филологических наук, профессор кафедры истории журналистики Института „Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций” Санкт-Петербургского государственного университета. Научные интересы: история журналистики и литературы, междисциплинарные исследования.

Важнейшие публикации

1. *Школьная журналистика Серебряного века*, Санкт-Петербург 2007.
2. *Эволюция и поэтика литературного альманаха как издания переходного типа*, Санкт-Петербург 2011.

E-mail: ubalash@gmail.com

**Биберган Екатерина Сергеевна** — кандидат филологических наук, старший преподаватель Санкт-Петербургского университета культуры и искусств. Область научных исследований: современная русская литература (В. Сорокин).

Важнейшие публикации

1. *Рыцарь без страха и упрека. Художественное своеобразие прозы Владимира Сорокина*, Санкт-Петербург 2014.
2. „Вот она дичь наша русская...”: „Метель” В. Сорокина (часть 1–3), „Современный ученый” 2017, № 4, с. 320–326; 2017, № 5, с. 117–124; 2018, № 1, с. 50–56 (совместно с О. В. Богдановой).

E-mail: ebibergan@yandex.ru

**Богданова Ольга Владимировна** — доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник Института филологических исследований Санкт-Петербургского государственного университета. Область научных исследований: русская литература XIX века (А. Грибоедов, А. Пушкин, Н. Гоголь, И. Тургенев, А. Островский, А. Чехов, И. Бунин, М. Горький), русская литература второй половины XX века (В. Шукшин, В. Белов, В. Распутин, В. Астафьев и др.), современная русская литература (И. Бродский, С. Довлатов, В. Пелевин, В. Сорокин, Т. Толстая, Л. Петрушевская и др.). Автор многочисленных статей (более 200) и нескольких монографий по проблемам классической и современной русской литературы.

Важнейшие публикации

1. *Постмодернизм в контексте современной русской литературы*, Санкт-Петербург 2004.
2. *Современный взгляд на русскую литературу XIX–середины XX веков*, Санкт-Петербург 2017.

E-mail: [olgabogdanova03@mail.ru](mailto:olgabogdanova03@mail.ru)

**Богинская Анна (Boginskaya Anna)** — ассистент Института славянской филологии Вроцлавского университета, аспирантка. Научные интересы: компаративистика, русская и польская литература второй половины XX века.

Важнейшие публикации

1. *Реализации мифа о Тристане и Изольде в польской и русской литературе (Т. Конвицкий „Хроника любовных происшествий” и В. Астафьев „Пастух и пастушка”)*, „Slavia Orientalis” 2015, nr 3, с. 521–534.
2. *Dyskurs miłości małżeńskiej w literaturze polskiej i rosyjskiej lat 70. XX wieku*, [в:] *Miłość w literaturze*, red. S. Czarniecka, K. Maciąg, Lublin 2017, с. 151–161.

E-mail: [anna.boginskaya@uwr.edu.pl](mailto:anna.boginskaya@uwr.edu.pl)

**Большев Александр Олегович** — доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры истории русской литературы Санкт-Петербургского государственного университета. Научные интересы: история русской литературы, автобиографическая проза XIX–XX века, психобиографический подход в литературоведении.

Важнейшие публикации

1. *Шедевры русской прозы в свете психобиографического подхода (монография)*, Санкт-Петербург 2011.
2. *Морфология любовной истории (монография)*, Санкт-Петербург 2013.

E-mail: [olegovich1955@mail.ru](mailto:olegovich1955@mail.ru)



**Бугаева Любовь Дмитриевна** — доктор филологических наук, доцент Санкт-Петербургского государственного университета. Занимается исследованиями в области литературы, кино, когнитивной нарратологии и философии. Автор монографии и более 150 статей по теории литературы, кинематографу, интертекстуальности и интермедиальности.

Важнейшие публикации

1. *Литература и rite de passage*, Санкт-Петербург 2010.
2. *American Girl как проект доместикации истории*, „Новое литературное обозрение” 2017, № 1 (143), с. 233–245.

E-mail: ldbugaeva@gmail.com; l.bugaeva@spbu.ru

**Душечкина Елена Владимировна** — доктор филологической наук, профессор кафедры истории русской литературы Санкт-Петербургского государственного университета. Научные интересы: поэтика русской литературы XVIII–XIX вв., культурология, фльклористика.

Важнейшие публикации

1. *Светлана: культурная история имени*, Санкт-Петербург 2007.
2. *Русская ёлка: история, мифология, литература*, изд. 3-е испр., доп., Санкт-Петербург 2014.

E-mail: dushechkina@yandex.ru

**Карпов Николай Александрович** — кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы Санкт-Петербургского государственного университета. Научные интересы: русская литература первой половины XIX века, русская литература начала XX века, литература русского зарубежья, психология литературного творчества, психологические аспекты изучения литературы и искусства.

Важнейшие публикации

1. *Романтические контексты Набокова*, Санкт-Петербург 2017.
2. *Судьба сатириконцев*, [в:] *Литература русского зарубежья (1920–1940): учебник для высших учебных заведений Российской Федерации*, отв. ред. Б. В. Аверин, Н. А. Карпов, С. Д. Титаренко, Санкт-Петербург 2013, с. 272–298.

E-mail: shakesprr@mail.ru

**Каминьска-Мацёнг Сильвия (Kamińska-Maciąg Sylwia)** — кандидат филологических наук, ассистент Института славянской филологии Вроцлавского университета. Научные интересы: русская литература XIX века, фантастика, эзотеризм в литературе, психоанализ.

Важнейшие публикации

1. *Obraz nekrofilii w fantastycznej literaturze rosyjskiej XIX wieku (na podstawie twórczości Włodzimierza Odojewskiego i Aleksego Tołстоja)*, „Slavica Wratislaviensia” 2015, с. 31–40.

2. *O motywach alchemicznych w „Sylfidzie” Włodzimierza Odojewskiego*, „Slavia Orientalis” 2015, nr 2, с. 245–257.

E-mail: s.kaminskam@gmail.com

**Комисарук Эва (Komisaruk Ewa)** — доктор филологический наук, профессор Института славянской филологии Вроцлавского университета. Научные интересы: русская литература XX века, женская проза, эго-документы.

Важнейшие публикации

*Proza Michaiła Kuzmina*, Wrocław 2002.

*Od milczenia do zamilknięcia. Rosyjska proza kobieca na początku XX wieku. Wybrane aspekty*, Wrocław 2009.

E-mail: ewa.komisaruk@uwr.edu.pl

**Кула Иоанна (Kula Joanna)** — кандидат филологических наук, адъюнкт Института славянской филологии Вроцлавского университета. Научные интересы: русская литература XIX–XXI вв., творчество Владимира Маканина, Кавказ в русской культуре и литературе, русская литература в колониальном контексте, вопросы геопоэтики в русской литературе.

Важнейшие публикации

1. *Bohater końca XX wieku w prozie Władimira Makanina*, Wrocław 2013.

2. „Кавказская” лексика в рассказе Льва Толстого „Набег” как пример межкультурного диалога в русской литературе, „Slavia Orientalis” 2015, nr 1, с. 51–65.

E-mail: joanna.kula@uwr.edu.pl

**Малей Изабелла (Malej Izabella)** — профессор, доктор филологических наук, профессор Института славянской филологии Вроцлавского университета. Научные интересы: русская литература рубежа XIX и XX ст., взаимосвязь литературы и изобразительных искусств, литературный символизм и его взаимодействие с философией, антропологией, психологией/психоанализом.

Важнейшие публикации

1. *Eros w symbolizmie rosyjskim (filozofia — literatura — sztuka)*, Wrocław 2008.

5. *Tajemnice duszy. Michał Wrubel i psychoanaliza*, Kraków 2017.

E-mail: izabella.malej@uwr.edu.pl

**Отяковский Валерий Сергеевич** — магистрант Санкт-Петербургского государственного университета, редактор журнала „Прочтение”, литературный обозреватель журнала „Prosodia”.

Важнейшие публикации

1. *Студенческий альманах „Глагол” как журналистский арт-проект*, [в:] *Современная медиасреда: традиции, актуальные практики и тенденции. Взгляд молодых исследователей: межвузовский сборник научных работ студентов и аспирантов*, вып. 16, Санкт-Петербург 2016, с. 162–167.

2. *Речевая репрезентация объектов искусства в критике Максимилиана Волошина 1904–1906 гг.*, [в:] *Информационное поле современной России: практики и эффекты: Сборник статей XIV Международной научно-практической конференции (9–11 ноября 2017 г.)*, под ред. Р. П. Баканова, Казань 2017, с. 31–38.

E-mail: klerk95@mail.ru

**Отрадин Михаил Васильевич** — доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы Санкт-Петербургского государственного университета. Научные интересы: русский роман XIX века, творчество И. А. Гончарова, русский травелог, Петербург в русской литературе.

Важнейшие публикации

1. *Проза И. А. Гончарова в литературном контексте*, Санкт-Петербург 1991.

2. *„На пороге как бы двойного бытия...”: О творчестве И. А. Гончарова и его современников*, Санкт-Петербург 2012.

E-mail: leynina@mai.ru

**Семенова Наталья Валерьевна** — кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры русского языка как иностранного и методики его преподавания Санкт-Петербургского государственного университета. Сфера научных интересов включает театр и драматургию XX–XXI вв., кинотексты, архивистику, историю советской культуры.

Важнейшие публикации

1. *Травматический опыт героя в пьесах „оттепельной” ленинианы*, „Русская литература” 2013, № 4, с. 234–239.

2. *Проблема биографии в соцреалистическом каноне: повествование о жизни в контексте истории страны*, [в:] *Проблемы каноничности русской литературы: теория, эволюция, перевод*, под ред. К. Ястшембской, М. Охняк, Э. Пилярчик, Краков 2017, с. 83–94.

E-mail: n.v.semenova@spbu.ru

**Титаренко Светлана Дмитриевна** — доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы Санкт-Петербургского государственного университета. Научные интересы: история русской литературы, литература русского зарубежья, мифопоэтика, герменевтика, русский символизм, творчество Вячеслава Иванова, творчество Александра Блока.

Важнейшие публикации

1. *„Фауст нашего века”: Мифопоэтика Вячеслава Иванова: монография*, Санкт-Петербург 2012.

2. *Русский символизм: интертекстуальные и интермедийные аспекты*, [в:] *Что и как читали русские классики? (От круга чтения к стратегиям письма): коллективная монография*, отв. ред. Н. Ю. Грякалова, Санкт-Петербург 2017, с. 313–376.

E-mail: svet\_titarenko@mail.ru

**Тышковска-Каспшак Эльжбета (Tyszkowska-Kasprzak Elżbieta)** — доктор филологических наук, профессор Института славянской филологии Вроцлавского университета. Сфера научных интересов: современная русская литература, русский авангард, польско-русские литературные связи, культурная антропология. Автор двух научных монографий и ок. 60-ти статей о русской литературе.

Важнейшие публикации

1. *Rosyjska poezja pokolenia „odwilżowego” w Polsce*, Wrocław 1997.

2. *W poszukiwaniu sensu. O prozie Siergieja Dowłatowa*, Wrocław 2014.

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

**Филонов Евгений Анатольевич** — кандидат филологических наук, ассистент кафедры истории русской литературы Санкт-Петербургского государственного университета; научный сотрудник отдела рукописей

Российской национальной библиотеки. Научные интересы: поэтика русской литературы XIX века, теория повествования, поэтика древнерусской литературы, славянская палеография, археография

Важнейшие публикации

1. *Неоднородность повествования в „Вечерах на хуторе близ Диканьки“: сюжет цикла*, [в:] *Проза Н. В. Гоголя. Поэтика нарратива*, отв. ред. В. М. Маркович, Санкт-Петербург 2011, с. 158–182.
2. *Граница „вымысла“ и „реальности“ в эволюции сказового повествования Н. В. Гоголя*, „Русская литература“ 2013, № 3, с. 5–15.

E-mail: philonove@mail.ru

**Цветова Наталья Сергеевна** — доктор филологических наук, профессор кафедры речевой коммуникации института „Высшая школа журналистики и прикладных коммуникаций“ Санкт-Петербургского государственного университета.

Важнейшие публикации

1. *Эсхатологическая топика русской традиционной прозы второй половины XX века. Научное издание. Монография*, Санкт-Петербург 2008.
2. *Русская литература XX века: история, художественная идеология, поэтика*, Санкт-Петербург 2016 (совместно с Ю. Б. Балашовой).

E-mail: cvetova@mail.ru

