



**П**РОБЛЕМЫ  
ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

2019

ТОМ 17

№ 2

ISSN 1026-9479  
e-ISSN 2411-4642

Министерство образования и науки Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
ПЕТРОЗАВОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

# ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

**2019**

**Том 17**

**№ 2**

Главный редактор:  
*д-р филол. наук, проф. В. Н. Захаров*

Издается с 1990 года,  
выходит 4 раза в год.

ISSN 1026-9479  
e-ISSN 2411-4642

The Ministry of Education and Science of the Russian Federation  
The Federal State-Financed Higher Educational Institution  
PETROZAVODSK STATE UNIVERSITY

**THE PROBLEMS OF HISTORICAL  
POETICS  
[PROBLEMY ISTORICHESKOI POETIKI]**

**2019**

**Vol. 17**

**no. 2**

Chief Editor:

*Vladimir N. Zakharov, Doctor of Philology, Professor*

Established in 1990.

The journal is published quarterly.

185910, Russian Federation  
Petrozavodsk, Petrozavodsk State University  
Tel. +7 (8142) 719 603  
E-mail: [poetica@post.com](mailto:poetica@post.com)  
Web-site: <http://poetica.pro>

**РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:**

**В. Н. ЗАХАРОВ** (гл. ред.)  
д-р филол. наук, проф.  
(Петрозаводск).

**В. И. ГАБДУЛЛИНА**  
д-р филол. наук, проф.  
(Барнаул)

**Бенами БАРРОС ГАРСИА**  
PhD  
(Гранада, Испания)

**Джузеппе ГИНИ**  
PhD  
(Урбино, Италия)

**И. А. ЕСАУЛОВ**  
д-р филол. наук, проф.  
(Москва)

**А. Е. КУНИЛЬСКИЙ**  
д-р филол. наук  
(Петрозаводск)

**Т. Г. МАЛЬЧУКОВА**  
д-р филол. наук, проф.  
(Петрозаводск)

**А. В. ПИГИН**  
д-р филол. наук, проф.  
(Петрозаводск)

**Таня ПОПОВИЧ**  
Ph.D  
(Белград, Сербия)

**Н. А. ТАРАСОВА**  
д-р филол. наук  
(Санкт-Петербург)

**Йосип УЖАРЕВИЧ**  
д-р филол. наук, Ph.D  
(Загреб, Хорватия)

**Кейт ХОЛЛЭНД**  
PhD  
(Торонто, Канада)

**ЧЖОУ Ци-чао**  
д-р филол. наук, проф.  
(Пекин, Китай)

**EDITORIAL BOARD:**

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

**Valentina GABDULLINA**  
PhD, Professor  
(Barnaul)

**Benamí BARROS GARCÍA**  
PhD  
(Granada, Spain)

**Giuseppe GHINI**  
PhD, Professor  
(Urbino, Italy)

**Ivan ESAULOV**  
PhD, Professor  
(Moscow)

**Andrey KUNILSKY**  
PhD  
(Petrozavodsk)

**Tatyana MALCHUKOVA**  
PhD, Professor  
(Petrozavodsk)

**Alexander PIGIN**  
PhD, Professor  
(Petrozavodsk)

**Tanja POPOVIĆ**  
PhD, Professor  
(Belgrad, Serbia)

**Natalia TARASOVA**  
PhD  
(Saint Petersburg)

**Josip UŽAREVIĆ**  
PhD, Professor  
(Zagreb, Croatia)

**Kate HOLLAND**  
PhD  
(Toronto, Canada)

**ZHOU Qichao**  
Professor  
(Beijing, China)

Журнал «Проблемы исторической поэтики» включен в новый Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук, с 26.03.2019 по научным специальностям «Русская литература» (10.01.01), «Литература народов стран зарубежья» (10.01.03), «Теория литературы. Текстология» (10.01.08), «Фольклористика» (10.01.09).

Журнал включен в российские и международные базы данных и системы цитирования:

The Journal is included in the russian and in the international databases of scientific citing:

**Web of Science** (Emerging Sources Citation Index); **РИНЦ** (Российский индекс научного цитирования); **ERIH PLUS** (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences, Берген, Норвегия); **DOAJ** (Directory of Open Access Journals, Швеция); **Ulrich's Periodical Directory** (США); **EBSCOhost** (США, Алабама, Бирмингем); **East View** (США, Российская Федерация, Украина); **Google Scholar**; **WorldCat** (США); **Research Bible** (Токио, Япония); **BASE** (Bielefeld Academic Search Engine, Германия); **JURN** (Великобритания); **SLAVUS** (Slavic Humanities Index, Торонто, Канада); **EZB** (Electronic Journals Library, Регенсбург, Мюнхен, Германия); **Open Academic Journals Index** (International Network Center for Fundamental and Applied Research, Российская Федерация); **Российский импакт-фактор** (Москва, Российская Федерация); научная информационная система **Соционет** (РАН, Российская Федерация); **С.Е.Е.О.Л** (Central and Eastern European Online Library, Франкфурт, Германия); **ANVUR** (Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca, Италия).

Журнал и его архив размещаются на сайтах и в научных электронных библиотеках:

The full-text versions of the issues are freely available on the websites and in the Scientific Electronic Libraries:

<http://poetica.pro>, <http://elibrary.ru>, <http://cyberleninka.ru>,  
<http://www.intelros.ru>, <http://biblioclub.ru>,  
<http://www.iprbookshop.ru>, <https://e.lanbook.com>,  
<http://www.bogoslov.ru>

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>М. В. Кундозерова</b> (Петрозаводск). Образ мифической страны Похьёлы в карельских эпических рунах .....	7
<b>И. А. Есаулов</b> (Москва). Парафраз и становление новой русской литературы (постановка проблемы) .....	30
<b>И. В. Кудряшов</b> (Арзамас). Об источниках образного определения А. С. Пушкина как «солнца Поэзии» .....	67
<b>М. В. Строганов</b> (Москва). Фабула и сюжет в поэтике А. С. Пушкина .....	86
<b>И. А. Виноградов</b> (Москва). Образ монарха-наставника в творчестве Н. В. Гоголя .....	111
<b>Б. Н. Тарасов</b> (Москва). Утопизм западного рационализма, позитивизма и утилитаризма в зеркале антропологической и историософской мысли Ф. М. Достоевского и В. Ф. Одоевского .....	135
<b>О. В. Захарова</b> (Петрозаводск). Проблема жанровой дифференциации повести и романа в полемике о Достоевском в 1840-е годы .....	164
<b>И. В. Дергачева</b> (Москва). Поэтика танатологического дискурса в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» .....	175
<b>С. С. Шаулов</b> (Уфа). Мифологизация биографического нарратива в дореволюционных энциклопедических статьях о Достоевском .....	192
<b>В. А. Мескин</b> (Москва). Пространство и время в философии и поэзии Владимира Соловьёва .....	214
<b>О. А. Богданова</b> (Москва). Семиотика аллеи, «где кружат листья»: Тургенев, Гумилев, Бунин .....	233
<b>А. А. Скоропадская</b> (Петрозаводск). Образы иноплеменников в ранней прозе И. С. Шмелева .....	255
<b>Н. В. Михаленко</b> (Москва). Библейские аллюзии в усадебном тексте Б. К. Зайцева (повесть «Аграфена» и роман «Дальний край») .....	272
<b>О. Ю. Юрьева</b> (Иркутск). Хронотоп повести В. Г. Распутина «Прощание с Матёрой»: этнопоэтический аспект .....	289
<b>И. С. Андрианова</b> (Петрозаводск). Метафора игры в сюжете пьесы Э. Радзинского «Старая актриса на роль жены Достоевского» .....	314

## CONTENTS

<b>M. V. Kundozherova</b> ( <i>Petrozavodsk</i> ). The Image of a Mythical Country Pohjola in Karelian Epic Runes .....	7
<b>I. A. Esaulov</b> ( <i>Moscow</i> ). Paraphrasis and the Establishment of the New Russian Literature (to the Problem Statement) .....	30
<b>I. V. Kudryashov</b> ( <i>Arzamas</i> ). About the Sources of the Figurative Definition of A. S. Pushkin as “The Sun Of Poetry” .....	67
<b>M. V. Stroganov</b> ( <i>Moscow</i> ). The Storyline and Subject in A. S. Pushkin’s Poetics .....	86
<b>I. A. Vinogradov</b> ( <i>Moscow</i> ). The Image of the Monarch-Mentor in the Works of N. V. Gogol .....	111
<b>B. N. Tarasov</b> ( <i>Moscow</i> ). The Utopianism of Western Rationalism, Positivism and Utilitarianism in the Mirror of an Anthropological and Historiosophic Thought of F. M. Dostoevsky and V. F. Odoevsky .....	135
<b>O. V. Zakharova</b> ( <i>Petrozavodsk</i> ). The Problem of Genre Differentiation Between Povest’ and Novel in Polemics on Dostoevsky in the 1840s .....	164
<b>I. V. Dergacheva</b> ( <i>Moscow</i> ). The Thanatological Discourse in Dostoevsky’s Novel “The Idiot” .....	175
<b>S. S. Shaulov</b> ( <i>Ufa</i> ). Dostoevsky in Pre-revolutionary Encyclopedias: Methodological Problems of Biographical Image Analysis .....	192
<b>V. A. Meskin</b> ( <i>Moscow</i> ). Space and Time in Vladimir Solovyov’s Philosophy and Poetry.....	214
<b>O. A. Bogdanova</b> ( <i>Moscow</i> ). The Semiotics of the Alley, “Where the Leaves Dance”: Turgenev, Gumilev, Bunin.....	233
<b>A. A. Skoropadskaya</b> ( <i>Petrozavodsk</i> ). The Images of Foreigners in I. S. Shmelev’s Early Prose .....	255
<b>N. V. Mikhalenko</b> ( <i>Moscow</i> ). Allusions to the Bible in the “Estate Text” of Boris Zaytsev (Based upon His Story “Agrafena” and the Novel “The Distant Land”) .....	272
<b>O. Yu. Yureva</b> ( <i>Irkutsk</i> ). The Chronotope of the Short Novel by V. Rasputin “Farewell to Matyora”: Its Ethnopoetic Aspect .....	289
<b>I. S. Andrianova</b> ( <i>Petrozavodsk</i> ). The Metaphor of Play-Acting in the Plot Of the Play by Edvard Radzinsky “An Old Actress in the Role of Dostoevsky.....	314

DOI: 10.15393/j9.art.2019.6502

УДК 398.22

**Мария Владимировна Кундозерова***(Петрозаводск, Российская Федерация)*

maria.vlasova@mail.ru

## Образ мифической страны Похьёлы в карельских эпических рунах\*

**Аннотация.** В статье рассмотрены мифологические истоки образа Похьёлы и выполнено целостное описание данного локуса на основе всех доступных вариантов эпических рун. К исследованию привлечено 234 фольклорных текста, опубликованных в разных источниках. В статье описана история изучения сюжета о путешествии в Похьёлу, так или иначе затронутая в работах зарубежных и российских исследователей. Текстологический и структурно-семантический анализ фольклорных произведений, в том числе лежащих в основе поэмы Э. Лённрота «Калевала», позволил выявить всю многозначность рассматриваемого образа. Мифическая страна Похьёла связывается с представлениями о далеком, потустороннем, загробном мире и стране изобилия. Способность хозяйки Похьёлы к перевоплощению в птичий облик указывает на ее связь с животным, иным миром, равно как и на связь с образом шамана, способного, перевоплотившись, путешествовать из одного мира в другой. Женская природа главного персонажа Похьёлы отражает матриархальное родоплеменное устройство общества, в мотиве выдачи дочери замуж за представителя иного мира проявляются отголоски экзогамных отношений. Похьёла вписывается в представления о горизонтальном устройстве мироздания, где локусы находятся в одной плоскости и разделены отрезком пути, водоразделом.

**Ключевые слова:** карельский эпос, мифология, потусторонний мир, образ Похьёлы, сампо, экзогамия, матриархат, Вяйнямйнен

**Об авторе:** *Кундозерова Мария Владимировна* — кандидат филологических наук, младший научный сотрудник сектора фольклористики с фонограммархивом, Институт языка, литературы и истории Карельского научного центра РАН (185000, Российская Федерация, Республика Карелия, г. Петрозаводск, ул. Пушкинская, 11)

**Дата поступления:** 20.01.2019

**Дата публикации:** 28.06.2019

**Для цитирования:** Кундозерова М. В. Образ мифической страны Похьёлы в карельских эпических рунах // Проблемы исторической поэтики. — 2019. — Т. 17. — № 2. — С. 7–29. DOI: 10.15393/j9.art.2019.6502

**К**ак отмечал Е. М. Мелетинский, «древнейшая мифология в качестве некоего синкретического единства заключала в себе зародыши не только религии и древнейших философских



представлений (формировавшихся, правда, в процессе преодоления мифологических истоков), но также искусства, прежде всего — словесного» [Мелетинский, 2000: 7]. Продуктами словесного, поэтического творчества в равной степени являются как литература, так и фольклор, имеющие ряд характерных общих черт и различий. По мнению В. Я. Проппа, фольклористика в изучении фольклора как явления литературного порядка, «в своих описательных элементах — наука литературоведческая». При этом «фольклор обладает совершенно особой, специфической для него поэтикой, отличной от поэтики литературных произведений. Изучение этой поэтики вскроет необычайные художественные красоты, заложенные в фольклоре» [Пропп, 1976: 20].

Образ страны Похьёлы широко известен благодаря эпической поэме Элиаса Лённрота «Калевала», полная версия которой вышла в 1849 г. По замыслу автора, Похьёла становится основной страной-антагонистом Калевалы, в которой живут главные действующие лица поэмы. Герои неоднократно отправляются с разными целями из Калевалы в Похьёлу, и каждое путешествие, равно как и сама страна, описывается иначе. Это объясняется тем, что Лённрот объединил в образе Похьёлы представления о разных мифических локусах из народной эпической и заклинательной поэзии. Похьёла в поэме «Калевала» является собирательным образом, созданным на основе таких мифических стран, как Похьёла, Пяйвёля, Хийтола, Тапиола и др. При этом многие детали из народной поэзии остались неиспользованными автором поэмы. Данная статья посвящена исследованию мифологических истоков образа Похьёлы и ее целостному описанию на основе всей совокупности текстов карельских народных эпических рун, в том числе лежащих в основе поэмы «Калевала». При этом сама поэма не является предметом исследования, изучаются только фольклорные тексты.

Материалом исследования послужили образцы эпических рун цикла о сампо (Sampojakso) (138 вариантов) и «Состязание в сватовстве» (Kilpakosinta) (96 вариантов), записанные от карелов в XIX–XX вв. и опубликованные в разных источниках<sup>1</sup>.

Карельские народные руны содержат повествования о путешествиях эпических героев с разными целями в иные локусы. Герои могут оказываться в чужих мирах ненамеренно, и во многих случаях они являются нежеланными гостями. Одним из самых известных и загадочных топосов, в который отправляются (или оказываются по воле случая) эпические герои, является Похьёла. Именно в ней происходят многие значимые события карельского эпоса. Здесь сватают невест; здесь создается волшебное сампо — нескончаемый источник муки, соли, денег и всяческих благ, приносящий процветание, пусть и краткосрочное, жителям страны; сюда снаряжают морской поход с целью похищения сампо. Попытка выкрасть его из Похьёлы заканчивается неудачей: во время морского сражения сампо разбивается на части и тонет в море.

Сюжет, повествующий о посещении Похьёлы героями, о создании и похищении сампо, лежит в основе цикла рун, который исполнялся рунопевцами в виде одного целого произведения. Согласно текстам, Лаппалайнен, таящий давнюю злобу на Вяйнямёйнена, подстреливает его коня, и Вяйнямёйнен падает в море, где продолжительное время плавает чуркой еловой / бревном сосновым, при этом создавая рельеф морского дна, а также мир из яйца, снесенного ему птицей на колено. Далее герой прибывает волной к берегу Похьёлы, хозяйка которой соглашается помочь страннику вернуться домой, если тот сможет выковать сампо. Вяйнямёйнен (в вариантах — кузнец Илмаринен, посланный Вяйнямёйненом вместо себя обманом) выковывает сампо и отправляется домой, прихватив с собой и его, и обещанную за работу невесту. Хозяйка Похьёлы пускается в погоню за похитителем, настигает корабль, где и происходит знаменитое сражение, в результате которого сампо гибнет. Согласно другой версии, героям не дает покоя мысль, что с появлением в Похьёле сампо этот темный, северный край стал жить в достатке и изобилии, и они отправляются в морской поход к берегам Похьёлы с целью выкрасть сампо. Еще одна версия карельских эпических рун повествует о том, как герои — Вяйнямёйнен и Илмаринен — наперегонки отправляются в Похьёлу сватать невесту, дочь хозяйки Похьёлы. При этом изготовление сампо является одним

из брачных испытаний жениха. Данный сюжет, названный «Состязание в сватовстве», исполнялся рунопевцами в качестве отдельной руны.

Образ Похьёлы, суровой, мрачной страны, противостоящей «этому» миру, в котором живут эпические герои, не раз становился объектом рассмотрения финляндских исследователей. Как отмечала А.-Л. Сиикала, «всех, кто пытался объяснить образ Похьёлы, можно поделить на два фронта: создателей истории и открывателей мифов» [Siikala, 1992: 132]. Представители исторического направления видели в сюжетах о путешествии в Похьёлу отголоски реальных исторических событий и в своих работах искали обоснование для соотнесения Похьёлы с той или иной реальной географической местностью (например, с Лапландией [Friis: 220], островом Готланд [Krohn, 1918: 114, 128], Южной Остроботнией [Luukko: 132], [Harva, 1947: 118] и др.). Недостатки исторического метода, при котором принимались во внимание выборочные аспекты содержания рун, а другие игнорировались, были преодолены дальнейшими научными изысканиями. Понимание карельского эпоса как совокупности мифологических повествований, а Похьёлы как мифической страны, не имеющей точных координат на современной карте, вышло на первый план и сегодня является преобладающей точкой зрения как в зарубежной, так и в отечественной фольклористике. Позиций мифологического направления в изучении карельских рун придерживается и автор предлагаемой статьи.

Качественному повороту в понимании мифологической основы образа Похьёлы послужило выявление соответствия данного образа широким мировым представлениям о загробном, потустороннем мире [Siikala, 1986: 84]. Еще на заре историко-географического изучения рунической поэзии Ю. Крон писал о мифологическом характере карело-финского эпоса, в том числе образа Похьёлы, и видел параллели в мифах других народов [Krohn, 1885: 410–428]. Вслед за ним отражение международных верований о загробном мире в образе Похьёлы отмечали У. Харва [Harva, 1947: 114–129] и И. Кемппинен [Kemppinen]. В работе финского лингвиста Е. Н. Сетяля, который одним из первых выступил с критикой исторического и историко-географического подходов

в изучении рунической поэзии, Похьёла интерпретируется в духе астральной мифологии как обитель / дом полярной звезды, которая отождествляется с сампо — мировым столпом, локализованным в Похьёле [Setälä: 536]. Данное положение было, в свою очередь, также подвергнуто критике [Okkonen: 37–39]. Сопоставительному анализу царства Похьёлы калевальских рун и страны троллей норвежских саг посвящена статья Н. Лида [Lid]. Выявлению представлений о «близком» и «далеком» загробном мире в образе Похьёлы и других мифических стран посвящена глава монографии А.-Л. Сиикала «Финский шаманизм» [Siikala, 1992: 132–152]. Образ Похьёлы, реконструирующийся на основе вокнаволокских рун, изучается в числе других образов и сюжетов в монографическом исследовании Л. Таркка [Tarkka, 2005: 301–307]. Отметим, что Похьёла так или иначе попадает в область рассмотрения в многочисленных работах, посвященных циклу рун о сампо и разгадке образа сампо [Krohn, 1903: 217–232], [Kuusi], [Harva, 1943], [Tarkka, 2012], [Frog], [Anttonen, 2002, 2012]. В российской фольклористике царству Похьёлы уделено крайне мало внимания. В работе Э. Киуру «Тема добывания жены в эпических рунах» проанализированы некоторые детали образа Похьёлы и ее жителей в руне «Состязание в сватовстве» (по определению Киуру «Сватовство в Похьёле») [Киуру: 50–54] и др. Общие черты мифической страны Похьёлы, характерной более для поэзии северных карелов, с мифической страной Хийтолой южнокарельских рун описываются в монографическом исследовании В. П. Мироновой, посвященном сюжету о сватовстве в Хийтоле [Миронова: 94–103]. Довольно общие замечания относительно Похьёлы, ее соответствия другим топосам, потустороннему миру можно встретить и в других работах [Мелетинский, 1963: 95–156], [Карху: 83–84], [Иванова: 55]. Данная статья станет первым шагом в российской фольклористике по обобщению представлений о мифической стране Похьёле и ее месте в карельской картине мира.

Карельский эпос является одним из архаичных эпосов мира, в основе которого лежат мифы космогонического характера, а также мифы о путешествиях в иные миры с разными целями, оваянные колдовством и магией. Наиболее популярным сюжетом

карельских рун является путешествие героя в чужой, неизведанный локус, хозяева которого подвергают гостя всяческим испытаниям. Наряду с другими мифическими странами, эпические герои карельского эпоса чаще всего отправляются в Похьёлу. Горизонтальный вектор движения от места проживания героя к дальнему локусу соответствует «центробежной» модели мифа, которую, как отмечает С. Ю. Неклюдов, архаический эпос и воспроизводит: «...изначально герой находится (родится, создан) в центре мира, который, как и в мифе, космичен, а не географичен; этническое, единственным воплощением которого является род и племя героя, интерпретируется как подлинно человеческое и противостоит демонической периферии, смиряемой и очищаемой богатырем» [Неклюдов: 119]. Потусторонний характер Похьёлы, противопоставленной изначальному миру эпического героя, выявляется уже при анализе способов попадания в нее путника, описание которых заслуживает отдельной публикации. Отметим, что согласно текстам рун, попасть в Похьёлу можно по воде (дрейфуя в открытом пространстве «бревном соновым» либо на лодке / челноке), по суше (верхом на животном, на санях) и по воздуху (на «лодке ветра»). Наиболее распространенным способом попадания в Похьёлу является преодоление водной преграды, осмысляемой традиционным рубежом между тем и этим мирами.

Описание Похьёлы, встречающееся в рунах на рассматриваемые сюжеты, будь то скитания Вяйнямёйнена по морским просторам или поездка с целью похитить сампо либо сосватать невесту, укладывается в следующую формулу, согласно которой герои попадают

“Pimieh om Pohjoil’ahе,	«В темную Похьёлу,
Tarkkahan Tapiolahe,	В мудрую Тапиолу,
Miehien šyöjähän kylähe,	В деревню, пожирающую мужей,
Urohon upottajahe”	Топящую героев» <sup>2</sup>

(SKVR I<sub>1</sub> 58: 85–88)<sup>3</sup>.

Похьёла находится в дальнем конце Севера (Pohjom pitkähä perähä — SKVR I<sub>1</sub> 4: 70), в безымянном заливе (Lahteh nimettömähe, n’imen t’ietämättömähe — SKVR I<sub>1</sub> 62: 71–72).

Само слово «Похьёла» (Pohjola, в вариантах Pohjo, Pohja, Pohjoni, Pohjani) означает «север, северный край» [SSA: 383] и, как и лексема, обозначающая север как часть света (pohjoinen), является производным от лексемы pohja, в круг значений которой входит «дно, основание, конец чего-либо, север» [SSA: 383]. Известно, что у северных народов неизведанный потусторонний мир ассоциировался с самым севером, низом, дном, мраком и холодом, что отразилось и в карельских рунах. Похьёла представляется темным (pimie, pimettö), холодным (kylmä), мрачным (summa, suma), плохим местом (paaha paikka). Она противостоит тому краю, откуда герой прибыл. Это чужая земля, на которой герою все незнакомо:

“Jouvuim pois omilta mailta,	«Унесло из родных мест
Mailla muilla vierahilla,	На чужие земли,
Äkki ouvoilla ovilla.	К совершенно незнакомым дверям.
En tunne tupia näitä,	Не знаю этих домов,
Ošoa en ovissa käyvä”	В двери войти не умею»

(SKVR I<sub>1</sub> 58: 95–99).

Известная пословица, произнесенная Вяйнямёйненом по прибытии в Похьёлу, подчеркивает противопоставление свое—чужое:

“Paremp’ ois omalla moalla	«Лучше на своей земле
Juuva vettä ropehesta,	Пить воду из туюска,
Ennen kuin moalla vierahalla	Чем на чужой земле
Juuva tuopista olutta”	Пить из кружки пиво»

(SKVR I<sub>1</sub> 38a: 75–78)

Под влиянием христианской доктрины Похьёла представляется также «местами без попов, землями некрещеными» (paikat rapittomat, muat ristimättömät — SKVR I<sub>1</sub> 78: 39–40), владениями черта (Pirun pitkä perä — SKVR I<sub>1</sub> 105: 39), тогда

как своя сторона — «земли крещеные, места поповские» (maat ristityt, paikat papilliset — SKVR I<sub>1</sub> 97: 106–107).

Согласно большинству карельских рун, Похьёла — это деревня, маркированная знаками иного мира: это вечная обитель (ikišija, ikikylä), пожирающая и топящая героев; многие в нее отправились, но никто не вернулся. В некоторых вариантах Похьёла отождествляется с островом, на который выбирается Вяйнямейнен после скитания по водам:

“Šoarehe šelällisehe, Mantereh on puuttomahe”	«На остров среди моря, На сушу безлесую»
--	---

(SKVR I<sub>1</sub> 58: 91–92).

На соотнесенность Похьёлы с островом часто указывает и определение собаки как собаки острова, которая своим лаем оповещает о прибытии путника, например:

“Siitä haukku soaren halli, Soaren lukki luskutteli”	«Залаяла острова собака, Острова пес загавкал»
---	---

(SKVR I<sub>1</sub> 21: 83–84).

Образ острова часто встречается в карельской рунической поэзии. На острове птица-демиург сносит яйца, служащие материалом для сотворения Вселенной; на острове посреди моря может произрастать большой дуб — символ мирового древа; на острове живет кузнец Илмаринен, участвующий вместе с Вяйнямейненом в состязании при сватовстве в Похьёле; на далеком острове с девами скрывается провинившийся герой; на острове / мысу может происходить дележ сампо после его похищения. Помимо своей сакральной нагрузки, связанной с представлениями о первой земле и маркированием центра Вселенной, остров осознается как место жительства или временного пребывания героев эпоса. Соотнесение же Похьёлы, имеющей признаки потустороннего мира, с островом может основываться на представлениях о локализации иного мира на куске суши за водной преградой, что отразилось в древнем обычае карелов устраивать места захоронений на островах. Представления о безлесости острова Похьёлы может, с одной стороны, рождаться в противопоставлении своих,

плодородных земель скудным и безлесым землям чужой стороны. С другой стороны, безлесость, равно как и безымянность, является признаком потусторонности упоминаемого локуса. Песочные или глиняные гряды (*hietaharjut, šaviharjut*), которые видят путники, приближающиеся к Похьёле, порождают в сознании образ пустынного, необитаемого пространства иного мира.

Как отмечает Э. Киуру, в образе Похьёлы соединяются как более архаические черты, указывающие на принадлежность Похьёлы потустороннему пространству (нахождение на острове), так и более новые, несущие на себе печать средневековья [Киуру: 50]. Речь идет об отождествлении Похьёлы с городом / крепостью на основе определения, принадлежащего сторожевой собаке. В текстах встречается указание, что собака Похьёлы, уведомляющая своим лаем о прибытии гостей, не только островная, но иногда и «крепостная / городская» (*linnan > linna*, кар. «крепость, город»), например:

“*Sillon haukku suuri koira,*    «Тогда залаяла большая собака,  
*Linnan luppä luskutteli*”    «Городская вислоухая загавкала»  
 (SKVR I<sub>1</sub> 469: 155–156).

Сияющая каменная крепость / город упоминается и в одной из поздних записей наряду с воротами Похьё:

“*Jo näкуури Pohjon portti,*    «Уже видны ворота Похьё,  
*Kivilinna kuumottaupi*”    «Каменный город светится»  
 (КЭП 60: 133–134)<sup>4</sup>.

Единожды в текстах упоминается остров Похьё, сверкающий золотом:

“*Jo näкуvi Pohjon soari,*    «Уже виден остров Похьё,  
*Soari kulta kuumottavi*”    «Остров золотом светится»  
 (SKVR I<sub>1</sub> 409: 24–25).

Золотой отблеск, сияние переносится и на ворота, которые видят герои, приближаясь к берегам Похьёлы:



“Portit Pohjolan näkyypi, «Ворота Похьёлы видны,  
 Paistaapi pahat saranat, Сияют плохие петли (дверные),  
 Pahan ukset ulvottaapi” Чертовы двери воют»  
 (SKVR I<sub>1</sub> 54: 229–231).

Как отмечает Н. А. Криничная, «ворота служат метонимическим эквивалентом стены, знаком-символом огражденного пространства. <...> Одновременно ворота — знак “замыкания” и “размыкания миров”, знак коммуникации между бытием и небытием» [Криничная: 923]. Наличие ворот позволяет говорить о Похьёле как об огражденном месте, о локусе, имеющем пределы и границы. Сияющий золотом остров, горящие / сияющие, ассоциирующиеся с золотом петли на воротах выдают принадлежность Похьёлы иному измерению, ибо «золотая окраска есть печать иного царства» [Пропп, 1986: 285], а «ассоциация золота со светом, светлостью, огнем идет из языческой древности» [Криничная: 922].

Образ воющих ворот, в свою очередь, может складываться из образа ворот и собак-стражников, своим лаем / воем предупреждающих о прибытии путников.

Несмотря на то, что Похьёла в рунах упоминается как деревня, в орбиту повествования входит всего лишь один дом / двор с домом, хозяйственными постройками и полями, принадлежащими хозяйке Похьёлы. Это маленькая избушка (pieni pirttini), которую хозяйка топит маленькими, изящными дровишками (halkosilla hienoisilla, pienillä pilaštehilla — SKVR I<sub>1</sub> 58: 104–105). Медный пол избушки подметается медным / золотым веничком, мусор собирается в медную корзинку, после чего относится во двор (в вариантах — на самое дальнее / длинное поле, в самый узкий пролив), например:

“Pyuhki pikku-pirttisehe, «Прибрала свою маленькую избушку,  
 Vaski lattieh lakasi Медный пол подмела  
 Kolikoilla kultasilla, Голиками золотыми,  
 Vaskisella varpasilla. Медными ветками.  
 Vei heän rikkaha pihalla Отнесла она мусор во двор

Vaskisella vakkasella”...

В медной корзинке...»

(SKVR I, 78: 55–60).

Медные / золотые части дома и предметы быта, равно как и золотые петли на воротах Похьёлы и свечение острова золотом, указывают на принадлежность этого локуса потустороннему пространству, как уже упоминалось ранее.

Однако А.-Л. Сиикала предлагает видеть в данном отрывке руны реальные указания на богатство хозяйки Похьёлы, на основе чего проводит еще одну параллель со скандинавскими сагами, в которых описываются разорительные набеги на земли Бьярмии, манящие своими богатствами [Siikala, 2012: 291]. Финская исследовательница пишет, что «богатство хозяйки Похьёлы изображено реально, его можно измерить количеством металла и монет» («Pohjolan emännän rikkaus on realistisesti kuvattua, metallin ja kolikoiden määrällä mittautuvaa») [Siikala, 2012: 291]. Данному утверждению способствовало неверное понимание стиха «kolikoilla kultasilla», которое исследовательница истолковала как «монетами золотыми» (фин. kolikko «монета»). Однако о монетах в текстах карельских эпических рун, и именно в приведенном отрывке, нет и речи. Слово «kolikoilla» является формой адессива множественного числа от карельской лексемы kolikka — «голик» (веник из голых прутьев), что в свою очередь является русским заимствованием и переводится букв. «голиками». То есть пол в избе подметался не «монетами золотыми», а золотыми голиками, в параллельном стихе соответственно — медными ветками. Таким образом, тезис о богатстве хозяйки Похьёлы не находит подтверждения в текстах.

Представление о Похьёле как деревне (реже крепости) иногда сужается до представлений о ней как о доме:

“Läksin neittä koizjomaha

«Отправился я девушку сватать,

Pimiestä Pohjoilasta,

Из темной Похьёлы,

Miesten syövästä talosta”

Из дома, пожирающего мужей»

(SKVR I, 433: 59–61).

Как следует из примера, Похьёла — это дом, пожирающий героев. Дом как метонимический эквивалент всего поселения также наделяется чертами соотнесенности с иным миром. В текстах наличествует традиционная для карельских рун формулировка, согласно которой путники попадают в дом «без дверей, без окон» (pirttih on ovettomah, ilman ikkunatto-maha — SKVR I<sub>1</sub> 78: 43–44), из которого никто не возвращается:

“Äij’ on sinne männehijä,	«Многие туда ушли,
Vaan ei pois palannehia”	Но никто не вернулся»
(SKVR I <sub>1</sub> 78: 41–42).	

Иное измерение, из которого нельзя вернуться, эквивалентно миру мертвых. Связь избушки «без окон, без дверей» с потусторонним миром, царством мертвых прослеживается и в русской сказочной традиции, где герой на своем пути в иное царство сталкивается с избушкой на курьих ножках, «без окон, без дверей». Согласно В. Я. Проппу, «избушка стоит на какой-то видимой или невидимой грани, через которую Иван никак не может перешагнуть. Попасть на эту грань можно только через, сквозь избушку, и избушку нужно повернуть» [Пропп, 1986: 59]. Отсутствие окон и дверей, символизируя первоначальную недоступность избы для героя, становится частью внешнего облика избы, находящейся на грани между мирами, между миром героев и Похьёлой.

Из хозяйственных построек в Похьёле упоминается амбар, в котором хозяйка хранит свои лучшие одежды, а также амбар, в котором она прячет сампо. В целом данная картина отражает облик обычной деревни: в народном сознании жизнь в ином мире ничем не отличалась от жизни в этом. Однако наличие чудесных вещей, делающих жизнь в ином мире беззаботной и изобильной, предопределяет также и наличие сакральных локусов для нахождения этих предметов. Так, по одной из версий карельского эпоса, волшебное сампо хранится в каменной горе Похьёлы:

“Saatto sitte sammon tuonne	«Доставила затем сампо туда
Pohjolan kivi mäkeen,	В каменную гору Похьёлы,

Yheksän lukun taaksi,	За девять замков,
Vaaran vaskeen takana”	В медную гору»

(SKVR I<sub>1</sub> 63a: 40–43).

Образ медной горы, вбирающий в себя, согласно разысканиям У. Харва, представления о мировой, центральной горе карельских рун [Harva, 1948: 48], локализуется в Похьёле, тем самым сакрализуя ее и помещая в центр Вселенной. Именно здесь происходят важные события карельского эпоса, побуждающие героев к действиям: здесь сватают невесту и выполняют свадебные задания; здесь создается сампо, обладание которым сулит вечный достаток и благоденствие. За недолгий период владения сампо Похьёла превратилась в плодородный и обеспеченный край. По одной из версий, сампо молотило муку, соль, деньги и все необходимое для жизни без нужды; там всходили и созревали все посева, и вообще краю сопутствовала всяческая удача, например:

“Kuin on sampo Pohjosessa,	«Когда сампо на Севере,
Kirjokansi kirjoeltu:	Раскрашенная расписная крышка:
Siin’ ois kyntö, siinä kylvö,	Там посева, там всходы,
Siinä vilja kaikenlainen”	Там злаки всяческие»

(SKVR I<sub>1</sub> 79: 194–197).

В подобных представлениях отразились чаяния карельского народа о благоденствии и сытой жизни. Похьёла, пережившая расцвет за время безраздельного владения чудесным сампо, предстает в народном сознании как страна изобилия.

Основным персонажем рассматриваемого топоса, в котором оказываются эпические герои карельского эпоса, является хозяйка Похьёлы (в вариантах баба Похьи) (Pohjolan emäntä / Pohjan akka). Отметим, что в народной эпической поэзии у хозяйки Похьёлы имени нет, тогда как в поэме «Калевала» Элиас Лённрот назвал ее Лоухи. Это имя он взял из заклинательных рун о рождении девяти болезней, матерью которых оказывается хозяйка Похьёлы с именем Лоухи, Лоухетар, Ловиатар и проч.

В народных рунах хозяйка потустороннего локуса, у которой герои сватают дочь, наделена безраздельной властью и авторитетом в своих владениях. Образ подобной правительницы уходит корнями в период матриархата, когда главенствующее положение в роду занимали женщины, управлявшие семьей, хозяйством и прислугой, решавшие судьбу дочерей на выданье и руководившие обороной своего поселения. Карельские руны рисуют противоречивый образ хозяйки Похьёлы: она и маленькая, и большая, и гостеприимная, и злобная. Черты внешнего облика (смолистые когти, большой нос), равно как и ее способность к перевоплощению в птичий облик, указывают на связь ее образа с животным, а точнее орнитоморфным миром, и институтом шаманизма (сравни: представления о птице-помощнике, в которую может при необходимости перевоплощаться шаман [Turunen: 315]).

Наряду с хозяйкой / бабой Похьёлы, в рунах встречается дед / муж / хозяин Похьёлы (Pohjan ukko / Pohjolan isäntä). В единичных случаях он просто упоминается наряду с хозяйкой Похьёлы, например:

“Uinotteli Pohjan ukon,	«Усыпил деда Похьи,
Pohjon ukom, Pohjon akan,	Деда Похьё, бабу Похьё,
Kaiken Pohjoil’am peräizen”	Всю дальнюю Похьёлу»

(SKVR I, 22: 240–242).

В одном из вариантов слепая баба и слепой дед дублируют друг друга, поочередно озвучивая условия выдачи дочери замуж (SKVR I, 24: 4–14).

Кроме хозяина и хозяйки в Похьёле живет их дочь (в одном из вариантов их три — SKVR I, 127: 84–85), которую они отдают в жены тому, кто выковал сампо (это может быть как Илмаринен, так и Вяйнямёйнен). Девушка — дева Похьёлы, как правило, без имени (редко Анни), обладает необыкновенной красотой, чем славится далеко за пределами своего края:

“Kuin on neiti pohjosessa,	«Есть девушка на севере,
Impi kylmässä kylässä,	Дева в холодной деревне,
Maan kuulu, veen valivo,	Слава земли, гордость воды,

Kiitti puoli Pohjan maata,	Хвалит ее пол-Похьи,
Lihan läpi luu näky,	Сквозь мясо кость видна,
Luun läpi yin näky”	Сквозь кость сердцевина видна»

(SKVR I<sub>1</sub> 79: 133–138).

В мотиве выдачи своей дочери замуж за пришельца из другого мира отражается идея экзогамных отношений, при которых нельзя брать девушек в жены из своего рода, а необходимо искать их извне. В некоторых вариантах, несмотря на всю логику повествования, согласие невесты и выполнение брачных испытаний, невеста наряду с сампо похищается.

Из других обитателей Похьёлы упоминается служанка (piika), раб / казак (orja), которых обычно посылают посмотреть, отчего лает собака.

В более общем плане упоминается народ Похьёлы, наделенный отрицательными эпитетами — плохой (noiva joukko, rahan väki — SKVR I<sub>1</sub> 42: 106–107), поганый (pakana kansa — SKVR I<sub>1</sub> 54: 237), который Вяйнямёйнен усыпляет своим трехдневным пением, игрой на кантеле либо же с помощью усыпительных иголок, например:

“Niin otti uniset nieklat,	«Вынул он сонные иглы,
Nukutteli nuuan joukon,	Усыпил усталый народ,
Paineli pakanan kansan”	Повалил поганых людей»

(SKVR I<sub>1</sub> 54: 235–237).

За время, пока вся Похьёла погружена в глубокий сон, происходит похищение сампо. Герои на сторогом быке выпашивают корни, которые сампо пустило глубоко в землю, затем грузят сампо в лодку и отправляются прочь от берегов Похьёлы. На третий день Похьёла, очнувшись ото сна, обнаруживает пропажу, и хозяйка Похьёлы бросается в погоню. Сначала она снаряжает корабль, который приобретает черты военного судна: в нем сто мужей с шестами, другая сотня — без шестов, тысяча — с мечами, другая — без мечей, тысяча стрелков из лука, другая — без луков (SKVR I<sub>1</sub> 58: 251–258).



севере, в котором правит хозяйка (редко — хозяин), неизменно встречающая гостей и охраняющая свой локус и имущество. Нахождение за водной преградой, сияние золотом символизирует причастность этого локуса к потустороннему миру, традиционно отделенному от посюстороннего пространства водной стихией. Способность хозяйки Похьёлы к перевоплощению в птичий облик показывает ее связь с животным, иным миром, равно как и связь с образом шамана, способного, перевоплотившись, путешествовать из одного мира в другой. Женская природа главного персонажа Похьёлы отражает матриархальное родоплеменное устройство общества, мотив выдачи дочери замуж за представителя иного мира — отголоски экзогамных отношений. В целом, путешествие в мифическую страну Похьёлу с разными целями (случайное попадание, изготовление сампо, похищение сампо, сватовство) наиболее часто встречается в рунической поэзии северных карелов. В южной Карелии был преимущественно распространен сюжет о сватовстве в Хийтоле, имеющий много общего с севернокарельским вариантом. Похьёла, в народном сознании ассоциируемая с далеким, потусторонним (реже — загробным) миром, страной изобилия, вписывается в представления о горизонтальном устройстве мироздания, где локусы находятся в одной плоскости и разделены отрезком пути, водоразделом.

### Примечания

- \* Финансовое обеспечение исследования осуществлялось из средств федерального бюджета на выполнение государственного задания Карельского научного центра РАН (проект АААА-А18-118030190094-6).
- <sup>1</sup> Карело-финский народный эпос: в 2 кн. / сост., вступ. ст., пер., прим. В. Я. Евсева. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1994. Кн. 1. 476 с.; Кн. 2. 510 с.; Карельские эпические песни / предисл., подгот. текстов и коммент. В. Я. Евсева. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. 526 с.; Karjalan kansan runot. Kokoonpannut V. Jevsejev. Tallinn: Eesti Raamat, 1976. I. 360 s. 1980. II. 181 s.; Suomen Kansan Vanhat Runot. I–XV. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia, 1908–1997.
  - <sup>2</sup> Здесь и далее перевод с финского и карельского языков выполнен автором статьи.
  - <sup>3</sup> Здесь и далее ссылки на сборник «Suomen Kansan Vanhat Runot» приводятся в тексте статьи с использованием сокращения SKVR и указанием римской цифрой номера тома, нижним индексом — номера книги тома,



далее указываются номер текста и номера стихов в круглых скобках.

- <sup>4</sup> Здесь и далее ссылки на сборник «Карельские эпические песни» (КЭП) приводятся в тексте статьи с указанием номера текста и номера стихов в круглых скобках.

### Список литературы

1. Иванова Л. И. Тапиола и Хийтола: два лесных царства карельской мифологии // Рябининские чтения — 2011: материалы VI конференции по изучению и актуализации культурного наследия Русского Севера (12–17 сентября 2011 г.). — Петрозаводск: Карельский научный центр РАН, 2011. — С. 55–59.
2. Карху Э. Г. Карельский и ингерманландский фольклор в историческом освещении. История литературы Карелии. — СПб.: Наука, 1994. — Т. 1. — 240 с.
3. Киуру Э. С. Тема добывания жены в эпических рунах: К семантике поэтических образов. — Петрозаводск: КНЦ РАН, 1993. — 132 с.
4. Криничная Н. А. Русская мифология: Мир образов фольклора. — М.: Академический Проект; Гаудеамус, 2004. — 1008 с.
5. Мелетинский Е. М. Происхождение героического эпоса: Ранние формы и архаические памятники. — М.: Восточная литература, 1963. — 462 с.
6. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. 3-е изд., репринт. — М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. — 407 с.
7. Миронова В. П. Сюжет о сватовстве в мифической стране Хийтоле в контексте карельской эпической традиции. — Петрозаводск: Периодика, 2016. — 224 с.
8. Неклюдов С. Ю. Поэтика эпического повествования: пространство и время. — М.: Форум, 2015. — 216 с.
9. Пропп В. Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи. — М.: Искусство, 1976. — 330 с.
10. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. — Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. — 364 с.
11. Anttonen V. Pyhän patsaan arvoitus — selitys sammolle? // Kalevalaseuran vuosikirja. — Pieksämäki: RT-Print Osakeyhtiö, 2002. — No. 79–80. — S. 123–143.
12. Anttonen V. The Sampo as a Mental Representation of the Mythic Origin of Growth. Towards a New Comprehensive Theory // Mythic Discourses. Studies in Uralic Traditions / ed. by Frog, A.-L. Siikala & E. Stepanova. — Helsinki: Finnish Literature Society, 2012. — P. 171–187.
13. Friis J. A. Lappalaisten noitarummusta ja Kalevalan Sammosta // Kirjallinen Kuukauslehti. — Helsinki: Otava, 1869. — No. 7–10. — S. 219–226.
14. Frog. Confluence, Continuity and Change in the Evolution of Mythology. The Case of the Finno-Karelian Sampo-Cycle // Mythic Discourses. Studies in Uralic Traditions / ed. by Frog, A.-L. Siikala & E. Stepanova. — Helsinki: Finnish Literature Society, 2012. — P. 205–254.

15. Harva U. Sammon ryöstö. — Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö, 1943. — 143 s.
16. Harva U. Mikä on Kalevalan Pohjola? // Virittäjä. — Helsinki: Kotikielen Seura, 1947. — No. LI. — S. 114–129.
17. Harva U. Suomalaisten muinaisusko. — Porvoo; Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö, 1948. — 519 s.
18. Kempainen I. Suomalaisten muinaisrunojen Pohjola. — Helsinki: Kirja-Mono OY, 1956. — 95 s.
19. Krohn J. Suomalaisen kirjallisuuden historia I. Kalevala. — Helsinki: Weilin & Göös, 1885. — 612 s.
20. Krohn K. Kalevalan runojen historia. — Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia, 1903. — 895 s.
21. Krohn K. Kalevalankysymyksiä: Opas Suomen Kansan Vanhojen Runojen tilaajille ja käyttäjille ynnä suomalaisen kansanrunouden opiskelijoille ja harrastajille. — Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia, 1918. — 256 s.
22. Kuusi M. Sampo-eepos. Typologinen analyysi. — Helsinki: Suomalais-ugrilaisen seuran toimituksia XCVI, 1949. — 368 s.
23. Lid N. Kalevalan Pohjola // Kalevalaseuran vuosikirja. — Porvoo; Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö, 1949. — No. 29. — S. 104–120.
24. Luukko A. Etelä-Pohjanmaan keskiaika. — Helsinki: [s. n.], 1949. — 235 s.
25. Okkonen O. Lisiä Sammon ja Samporunun selvitykseen // Kalevalaseuran vuosikirja. — Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö, 1933. — No. 13. — S. 34–70.
26. Setälä E. N. Sammon arvoitus. — Helsinki: Otava, 1932. — 654 s.
27. Siikala A.-L. Myyttinen Pohjola // Kalevalaseuran vuosikirja. — Helsinki: Mäntän Kirjapaino Osakeyhtiö, 1986. — No. 66. — S. 82–85.
28. Siikala A.-L. Suomalainen šamanismi: mielikuvien historiaa. — Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia, 1992. — 359 s.
29. Siikala A.-L. Itämerensuomalaisten mytologia. — Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia, 2012. — 536 s.
30. Suomen sanojen alkuperä. Etymologinen sanakirja / päätoim. U.-M. Kulonen. — Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia, 1995. — Osa 2. — 470 s. — SSA
31. Tarkka L. Rajarahvaan laulu. Tutkimus Vuokkiniemen kalevalamittaisesta runokulttuurista 1821–1921. — Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia, 2005. — 534 s.
32. Tarkka L. The Sampo. Myth and Vernacular Imagination // Mythic Discourses. Studies in Uralic Traditions / ed. by Frog, A.-L. Siikala & E. Stepanova. — Helsinki: Finnish Literature Society, 2012. — P. 143–170.
33. Turunen A. Kalevalan sanakirja. — Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia, 1949. — 350 s.

**Maria V. Kundozerova**  
 (Petrozavodsk, Russian Federation)  
 maria.vlasova@mail.ru

## The Image of a Mythical Country Pohjola in Karelian Epic Runes

**Acknowledgments.** The financial support for the research was carried out from the federal budget for the fulfillment of the state order (project № AAAA-A18-118030190094-6).

**Abstract.** The article considers the mythological sources of Pohjola image and contains a holistic description of this locus based on all available versions of epic runes. The Kalevala metric runes (234 texts) gathered in different years in Karelia and published in several collections, are used as a research material. The history of studying of the storyline of the trip to Pohjola, in one way or another touched upon in the works of foreign and Russian researchers, is described in the article. The textological and structural-semantic analysis of folklore texts, some of which form part of Lönnrot's Kalevala, made it possible to reveal the entire polysemy of the image under consideration. The study indicated that Pohjola is identified with a far, transcendental world, the realm of the dead and the land of exuberancy. The talent of the mistress of Pohjola to become a bird alludes to her connection with the animal world, as well as the connection with the image of a shaman who in the likeness of a bird is able to travel from one world to another. The female nature of the main character of Pohjola reflects the matriarchal tribal system of society, and the motif of giving her daughter in marriage to a representative of another world — reveals the echoes of exogamous relations. Pohjola is localized in the spatial plane mainly separated by the watershed that fits into the concept of a horizontal arrangement of the Universe.

**Keywords:** karelian epic, mythology, the other world, image of Pohjola, sampo, Väinämöinen

**About the author:** *Kundozerova Maria V.* — PhD in Philology, Researcher of Institute of Linguistics, Literature and History, Karelian Research Centre of the Russian Academy of Sciences (ul. Pushkinskaya 11, Petrozavodsk, Respublika Karelia, 185000, Russian Federation)

**Received:** January 20, 2019

**Date of publication:** June 28, 2019

**For citation:** Kundozerova M. V. The Image of a Mythical Country Pohjola in Karelian Epic Runes. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2019, vol. 17, no. 2, pp. 7–29. DOI: 10.15393/j9.art.2019.6502 (In Russ.)

### References

1. Ivanova L. I. Tapiola and Hiitola: Two Forest Kingdoms in Karelian Mythology. In: *Ryabininskie chteniya — 2011: materialy VI konferentsii po izucheniyu i aktualizatsii kul'turnogo naslediya Russkogo Severa [Ryabinin Readings — 2011: Materials of the 6th Conference on the Study and Actualization of the Cultural Heritage of the Russian North]*. Petrozavodsk, Karelian Research

- Centre of the Russian Academy of Sciences Publ., 2011, pp. 55–59. (In Russ.)
2. Karkhu E. G. *Karel'skiy i ingermanlandskiy fol'klor v istoricheskom osveshchenii. Istoriya literatury Karelii [Karelian and Ingermanland Folklore in the Light of History. History of Karelian Literature]*. St. Petersburg, Nauka Publ., 1994, vol. 1. 240 p. (In Russ.)
  3. Kiuru E. S. *Tema dobyvaniya zheny v epicheskikh runakh: K semantike poeticheskikh obrazov [The Theme of the Conquering of a Wife in Epic Runes: on the Semantics of Poetic Images]*. Petrozavodsk, Karelian Research Centre of the Russian Academy of Sciences Publ., 1993. 132 p. (In Russ.)
  4. Krinichnaya N. A. *Russkaya mifologiya: Mir obrazov fol'klora [Russian Mythology: the World of Folklore Images]*. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., Gaudeamus Publ., 2004. 1008 p. (In Russ.)
  5. Meletinskiy E. M. *Proiskhozhdenie geroicheskogo eposa: Rannie formy i arkhaiskie pamyatniki [The Origin of a Heroic Epos. Early Forms and Archaic Monuments]*. Moscow, Vostochnaya literatura Publ., 1963. 462 p. (In Russ.)
  6. Meletinskiy E. M. *Poetika mifa [The Poetics of a Myth]* (Reprint Edition). Moscow, Vostochnaya literatura Publ., 2000. 407 p. (In Russ.)
  7. Mironova V. P. *Syuzhet o svatovstve v mificheskoy strane Hiytole v kontekste karel'skoy epicheskoy traditsii [The Plot of Matchmaking in the Mythical Country of Hiitola in the Context of the Karelian Epic Tradition]*. Petrozavodsk, Periodika Publ., 2016. 224 p. (In Russ.)
  8. Neklyudov S. Yu. *Poetika epicheskogo povestvovaniya: prostranstvo i vremya [The Poetics of an Epical Narration: Space and Time]*. Moscow, Forum Publ., 2015. 216 p. (In Russ.)
  9. Propp V. Ya. *Fol'klor i deystvitel'nost'. Izbrannye stat'i [Folklore and Reality. Selected Articles]*. Moscow, Iskustvo Publ., 1976. 330 p. (In Russ.)
  10. Propp V. Ya. *Istoricheskie korni volshebnoy skazki [The Historical Roots of a Magic Fairy Tale]*. Leningrad, Leningrad State University Publ., 1986. 364 p. (In Russ.)
  11. Anttonen V. Pyhän patsaan arvoitus — selitys sammolle? [Riddle of the Holy Statue — Explanation for the Sampo?]. In: *Kalevalaseuran vuosikirja [Kalevala Society Yearbook]*. Pieksämäki, RT-Print Osakeyhtiö Publ., 2002, no. 79–80, pp. 123–143. (In Finnish)
  12. Anttonen V. The Sampo as a Mental Representation of the Mythic Origin of Growth. Towards a New Comprehensive Theory. In: *Mythic Discourses. Studies in Uralic Traditions*. Helsinki, Finnish Literature Society Publ., 2012, pp. 171–187. (In English)
  13. Friis J. A. Lappalaisten noitarummusta ja Kalevalan Sammosta [Lappish witch Drum and the Kalevala's Sampo]. In: *Kirjallinen Kuukauslehti [Written Monthly Journal]*. Helsinki, Otava Publ., 1869, no. 7–10, pp. 219–226. (In Finnish)
  14. Frog. Confluence, Continuity and Change in the Evolution of Mythology. The Case of the Finno-Karelian Sampo-Cycle. In: *Mythic Discourses. Studies in Uralic Traditions*. Helsinki, Finnish Literature Society Publ., 2012, pp. 205–254. (In English)
  15. Harva U. *Sammon ryöstö [The Theft of the Sampo]*. Porvoo, Werner Söderström

- Osakeyhtiö Publ., 1943. 143 p. (In Finnish)
16. Harva U. Mikä on Kalevalan Pohjola? [What's Pohjola of the Kalevala?]. In: *Virittäjä [Tuner]*. Helsinki, Kotikielen Seura Publ., 1947, no. 51, pp. 114–129. (In Finnish)
  17. Harva U. *Suomalaisten muinaisusko [The Finnish Ancient Religion]*. Porvoo, Helsinki, Werner Söderström Osakeyhtiö Publ., 1948. 519 p. (In Finnish)
  18. Kemppinen I. *Suomalaisten muinaisrunojen Pohjola [Pohjola of Finnish Ancient Poems]*. Helsinki, Kirja-Mono OY Publ., 1956. 95 p. (In Finnish)
  19. Krohn J. *Suomalaisen kirjallisuuden historia I. Kalevala [A History of Finnish Literature I. Kalevala]*. Helsinki, Weilin & Göös Publ., 1885. 612 p. (In Finnish)
  20. Krohn K. *Kalevalan runojen historia [A History of the Poems of the Kalevala]*. Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia Publ., 1903. 895 p. (In Finnish)
  21. Krohn K. *Kalevalankysymyksiä: Opas Suomen Kansan Vanhojen Runojen tilaajille ja käyttäjille ynnä suomalaisen kansanrunouden opiskelijoille ja harrastajille [The Kalevala Questions: a Guide for Subscribers and Users of Ancient Poems of the Finnish People and for Students and Enthusiasts of Finnish Folk Poetry]*. Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia Publ., 1918. 256 p. (In Finnish)
  22. Kuusi M. *Sampo-epos. Typologinen analyysi [Sampo-epos. Typological Analysis]*. Helsinki, Suomalais-ugrilaisen seuran toimituksia XCVI Publ., 1949. 368 p. (In Finnish)
  23. Lid N. Kalevalan Pohjola [Pohjola of the Kalevala]. In: *Kalevalaseuran vuosikirja [Kalevala Society Yearbook]*. Porvoo, Helsinki, Werner Söderström Osakeyhtiö Publ., 1949, no. 29, pp. 104–120. (In Finnish)
  24. Luukko A. *Etelä-Pohjanmaan keskiaika [Southern Ostrobothnia in the Middle Ages]*. Helsinki, 1949. 235 p. (In Finnish)
  25. Okkonen O. Lisiä Sammon ja Samporunun selvitykseen [More on the Sampo and the Sampo Cycle's Investigation]. In: *Kalevalaseuran vuosikirja [Kalevala Society Yearbook]*. Helsinki, Werner Söderström Osakeyhtiö Publ., 1933, no. 13, pp. 34–70. (In Finnish)
  26. Setälä E. N. *Sammon arvoitus [The Riddle of the Sampo]*. Helsinki, Otava Publ., 1932. 654 p. (In Finnish)
  27. Siikala A.-L. Myyttinen Pohjola [Mythical Pohjola]. In: *Kalevalaseuran vuosikirja [Kalevala Society Yearbook]*. Helsinki, Mäntän Kirjapaino Osakeyhtiö Publ., 1986, no. 66, pp. 82–85. (In Finnish)
  28. Siikala A.-L. *Suomalainen šamanismi: mielikuvien historiaa [Finnish Shamanism: the History of Images]*. Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia Publ., 1992. 359 p. (In Finnish)
  29. Siikala A.-L. *Itämerensuomalaisten mytologia [Baltic-Finnish Mythology]*. Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia Publ., 2012. 536 p. (In Finnish)
  30. *Suomen sanojen alkuperä. Etymologinen sanakirja [The Origins of the Finnish Words. An Etymological Dictionary]*. Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia Publ., 1995, vol. 2. 470 p. (SSA) (In Finnish)

31. Tarkka L. *Rajarahvaan laulu. Tutkimus Vuokkiniemen kalevalamittaisesta runokulttuurista 1821–1921* [*Songs of the Border People. The Kalevala-metre Poetry in the Vuokkiniemi Parish 1821–1921*]. Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia Publ., 2005. 534 p. (In Finnish)
32. Tarkka L. The Sampo. Myth and Vernacular Imagination. In: *Mythic Discourses. Studies in Uralic Traditions*. Helsinki, Finnish Literature Society Publ., 2012, pp. 143–170. (In English)
33. Turunen A. *Kalevalan sanakirja* [*Kalevala Dictionary*]. Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia Publ., 1949. 350 p. (In Finnish)

DOI 10.15393/j9.art.2019.6262

УДК 821.161.1.09“17”

**Иван Андреевич Есаулов***(Москва, Российская Федерация)*

jesaulov@yandex.ru

## **Парафраз и становление новой русской литературы (постановка проблемы)\***

**Аннотация.** В статье представлена научная гипотеза, согласно которой становление новой русской литературы происходит вследствие не однонаправленного, а двунаправленного воздействия на нее различных по своему происхождению культурных токов. Средневековые жанровые формы, хорошо известные на Руси (жития, хождения и др.), отнюдь не завершают свое функционирование в условиях «новой» европеизации а, во-первых, продолжают свое существование, наряду с новыми жанрами, и, во-вторых, оказывают на саму эту новую русскую литературу воздействие, роль которого до сих пор в значительной степени недооценивается. Понятие парафразы, относимое ранее преимущественно только лишь к частному, хотя и важному в историко-литературном отношении эпизоду, в данной работе предлагается генерализировать. Этот термин удачно передает не только «переложения» локального фрагмента христианской традиции, имеющей исторически еще ветхозаветное происхождение (Псалтырь), но и «перевод» существующей православной культурной модели как таковой на «язык» Нового времени, а также параллельный ему «перевод» новоевропейских культурных форм на складывающуюся русскую литературу. Эта гипотеза иллюстрируется на материале произведений А. Д. Кантемира, В. К. Тредиаковского, А. Н. Радищева, И. А. Крылова и др.

**Ключевые слова:** парафраз, Просвещение, дискретность, континуальность, культурная традиция, рациональность, церковное и светское, секуляризация

**Об авторе:** *Есаулов Иван Андреевич* — доктор филологических наук, профессор кафедры русской классической литературы и славистики, Литературный институт им. А. М. Горького (123104, Российская Федерация, г. Москва, Тверской бульвар, 25).

**Дата поступления:** 15.02.2019

**Дата публикации:** 28.06.2019

**Для цитирования:** Есаулов И. А. Парафраз и становление новой русской литературы (постановка проблемы) // Проблемы исторической поэтики. — 2019. — Т. 17. — № 2. — С. 30–66. DOI: 10.15393/j9.art.2019.6262

Особой страницей в истории русской литературы XVIII в. стало поэтическое состязание В. К. Тредиаковского, А. П. Сумарокова и М. В. Ломоносова, представивших читателям изданные под одной обложкой «Три оды парафрастические псалма 143...» (СПб., 1744). Церковнославянский текст псалма предшествовал предлагаемым одам («...чтоб <...>, читая, может быть заблагорассудится кому сличить оды с самым подлинным псалмом»), при этом «который из них которую оду сочинил, о том умалчивается». В «теоретической» части («Для известия») утверждается, что перед нами «некоторый род спора», хотя и спора, который, так сказать, не имеет победителя и побежденных: «...подаются оне (оды парафрастические. — *И. Е.*) свету не в таком намерении, чтобы рассмотреть и определить, который из них (авторов. — *И. Е.*) лучше и великолепнее вознесся. Сие предпочтение могло бы им быть всем троим обидно...»<sup>1</sup>. Итак, «некоторый род спора» есть, а конечный (практический) результат этого «спора» очевиден и, по-видимому, предполагает вполне продуктивными *различные* варианты парафраза.

В одной из наиболее основательных научных работ последнего времени, отдельная глава которой как раз и посвящена рассмотрению переложений псалма 143 в русской поэзии, справедливо утверждается, что этот поэтический «спор», «начавшийся по поводу семантической значимости метров, имплицитно, в художественной практике поэтов, перерастал собственно теоретическую проблему и соотносился с кардинальной проблемой русской культуры — о взаимодействии светского и религиозного начал в поэзии Нового времени» [Луцевич: 181]. Рассмотрим эту проблему несколько в ином аспекте. Ведь, в сущности, парафраз псалмов<sup>2</sup> является не только «переводом» с церковнославянского языка на «светский» русский язык, но и попыткой переложения текстов одного типа культуры на другой (как раз в пору его формирования). И псалмы, и другие средневековые жанровые формы, хорошо известные на Руси (жития, хождения и т. д.), отнюдь не завершают свое функционирование в условиях «новой» европеизации (полной культурной изоляции от Европы не было никогда), но и, во-первых, продолжают свое существование, наряду



с новыми жанрами, а, во-вторых, оказывают на новую русскую литературу воздействие, роль которого до сих пор в значительной степени недооценивается.

Существует обширная научная литература, посвященная, например, переложениям Книги Иова в русской поэзии. Автор одной из последних работ, весьма ценной — и по привлечению нового материала, и по оригинальности собственного подхода, — полагает, что «Ода, выбранная из Иова» у Ломоносова, представляет собой «альтернативный его парафразам псалмов тип стихотворения, основанного на библейском тексте» [Коровин: 11]. Однако терминологически резоннее считать, что это лишь иной вариант парафразы, интересный, в частности, тем, что автор опирается в своем переложении как на церковнославянскую традицию, так и на европейское истолкование Библии.

Известный по истории русской литературы XVIII в. термин «парафраз» (в качестве полных синонимов употребляются также иные варианты передачи греческого *παράφρασις* — парафразис, парафразы), который ближайшим образом относится к частному эпизоду историко-литературного процесса, выше мной обозначенному, может быть переосмыслен в «большом времени» русской культуры, как уже это произошло с такими греческими терминами, известными со времен античности, как *κάθαρσις* и *μίμησις*. Не только Третьяковский, Ломоносов и Сумароков, но и многие другие русские поэты создавали свои оригинальные произведения посредством переложения псалмов. Однако и в наиболее обстоятельных исследованиях последнего времени, рассматривающих «псалтырный текст» русской литературы (см., напр. [Луцевич]), недостаточно учитываются культурные последствия того обстоятельства, что Псалтырь в русской традиции, как раз потому, что является неотъемлемой частью православного богослужения, репрезентирует не ветхозаветную картину мира, а уже новозаветное христианское миро-понимание<sup>3</sup>. Так, предваряются три упомянутые парафрастические оды текстом псалма на *церковнославянском* языке (а не на греческом и не на древнееврейском), но утверждается при этом, что «весь точно» вносится — для удобства читателей — и *подлинник* 143-го псалма («...читая может быть заблагорассудится кому сличить оды с самим *подлинным* псалмом»<sup>4</sup>).

Изучая переложения псалмов русскими писателями, нельзя игнорировать или недооценивать того, что без чтения Псалтыри на церковнославянском языке невозможно представить православное богослужение. Это важно и для адекватного понимания некоторых особенностей формирования новой русской литературы. И ветхозаветный Адам, и царь Давид близки и понятны русскому православному человеку в христоцентричном смысловом поле, как оно представлено в православной традиции, с ее иерархией Закона и Благодати и другими подобными аксиологическими предпочтениями (см.: [Захаров], [Есаулов, 2017: 13–42]).

В рамках этой работы мне бы хотелось — в порядке постановки проблемы — еще более генерализировать роль парафраза в становлении новой отечественной словесности. Исходной научной гипотезой является предположение не однонаправленного, а *двунаправленного* воздействия на формирование оригинальной русской литературы двух семантических полей, двух типов культуры.

Понятие парафраза, относимое ранее преимущественно только лишь к частному, хотя и важному в историко-литературном отношении эпизоду, мы генерализируем следующим образом: этот термин весьма удачно передает не только «переложения» локального фрагмента христианской традиции, имеющей исторически еще ветхозаветное происхождение (Псалтырь), но и «перевод» существующей православной культурной модели как таковой на «язык» Нового времени, а также параллельный ему «перевод» новоевропейских культурных форм на складывающуюся русскую литературу, да и на сам формирующийся русский литературный язык.

Что, если не парафраз, два наиболее известных в литературе XVIII в. опыта Тредиаковского: «Езда в остров Любви» (1730) и «Телемахида» (1766)? Можно отвлечься от шумного успеха первого романа и столь же грандиозного провала (у современников) «Телемахиды». Их сближает именно парафрастическая природа: в том и другом случаях перед нами не просто «перевод», но парафраз. Очевидно так, хотя в отечественной филологической традиции его и не принято (пока) так именовать.

Налицо некоторая терминологическая странность: ведь столь же очевидно, что и парафрастические оды наших поэтов — это переложение, т. е. парафраз, и оригинальные по жанру тексты Тредиаковского — это также переложения. В одном случае — с церковнославянского, в другом — с французского. В чем же дело? Почему не определять их одним филологическим термином? Это будет в полном соответствии с современными словарными определениями парафразы<sup>5</sup>.

По-видимому, дело не только и не столько в сложившемся практическом «закреплении» в сознании читающей публики именовании «парафраз» за «архаикой», благодаря самому названию сборника 1744 г. («Три оды парафрастические...»); характерно, что в качестве иллюстрации и автор словарной статьи в Литературной энциклопедии 2001 г. использует именно этот сборник, но и в некотором семантическом парадоксе. *Литература* («изыщная словесность») русского XVIII в. воспринималась не только читателями этого времени, но и позднейшей филологической традицией как абсолютно иная по сути своей, сравнительно с прежней отечественной *словесностью* (православной по своему культурному происхождению и эксплицировавшей сугубо православные же ментальные установки).

Хорошо известно, что количественно в это время резко преобладают именно переводы. Но какие «переводы»? С современных «живых» европейских языков; притом, как в случае с «Ездой в остров Любви», да и затем с «Телемахидой», русские писатели XVIII в. стремятся как бы «восполнить» прежнее «отставание», обращаясь к таким авторам, которые уже ко времени этих переводов на русский воспринимались у себя на родине как перевернутая страница современного литературного процесса. Однако, как известно, в одном случае Тредиаковский — с его «легким» стилем — вполне преуспел, во втором — со стилем «архаическим» — стал притчей во языцех. Хотя мало кто из русских поэтов XVIII в. (и позже) не обращался к переводу псалмов (и, в целом, к поэтической «адаптации» священных книг Нового и Ветхого Заветов), но, по-видимому, только лишь в контексте «большого времени» русской культуры то и другое обращение можно осмыслить

как два необходимых источника возникновения новой — оригинальной — русской литературы, расширив значение термина парафраз.

Вернувшись к «Телемахиде», подчеркнем: как известно, это первый законченный героический эпос в русской литературе. Прозаический текст Фенелона («Приключения Телемака», 1699) был переложен в стихах (первый в русской литературе опыт русского гекзаметра). При этом в своем обширном «Предызъяснении об ироической пииме» автор, рассмотрев предшествующие русские переводы (их было четыре), доказывает, что роман Фенелона в сущности является эпосом, поэтому он его и решил переводить стихами — шестистопным дактилическим гекзаметром, прибегнув к специально усложненному синтаксису. Так политический (!) роман французского автора становится эпопеей, предшественницей «Илиады» в переводе Гнедича. Что же до «Езды...», то этот прециозный роман Поля Талемана (1663), интересный лишь своей «типичностью» и давно оттесненный на периферию читательского внимания в самой Франции, становится — в итоге парафрастического воссоздания на русской культурной почве — словно бы, по меткому выражению Ю. М. Лотмана, «Единственным Романом», когда «из среднего литературного явления» он превратился «в эталон» [Лотман, 1992: 27].

Не культурная среда порождает литературное явление (роман), но, по намерению (осознаваемому вполне или нет) русского автора, «в переводной ситуации текст романа призван был породить соответствующую ему культурную среду» [Лотман, 1992: 28]. В результате «Езда в остров Любви» прочитывалась «как подробное описание нормативов поведения влюбленного, перипетий любовной тактики, описание ролей в любовной игре. Это был своеобразный учебник шахматной теории любовного поведения. Для каждой ситуации давались нормативные выражения различных переживаний любовного чувства. Эту роль выполняли инкорпорированные в текст романа песни и стихотворения. Они давали для каждого чувства ритуализированную форму выражения» [Лотман, 1992: 27]. Если в позднейшем своем опыте Тредиаковский практикует *усложнение* (синтаксиса, но не только), то в первом,

напротив того, в предисловии демонстративно отказывается от «глубокословной славянщины»: «Я оную (роман Тальмана) не славенским языком перевел, но почти самым простым русским словом, то есть каковым мы меж собой говорим» (цит. по: [Николаев: 257]). Такого рода противоположные творческие установки, как и стихотворные вкрапления в прозаический текст «Езды...», не позволяют охарактеризовать оба эти произведения как сколь угодно вольный перевод: это именно парафраз.

Добавлю, что тому же Тредиаковскому, как известно, принадлежит заслуга не только «парафрастического» воссоздания 143-го псалма, но и полный стихотворный перевод всей Псалтыри (1753): это второй в русской словесности опыт — после осуществленного Симеоном Полоцким в 1680 г. В аспекте нашей проблемы чрезвычайно существенно, что *одновременно* с этой работой<sup>6</sup> Тредиаковский осуществляет *стихотворное* же переложение «Трактата о существовании и атрибутах Бога» Фенелона (1713), создавая огромную по объему поэму «Феоптия, или Доказательство о богозрении по вещам созданного естества» (закончена в 1754 г.). Таким образом, то, что названо новейшим исследователем «провокацией, направленной против приверженцев допетровской культуры и благочестивого презрения к земной любви» (в «Езде...») [Клейн: 88–89], в художественном сознании автора как-то соседствует с переложением Псалтыри. Конечно, это можно объяснять и так, как это делает И. Клейн («Зрелый Тредиаковский простился <...> со своим прежним свободомыслием и стал ближе к церкви...» [Клейн: 94]), однако и в этом случае нельзя не учитывать того двунаправленного, но единого парафрастического процесса в истории русской словесности, семантику которого мы попытались обозначить выше.

Замечу, что и Клейн, справедливо указывая, что поздний Тредиаковский «в противоположность убеждениям своей молодости, теперь <...> пытался реабилитировать церковнославянский язык: с его новой точки зрения, это не чужой, а свой язык» [Клейн: 94], рассуждая о переводах псалмов тем же автором, подчеркивает: «...считая, что церковнославянская Псалтырь слишком сильно отклоняется от древнееврейского

оригинала, Тредиаковский обратился к греческому, латинскому и французскому переводам, чтобы приблизить свою версию к оригинальному тексту» [Клейн: 95]. В то же время, цитируя Тредиаковского, Клейн странным образом не замечает одного созвучия. Так, говоря о «провокации» раннего Тредиаковского, Клейн приводит выражение «СЛАДКАЯ ЛЮБОВЬ», которое «большими буквами» выделяется в предисловии к «Езде...» как «тема его перевода» (см.: [Клейн: 88]). Однако и в результате парафразы Псалтыри она, согласно «замыслу Тредиаковского <...> должна была предстать с “новой красотой и сладостью”» [Клейн: 94]. Таким образом, представления о словесной *сладости* как цели художественного парафразы используются русским поэтом и в самый «ранний», и в «поздний» периоды его творчества<sup>7</sup>.

Исследования Клейна, помимо оригинальных наблюдений автора, компаративистских сближений и четкого эксплицированного выражения как своих изначальных аксиологических установок, так и конечных выводов, что — по разным причинам — далеко не всегда могли, да и могут себе позволить российские ученые, занимающиеся XVIII в., ценны еще одним качеством. В них совершенно ясно и недвусмысленно мы видим ориентацию на определенную научную традицию истолкования нашей литературы. Увы, эта традиция — советская. Поэтому для него книга Г. А. Гуковского «Русская литература XVIII века», вышедшая в 1939 г. (в которой, к примеру, о лучшей русской оде как в творчестве Державина, так и в XVIII в. — оде «Бог» — не говорится буквально ничего, только лишь приводятся биографические обстоятельства ее завершения), «до сих пор является образцовой», «даже если не во всем соглашаться с концепциями Гуковского» [Клейн: 13]. А вот фундаментальное исследование В. Н. Топорова о карамзинской «Бедной Лизе», как раз порывающее с советской традицией ее истолкования, Клейн характеризует крайне уничижительно: «Своими 509 страницами, посвященными разбору одной короткой повести, эта работа доводит до абсурда структурно-аналитический подход» [Клейн: 382]. Но что такое «советская традиция», применительно, скажем, к тому же самому Гуковскому?

Чем так «привлекателен» ряду исследователей русской литературы — с позиции определенной идеологии — вообще

русский XVIII век? Тем же, чем многочисленных «русистов» — как в пределах нашей страны, так и за пределами — так привлекала советская культура (особенно 20-х — начала 30-х гг.): действительным (или хотя бы провозглашаемым) отречением от культуры предшествующей (в последнем случае — это русская культура, а в первом — это «церковная» (т. е. православная) предшествующая традиция). В том и другом случаях — с этой идеологической позиции — «новая эпоха» весьма похвальна разрывом с Православием (решительным вытеснением его центральной позиции в петровское время, а в XX в. так и вообще истреблением: то и другое чрезвычайно «прогрессивно», а потому и оценивается глубоко позитивно как советскими учеными, так и западными; первыми — всецело, вторыми — в подавляющем их большинстве).

Вернемся, впрочем, к «образцовому» («по своей европейской эрудиции, аналитической пронизательности и стилистическому блеску» — не скупится на эпитеты Клейн [Клейн: 13]) Гуковскому. Учебник последнего, изданный в 1939 г., несколько раз переиздавался и в постсоветское время — с «апологетическими оценками» (по позднему определению В. М. Живова) автора предисловия А. Л. Зорина. Живов (в предисловии к сборнику ранних работ Гуковского) заявляет: «не могу принять» этой апологетики, с характерным продолжением: «...и уж тем более не могу рекомендовать студентам изъеденного сталинизмом учебника 1939 г.» [Живов: 30]. Правда, при всей апологетике, и Зорин признает, что Гуковский «решительно отказывает» государственной власти в России «в каком бы то ни было созидательном потенциале» [Зорин: 12], а также вынужден признать и другое: «...при политизированности и социологизированности его (Гуковского. — И. Е.) взгляда на литературу смещенными оказываются характеристики многих писателей. Ему оказывается трудно, если не невозможно, оценить общественную позицию авторов, близких к трону, например Державина или Петрова <...>, напротив того, мера оппозиционности, скажем Фонвизина, Капниста и Николева, а скорее всего, и Княжнина, оказывается существенно преувеличена» [Зорин: 12].

Как нетрудно заметить, эти аксиологические пристрастия Гуковского ровно те же самые, что и большинства других

советских исследователей того времени. По мнению Зорина, социологическая «концепция», предложенная Гуковским, «в основном работает» [Зорин: 9]. Приведем, вслед за Зориным, фрагмент этой «концепции»: литературная ситуация середины века определялась «столкновением Ломоносова, корифея придворно-официальной русской литературы, с Сумароковым, родоначальником школы искусства независимых дворян-интеллигентов» [Зорин: 8]. Нет, наверное, особой нужды уточнять, что «любимцем» [Зорин: 11] самого Гуковского становится именно Сумароков... В целом же, по мнению Зорина, работы Гуковского «были наивысшим достижением марксистской мысли в советском литературоведении» [Зорин: 9]. Если эта почти столетнего возраста «концепция», «изъеденная сталинизмом», до сих пор «работает», что с удовлетворением отмечает исследователь, то это уже многое говорит о постсоветском уровне отечественной филологии... И дело тут уже не только в пресловутом «сталинизме»...

Живов, рассказывая о верном следовании Гуковского «за поворотами генеральной идеологической линии» [Живов: 30], выделяет и такой биографический момент: «Гуковский принадлежал к числу тех, кто приобрел свой элитарный социальный статус благодаря большевистскому режиму», а потому «эти люди в большей или меньшей степени отождествляли себя с большевистским проектом» [Живов: 28–29]. Одним из незыблемых аксиологических оснований этого «проекта» являлось, как известно, крайне негативное отношение к Российской империи. На особенностях биографий этих советских «элитариев», в отличие от Живова (см.: [Живов: 28–29]), я не буду останавливаться, обратив внимание лишь на главное. Это «главное» с предельной определенностью смог сформулировать В. М. Маркович, пытаясь разобраться в особенностях методологических установок Гуковского.

В этих установках своеобразно синтезируются прогрессизм, социологизм, марксизм и формализм (сам Маркович полагает, что «следует говорить о своеобразном синтезе марксизма и формализма в работах Гуковского 1940-х гг.). Со ссылкой на работы Гуковского, Маркович формулирует подобные установки следующим образом: «Литературный процесс



рассматривается как восхождение от низшего к высшему, движимое противоречиями и осуществляемое посредством качественных скачков. <...> Кроме того, «прогрессивное зерно» предшествующего этапа не исчезает вместе с ним, но всякий раз остается жить “в новом качестве”, включаясь в систему последующего этапа. Это значит, что каждый последующий этап созревает внутри этапа предшествующего: преемственная связь везде неоспорима. И все же переход от этапа к этапу каждый раз есть отрицание предшествующего. Каждый новый этап, констатирует Гуковский, — “являясь на свет, выступает как могильщик своего предшественника, как его враг и разрушитель”. Выходит, что этапы литературного процесса, связанные неразрывно как звенья одной цепи, связаны более всего тем, что они друг друга отрицают. Вне отрицания, считает Гуковский, нет преемственности. <...> Таковы обобщения, составляющие — формально — итоговый, а по существу установочный уровень теории Гуковского» [Маркович: 201–202].

Как также нетрудно убедиться, этот самый «установочный уровень» в основе своей формалистский (а наряду с этим, вполне созвучный и доминантным советским идеологическим установкам): у Гуковского «в глубине стадияльного развития литературы и в историко-литературной схеме, построенной на ее основе, обнаруживается подспудная связь с <...> формальным методом» [Маркович: 202], несмотря на декларируемый самим Гуковским отход от него. Так, Маркович цитирует совершенно недвусмысленные заявления Гуковского о «поступательном характере литературного развития», ибо последний «считал необходимым “говорить о прогрессе литературы”, “настаивать на принципе прогресса”, видеть его, прогресса, “победное шествие” и т. д. “...Никакой научной истории нельзя создать, — утверждал он, — если все наши концепции не будут пронизаны глубоким убеждением в том, что человечество движется <...> от “худшего” к “лучшему” <...>, от тьмы к свету также и в литературе”». При этом «само общее представление о литературном процессе как о серии скачкообразных переходов от системы к системе было выработано формалистами и усвоено Гуковским, судя по всему, еще

в 1920-е гг. В своих статьях этих лет <...> он анализировал именно скачки, разрушающие системы и заменяющие их другими. И это был именно формалистический подход к описанию и объяснению литературной динамики. <...> ведь это они первыми стали рассматривать отрицание как основу преемственных связей между литературными эпохами и направлениями» [Маркович: 210–211]. Маркович подчеркивает, что «по мере приближения к рубежу 1920-х и 1930-х годов <...> В. Б. Шкловский, Б. М. Эйхенбаум, Ю. Н. Тынянов — каждый по-своему — декларировали необходимость “социологической поэтики” и, используя эту формулу, предпринимали попытки объединения формального и социально-исторического подходов к материалу. Изучение связей между эстетическими нормами и классовой психоидеологией в работе Шкловского о “Войне и мире”, разработка теории “литературного быта” в статьях и монографиях Эйхенбаума, рассуждения Тынянова о “перекрестном опылении” литературы и жизни — все это были опыты, так или иначе подталкивающие литературоведение к сближению формализма и марксистского социологизма <...>. Именно такой синтез и пытался осуществить Гуковский» [Маркович: 216].

В рамках советского истолкования русской литературы и, в целом, в гуманитарных науках (особенно в раннебольшевистские десятилетия) подобный «синтез» был далеко не единственным. Так, А. Эткинд неопровержимо доказал, привлекая обширный фактический материал, что по-настоящему популярным психоанализ становится в пределах нашей страны только лишь после революции 1917 г., указывая на постоянное взаимопересечение психоанализа Фрейда и социализма, на своеобразный «фрейдомарксизм». Так, согласно логике Троцкого, «фрейдизм оказывается прямым продолжением и даже вершиной марксизма» [Эткинд: 283]. Казалось бы, формализм, фрейдизм, марксизм имеют настолько методологически различные базовые принципы, что никак не могут «синтезироваться». Однако же общим для них является etic-подход, с его претензией на «объяснение», но не «понимание» (см.: [Есаулов, 2017: 26–29]).

Из этого вовсе не следует, впрочем, что результаты конкретных исследований, выполненные в рамках *etic*-подхода, настолько искажают (деформируют) изучаемые культурные феномены, что их невозможно корректно использовать, переводя в другую научную систему координат. Во все нет. Так, как раз ранние работы Гуковского, как уже подчеркивалось наиболее пронизательными учеными<sup>8</sup>, наиболее интересны, хотя и они требуют не апологетики, но критического разбора. В одной из них исследователь непосредственно затрагивает и интересующую нас проблему, рассматривая поэтические соревнования XVIII в. как часть более общего культурного процесса.

Как известно, «для России XVIII в. переводная литература имела особо важное значение, какого она не достигала ни в предшествующую, ни в последующую эпохи» [Левин: 9]. При этом неоднократно цитируемые строки Третьяковского о том, что «переводчик от творца только именем рознится», как справедливо указывается в двухтомном издании «История русской переводной художественной литературы», следует толковать не как «утверждение творческого характера переводческой деятельности», но иначе. Третьяковский «приравнивал переводчика к оригинальному творцу, настаивал на его свободе при воссоздании, *вернее — пересоздании* иноязычного произведения» (курсив мой. — И. Е.) [Левин: 11]. Это *пересоздание* и есть не собственно перевод, но — парафраз. Во всяком случае, сам Третьяковский, издавая свои «Сочинения и переводы как стихами, так и прозою», «печатал оригинальные и переводные произведения вперемежку» [Левин: 11]. Все это приводило к тому, что «в сознании эпохи перевод и собственное литературное творчество были неразсторжимы» [Левин: 11]. Поэтому и «Телемахиду», в которой автор «возвращал героям и сюжету французского романа их, так сказать, «эпическую природу», авторы двухтомника склонны относить «в некоторой степени к собственному творчеству Третьяковского» [Левин: 12].

В той работе раннего Гуковского, которая мною цитировалась выше, анализируются различные поэтические «состязания»: например, в переводах оды Ж. Б. Руссо «A la Fortune»

Ломоносова и Сумарокова (в нашей терминологии, это типичный случай парафраза). Далее исследователь обращает внимание на перевод Тредиаковским оды Горация «*Beatus ille qui procul negotiis*», когда сам перевод выполнен «свободным слогом», т. е. прозой, но тут же прилагаются и два различных парафрастических опыта передачи этой же оды уже стихами [Гуковский, 2001: 256–257]. Указывается, что в «Полезном увеселении» 1760 г. приводятся два парафраза другого типа: переводы молитвы «Царю Небесный», подписанные А. Нартовым и А. Каринным; в «Вечерах», журнале, издаваемом кружком Хераскова в 1771 и 1773 г., было напечатано три анонимных перевода первого псалма», при этом «факт состязания отмечен редакцией журнала» [Гуковский, 2001: 259] и т. п. Размышляя над подобными случаями парафраза (в нашей терминологии), Гуковский приходит к выводу, что эти «состязания» происходили в таком культурном поле, в котором «произведение искусства было вещью, предметом художества; оно как бы отрешалось от мысли о своем происхождении и бытовало вне категории времени. Стихотворение воспринималось как словесная конструкция, сама себе довольствующая» [Гуковский, 2001: 269]. Иными словами, *произведение* воспринималось исключительно на уровне его *текста* (см.: [Есаулов, 1991]). Однако же такого рода установка парадоксальным образом сближала «новую» литературу с «переписыванием» авторитетных источников древнерусскими книжниками более ранних эпох (параллель, на которой я не имею возможности здесь подробно останавливаться).

Однако же, несмотря на целый ряд глубоких соображений и гипотез (истинность или ложность которых еще предстоит проверить историкам русской литературы) формалистский (как и криптоформалистский) подход к истолкованию новой русской литературы, скорее, затрудняет ее адекватное понимание, чем способствует ему.

Может ли тыняновское словосочетание «борьба и смена» (т. е. представление о творческом процессе как о перманентных «культурных взрывах»), в гораздо большей степени характеризующее именно «революцию», а отнюдь не «литературную эволюцию», быть продуктивно для понимания поступательного развития национальной культуры? Либо акцентуация

скачкообразности и в целом резко негативное отношение к культурной стабильности оттого и оказалось столь созвучным «левым» западным интеллектуалам — от довоенных до послевоенных, вроде М. Фуко (с выдвинутой им категорией «эпистемологического разрыва»), что базируется на дискретности исторического процесса, поскольку имеет общий знаменатель: негативное отношение к национальным, религиозным и культурным традициям? По-видимому, последнее все-таки вернее. Во всяком случае, определяя формалистский термин «остранение» именно как «отклонение от традиции», А. Компаньон справедливо указывает, что основой развития литературы для формалистов «становится уже не преемственность (традиция), а прерывность (остранение)», такая литературная история, которая «обращает преимущественное внимание на динамику разрыва, в соответствии с модернистской и авангардистской эстетикой тех произведений, которыми вдохновлялись формалисты» [Компаньон: 242–243]. В этом случае центральными моментами любого развития провозглашаются, во-первых, *пародирование* сложившихся норм; а во-вторых, выдвигание *маргинальных* явлений в центр литературы. Прерывность при таком подходе всегда намного важнее преемственности, а в итоге, поскольку динамика искусства понимается именно как разрыв с традицией, действительной *нормой* провозглашается именно *отклонение* (остранение) от нее.

В этом смысле не только художественная практика близких формалистам «левых» течений явилась «бессознательной», как полагал Бахтин, моделью для проецирования этой практики и в целом на историю литературы, но и — особенно — как раз на XVIII век. В позднейших же «синтетических» марксистско-формалистических представлениях, в «превращенном» виде доживших не только до конца советской эпохи, но и переживших ее<sup>9</sup>, разными способами акцентируется и педантируется как раз «малое время» того или иного периода, неперемнная «борьба», обязательное «отрицание» и т. д. Как попытку преодолеть эту инерцию как будто бы нерушимой связки («традиции и новаторство») следует рассматривать мою главу в учебнике по «Введению в литературоведение»,

выдержавшем несколько изданий. В ней заостренная формула подверглась давно напрашивающейся редукции, начиная с самого названия, восстанавливающего многомерность и творческий характер традиции: «Традиция в художественном творчестве» [Есаулов, 2011].

Со времен Гуковского, если не раньше, декларируется как своего рода аксиоматическое убеждение, что Антион Кантемир, «первый русский поэт новоевропейского типа, первый русский поэт-просветитель» [Гуковский, 1998: 49], предметом своих обличений имеет вполне конкретных лиц. Так, в первой его сатире это «вовсе не абстрактные “невежды” или “враги науки”, а <...> представители и главари церковной реакции, именно в это время выступившие особенно дерзко, стремившиеся к низвержению Феофана, к восстановлению патриаршества, к изгнанию иностранцев и, вообще, к отмене петровских реформ» [Гуковский, 1998: 50]. Таким образом, по мнению Гуковского, сатира «была апологией именно “Ученой дружины” Феофана Прокоповича [Гуковский, 1998: 50], а направлена она «против реакции, которая была близка к победе» [Гуковский, 1998: 54]. Если отрешиться от лобового противопоставления «прогрессивного» автора и окружающей его косной «реакции», слишком нам всем памятного по идеологическим установкам нашего литературоведения прошлого века (выше я подробно процитировал источник, поскольку в нем с предельной ясностью выражено, что представляется скверным, а что, напротив того, чрезвычайно похвальным в «прогрессивном» кругозоре литературоведа Гуковского), то слишком заметно предельное «замыкание» на том «малом времени», к которому относится то или иное произведение. Например, в VI сатире «Об истинном блаженстве» Кантемира, написанной шесть лет спустя, Гуковский усматривает «понижение политической напряженности мысли» автора, которое, как полагает исследователь, «было прямым последствием политического поражения той группы, к которой он принадлежал» [Гуковский, 1998: 57]. И потому «прежний идеал активного просветительства сменяется теперь идеалом более кабинетного характера, идеалом мудреца, борющегося не за исправление мира, а за ограждение собственной души

от унижающих человека мелких страстей и за просвещение собственного ума. <...> Это идеал морального оазиса среди царящего в мире зла» [Гуковский, 1998: 56]. Если мы обратимся — без подобной социологически-политической зашоренности — к тексту самого Кантемира, то обнаружим, вопреки идеологическим декларациям Гуковского, что-то совершенно иное (и куда более интересное — с поэтической точки зрения). Окажется, что сатира I и сатира VI имеют одну и ту же эстетическую установку, которая никак не меняется от «политического поражения той группы», к которой «принадлежал» автор. Эту установку, невзирая на «просветительские» настроения Кантемира, можно выразить вполне христианским убеждением, что мир во зле лежит... И никакой «просветитель» не должен тешить себя иллюзией, что он может как-то решительно «преодолеть» или кардинально «исправить» это зло<sup>10</sup>.

Можно, конечно, «не верить» и самому Кантемиру, в предисловии «К читателю» в сатире I сообщаящему: «...все то, что тут я написал, в забаву писано; между тем, хотя многие могут в беззлобных стихах моих сыскать свое состояние и нравы изображены, ведали бы, что я никого партикулярно себе не представлял, когда писал характеры, в сей сатире содержащиеся; и, оуждая злонравие, не примечал злонравного»<sup>11</sup>. Однако тогда нужно «не верить» и самому поэтическому тексту. Парадоксальным образом как-то не замечается главная, доминантная особенность этого текста: особая житейская трезвость, которая, вопреки просветительским утопиям и иллюзиям, проявляется в русской литературе уже у этого «первого русского поэта-просветителя». Ведь начинается и завершается эта первая сатира, действительно, не изображением злонравных *их* («хулящих учение»), а именно обращением к *собственному* «уму своему», который предстает как «уме незрелый, плод недолгой науки»:

«Кто над столом гнется,  
Пяля на книгу глаза, больших не добьется  
Палат, ни расцвеченна мраморами саду;  
Овцу не прибавит он к отцовскому стаду» (57).

Согласно просветительским установкам, Кантемир ведь должен был, напротив того, «прогрессивно» восхвалять тех

«кто над столом гнется / Пяля на книгу глаза», обещая им за это преуспевание «в мире сем», в награду, так сказать, за усердие. Это ведь и было бы вполне в духе петровского «поощрения» трудолюбия: разве не в том состоит сама суть «просветительства»? Важно и другое. Обратим внимание на изображенный ряд героев «хулящих учение». Это «Критон с четками» («вымышленным именем Критона <...> означается тут притворного богочтения человек, невежда и суеверный, который наружности закона существу его предпочитает для своей корысти» (63)), Силван («под именем Силвана означен старинный скупой дворянин, который об одном своем поместье радеет, охудая то, что к распространению его доходов не служит» (63)), румяный Лука («пьяница, с вина румяный и с вина, часто рыгая, говорит» (64)), Медор («щеголь тем именем означен» (65)). Конечно, эти сатирически изображенные «характеры», не только осмеиваются в прозаических Примечаниях к сатире, но и в поэтическом тексте («Румяный, трожды рыгнув, Лука» (59)), однако зададимся вопросом — непременно ли лгут, рассуждая об «учении», эти «отрицательные» персонажи в кантемировском тексте? Или, может быть, в их словах содержится — хотя бы толика! — некоторой, так сказать, житейской (обыденной) мудрости? Например, когда этот Лука заявляет:

«Что же пользы иному, когда я запрუსя  
В чулан, для мертвых друзей — живущих лишуся,  
Когда все содружество, вся моя ватага  
Будет чернило, перо, песок да бумага?» (59).

Трудно возражать (да и нет у Кантемира, собственно, никаких — даже и риторических — возражений, кроме нелестной ремарки в адрес героя) против того, что вряд ли всецело похвально, если мертвые друзья — авторы книг — тотально заменяют друзей «живущих».

Или же когда герой воспеваает иные радости жизни:

«Вино — дар божественный, много в нем провору:  
Дружит людей, подает повод к разговору,  
Веселит, все тяжкие мысли отымает,  
Скудость знает облегчать, слабых ободряет,  
Жестоких смягчит сердца, угрюмость отводит,  
Любовник легче вином в цель свою доходит» (59).



Согласимся, что лишь фарисей будет отрицать некоторые преимущества *кубка* перед *книгой*, на которые указывает Лука. Более того, если мы последовательно разберем аргументацию «врагов» учения — Критона, Силвана, Луки, Медора — то с некоторым удивлением убедимся, во-первых, что автор во все не «разоблачает» их *неправду*, но, предоставляя, так сказать, слово каждому, оставляет их риторику без ответа; во-вторых, что сама история (да и жизнь) показывает, что в аргументах этих отрицательных персонажей таится пусть и не абсолютная, но частичная *правда*. И в самом деле. «Расколы и ереси» возникают не в среде неученых, а в среде ученых; «приходит в безбожие» гораздо чаще совсем неграмотного тот, «кто над книгой тает»; они же — и в самом деле! — «толкуют» Библию вовсе не в согласии со святоотеческим преданием, но как раз «к церкви соблазну»; мало ли случаев, когда «переняв чужой язык, свой хлеб потеряли» и т. п. Конечно, в соответствии с самим жанром сатиры, в слова каждого из этих персонажей автор вкладывает и вполне комичные утверждения, но далеко не только таковые.

«Обличая», вполне в соответствии с типичными просветительскими установками, этих «недолжных» героев, мы, как читатели, совершенно упускаем из виду наиболее интересный парадоксальный момент поэтики этой сатиры: ведь убеждения этих персонажей в практической бесполезности «учения» зачастую вовсе не противоположны и словам самого автора! Пусть и с сокрушением, но автор также ведь вполне признает практическую «бесполезность» — для себя — той самой просветительской «недолгой науки», которую вообще-то должен пропагандировать — как «типичный» просветитель. Поэтому завершается сатира, в сущности, так же, как она и начиналась:

«Молчи, уме, не скучай, в незнатности сидя.  
Бесстрашно того житье, хоть и тяжко мнится,  
Кто в тихом своем углу молчалив таится;  
Коли что дала ти знать мудрость всеблагая,  
Весели тайно себя, в себе рассуждая  
Пользу наук; не ищи, изъясняя тую,  
Вместо похвал, что ты ждешь, достать хулу злую» (61–62).

Выходит, что если ты не можешь не заниматься наукой, то — занимайся («Весели тайно себя», сидя «в тихом своем углу»), но что касается «пользы» — особенно для себя самого, то не жди этой «пользы»: ее не будет. Кантемир — на века — как бы предупреждает излишне восторженных юношей: он не обещал им, не обманывал их (хотя и «должен» был — как «просветитель»! — делать это) «перспективностью» ученых занятий: это вполне утопические надежды, житейская же мудрость состоит в том, чтобы этими утопиями не обольщаться.

Обратим внимание, что, вопреки идеологемам Гуковского, противниками «науки» в тексте Кантемира являются отнюдь не только «представители и главари церковной реакции». Напротив того, вовсе не эти пресловутые «главари», но «все» (курсив мой. — *И. Е.*) кричат: “Никакой плод не видим с науки, / Ученых хоть голова полна — пусты руки” (61). Эти «все» отнюдь не лгут, но излагают житейский *Vox populi*: и кто из читающих эти строки сможет заявить, что эта житейская мудрость — лжива? Поэтому, исходя из практической бесполезности (а то и практического вреда) от «науки», она и — в тексте Кантемира — «Изо всех почти домов с ругательством сбита; / Знаться с нею не хотят, бегут ея дружбы, / Как, страдавши на море, корабельной службы» (61). Это последнее сравнение чрезвычайно характерно: «знаться... не хотят» не те, кому вовсе неизвестна эта самая «наука», а как раз люди весьма искушенные, опытные, уже пострадавшие ранее. Так что вывод Гуковского о сатире VI, противопоставившего ее сатире I, вряд ли можно считать сколько-нибудь адекватным поэтическому космосу Кантемира. Напротив, в сатире I, если ее прочесть идеологически непродвзято, можно увидеть ту же самую установку, что и в сатире VI, выше нами охарактеризованную.

Если, вслед за Пушкиным, в книге Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву» вместо «прогрессивного» содержания увидеть «очень посредственное сочинение, не говоря уже о варварском слого», то как можно тогда истолковать это соединение в рамках одного произведения «непереваренного» Просвещения<sup>12</sup> и этого *варварского* (крайне архаического)

слога<sup>13</sup>? «Путешествие из Петербурга в Москву» — это парафраз Стерна (как — отчасти — и карамзинские «Письма русского путешественника»), но нагруженный тяжелой вербальной архаикой масонско-эзотерического типа<sup>14</sup>, заданного эпиграфом из «Телемахиды» (произведения, в свою очередь, являющегося, как мы подчеркнули выше, парафразом Фенелона), с намеренным игнорированием реалий России XVIII в., однако — таково следствие многолетнего воздействия революционно-демократической мифологии — подающееся как «реалистическое» отображение русской конкретики. Прозаическая реальность дороги Москва-Петербург не просто «игнорируется» Радищевым, он, так сказать, подражая Стерну, парафрастически «играет» с этой реальностью, переводит ее в фантастически подаваемый им мир (где адские — в том числе и эротические — фантазмы соседствуют с желательным им — тоже в собственной фантазии — настроениями и помыслами поселян).

Таким образом, можно выделить различные варианты парафраза на переходе к новой русской литературе. Кантемировскую установку мы уже разобрали. Как увидим далее, И. А. Крылов, работая с антично-французскими фабулами своих басен (и, казалось бы, самим дидактическим материалом вынуждаемый к следованию просвещенческим лекалам и установкам), напротив того, эстетически привносит в эти фабулы («законнически»-дидактические по своей сути) русский православный здравый смысл (именно он иным представляется «мужицким»). В итоге его «животные» не являются лишь чистой аллегорией человеческих пороков — «просвещенчески» вызывающих к своему исправлению — или наказанию, а имеют личностные атрибуты. Это не аллегорические изображения «грехов», но грешники (и читатель, если он надеется попасть в «спектр адекватности» крыловского художественного мира, скорее уж — с сокрушением — идентифицирует себя с какой-нибудь грешной Стрекозой, нежели с фарисеем-законником Муравьем, распалемым жестоковыйной жаждой «наказания» своей «кумы»<sup>15</sup>). Тогда как радищевские плакатные «люди» (бесконечно страдающие от «неправильного» общественного

устройства крестьяне) — это бесконечные проекции «непереваренных», согласно Пушкину, просветительских проекций Радищева о «должном». И то, и другое является частью многоцветной картины эпохи русского XVIII в. (хотя басни Крылова хронологически из него и выпадают), но находятся, так сказать, на разных полюсах этой картины.

Ригористические утопические призывы к радикальному изменению мира, импульс к которым дала масонская «Великая» Французская революция, будут продолжаться в революционно-демократическом радикализме, закончившемся в итоге общерусской Катастрофой — сломом исторической России, тогда как вершинные русские авторы — Пушкин, Гоголь, Достоевский — в своих лучших творениях (и в своем позднем творчестве, на пике художественного мастерства) либо отходят от этих радикальных воззрений, либо же прямо возвращаются к осознанию православия как религии, которая, согласно Пушкину, «дает нам особый национальный характер»<sup>16</sup>, и к приятию русской истории — «какой нам Бог ее дал»<sup>17</sup> (важное уточнение: до тотального демонтажа России; в последнем же случае нужно стремиться к ее обретению, согласно пушкинскому завету).

Активность Петра, как бы ее ни оценивать, вовсе не была сопряжена с истреблением Православия как такового; да и позже, в отличие от европейских храмов Разуму, призванных заместить христианскую историю как таковую, в той исторической России, «какой нам Бог ее дал», не было государственной цели — выкорчевать православную веру. Никто не посылал молодых боевиков, дабы оплевывать и глумиться над теми русскими, которые идут крестным ходом в пасхальную ночь (ср. — по контрасту — «Пасхальный крестный ход» А. И. Солженицына). А вот после сокрушения исторической России («даже имени *Россия* больше нет», обронил в 1951 г. на чужбине выброшенный туда «строителями новой советской культуры» Б. Зайцев<sup>18</sup>), подобная *цель* не только фактически наличествовала, но и прямо декларировалась первыми лицами государства. Поэтому не нужно лукаво «путать» петровскую (и екатерининскую) секуляризацию — и тотальное истребление Православия в советский период<sup>19</sup>.

Рассмотрим в парафрастическом ракурсе (в качестве иллюстрации) крыловскую басню «Ворона и Лисица». Она не совсем рядовая среди двухсот с лишним басен И. А. Крылова, поскольку именно ею открывается канонический текст «Басен в девяти книгах». И это уже достаточно «странно», потому что, получается, с первой же страницы, с первых же строк наиболее известный русский баснописец объявляет... о фактической бесполезности «морали», расхожего «нравоучения»:

Уж сколько раз твердили миру,  
Что лезть гнусна, вредна; но только всё не впрок,  
И в сердце льстец всегда отыщет уголок<sup>20</sup>.

Только лишь наше собственное редуцированное представление о каком-то элементарном, прямо-таки «детском» смысле крыловских басен, издавна ставшем материалом для всевозможных дидактических упражнений в «методической» литературе, не позволяет задуматься о невообразимой *странности* построения текста. Вдумаемся: разве Крылов в этой басне бичует «лесть» как порок и льстеца как представителя этого порока? Разве «новое слово» автора состоит в «разоблачении» («сатире») недолжного поведения? Напротив: в первой же строке объявляется *бесполезность* расхожей морали: «миру» отнюдь не автор «раскрывает глаза» на гнусность и вред лести: «уж сколько раз твердили» об этом и до Крылова. И что? Как ни странно, но подобная «правильность» прагматически бесполезна (если вовсе не бессмысленна): «только всё не впрок».

В последней «генерализирующей» строке, предшествующей рассказываемой «истории», крайне важны оба упомянутых предмета внимания: и «льстец», и «сердце» того, кто внимает этому льстецу. Обратим внимание на слово «всегда»: сколько ни рассказывай о «вреде» лести, сколько ни разоблачай ее «гнусность», победить вполне этот порок невозможно. Более того, утверждается, что «льстец» не только *может* достигнуть своей цели, но и «всегда» сделает это! Поскольку «уголок» в сердце внимающего льстецу имеется у каждого. По-видимому, «уголок» у каждого свой, однако это лишь значит, что задачей

льстеца является укромный «уголок» отыскать. И при некотором искусстве льстец «уголок», восприимчивый к лести, найдет «всегда!» Тверди или не тверди баснописец о гнусности и/или вреде лести... Но будет «всё не впрок».

Так зачем же тогда, может возникнуть недоуменный вопрос, вообще писать басни?! И зачем именно так Крылов начинает свою книгу басен? Пока наш собственный ответ на этот вопрос мы оставим в стороне, чтобы уже затем (при прочтении всего произведения) к нему вернуться. Сейчас же перейдем к продолжению.

Кто в басне является *проигравшей* стороной, а кто стороной *выигравшей*? Ответ на этот вопрос совершенно очевидный: конечно, Ворона побежденная, а Лиса — победительница. Вороне — умнейшей птице — как-то не повезло в русской языковой картине мира (да не очень повезло и в мировой): «ах ты, ворона ты этакая», — означает именно что раззява, прямо-таки как и в басне Крылова, и в баснях его предшественников. Лиса же потому и лиса (в той же языковой картине мира), что за ней навсегда остался семантический ореол обманщицы. Собственно говоря, то и другое — малосимпатичные черты характера. Как будто крыловская басня только лишь иллюстрирует эти расхожие представления.

Вот и в одной из новых научных работ, посвященных русскому баснописцу, вполне авторитетный исследователь формулирует суть дела, как он ее понимает, следующим образом: «...у Крылова здесь вполне очевидный иронический парафраз: каждому же ясно, что Ворона где-то сыр украла... <...>. Так подготавливается изначально неожиданный, но закономерный финал басни: вор (плутовка) у вора (разини) украл» [Фомичев: 268]. Там, где поставлены отточия, С. А. Фомичев — по видимому, в качестве «доказательств» (несмотря на «каждому ясно») — приводит тексты Тредиаковского «Негде Ворону унести сыра часть случилось...» и Суморокова: «Ворона сыру кус когда-то унесла...». Согласимся, что у Тредиаковского и Суморокова действительно так («где-то сыр украла»), у Крылова же не только не так, но и очевидно не так (поэтическая конкретика крыловского текста отсылает к совершенно иной русской традиции, отнюдь не соотносимой с неперменным — как будто — воровством).

Обратим внимание, как именно появляется в художественном мире крыловской басни Лиса, которая ведь вовсе не собирается изначально обманывать раззяву-Ворону: она всего лишь «близехонько бежала» мимо той самой ели, где собралась «позавтракать» Ворона. Далее — знаменитое «вдруг», но не у Достоевского, а у Крылова. Перед нами — казус, случай, нечаянное, незапланированное происшествие, которое невозможно просчитать заранее — «вдруг». Крылов три раза в рамках двух строк именуется любительницу (и ценительницу!) сыра: «Вдруг сырный дух Лису остановил: / Лисица видит сыр, — Лисицу сыр пленил». Сырный дух! Возможно ли противостоять ему?

Никакой обманутой Вороны в кругозоре другой героини здесь еще нет: мы видим *искушение* Лисы (и сами почти чувствуем пленительный «сырный дух»). Этот «сырный дух» словно бы сам становится субъектом действия: он властно «остановил» бегущую мимо Лису, которая решительно не в силах противиться, не в силах бежать дальше. В сущности, именно Лиса здесь не искушительница (как далее в басне), а искушаемая: ведь не случайно в двух предложениях из трех она выступает в объектной роли (ее «сырный дух остановил», «сыр пленил»), да и в третьем, когда героиня «видит сыр», он словно специально, показываясь, искушает ее. Одним словом: *пленил*, решительно *пленил*, взял Лису в плен этот самый сыр, который ведь поначалу «Бог послал» не ей, а совсем другой... И что вы прикажете делать в таком случае?

Вообще-то исключительно Лиса является в этом тексте говорящим лицом. Более того, дискурс Лисы, с позволения сказать, поиграв все еще «модным» — теперь уже и в нашей филологии словом, — это особый — и весьма искусный — панегирик Вороне. Если та и другая — женского рода, то Лисе, плененной сыром, поневоле приходится прямо-таки воспеть красоту своей соперницы: она сама остается при этом решительно в тени: «...что за шейка, что за глазки! <...> Какие перушки! какой носок!» — это не только превосходно выстроенная панегирическая речь, обращенная к другой «даме» (при явном самоумалении), красота относится Лисицей исключительно к своей сопернице («При красоте такой»). Однако же

и интонационно произносит этот панегирик Лисица чрезвычайно убедительно: «...так сладко, чуть дыша». И завершает этот мастерски выстроенный дискурс предположение, обращенное к Вороне: «...ты б у нас была царь-птица!». Понимаете ли, «царь-птица»!

Теперь вернемся к началу басни, вспомнив генерализующее: «...в сердце льстец всегда отыщет уголок!». Поставим еще и следующий вопрос. А разве не «заработала», не заслужила, не потрудилась Лиса вполне добросовестно для того, чтобы забрать сыр как свою законную, так сказать, *награду* за свои же труды (не «добычу»!)? Конечно, Лиса не перестает при всем этом быть «плутовкой» (уж такова ее лисья природа, согласно ее человеческой «репутации», ничего не поделаешь!), однако эта «плутовка» не только прилагает значительные усилия для достижения своей цели, но и способна вполне оценить свою награду, «приз» за свое не только «актерское» лицедейство, но и «режиссерское» мастерство в выстраивании своей речи: именно в ее кругозоре «кусочек сыру» и воспринимается читателем — впервые! — как нечто весьма ценное.

А что же Ворона? Ворона получает тот же сыр *даром*. Но что такое дар — в данном конкретном, крыловском смысле? Именно (и только ведь) у Крылова сыр — это *дар Божий*, который «послал» Бог Вороне! Может показаться, что при таком прочтении мы — несколько искусственно — «спиритуализируем», так сказать, первую строку крыловской басни. Но это не так. Мы всего лишь пытаемся эту басню истолковать как *художественное* произведение, обладающее своим *собственным* смыслом, не сводимым только лишь к расхожей, тривиальной «морали», общей для всех баснописцев, обращавшихся к этой фавуле.

В таком случае чрезвычайно важно именно начало — после общего зачина — этой крыловской басни. Итак, «Вороне где-то Бог послал кусочек сыру». Того самого сыру, который своим «духом» способен был остановить бегущую по своим делам Лису. И что же Ворона? Способна ли она оценить этот *дар*? И способна ли она почувствовать себя — ни за что! — благодетельствованной, способна ли испытать благодарность за дарованное?



В следующей же строке Крылов сталкивает торжественное «Бог послал» и лексически сниженное — «взгромоздьясь», не очень даже как будто и уместное по отношению к птице. Читатель может догадаться, что за таким лексическим соседством двух разнородных слов уже с самого начала таится несоответствие дара («Бог послал») его получателю. Ворона — в отличие от Лисы! — не только оказывается не способна вполне оценить «сырный дух», да и сам «кусочек сыру», но и словно бы снижает высокую семантическую планку первой строки неуместным прозаизмом («взгромоздьясь»), переводя этот дар (доставшийся ей даром) в обыденный завтрак, да еще и не очень-то поспешая этим даром насладиться. Так дар и превращается — для нее — во что-то доставшееся на дармовщинку, а потому и не очень-то ценимое. Впрочем, слово «наслаждение», судя по описанию, больше для Лисы, чем для Вороны.

Если Лисицу «сыр пленил», то в тексте басни ничего не говорится о чем-то хотя бы сколько-нибудь близком к этому очарованию у Вороны — тем, что ей «Бог послал». Неизвестно, о чем она «призадумалась», но, похоже, отнюдь не об этом — неожиданном для нее — Божьем даре. Это для Вороны не праздник, а обыденность, отсюда и текстуальное соседство грубого «взгромоздьясь» с «позавтракать». Нет никакой особой радости (уже не говоря о восхищении). Уже держа во рту сыр, Ворона продолжает думать («позадумалась»), но не похоже, что о сыре.

Тогда как панегирическая речь Лисицы вызывает у предмета славословия бурную радость. Крылов сопровождает эту, с позволения сказать, рецепцию слушательницы (на которую и рассчитывала автор панегирика), снижающими ее словами (от «с похвал вскружилась голова» до «в зобу дыханье сперло»). Но ведь у кого не *вскружится* голова, если ее назовут «царь-птицей» (*царицей*)? Конечно, сугубо «птичья» особенность — «в зобу» — резко отличается от вполне нейтрального «вскружилась голова».

Вместе с тем, «дыхание сперло» по-своему неявно соотносится с «сырным духом»: дых/дух. Вспомним: «Всякое дыхание да хвалит Господа...» (Пс.: 150). В нашем случае Лисица хвалит — хотя и притворно — Ворону, однако она же, по крайней мере, хотя бы может порадоваться «кусочку сыра» как Божиему дару.

Но, может быть, для Вороны и нужно-то хотя бы на миг почувствовать себя этой самой «царицей»: она ведь просто-таки не может не «каркнуть» — в ответ на столь «приветливы Лисицыны слова», не способна удержаться! Крыловская героиня, конечно, не могла прочесть крыловскую басню, и у Вороны, увы, не очень хорошая «кредитная история»... А в данном случае — хотя бы на мгновение — хоть на время произнесения панегирической речи Лисицей — она превращается — в своих глазах — не в «ворону этакую», которой она является «общественному мнению», а в «царь-птицу». Вот что ей нужно! И «ангельский голосок» — тоже ее! Хотя бы на то самое мгновение — до карканья, когда его вызывает Лиса.

Ровно так же, как и Лисица была не способна не остановиться — такой уж «сырный дух», так «сыр ее пленил»... Каждая, в сущности, получает то, что ей представляется (может быть, и является) наиболее дорогим и ценным.

В конце концов, добродушие и незлобивость Крылова, быть может, выражаются еще и в том, что раз «в сердце льстец всегда отыщет уголок», то как же мы можем «сердиться» и на этих героев и как «обличать» Лисицу и Ворону? Может быть, то мгновение счастья, которое испытала Ворона, на миг став даже и «царицей» на самом-то деле для нее важнее какого-то рядового завтрака? Ведь завтрак — так или иначе — был у нее и раньше, будем думать, что как-нибудь и далее она найдет себе пропитание. А вот такие вдохновенные панегирики себе, такую оду своей красоте вряд ли ведь она услышит когда-нибудь еще...

Лисица же, которую «сыр пленил», также оказалась с наградой, только другой: вожделенным «кусочком». Так что, в конечном-то итоге, всем хорошо: и плутовке, и такой падкой на искусную (искуснейшую!) лесть Вороне. Хотя она и проворонила свой кусочек сыру, но, может быть, именование ее Лисой *царицей* (прямо-таки почти коронование) того и стоило? А что до *обмана*, то сказал же позднее другой поэт, «я сам обманываться рад». Басня Крылова не злобное утверждение незыблемости безличного Закона и механическое наказание провинившихся перед ним людей (животных), а мудрое приятие Богом данного мира, несовершенного по грехам нашим,

а не по «неправильному» общественному устройству, равно как и понимание «человеческого, слишком человеческого» в тех или иных мотивах «грешников».

Мы — как читатели — могли бы с удовольствием осудить «грешницу» Ворону (за ее смешное тщеславие) — но только лишь в том случае, если мы выводим себя из разряда грешников, если у нас нет греха. Однако, не вдаваясь ни в какие догматически-богословские нюансы, наш баснописец изначально не дает нам забыть, что мы (читатели) все, все до одного, такие же «вороны»: именно так, по-видимому, следует перечитать строку «И в сердце» — с акцентом на *всегда!* Раз «всегда», в таком случае как же мы можем «осуждать» Ворону — мы, напротив, должны с сокрушением *понять* природу ее (и своего тоже) греха. Ее «увенчание» (Лисицей) имеется, а развенчание — есть ли оно? Оно бы имелось, если бы «кусочек сыра» имел — для нее — какой-то сверхценный статус. Но выше мы постарались показать, что для нее он ни сверхценного, ни сколько-нибудь высокого статуса не имеет. А является каким-то завтраком, обычным завтраком — может быть, которым и стоило пожертвовать — ради хотя бы того, чтобы на мгновение почувствовать себя «царь-птицей»? Можно говорить о двух различных *дарах*: первый «дар» Вороне всего лишь сыр (а именно «кусочек сыру»), но затем Ворона одаривается совсем иначе, когда Лиса, в сущности, в финале своей речи коронует Ворону — Царь-птицей.

С «законнической» точки зрения, мы — как читатели — сначала должны «осудить» лукавую Лисицу, затем тщеславную Ворону, но что же нам делать потом? А потом, по-видимому, мы уже должны осудить и всех остальных, весь *мир*, потому что подвержен греху — и никто не «исправляется» («уж сколько раз твердили миру»!) немедленно, «узнав», что лезть вредна.

Но какую же тогда адекватную поэтическому миру Крылова позицию в таком случае «предлагается» занять читателю? Если он читатель-законник, читатель-фарисей, читатель-начетчик, то, конечно, его позиция «надмирна»: он «выше» не только каких-то грешниц Лисицы и Вороны (а также всех прочих «объектов» сатирического осмеяния), но он «выше» и мира: его позиция смыкается с позицией бичующего мир —

за его несовершенства — сатирика-моралиста. Именно такую позицию и приписывали обычно Крылову, ничуть не выделяя его — в этом отношении — из ряда других баснописцев (тем более «риторического» XVIII века). Но вот только моралист ли Крылов? Его парафраз расхожей фавулы неизмеримо выше «оригинала», потому что обогащен не только бесспорным «мастерством художника», но и — в его случае — православным культурным полем, согласно которому грех — в данном случае тщеславие — не равен грешнику, а потому и фарисейское осуждение последнего никак не помогает нам самим избавиться от нашего собственного греха.

Еще одной иллюстрацией парафрастичности русской словесности нового времени является творчество Н. М. Карамзина. В своем докладе «"История Государства Российского" Карамзина: поэтика текста» на IX конференции «Евангельский текст в русской литературе» в Петрозаводске (июнь 2017 г.), где впервые и была высказана гипотеза, которая излагается в данной статье, я поставил вопрос: можно ли говорить о «поэтике» такого текста, каким является «История...»? И если да, то, что это за «поэтика»? В обозначенном нами выше контексте понимания «История...» Карамзина и является своего рода итоговым парафразисом с двух сторон сразу: как с «языка» церковнославянской книжности, ближайшим образом — русских летописей (отсюда диалог, диалогические отношения между основным текстом «рассказа» Карамзина и его примечаниями), так и с просветительского «языка» современной Карамзину западной культуры его времени, преимущественно французской, но не только (см.: [Сытина]). «Архаизация» стиля, которая явно присутствует в творчестве позднего Карамзина (в отличие от его сентиментальных повестей), дала повод Ю. Н. Тынянову даже усмотреть своего рода выполнение языковой программы А. С. Шишкова нашим историографом: Карамзин, мол, «сдал свои стилистические позиции своим врагам» [Тынянов: 4]. Это некоторое преувеличение: в «Истории...» скорее уравнивается прежняя установка на «французскую» легкость стиля иной эстетической ориентацией.

Подводя предварительные итоги, можно так сформулировать научную гипотезу (которая, конечно, подлежит проверке куда более обширным, чем в данной работе, историко-

литературным материалом). Всю отечественную литературу и культуру XVIII в., а отчасти и начала XIX в., можно охарактеризовать как грандиозный динамический парафраз, в котором — в разное время и в разные периоды творчества и в самых разных писателей — полюса кириллической православной традиции и западноевропейской учености, вкупе с «изящной словесностью», имеют обыкновение дрейфовать, то смещаясь ближе к центру, становясь доминантой творчества, то уходя в более периферийные зоны. Оба этих «потока» (а не какой-то один из них) были необходимы для возникновения новой русской литературы. Именно в результате присутствия многократно усиливавших друг друга этих двух культурных волн, которые изучались до сих пор в нашем литературоведении преимущественно изолированно друг от друга, в итоге их противоречивого, но продуктивного взаимодействия, синтеза, формирующаяся русская литература в такой исторически короткий период преодолевает свой «ученический» характер, обретая вселенское значение.

### Примечания

- \* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-012-00411 («Роль парафраза в переходе от словесности к новой русской литературе»).
- <sup>1</sup> Три оды парафрастические псалма 143, сочиненные чрез трех стихотворцев, из которых каждый одну сложил особливо. СПб., 1744. С. I–II.
- <sup>2</sup> Псалмы были хорошо известны и понятны в России без перевода — не только образованным или просто грамотным людям, учившимся читать по Псалтыри, но и любому православному человеку русской культуры, который многократно их слушал во время церковных богослужений.
- <sup>3</sup> Например, глубоко проанализировав поэтические произведения И. Бунина, отсылающие к Псалтыри, О. А. Бердникова удалось доказать, что, вопреки распространенному представлению о «ветхозаветности» поэта, в его творчестве мы имеем дело как раз «с православной духовной традицией»; «именно христианский Бог и устремленная к Нему душа человека <...> становятся главными темами стихов Бунина 1914–1923 годов, раскрытыми на основе Библейских сюжетов и Песен Псалтыри» [Бердникова: 93, 107].
- <sup>4</sup> Три оды парафрастические... С. II.
- <sup>5</sup> Ср., напр.: «Парафраз(а) — пересказ, переложение текста другими словами (часто — прозы в стихи или стихов в прозу; иногда — сокращенно или расширенно)...» [Гаспаров: 718].

- <sup>6</sup> Драматическую историю отказа в публикации, в результате чего «Псалтырь» была впервые опубликована лишь в 1989 г., см.: [Николаев: 264–265].
- <sup>7</sup> По-видимому, дело здесь в избирательной установке исследователя. Например, цитируя письмо Третьяковского И.-Д. Шумахеру, в котором речь идет о восприятии «Езды в остров Любви» читательской публикой, Клейн приводит строки письма, согласно которым «староверы называли Третьяковского “первым развратителем российской молодежи”», указывая, что это «однако не помешало успеху “Езды” при дворе» [Клейн: 89]. Но если мы обратимся к самому письму (оригинал на французском языке), то можем убедиться, что акцентуация при подобном цитировании несколько смещена. Не только, по словам Третьяковского, «придворные ею (книгой. — И. Е.) вполне довольны». И «среди духовенства одни ко мне благожелательны, другие обвиняют меня» (Письма русских писателей XVIII в. Л.: Наука, 1980. С. 46). Это означает, что оппозиция «светское» / «духовное» не релевантна по отношению к положительным и отрицательным оценкам парафразы Третьяковского.
- <sup>8</sup> Ср.: «...уже нельзя читать Гуковского, кроме самых ранних его работ» [Лотман, 1997: 81].
- <sup>9</sup> Например, в названии сотен научных сборников, где встречается формула «традиции и новаторство», можно усмотреть стремление как-то гармонизировать и «синтезировать» раннебольшевистско-формалистический «разрыв» и последующее сталинское «окаменение»: за этой формулировкой скрывается макароническое соединение «Культуры 1» и «Культуры 2» [Паперный].
- <sup>10</sup> О столкновении, но и взаимодействии двух противоположных идейных установок см.: [Есаулов, 2013].
- <sup>11</sup> Антиох Кантемир. Собр. стихотворений. Л.: Советский писатель, 1956 (Библиотека поэта. Большая серия). С. 361. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием страницы в круглых скобках.
- <sup>12</sup> Ср.: «В Радищеве отразилась вся французская философия его века: скептицизм Вольтера, филантропия Руссо, политически цинизм Дидрога и Рейналя; но всё в нескладном, искаженном виде, как все предметы криво отражаются в кривом зеркале. Он есть истинный представитель полупросвещения» (Пушкин А. С. Александр Радищев // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. М.: Наука, 1964. Т. 7. С. 359).
- <sup>13</sup> Ср.: «Умствования оно пошлы и не оживлены слогом» (Там же. С. 357).
- <sup>14</sup> Ср.: «В то время существовали в России люди, известные под именем *мартинистов*. Мы еще застали несколько стариков, принадлежавших этому полуполитическому, полурелигиозному обществу. Странная смесь мистической набожности и философического вольнодумства, бескорыстная любовь к просвещению, практическая филантропия ярко отличали их от поколения, которому они принадлежали. <...> их недоброжелательство ограничивалось брюзгливым порицанием

- настоящего, невинными надеждами на будущее и двусмысленными тостами на франмасонских ужинах. Радищев попал в их общество. Тайнственность их бесед воспламенила его воображение. Он написал свое «Путешествие из Петербурга в Москву»...» (Там же. С. 352–353).
- <sup>15</sup> См. подробнее: [Есаулов, 2013: 19–20].
- <sup>16</sup> Пушкин А. С. Заметки по русской истории XVIII века // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. М.: Наука, 1965. Т. 8. С. 130.
- <sup>17</sup> Пушкин А. С. <П.А. Чаадаеву> // Его же. Полн. собр. соч.: в 10 т. М.: Наука, 1966. Т. 10. С. 875.
- <sup>18</sup> Зайцев Б. В пути. Париж, 1951. С. 208.
- <sup>19</sup> Что не доведено до логического конца, но были достигнуты на этом пути значительные успехи: например, до сих пор, в отличие от европейских стран, даже Страстная пятница и Пасхальный понедельник «рабочие дни», ничего также не слышно — именно в Российской Федерации, не в Европе — ни о пасхальных, ни о рождественских каникулах.
- <sup>20</sup> Крылов И. А. Басни. М.: Наука, 1956 (Лит. памятники). С. 7–8.

### Список литературы

1. Бердникова О. А. «Так сладок сердцу Божий мир...»: Творчество И. Бунина в контексте христианской духовной традиции. — Воронеж: Воронежская областная типография-издательство им. Е. А. Болховитинова, 2009. — 272 с.
2. Гаспаров М. Л. Парафраз (а) // Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М.: НПК «Интелвак», 2001. — С. 718.
3. Гуковский Г. А. Русская литература XVIII века. — М.: Аспект Пресс, 1998. — 453 с.
4. Гуковский Г. А. К вопросу о русском классицизме (Состязания и переводы) // Гуковский Г. А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. — М.: Языки русской культуры, 2001. — С. 251–276.
5. Есаулов И. А. Литературный текст как конструктивное целое // Историческое развитие форм художественного целого в классической русской и зарубежной литературе. — Кемерово, 1991. — С. 4–19.
6. Есаулов И. А. Традиция в художественном творчестве // Введение в литературоведение: Учебник для студентов высших учебных заведений. 4-е изд. — М.: Академия, 2011. — С. 573–583.
7. Есаулов И. А. Словесность русского века между ratio Просвещения и православной традицией // Проблемы исторической поэтики. — 2013. — Вып. 11. — С. 7–26 [Электронный ресурс]. — URL: [http://poetica.pro/files/redaktor\\_pdf/1430908318.pdf](http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1430908318.pdf) (дата обращения 15.01.2019). DOI: 10.15393/j9.art.2013.367
8. Есаулов И. А. Оппозиция Закона и Благодати и магистральный путь русской словесности // Русская классическая литература в мировом культурно-историческом контексте. — М.: Индрик, 2017. — С. 13–42.
9. Есаулов И. А. Русская классика: новое понимание. 3-е изд. — СПб.: Изд. Русской христианской гуманитарной академии, 2017. — 550 с.

10. Живов В. XVIII век в работах Г. А. Гуковского, не загубленных советским хроносом // Гуковский Г. А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. — М.: Языки русской культуры, 2001. — С. 7–35.
11. Захаров В. Н. Проблемы исторической поэтики: Этнологические аспекты. — М.: Индрик, 2012. — 264 с.
12. Зорин А. Григорий Александрович Гуковский и его книга // Гуковский Г. А. Русская литература XVIII века. — М.: Аспект Пресс, 1998. — С. 3–12.
13. Клейн И. Русская литература в XVIII веке. — М.: Индрик, 2010. — 440 с.
14. Компаньон А. Демон теории: Литература и здравый смысл / пер. С. Зенкина. — М.: Изд-во имени Сабашниковых, 2001. — 336 с.
15. Коровин В. Л. Книга Иова в русской поэзии XVIII — первой половины XIX века. — М.: Водолей, 2017. — 208 с.
16. Левин Ю. Д. Введение // История русской переводной художественной литературы. — СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. — С. 7–16.
17. Лотман Ю. М. «Езда в остров любви» Тредиаковского и функция переводной литературы в русской культуре первой половины XVIII в. // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. — Таллинн: Александра, 1992. — Т. 2. Статьи по истории русской литературы XVIII — первой половины XIX века. — С. 22–28.
18. Лотман Ю. М. Письма. 1940—1993. — М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. — 796 с.
19. Луцевич Л. М. Псалтырь в русской поэзии. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. — 608 с.
20. Маркович В. М. Мифы и биографии: Из истории критики и литературоведения в России. — СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2007. — 320 с.
21. Николаев С. И. Тредиаковский Василий Кириллович // Словарь русских писателей XVIII в. — СПб.: Наука, 2010. — Вып. 3. — С. 255–268.
22. Паперный Вл. Культура Два. — М.: Новое литературное обозрение, 1996. — 383 с.
23. Сытина Ю. Н. Иконы в «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина: к постановке проблемы // Ученые записки Новгородского государственного университета. 2019. № 2 (20). [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.novsu.ru/univer/press/eNotes1/i.1086055/?id=15068...> (дата обращения 15.01.2019).
24. Тынянов Ю. Н. Тынянов Ю. Н. [Предисловие] // Дневник В. К. Кюхельбекера: Материалы к истории русской литературной и общественной жизни 10–40 годов XIX века. — [Л.], 1929. — С. 3–6.
25. Фомичев С. А. Последний русский баснописец // XVIII век. — СПб.: Наука, 1996. — Сб. 20. — С. 267–273.
26. Эткинд А. Эрос невозможного. История психоанализа в России. — СПб.: Издательский дом МЕДУЗА, 1993. — 463 с.



Ivan A. Esaulov

(Moscow, Russian Federation)

jesaulov@yandex.ru

## Paraphrasis and the Establishment of the New Russian Literature (To the Problem Statement)

**Acknowledgements:** The reported study was funded by RFBR according to the research project no. № 19-012-00411.

**Abstract.** The paper states the hypothesis, according to which the formation and establishment of the new Russian literature does not occur as a result of a unidirectional but a bi-directional cultural impact on the formation of the original new Russian literature. Medieval genre forms well known in Russia (hagiographies, pilgrimages, etc.), by no means complete their functioning under the conditions of a “new” Europeanization (there was never a complete cultural isolation of Russian culture), but also, first, continue to exist, along with new genres, and, second, have an influence on the new Russian literature itself, the role of which is still largely underestimated. The concept of paraphrasis, which was previously attributed primarily only to a particular episode, although important in the historical-literary sense, are now generalized. This term quite successfully conveys not only the “transpositions” of a local fragment of the Christian tradition, which historically has an Old Testament origin (Psalter), but also the “translation” of the existing Orthodox cultural model as such into the “language” of the New Time, as well as the parallel “translation” of the new European cultural forms into the emerging Russian literature. Literature material (Cantemir, Trediakovsky, Radishchev, Krylov, and other) illustrates this hypothesis.

**Keywords:** Paraphrasis, Enlightenment, discreteness, continuity, cultural tradition, rationality, ecclesiastical and secular, secularization

**About the author:** *Esaulov Ivan A.* — Doctor of Philology, Professor of the Department of Russian Classical Literature and Slavic Studies, The Maxim Gorky Literature Institute.

**Received:** February 15, 2019

**Date of publication:** June 28, 2019

**For citation:** Esaulov I. A. Paraphrasis and the Establishment of the New Russian Literature (To the Problem Statement). In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2019, vol. 17, no. 2, pp. 30–66 (In Russ.)

### References

1. Berdnikova O. A. «*Tak sladok serdtsu Bozhii mir...*»: *Tvorchestvo I. Bunina v kontekste khristianskoy dukhovnoy traditsii* [“*The God’s World is So Sw to the Heart...*”: *I. Bunin’s Work in the Context of the Christian Spiritual Tradition*]. Voronezh, Voronezhskaya oblastnaya tipografiya-izdatel’stvo im. E. A. Bolkhovitinova Publ., 2009. 272 p.

2. Gasparov M. L. Paraphrase (a). In: *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy* [The Literary Encyclopedia of Terms and Concepts]. Moscow, Intelvak Publ., 2001, p. 718. (In Russ.)
3. Gukovskiy G. A. *Russkaya literatura XVIII veka* [Russian Literature of the 18th Century]. Moscow, Aspekt Press Publ., 1998. 453 p. (In Russ.)
4. Gukovskiy G. A. Russian Classicism Revisited (Competitions and Translations). In: *Gukovskiy G. A. Rannie raboty po istorii russkoy poezii XVIII veka* [Gukovsky G. A. Early Works on the History of Russian Poetry of the 18th Century]. Moscow, Yazyki russkoy kul'tury Publ., 2001, pp. 251–276. (In Russ.)
5. Esaulov I. A. A Literary Text as the Constructive Whole. In: *Istoricheskoe razvitie form khudozhestvennogo tselogo v klassicheskoy russkoy i zarubezhnoy literature* [The Historical Development of the Forms of the Artistic Whole in Classic works of Russian and Foreign Literature]. Kemerovo, 1991, pp. 4–19. (In Russ.)
6. Esaulov I. A. Tradition in Artistic Creativity. In: *Vvedenie v literaturovedenie: Uchebnik dlya studentov vysshikh uchebnykh zavedeniy* [Introduction to Literary Studies: A Textbook for Students of Higher Educational Institutions]. Moscow, Akademiya Publ., 2011, pp. 573–583. (In Russ.)
7. Esaulov I. A. The Russian Literature of the 18th Century: Between the Ratio of Enlightenment and the Orthodox Tradition. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics], 2013, issue 11, pp. 7–26. Available at: [http://poetica.pro/files/redaktor\\_pdf/1430908318.pdf](http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1430908318.pdf) (accessed on 15.01.2019). DOI: 10.15393/j9.art.2013.367 (In Russ.)
8. Esaulov I. A. The Opposition of Law and Grace and the Main Path of Russian Literature. In: *Russkaya klassicheskaya literatura v mirovom kul'turno-istoricheskom kontekste* [Russian Classical Literature in a World Cultural and Historical Context]. Moscow, Indrik Publ., 2017, pp. 13–42. (In Russ.)
9. Esaulov I. A. *Russkaya klassika: novoe ponimanie* [Russian Classics: New Understanding]. St. Petersburg, The Russian Christian Academy for the Humanities Publ., 2017. 550 p. (In Russ.)
10. Zhivov V. The 18th Century in the Works of G. A. Gukovsky, not ruined by the Soviet Chronos. In: *Gukovskiy G. A. Rannie raboty po istorii russkoy poezii XVIII veka* [Gukovsky G. A. Early Works on the History of Russian Poetry of the 18th Century]. Moscow, Yazyki russkoy kul'tury Publ., 2001, pp. 7–35. (In Russ.)
11. Zakharov V. N. *Problemy istoricheskoy poetiki. Etnologicheskie aspekty* [The Problems of Historical Poetics. Ethnological Aspects]. Moscow, Indrik Publ., 2012. 264 p. (In Russ.)
12. Zorin A. Grigory Alexandrovich Gukovsky and his Book. In: *Gukovskiy G. A. Russkaya literatura XVIII veka* [Gukovsky G. A. Russian Literature of the 18th Century]. Moscow, Aspekt Press Publ., 1998, pp. 3–12. (In Russ.)
13. Kleyn I. *Russkaya literatura v XVIII veke* [Russian Literature in the 18th Century]. Moscow, Indrik Publ., 2010. 440 p. (In Russ.)

14. Kompan'on A. *Demon teorii: Literatura i zdruvnyy smysl* [*Demon of Theory: Literature and Common Sense*]. Moscow, Izdatel'stvo imeni Sabashnikovoykh Publ., 2001. 336 p. (In Russ.)
15. Korovin V. L. *Kniga Iova v russkoy poezii XVIII — pervoy poloviny XIX veka* [*The Book of Job in Russian Poetry of the 18th — the First Half of the 19th Century*]. Moscow, Vodoley Publ., 2017. 208 p. (In Russ.)
16. Levin Yu. D. Introduction. In: *Istoriya russkoy perevodnoy khudozhestvennoy literatury* [*History of Russian Translated Fiction*]. St. Petersburg, Dmitriy Bulanin Publ., 1995, pp. 7–16. (In Russ.)
17. Lotman Yu. M. The “Travel to the Island of Love” by Trediakovsky and the Function of the Translated Literature in Russian Culture of the First Half of the 18th Century. In: *Lotman Yu. M. Izbrannyye stat'i: v 3 tomakh* [*Lotman Yu. M. Selected Articles: in 3 Vols*]. Tallinn, Aleksandra Publ., 1992, vol. 2, pp. 22–28. (In Russ.)
18. Lotman Yu. M. *Pis'ma. 1940–1993* [*Letters. 1940–1993*]. Moscow, Shkola Yazyki russkoy kul'tury Publ., 1997. 796 p. (In Russ.)
19. Lutsevich L. M. *Psaltyr' v russkoy poezii* [*The Book of Psalms in Russian Poetry*]. St. Petersburg, Dmitriy Bulanin Publ., 2002. 608 p. (In Russ.)
20. Markovich V. M. *Mify i biografii: Iz istorii kritiki i literaturovedeniya v Rossii* [*Myths and Biographies: Excerpts on the History of Criticism and Literary Criticism in Russia*]. St. Petersburg, Philological faculty of St. Petersburg State University Publ., 2007. 320 p. (In Russ.)
21. Nikolaev S. I. Trediakovskiy Vasily Kirillovich. In: *Slovar' russkikh pisateley XVIII v.* [*A Dictionary of Russian Writers of the 18th Century*]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2010, issue 3, pp. 255–268. (In Russ.)
22. Papernyy Vl. *Kul'tura Dva* [*Culture Two*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 1996. 383 p. (In Russ.)
23. Sytina Yu. N. Icons in N. Karamzin's “History Of The Russian State”: on the Problem Definition. In: *Uchenyye zapiski Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta* [*Proceedings of Novgorod State University*], 2019. no. 2 (20). Available at: <http://www.novsu.ru/univer/press/eNotes1/i.1086055/?id=15068...> (In Russ.)
24. Tynyanov Yu. N. Preface. In: *Dnevnik V. K. Kyukhel'bekera: Materialy k istorii russkoy literaturnoy i obshchestvennoy zhizni 10–40 godov XIX veka* [*The Diary of V. K. Küchelbecker: Materials on the History of Russian Literary and Social Life of the 1810s–1840s*]. Leningrad, Priboj Publ., 1929, p. 3–6 (In Russ.)
25. Fomichev S. A. The Last Russian Fabulist. In: *XVIII vek* [*The 18th Century*]. St. Petersburg, Nauka Publ., 1996, collection 20, pp. 267–273. (In Russ.)
26. Etkind A. *Eros nevozmozhnogo. Istoriya psikhoanaliza v Rossii* [*The Eros of the Impossible. History of Psychoanalysis in Russia*]. St. Petersburg, Izdatel'skiy dom Meduza Publ., 1993. 463 p. (In Russ.)

DOI 10.15393/j9.art.2019.5961

УДК 821.161.1.09“18”

**Игорь Васильевич Кудряшов**

(Арзамас, Российская Федерация)

kiv.arz@yandex.ru

## Об источниках образного определения А. С. Пушкина как «солнца Поэзии»

**Аннотация.** Статья посвящена проблеме источников краткого извещения о смерти А. С. Пушкина, напечатанного 30 января 1837 г. в 5-м номере «Литературных прибавлений» — приложении к газете «Русский инвалид». Ранее исследователями установлено, что его автором является В. Ф. Одоевский. Доказывается, что семантика образного определения значения Пушкина как «солнца русской поэзии» восходит у В. Ф. Одоевского к Библии, в которой символика солнца имеет тождественные извещению коннотации. Значимым источником образа «солнца поэзии» в некрологе Одоевского бесспорно выступает и творческое наследие самого Пушкина, в котором дневное светило предстает величественным, сакральным источником жизни, преисполненным истинной Божественной мудрости, несущим людям радость и счастье и указующим спасительный путь. Данная семантика образа прослеживается в стихотворениях «Вакхическая песня», «Из Barry Cornwall» («Пью за здравие Мери...»), в критической статье «Торжество дружбы, или Оправданный Александр Анфимович Орлов» и последней прижизненной публикации великого поэта в «Литературных прибавлениях» — стихотворении «Аквилон». Текстуальное сближение определения значения Пушкина, данного в некрологе Одоевским, со словами митрополита Киевского Кирилла «солнце отечества закатилось» из «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина, восходящими к «Степенной книге», объясняется общим библейским первоисточником.

**Ключевые слова:** А. С. Пушкин, В. Ф. Одоевский, некролог, диалог, реминисценции, библейская традиция, семантика, образ, метафора

**Об авторе:** *Кудряшов Игорь Васильевич* — доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и литературы, Арзамасский филиал Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского (607220, Российская Федерация, Нижегородская обл., г. Арзамас, ул. К. Маркса, 36)

**Дата поступления:** 14.03.2019

**Дата публикации:** 28.06.2019

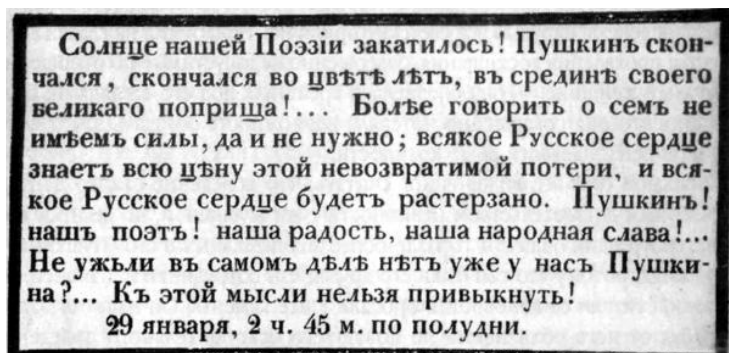
**Для цитирования:** Кудряшов И. В. Об источниках образного определения А. С. Пушкина как «солнца поэзии» // Проблемы исторической поэтики. — 2019. — Т. 17. — № 2. — С. 67–85. DOI: 10.15393/j9.art.2019.5961

Солнцу поэзии русской хвала,  
 Слава носителю света,  
 Жрицею правды священной была  
 Светлая муза поэта.

*Чюмина О. «Гимн Пушкину»<sup>1</sup>*

Образное определение А. С. Пушкина в национальной литературе — «солнце русской поэзии», — как известно, восходит к краткому извещению о его смерти, напечатанному 30 января 1837 г. в 5-м номере «Литературных прибавлений»<sup>2</sup>, которые издавались под редакцией А. А. Краевского в качестве приложения к газете «Русский инвалид» и выходили в Петербурге еженедельно по субботам. Авторство извещения о смерти Пушкина достаточно долгое время приписывалось редактору издания, однако Р. Б. Заборовой в статье «Неизданные статьи В. Ф. Одоевского о Пушкине» (1956) было установлено, что текст некролога был написан В. Ф. Одоевским (1804–1869) [Заборова: 320–328], который в декабре 1836 г. стал соредактором «Литературных прибавлений» [Гусев: 18]. Заборова убедительно доказала верность предположения, сделанного еще в начале XX в. П. Н. Сакулиным (см.: [Седова: 205]). Еще одним подтверждением принадлежности некролога перу В. Ф. Одоевского стала публикация И. Андрониковым письма дочери известного историка Софьи Николаевны Карамзиной к брату Андрею Николаевичу от 10 февраля 1837 г. в журнале «Новый мир» (см.: [Андроников: 195]).

Некролог великому поэту был размещен на последней странице номера и следовал непосредственно за рубрикой «Литературное известие», предшествуя лишь заключительным разделам газеты — «Смесь» и «Моды». Извещение о смерти Пушкина (что обращает на себя внимание!) не было отнесено редактором издания к имеющимся в номере разделам. Приведем эти несколько трогательных строк, вырвавшихся из самой глубины души Одоевского в трагический час кончины Пушкина, в том виде, в котором они были помещены на последней странице «Литературных прибавлений»:



Внераздельное расположение некролога Пушкину, как, впрочем, и отсутствие отдельного некрологического раздела, куда могло бы быть помещено редактором извещение о смерти поэта, объясняется тем, что ко времени кончины Пушкина — 29 января — номер уже прошел цензуру П. Корсакова. Скорбная информация, занявшая 10 строк полосы, по всей видимости, была спешно втиснута в уже одобренный Цензурным ведомством и находящийся в типографском наборе номер, изначально, конечно же, не предполагавший некрологического раздела. Изменить рубрикацию номера, получившего цензурное дозволение к печати, редактор Краевский не имел законного права, а известить читателя о кончине первого национального поэта, печатавшегося на страницах издания, было крайне необходимо. Краевский нашел выход: он не только проинформировал своего читателя, но и отдал посмертную дань величию пушкинского гения, достойную царствующих особ, членов их семей, выдающихся полководцев и государственных деятелей. Несколько строк, извещавших о смерти Пушкина, были помещены им на последней странице номера между разделами и на этом формальном основании были отделены рамкой от рубрик «Литературное известие», «Смесь» и «Моды». Фактически же скорбные строки о кончине поэта обрамлены черной траурной каймой, которая впоследствии, уже после выхода номера в свет, вызвала крайнее недовольство министра народного просвещения С. С. Уварова, известное из библиографического очерка П. А. Ефремова [Ефремов: 537]. Заметим, что в соответствии с этикетом российской периодики того

времени извещение о смерти Пушкина — «человека не чиновного», не занимавшего высокого положения на государственной службе и не сродственного членам императорской семьи — могло быть помещено в периодическом печатном издании, но без траурной рамки, как то было сделано редактором «Северной пчелы», опубликовавшим в тот же день, 30 января 1837 г., в 24-м номере газеты написанный Л. А. Якубовичем некролог поэту в разделе «Внутренние известия»<sup>3</sup>.

Уже на следующий день после публикации некролога Пушкину в «Литературных прибавлениях» А. А. Краевский был вызван к попечителю Санкт-Петербургского учебного округа князю М. А. Дундукову-Корсакову, совмещающему обязанности председателя цензурного комитета, который передал ему слова крайнего недовольства министра С. С. Уварова: «К чему эта публикация о Пушкине? Что это за черная рамка вокруг известия о кончине человека не чиновного, не занимавшего никакого положения на государственной службе? Ну, да это еще куда бы ни шло! Но что за выражения! “Солнце поэзии!!”, помилуйте, за что такая честь? “Пушкин скончался... в середине своего *великого поприща!*” Какое это такое поприще? Сергей Семенович именно заметил: разве Пушкин был полководец, военачальник, министр, государственный муж?! Наконец, он умер без малого сорока лет! Писать стишки не значит еще, как выразился Сергей Семенович, проходить *великое поприще!* Министр поручил мне сделать вам, Андрей Александрович, строгое замечание...» [Ефремов: 537]. Слова министра, переданные Краевскому председателем цензурного комитета Дундуковым-Корсаковым, требуют пояснения. Из монолога следует, что крайнее раздражение министра вызвала не столько черная рамка, обрамляющая извещение о смерти поэта Пушкина, сколько содержательная часть некролога, в котором поэт именуется «солнцем поэзии», а его литературная деятельность — «великим поприщем». Траурную рамку извещению о смерти человека низкого социального статуса, к которому относились в то время литераторы, власти готовы были простить редактору (вспомним фразу «Ну, да это еще куда бы ни шло!»), но лишь потому, что еще с 20-х гг. XIX в. публикация некрологов в российской периодике стала достаточно обыденным явлением, в том числе и лицам, обладающим

не самым высоким статусом: литераторам, купцам, музыкантам, ученым, врачам (см. [Кузовкина: 276–293], [Рейтблат: 195–202]). И траурная кайма, обрамляющая извещение о смерти поэта, с учетом отсутствия в данном номере газеты соответствующей рубрики, конечно же, выделялась на общем фоне, нарушала общепринятые правила, но уже не воспринималась вопиющим попранием этикетных норм, принятых в российской периодической печати того времени.

Еще большее раздражение у Уварова вызвало проведенное автором некролога сравнение жизненного пути поэта с прохождением «великого поприща». Это, по мнению министра, категорически не может быть применимо к человеку, «писавшему стишки» и окончившему земной путь «без малого сорока лет». О враждебном неприятии поэта Уваровым, который не смог простить «На выздоровление Лукулла» и «остался смертельным врагом Пушкина и после его роковой смерти», многократно писалось в биографической литературе (см.: [Ефремов: 532–538], [Виттекер], [Иванов: 45–55], [А. С. Пушкин в воспоминаниях современников] и др.). Отношение министра к поэту во многом объясняет его реакцию на содержание некролога. Однако и по сей день остаются без ответа вопросы Уварова, адресованные через попечителя Санкт-Петербургского учебного округа редактору издания Краевскому, которому, как известно, «ничего не оставалось, чтобы успокоить “попечителя”, как сослаться на то, что Пушкину было, по высочайшей воле, поручено составление истории царствования Петра Великого и вот едва были собраны им материалы, едва готов он был писать историю, — *с поприща* (курсив мой. — И. К.) этого труда смерть похитила историографа и поэта» [Ефремов: 537]. Оправдание, которое нашел Краевский, по меньшей мере, странное, граничащее с нелепостью: в «великую» заслугу Пушкину ставится не то, что он сделал при жизни (на жизненном поприще), а то, что только собирался, но не успел из-за смерти исполнить «высочайшую волю». Понять такое оправдание редактора Краевского можно: он не был автором «этих нескольких теплых, глубоко прочувствованных строк» [Ефремов: 536], извещающих читателя его издания о кончине Пушкина, и в то же время, наверняка, был



хорошо осведомлен о министерском благорасположении к идее исторического просвещения российской молодежи.

В научной литературе утвердилась точка зрения, согласно которой вероятным источником образного сравнения Пушкина с «солнцем нашей Поэзии» стал для Одоевского текст «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина, восходящий к первоисточнику — памятнику русской литературы второй половины XVI в. «Степенной книге». Весьма показательна в этом отношении статья, представленная в «Энциклопедическом словаре крылатых слов и выражений» (2005) автора-составителя В. В. Серова:

*«Возможно (курсив мой. — И. К.), что выражение “солнце нашей поэзии закатилось” было навеяно В. Ф. Одоевскому другим, весьма схожим, из “Истории государства Российского” (т. 4, гл. 2) Н. М. Карамзина. Там историк повествует, как на Руси восприняли весть о смерти Александра Невского в 1263 г. Митрополит Киевский Кирилл, “сведав о кончине великого князя.., в собрании духовенства воскликнул: “Солнце отечества закатилось”. Никто не понял сей речи. Митрополит долго безмолвствовал, залился слезами и сказал: “Не стало Александра!” Все оцепенели от ужаса, ибо Невский казался необходимым для государства и по летам своим мог бы жить еще долгое время”.*

Для самого же Карамзина первоисточником послужил памятник русской литературы второй пол. XVI в. “Степенная книга”, в котором впервые на Руси была сделана попытка собрать воедино исторические сведения, содержащиеся в разных русских летописях. Фраза из “Степенной книги” звучит так: “Уже заиде солнце земля Рускiя”<sup>4</sup>.

Обращает на себя внимание, что автор словарной статьи лишь допускает возможность того, что слова митрополита Киевского Кирилла из «Истории государства Российского» могли послужить источником, навеявшим Одоевскому сравнение Пушкина с «солнцем нашей Поэзии». Это уже само по себе свидетельствует о недостаточной убежденности автора-составителя издания, а следовательно, о гипотетичности и небесспорности представленной в энциклопедическом словаре концепции. По всей видимости, текстовое сближение некролога Пушкину с «Историей государства Российского»

было обусловлено не сознательной авторской отсылкой к памяти читателя, а возникшей невольной реминисценцией историко-культурного плана, апеллирующей к горестному событию российской истории: кончине великого князя Киевского и Владимирского, полководца Александра Невского, которого с поэтом сближают общее имя Александр и ранняя смерть. Данная реминисценция укреплялась в читательском сознании на протяжении достаточно долгого времени, по мере общественного осмысления значимости вклада Пушкина в отечественную и мировую культуру, что позволило соотнести личности великого полководца и великого поэта. В этом отношении показательно издание М. Г. и Н. С. Ашукиных «Крылатые слова. Литературные цитаты. Образные выражения» (1955), в котором авторы лишь отмечают «сходное по мысли выражение», приведенное Н. М. Карамзиным в «Истории государства Российского», не указывая на него как на возможный источник образного выражения «солнце русской поэзии»<sup>5</sup>.

Что же тогда могло навеять Одоевскому начальную фразу некролога «Солнце нашей Поэзии закатилось!», сходство которой со словами киевского митрополита Кирилла из «Истории государства Российского» было подмечено литературоведами спустя значительное время? Подобного рода текстовые сближения могли возникнуть, по всей видимости, благодаря наличию такого общего оригинального первоисточника, как библейский текст. В этом случае и высказывание киевского митрополита, зафиксированное древнерусским автором в «Степенной книге», а оттуда заимствованное Карамзиным в текст «Истории государства Российского», и образное сравнение из написанного Одоевским некролога выступают в качестве библейских реминисценций. Обращение к библейскому тексту, его образности, мотивам и постулатам при извещении о смерти (в нашем случае митрополита Кирилла — «в собрании духовенства» и Одоевского — в извещении православных читателей «Литературных прибавлений») мотивировано целью сообщить горестное известие о кончине и характерно как для обращения духовного пастыря (митрополита) к пастве (священнослужителям), так и для первых некрологов Российской Империи, в которых смерть соотносилась с христианским

религиозно-богословским пониманием окончания земного пути (иначе, поприща) человека и бессмертия бытия его души (см.: [Онипко: 83–87]).

Попутно заметим, что данный христианский религиозно-богословский контекст извещения о кончине Пушкина как в тексте Одоевского в «Литературных прибавлениях», так и в тексте Якубовича в «Северной пчеле» изначально мотивировал употребление обоими авторами слова «поприще» по отношению к окончившемуся земному пути национального поэта. В то же время, в отличие от Якубовича, у которого употребление данного слова дополнительно мотивировано литературными заслугами покойного национального масштаба, по отношению к которым «Россия обязана Пушкину благодарностью...»<sup>6</sup>, у Одоевского употребление сочетания «великое поприще», в середине которого закончил свой земной путь Пушкин, обусловлено контекстом: славой первого национального поэта, «радости» России, чувством народной гордости и любви. Однако это лишь отчасти объясняет эпитет «великий», употребленный Одоевским по отношению к земному пути («поприщу») поэта. Некролог Пушкину Одоевского выражает православное мирозерцание его автора, и в то же время в нем специфически осмысливаются христианские качества покойного, чья «светлая муза» была «жрицею правды священной»<sup>7</sup>. Еще Н. В. Измайлов справедливо заметил, что «Одоевский видел в Пушкине чистейшее воплощение идеала поэта как продукта высшей деятельности человеческого духа, как провидца, обладающего непосредственным знанием и в полной мере способностью передавать свои постижения» [Измайлов: 309]. Художественное творчество, как и его восприятие, сопряжено, по мнению Одоевского, с особым родом «религиозного акта, совершаемого душою в своем неприступном святилище» [Измайлов: 309]. Употребляя в некрологе эпитет «великий» по отношению к жизненному пути («поприщу») Пушкина, Одоевский утверждает непосредственную сопричастность творчества скончавшегося поэта, открывавшего читателю «завесу с таинств души», Высшему миру, Божественному Началу. В этом отношении Поэт сродни Богу и потому, считал Одоевский, «пред великим художником

важно и полезно лишь одно чувство: благоговение» (цит. по: [Заборова: 335]). Православное мирозерцание Одоевского и специфика его осмысления предназначения поэта полнее проясняют и мотивируют использование им в горестном и патетическом некрологе Пушкину эпитета «великий» и согласуются с творческой концепцией самого Пушкина, который, как справедливо отметила Э. С. Лебедева, «свой гений понимал как дар Божий» [Лебедева: 145].

Истоки образно-оценочной характеристики Одоевским гибели Пушкина — «Солнце нашей Поэзии закатилось!» — коренятся, на наш взгляд, в библейском тексте, который, очевидно, послужил первоисточником и для высказывания киевского митрополита Кирилла, зафиксированного древнерусским автором в «Степенной книге» и отсюда заимствованного Карамзиным для «Истории государства Российского». В Библии содержится 150 упоминаний о солнце, в том числе и многочисленные о «закатившемся» солнце. В отличие от «помрачения» солнца и других небесных светил, встречающихся в Библии в апокалиптических видениях о грядущих космических коллизиях и символизирующих Божий суд, «закатившееся» солнце символизирует великую скорбь народов мира и в ряде случаев непосредственно соотносится с окончанием земного бытия человека, угасанием Жизни. Например: «Лежит в изнеможении родившая семерых, *испускает дыхание свое; еще днем закатилось солнце ее* (курсив мой. — И. К.), она постыжена и посрамлена. И остаток их предам мечу пред глазами врагов их, говорит Господь» (Иер. 15:9); «И когда ты угаснешь, *закрою небеса и звезды их помрачу, солнце закрою облаком* (курсив мой. — И. К.), и луна не будет светить светом своим» (Иез. 32:7); «И будет в тот день, говорит Господь Бог: *произведу закат солнца в полдень и омрачу землю среди светлого дня* (курсив мой. — И. К.)» (Ам. 8:9) и др. Помимо семантики умирания (смерти), сопряженной с образом закатившегося солнца, в Библии имеются метафорические значения небесного светила, которые создают дополнительный смысловой контекст образу «солнце поэзии» в некрологе Одоевского. Например, библейское описание преобразования Господня, в котором лицо Иисуса просияло, как солнце: «По

прошествии дней шести, взял Иисус Петра, Иакова и Иоанна, брата его, и возвел их на гору высокую одних, и преобразился пред ними: и просияло лице Его, как солнце, одежды же Его сделались белыми, как свет» (Мф. 17:1–2), — навевает читателю ассоциацию с вознесением души Пушкина на небеса. Или сравнение окончивших земной путь праведников с воссиявшим солнцем в тексте Библии: «...тогда праведники воссияют, как солнце, в Царстве Отца их. Кто имеет уши слышать, да слышит!» (Мф. 13:43), — рождает аналогию с праведностью личностных качеств погибшего на дуэли поэта. Еще более прочные ассоциации возникают при обращении к тексту «Откровения Иоанна Богослова». Сравнение с солнцем лица Ангела, держащего в руке раскрытую книгу пророчеств о дальнейших судьбах мира и человечества, вызывают в сознании читателя коннотацию с провидческим характером творческого наследия великого поэта: «И видел я другого Ангела сильного, сходящего с неба, облеченного облаком; над головою его была радуга, и лице его как солнце, и ноги его как столпы огненные, в руке у него была книжка раскрытая» (Откр. 10:1).

Потрясенный известием о гибели поэта, Одоевский пишет «трогательные своей чуткостью и скорбью о Пушкине» (С. Н. Карамзина) [А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: 384] несколько строк некролога под влиянием библейского текста, к которому, ища утешения своему сердцу, невольно обратились его мысли. Именно библейские реминисценции делают текст некролога Пушкину столь значительным и проникновенным, близким и понятным каждому читателю «Литературных прибавлений».

В аспекте концептосферы библейского первоисточника сравнение Одоевским погибшего на дуэли поэта с закатившимся солнцем «в середине своего великого поприща» служит отсылкой памяти читателя к Псалму 18, в котором солнце в своем передвижении по небу «радуется, как исполин, пробежать поприще» (Пс. 18:6). Ликование псалмопевца сменяет противоположное чувство автора некролога: скорбь о преждевременно утраченном источнике «нашей радости» — жизни поэта Пушкина.

Одоевский не был первым, кто использовал библейскую реминисценцию погасшего светила. Ко времени создания некролога Пушкину в отечественной литературе уже сложилась традиция художественного использования этого библейского образа-символа, начало которой, как известно, было положено еще древнерусским автором «Слова о полку Игореве»:

«Два солнца померкли,  
Два багряных столпа угасти,  
А с ними и два молодые месяца, Олег и Святослав,  
Тьмою подернулись»<sup>8</sup>;

«Но уже для Игоря-князя солнце свет свой утратило...»<sup>9</sup>.

Показательно в этом отношении и сочинение К. Н. Батюшкова «Выздоровление» (1807–1809), которое Пушкин считал «одной из лучших элегий» поэта:

«Как ландыш под серпом убийственным жнеца  
Склоняет голову и вянет,  
Так я в болезни ждал безвременно конца,  
И думал: Парки час настанет.  
Уж очи покрывал Эреба мрак густой,<sup>10</sup>  
Уж сердце медленнее билось:  
Я вянул, исчезал, и жизни молодой,  
Казалось, солнце закатилось»<sup>11</sup>.

В «Выздоровлении» художественная соотнесенность болезненного увядания лирического героя с кажущимся ему преждевременным закатом солнца восходит к библейскому образу «закатившегося солнца» и символизирует у Батюшкова приближающийся безвременный конец земного бытия героя, скорбящего об ушедшей радости прежней, полной здоровья жизни.

Для осмысления образа «закатившегося солнца» значимо функционирование образа дневного светила в поэтическом творчестве самого погибшего поэта. Для Пушкина солнце — это, прежде всего, величественный, сакральный источник жизни, преисполненный истинной Божественной мудрости, несущий людям радость и счастье и указующий спасительный путь. В таком символическом значении выступает солнце, например, в пушкинском стихотворении «Вакхическая песня»,

которое М. О. Гершензон справедливо назвал «гимном *вдохновенному* разуму, уму-солнцу, которому ясно противопоставляется “ложная мудрость” холодного, расчетливого ума» [Гершензон: 231]:

«Подыдем стаканы, содвинем их разом!  
 Да здравствуют музы, да здравствует разум!  
 Ты, солнце святое, гори!  
 Как эта лампада бледнеет  
 Пред ясным восходом зари,  
 Так ложная мудрость мерцает и тлеет  
 Пред солнцем бессмертным ума.  
 Да здравствует солнце, да скроется тьма!»<sup>12</sup>

Показательно и пушкинское стихотворение «Из Barry Cornwall» («Пью за здоровье Мери»), в котором поэт обращается к героине с благодарностью за то солнце, какое она зажгла в его жизни, со словами приветия и пожелания счастья:

«Будь же счастлива, Мери,  
 Солнце жизни моей!  
 Ни тоски, ни потери,  
 Ни ненастливых дней  
 Пусть не ведает Мери»<sup>13</sup>.

Известно также и пушкинское образное выражение «два блистательных солнца нашей словесности» из напечатанной в «Телескопе» статьи «Торжество дружбы, или Оправданный Александр Анфимович Орлов» (1831), в которой Пушкин использует этот яркий образ в ироническом значении, именуя так двух русских литераторов своего времени: Ф. В. Булгарина и А. А. Орлова<sup>14</sup>. Это свидетельствует о том, что слово «солнце» в переносном значении «человека знаменитого, известного своей выдающейся деятельностью на каком-нибудь поприще»<sup>15</sup> в начале XIX в. становится широкоупотребительным.

Напечатанный от имени редакции «Литературных прибавлений к “Русскому инвалиду”» некролог Пушкину «Солнце нашей Поэзии закатилось...» — это своего рода итог, завершающий неожиданно оборвавшийся диалог великого поэта с читателями издания. Известно, что для первого номера «Литературных прибавлений», вышедшего из печати

2 января 1837 г., Одоевский и Краевский в конце декабря 1836 г. получили от Пушкина стихотворение «Аквилон» («Зачем ты, грозный аквилон...») (1824), положившее начало диалогу поэта и читателя нового издания Краевского. Стихотворение было написано Пушкиным в первые месяцы Михайловской ссылки, подверглось им переработке в Болдино (см.: [Бодрова: 85–102]), но опубликовано было лишь в 1837 г., всего за несколько недель до смерти поэта. Р. В. Иезуитова, проанализировав работу Пушкина над текстом этого стихотворения, пришла к убедительному выводу о том, что Пушкин рассматривал его как в определенной степени программное произведение [Иезуитова: 143], а следовательно, публикация «Аквилона» в дебютном номере «Литературных прибавлений» предполагала дальнейшее развитие диалога Пушкина с подписчиками издания. Стихотворение заканчивается жизнеутверждающим образом «ясноликого солнца», вселяющего радость и дарящего надежду на светлое будущее:

«Пускай же солнца ясный лик  
Отныне радостью блистает,  
И облачком зефир играет,  
И тихо зыблется тростник»<sup>16</sup>.

Уже в 5-м номере газеты «Литературные прибавления» от 30 января 1837 г. помещается некролог Пушкину, который не только информирует о смерти поэта, но и подводит черту под его неожиданно оборвавшимся диалогом с читателями. В этой связи источником, навеявшим Одоевскому образное сравнение смерти великого поэта с закатившимся солнцем, могли стать жизнерадостные финальные строки «Аквилона», содержащие образ «блистающего радостью» «ясноликого солнца». В творческом сознании Одоевского, которого с Пушкиным связывали не только деловые, но и дружеские, доверительные отношения (см.: [Измайлов: 303–304], [Турьян: 183], [Cornwell: 241–247]), вселяющие радость жизни строки этого стихотворения трансформировались в извещении о смерти в трогательный и преисполненный искренней скорби образ «закатившегося солнца» русской поэзии. Не выходя за рамки темы статьи, заметим, что по мере общественного осмысления значения вклада Пушкина в отечественную культуру образное



определение «солнце нашей Поэзии» из некролога Одоевского приобрело иную смысловую интерпретацию и стало устойчивым выражением, определяющим пушкинскую индивидуальность. Одно из лучших определений ей дал В. С. Непомящий в статье «Феномен Пушкина и исторический жребий России: К проблеме целостной концепции русской культуры»: «“Солнечность” — свет, тепло, жизнотворность, центральность — вот единственное общепризнанное у нас определение “специфики” явления, носящего имя Пушкин. Его центральная в культуре роль вне сомнения» [Непомящий: 10].

Таким образом, для В. Ф. Одоевского источниками образного определения Пушкина как «солнца русской поэзии» послужили как библейские солярные образы, так и пушкинские произведения, в которых образ солнца реализует тождественную извещению Одоевского о смерти поэта семантику: стихотворения «Вакхическая песня», «Из Barry Cornwall» («Пью за здоровье Мери»), критическая статья «Торжество дружбы, или Оправданный Александр Анфимович Орлов» и стихотворение «Аквилон», ставшее последней прижизненной публикацией великого поэта в «Литературных прибавлениях».

### Примечания

- <sup>1</sup> Чюмина О. Гимн Пушкину // Новый Мир. 1899. № X. С. 190.
- <sup>2</sup> См.: Одоевский В. Ф. Извещение о смерти А. С. Пушкина // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1837. № 5 (30 янв.). С. 48.
- <sup>3</sup> См.: Якубович Л. <Некролог Пушкину> // Северная пчела. 1837. № 24 (30 января). С. 94.
- <sup>4</sup> Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений: Более 4000 статей / авт.-сост. В. Серов. 2-е изд. М.: Локид-Пресс, 2005. С. 717.
- <sup>5</sup> См.: Ашукин Н. С., Ашукина М. Г. Крылатые слова. Литературные цитаты. Образные выражения. М.: Гослитиздат, 1955. С. 514–515.
- <sup>6</sup> Якубович Л. <Некролог Пушкину>. С. 94.
- <sup>7</sup> Чюмина О. Гимн Пушкину. С. 190.
- <sup>8</sup> Жуковский В. А. Слово о полку Игореве // Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. М.: Языки славянских культур, 2010. Т. 5: Эпические стихотворения. С. 16.
- <sup>9</sup> Там же. С. 18.
- <sup>10</sup> Первоначальный вариант строфы: «Уж очи покрывал смертельный мрак густой».
- <sup>11</sup> Батюшков К. Н. Выздоровление («Как ландыш под серпом убийственным жнеца...») // Батюшков К. Н. Сочинения. М.; Л.: Academia, 1934. С. 67.

- <sup>12</sup> Пушкин А. С. Вакхическая песня («Что смолкнул веселия глас?...») // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1947. Т. 2. Кн. 1: Стихотворения, 1817–1825. Лицейские стихотворения в позднейших редакциях. С. 420.
- <sup>13</sup> Пушкин А. С. Из Barry Cornwall // Пушкин А. С. Полн. собр. соч., 1837–1937: в 16 т. М.; Л., 1949. Т. 3. Кн. 2: Стихотворения, 1826–1836. Сказки / ред. М. А. Цявловский, Т. Г. Цявловская-Зенгер. С. 259.
- <sup>14</sup> См.: Пушкин А. С. Торжество дружбы, или Оправданный Александр Анфимович Орлов // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Л.: Наука, 1978. Т. 7: Критика и публицистика. С. 168–175.
- <sup>15</sup> См.: Словарь языка Пушкина: в 4 т. / АН СССР, Ин-т языкознания; гл. ред.: акад. В. В. Виноградов (отв. ред.) и др. М.: Государственное изд-во иностранных и национальных словарей, 1961. Т. 4. С. 278.
- <sup>16</sup> Цит. по: Пушкин А. С. Аквилон («Зачем ты, грозный Аквилон...») // Литературные прибавления к Русскому Инвалиду. 1837. № 1 (2 января). С. 4.

### Список литературы

1. Андроников И. Тагильская находка. Из писем Карамзиных // Новый мир. — 1956. — № 1. — С. 153–209.
2. А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: в 2 т. — М.: Худож. лит., 1985. — Т. 1. — 543 с.
3. Бодрова А. С. Из разысканий вокруг пушкинского «Аквилона» // Пушкинские чтения в Тарту 5: Пушкинская эпоха и русский литературный канон: К 85-летию Ларисы Ильиничны Вольперт: в 2 ч. — Тарту, 2011. — Ч. 1. — С. 85–102.
4. Виттекер Ц. Х. Граф Сергей Семенович Уваров и его время. — СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999. — 350 с.
5. Гершензон М. Мудрость Пушкина // Пушкин в русской философской критике: Конец XIX — первая половина XX в. — М.: Книга, 1990. — С. 207–243.
6. Гусев Н. В. В. Ф. Одоевский — издатель, редактор и журналист (1820–1848 гг.): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.10. — Москва, 2013. — 23 с.
7. [Ефремов П. А.] Александр Сергеевич Пушкин. 1799–1837. Биографический очерк и его письма 1831–1837 гг. Гл. XII / сост. под ред. П. А. Ефремова // Русская старина. — 1880. — Т. XXVIII. — Кн. 7. — Июль. — С. 532–538.
8. Заборова Р. Б. Неизданные статьи В. Ф. Одоевского о Пушкине // Пушкин: Исследования и материалы. — М.; Л.: Наука, 1956. — Т. 1. — С. 313–342.
9. Иванов О. А. К вопросу о взаимоотношениях С. С. Уварова и А. С. Пушкина в 30-е гг. XIX века // Новик. — Воронеж: ВГУ, 1999. — Вып. 2. — С. 45–55.

10. Иезуитова Р. В. «Зачем ты, грозный Аквилон...» (О судьбе одного болдинского автографа) // Пушкинский музей. — СПб.: Дорн, 1999. — Вып. 1. — С. 137–143.
11. Измайлов Н. В. Пушкин и В. Ф. Одоевский // Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина. — Л.: Наука, 1975. — С. 303–325.
12. Кузовкина Т. Некролог Булгарина Жуковскому // Пушкинские чтения в Тарту 3: материалы международной научной конференции, посвященной 220-летию В. А. Жуковского и 200-летию Ф. И. Тютчева / ред. Л. Киселева. — Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2004. — С. 276–293.
13. Лебедева Э. С. «Таков был конец нашего Пушкина» // Христианство и русская литература. — СПб.: Наука, 1999. — Сб. 3. — С. 139–150.
14. Непомнящий В. С. Феномен Пушкина и исторический жребий России: К проблеме целостной концепции русской культуры // Московский пушкинист: Ежегодный сборник. — М.: Наследие, 1995–.... — Вып. III. — 1996. — С. 6–61.
15. Онипко К. А. Первые русские некрологи: герои и контексты // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. — 2018. — № 1 (170). — С. 83–87 [Электронный ресурс]. — URL: [http://uchzap.petrso.ru/files/redaktor\\_pdf/1517816954.pdf](http://uchzap.petrso.ru/files/redaktor_pdf/1517816954.pdf) (20.12.2018). DOI: 10.15393/uchz.art.2018.14
16. Рейтблат А. И. Писать поперек: статьи по биографике, социологии и истории литературы. — М.: Новое литературное обозрение, 2014. — 415 с.
17. Седова Г. М. Повесть В. Ф. Одоевского «Княжна Зизи» и один из устойчивых мифов о семье Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. — СПб.: Наука, 2004. — Т. XVI / XVII. — С. 198–217.
18. Турьян М. А. Из истории взаимоотношений Пушкина и В. Ф. Одоевского // Пушкин: Исследования и материалы. — Л.: Наука, 1983. — Т. 11. — С. 174–191.
19. Cornwell N. The Life, Times and Milieu of V. F. Odoevsky, 1804–1869. — London: The Athlone Press, 1986. — 417 p.

Igor V. Kudryashov

(Arzamas, Russian Federation)

kiv.arz@yandex.ru

## About the Sources of the Figurative Definition of A. S. Pushkin as “The Sun of Poetry”

**Abstract.** The article is dedicated to the problem of the sources of a brief notice about the death of A. S. Pushkin, released on January 30, 1837 in the 5th issue of “Literary Additions” (“Literaturnye Pribavleniya”) — a supplement to the newspaper “Russian Invalid” (“Russkiy Invalid”). It is proved that the semantics of the figurative definition of the importance of Pushkin as “The sun the Russian poetry” according to V. F. Odoevsky goes back to the Bible, in which the sun’s symbolism is equivalent to the connotation of the necrologic notice. A significant source of the image of “the sun of poetry” in Odoevsky’s obituary is the creative heritage of Pushkin in which the sun appears as a majestic, sacral source of life, full of true, Divine wisdom, giving people the joy and happiness and pointing at a saving way. This semantics of the image can be seen in the poems “Bacchanal Song”, “From Barry Cornwall” (“I Drink to Mary’s Health”), in the critical essay “The Triumph of Friendship, or Acquitted Alexander Anfimovich Orlov” and the last lifetime publication of the great poet in “Literary Additions” — the poem “Aquilon”. The textual convergence of the definition of the significance of Pushkin given in his obituary by Odoevsky with the words of Metropolitan of Kiev Cyril “the sun of the fatherland set below the horizon” from the “History of the Russian State” by Karamzin, going back to the “Power Book” (“Stepennaya Kniga”), is explained by a common biblical authentic source.

**Keywords:** A. S. Pushkin, V. F. Odoevsky, obituary, dialogue, reminiscences, biblical tradition, semantics, image, metaphor

**About the author:** *Kudryashov Igor V.* — Doctor of Philology, Professor of the Department of Russian Language and Literature, Arzamas Branch of Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod (ul. Karla Marksa 36, Arzamas, Nizhegorodskaya obl., 607220, Russian Federation)

**Received:** March 14, 2019

**Date of publication:** June 28, 2019

**For citation:** Kudryashov I. V. About the Sources of the Figurative Definition of A. S. Pushkin as “The Sun of Poetry” In: *Problemy Istoricheskoi Poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2019, vol. 17, no. 2, pp. 67–85 (In Russ.)

### References

1. Andronikov I. Tagil Finding. From the Karamzins’ Letters. In.: *Novyy mir*, 1956, no. 1, pp. 153–209. (In Russ.)
2. *A. S. Pushkin v vospominaniyakh sovremennikov: v 2 tomakh [A. S. Pushkin in Memoirs of His Contemporaries: in 2 Vols]*. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1985, vol. 1. 543 p. (In Russ.)

3. Bodrova A. S. On the Inquiries into Pushkin's "Aquilon". In.: *Pushkinskiye chteniya v Tartu 5: Pushkinskaya epokha i russkiy literaturnyy kanon: K 85-letiyu Larisy Il'inichny Vol'pert: v 2 ch.* [Pushkin Readings in Tartu. Vol. 5. The Pushkin Epoch and the Russian Literary Canon: On the Occasion of the 85th Anniversary of the Birth of L. I. Volpert]. Tartu, 2011, part 1, pp. 85–102. (In Russ.)
4. Vitteker Ts. Kh. *Graf Sergey Semenovich Uvarov i ego vremya* [Count Sergey Uvarov and His Time]. St. Petersburg, Gumanitarnoe agentstvo Akademicheskii proekt Publ., 1999. 350 p. (In Russ.)
5. Gershenzon M. The Wisdom of Pushkin. In: *Pushkin v russkoy filosofskoy kritike: Konets XIX — pervaya polovina XX veka.* [Pushkin in the Russian Philosophical Criticism. The End of the 19th and the First Half of the 20th Centuries]. Moscow, Kniga Publ., 1990, pp. 207–243. (In Russ.)
6. Gusev N. V. V. F. Odoyevskiy — izdatel', redaktor i zhurnalist (1820–1848): avtoref. dis. ... kand. filol. [V. F. Odoyevsky Is a Publisher, Editor and Journalist (1820–1848). PhD. philol. sci. diss. abstract]. Moscow, 2013. 23 p. (In Russ.)
7. Efremov P. A. Alexander Sergeevich Pushkin. 1799–1837. Biographical Essay and His Letters. 1831–1837. Chapter 12. In: *Russkaya Starina*, 1880, vol. 28, book 7 (July), pp. 532–538. (In Russ.)
8. Zaborova R. B. The Unpublished Articles of V. F. Odoyevsky About Pushkin. In: *Pushkin: Issledovaniya i materialy* [Pushkin: Researches and Materials]. Moscow, Leningrad, Nauka Publ., 1956, vol. 1, pp. 313–342. (In Russ.)
9. Ivanov O. A. On the Question of the Relations Between S. S. Uvarov and A. S. Pushkin in the 1830s. In: *Novik. Vypusk 2* [Novik. Issue 2]. Voronezh, Voronezh State University Publ., 1999, pp. 45–55. (In Russ.)
10. Iyezuitova R. V. «Zachem ty, groznyy Akvilon...» (On the History of One Boldin's Autograph). In.: *Pushkinskiy muzeum.* St. Petersburg, Dorn Publ., 1999, vol. 1, pp. 137–143. (In Russ.)
11. Izmaylov N. V. Pushkin and V. F. Odoevsky. In: *Izmaylov N. V. Ocherki tvorchestva Pushkina* [Izmaylov N. V. Short Essays on Pushkin's Works]. Leningrad, Nauka Publ., 1975, pp. 303–325. (In Russ.)
12. Kuzovkina T. The Obituary by Bulgarin for Zhukovsky. *Pushkinskiye chteniya v Tartu 3: materialy Mezhdunarodnoj nauchnoj konferentsii, posvyashchennoj 220-letiyu V. A. Zhukovskogo i 200-letiyu F. I. Tyutcheva* [Pushkin Readings in Tartu 3: Proceedings of the International Scientific Conference on the Occasion of the 220th Anniversary of the Birth of V. A. Zhukovsky and the 200th Anniversary of the Birth of F. I. Tyutchev]. Tartu, 2004, pp. 276–293. (In Russ.)
13. Lebedeva E. S. "Such Was the End of Our Pushkin". In: *Khristianstvo i russkaya literatura. Sbornik 3* ["Such Was the End of Our Pushkin" in Christianity and Russian Literature. Miscellany 3]. St. Petersburg, Nauka Publ., 1999, pp. 139–150. (In Russ.)

14. Nepomnyashchiy V. S. The Phenomenon of Pushkin and the Historical Lot of Russia: On the Problem of the Integral Concept of Russian Culture. In: *Moskovskiy pushkinist: Ezhegodnyy sbornik* [Moskovsky Pushkinist. Annual Digest]. Moskov, Nasledie Publ., 1995–..., issue 3, 1996, pp. 6–61. (In Russ.)
15. Onipko K. A. The First Russian Obituaries: Heroes and Contexts. In: *Uchenye zapiski Petrozavodskogo gosudarstvennogo universiteta* [Proceedings of Petrozavodsk State University], 2018, no. 1 (170), pp. 83–87. Available at: [http://uchzap.petrstu.ru/files/redaktor\\_pdf/1517816954.pdf](http://uchzap.petrstu.ru/files/redaktor_pdf/1517816954.pdf) (accessed on December 20, 2018). DOI: 10.15393/uchz.art.2018.14 (In Russ.)
16. Reytblat A. I. *Pisat' poperek: stat'i po biografike, sotsiologii i istorii literatury* [Writing Crosswise: Articles on Biography Studies, Sociology, and Literary History]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2014. 415 p. (In Russ.)
17. Sedova G. M. V. F. Odoevsky's Story "Princess Zizi" and One of the Persistent Myths About the Family of Pushkin. In: *Pushkin: Issledovaniya i materialy* [Pushkin: Researches and Materials]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2004, vol. 16 / 17, pp. 198–217. (In Russ.)
18. Tur'yan M. A. From the History of the Relationships Between Pushkin and V. F. Odoevsky. In: *Pushkin: Issledovaniya i materialy* [Pushkin: Researches and Materials]. Leningrad, Nauka Publ., 1983, vol. 11, pp. 174–191. (In Russ.)
19. Cornwell N. *The Life, Times and Milieu of V. F. Odoevsky, 1804–1869*. London, The Athlone Press Publ., 1986. 417 p. (In English)

DOI: 10.15393/j9.art.2019.6582

УДК 821.161.1.09“18”

**Михаил Викторович Строганов***(Москва, Российская Федерация)*

mvstroganov@gmail.com

## Фабула и сюжет в поэтике А. С. Пушкина

**Аннотация.** Для творчества А. С. Пушкина в разных жанрах свойственны три постоянных признака. Первый — игра на законченности / незаконченности текста; второй — подчиненное положение фабулы по отношению к сюжету (завершенность / незавершенность произведения) и третий — открытая композиция. Все эти признаки являются тремя сторонами единого закона пушкинской поэтики, в котором проявился новый уровень в развитии историзма в европейском эстетическом сознании. Пушкин изображает жизнь как процесс, поэтому использует такие художественные приемы, которые помогают воплотить это представление в специфически художественных формах. Это позволяло публиковать произведения по частям без твердой уверенности в том, что оно когда-то будет завершено, и строить на этом вариативную композицию («Евгений Онегин»). Эти свойства поэтики Пушкина вызывали трудности: публикаторы относили незаконченные произведения к числу завершенных, исследователи и педагоги анализировали эти тексты так, как будто автор вполне выразил в них свою мысль (например, незаконченный роман «<Дубровский>»).

**Ключевые слова:** А. С. Пушкин, сюжет, фабула, открытая композиция, законченный текст, незаконченный текст, завершенное произведение, незавершенное произведение

**Об авторе:** *Строганов Михаил Викторович* — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН (121069, Российская Федерация, г. Москва, ул. Поварская, 25а); профессор, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство) (117997, Российская Федерация, г. Москва, ул. Садовническая, 33, стр. 1)

**Дата поступления:** 18.02.2019

**Дата публикации:** 28.06.2019

**Для цитирования:** Строганов М. В. Фабула и сюжет в поэтике А. С. Пушкина // Проблемы исторической поэтики. — 2019. — Т. 17. — № 2. — С. 86–110. DOI: 10.15393/j9.art.2019.6582

Определяющая черта поэтики А. С. Пушкина характеризовалась различно, но всегда в непосредственной зависимости от методологических позиций ученого. Ю. Н. Тынянов справедливо писал, что «многократное и противоречивое осмысление его творчества со стороны современников и позднейших

литературных поколений» «находит объяснение в самых писательских методах Пушкина» [Тынянов, 1969: 122, 123]. Как же эти «писательские методы» следует понимать?

Ю. Н. Тынянов считал, что «самое веское слово по отношению к семантике пушкинского стиха было сказано Гоголем: “бездна пространства”», понимая под этим «отношение к слову как к лексическому тону, влекущему за собой целый ряд ассоциаций» [Тынянов, 1969: 159, 131]. Сходное суждение находим у В. В. Виноградова: «Для Пушкина слово, образ, фраза, помимо своих вещественных значений, были отягчены отслоениями литературной традиции, литературных стилей. <...> Вокруг слова сгущалась атмосфера литературных намеков» [Виноградов: 117].

Наконец, Ю. Н. Тынянов писал, что самое же «веское слово по отношению к пушкинской прозе было сказано Львом Толстым»: «иерархия предметов», «гармоническая правильность распределения предметов» [Тынянов, 1969: 159]. Подобным образом высказывался В. В. Виноградов: «...упор не на творчество элементов, а на творчество новых форм их комбинаций, их соединений, на творчество новых приемов выражения мыслей и чувств — вот основа литературно-языковой деятельности Пушкина с начала двадцатых годов» [Виноградов: 30].

Таким образом, Ю. Н. Тынянов отказался (а в его лице и вслед за ним все отечественное литературоведение) от поиска единых принципов поэтики Пушкина, хотя эта «гармоническая правильность распределения предметов» является фактически прозаическим адекватом той «гармонической точности», которую Л. Я. Гинзбург назвала позднее признаком литературной «школы» Пушкина [Гинзбург: 5].

Л. В. Пумпянский, ученый совсем иных методологических установок, чем Ю. Н. Тынянов, называл центром поэтики «пушкинского классицизма» «исчерпывающее деление» [Пумпянский: 204–215]. То же явление отмечал в стиле Пушкина и В. В. Виноградов, но не давал ему необходимого ценностного объяснения [Виноградов: 313–358]. Формула Л. В. Пумпянского только внешне совпадала с тыняновской — «гармоническая правильность распределения предметов». Дело в том, что



Л. В. Пумпянский не предполагал, что исчерпывающее описание предмета обуславливает гармонию изображаемой картины мира и имитирует гармоническое строение самого мира: сказать все о нем — еще не значит построить его гармонию.

С 1920–1940-х гг. ситуация с трактовкой генеральных понятий поэтики Пушкина принципиально не изменилась, что мы и попытаемся преодолеть, рассмотрев последовательно законченность / незаконченность текста, завершенность / незавершенность произведения, связанные с подчиненным положением фабулы по отношению к сюжету, и открытую композицию в произведениях Пушкина.

## 1

Обратимся сначала к дихотомии законченного / незаконченного текста у Пушкина. Здесь и далее мы будем использовать термины *законченный* и *незаконченный текст* по отношению к такому сочинению, которое не было подготовлено к печати самим автором, которое он сам считал недоработанным. А термины *завершенное* и *незавершенное произведение* мы будем применять к сочинениям, которые сам автор считал доработанными и (даже) подготовил к печати.

Итак, одна из самых бросающихся в глаза особенностей Пушкина как писателя — это отсутствие четкой границы между его законченными и незаконченными текстами, вследствие чего читатели и исследователи не могут осознать замкнутость и непроницаемость этих групп произведений друг для друга. Например, «<Дубровский>» — это незаконченный текст, но как вполне завершенное произведение он проник даже в школьную программу.

Сразу нужно оговорить, что под *незаконченным текстом* мы имеем в виду не незавершенную работу над словом, которую принято называть стилистической правкой. Разумеется, эта работа над словом имеет также композиционное значение, но она не обязательно распространяется непосредственно на художественное целое. Речь у нас идет о том, что Пушкин очень часто прекращал работу чуть ли не перед самым финишем, когда очертания художественного целого уже проглядывались, но когда еще это художественное целое нельзя было признать

завершенным, когда текст уже не производил впечатление черновика, но еще и не дотягивал до состояния «всё сказал».

В настоящее время проблема незавершенности пушкинских произведений вновь стала особенно актуальной в связи с подготовкой Институтом русской литературы (Пушкинский Дом) РАН нового академического собрания его сочинений<sup>1</sup>, и принципы их подачи широко обсуждаются (см.: [Аринштейн: 279–305]). Не поставлена, однако, главная проблема: могут ли исследователь и читатель сами выяснить, какой незаконченный и не подготовленный к печати текст Пушкина является завершенным произведением, а какой — незавершенным? Существует ли принципиальная разница между ними и чем обусловлена сложность решения данного вопроса?

Рассмотрим примеры. При этом мы ограничимся материалом двух изданий: академического Полного собрания сочинений в 16 томах 1937–1958 гг. (далее: Полное собрание сочинений) и собрания сочинений в 10 томах 1974–1978 гг. (далее: Собрание сочинений).

Например, не опубликованное Пушкиным стихотворение «Мирская власть» считается законченным и в собраниях сочинений печатается в разделе завершенных произведений, хотя внешне оно кажется недоработанным. Все стихотворение написано 5-тистопным ямбом, но пятый стих представляет собой 3-хстопный ямб, и на фоне всех остальных он может быть воспринят либо как результат промежуточной правки текста, не доведенной до конца, либо как окончательное волеизъявление автора, который решил таким образом семантически выделить его среди других.

Другой пример. Те же самые редакторы относят стихотворение «Напрасно я бегу к сионским высотам...» к числу незаконченных текстов, хотя никаких примет того, что работа была не закончена, нет. Более того: в автографе перед началом и по окончании текста стоят черточки, которые усиливают обособленность и выделенность текста как завершенного произведения, а после текста Пушкин рисует льва, который нюхает песок — такие рисунки вполне в духе позднего Пушкина как иллюстрации к тексту<sup>2</sup>. Так что стихотворение «Напрасно я бегу к сионским высотам...» очевидно закончено, хотя в нем

всего четыре стиха. Примеры таких путаниц с помещением того или иного стихотворения (и не только стихотворения) в раздел законченных или незаконченных произведений можно умножать бесконечно. Но для нас главное то, что, опровергая ту или иную точку зрения, в каждом конкретном случае мы тоже можем ошибаться, ибо четких границ между явлениями нет.

Среди драматургических произведений незаконченной считается «<Русалка>», однако приводятся аргументы и в пользу ее полной завершенности (см.: [Рецептер, 1976: 219–262], [Рецептер, 1978: 90–105], [Рецептер, 1998]). В прозе не закончены «<Арап Петра Великого>», «История села Горюхина», «Рославлев», «<Дубровский>», «Египетские ночи» и т. д.

Вместе с тем, повторим, «Напрасно я бегу к сионским высотам...», «<Русалка>», «<Арап Петра Великого>», «Рославлев», «<Дубровский>» производят впечатление вполне законченных произведений, так что следует поставить вопрос о причинах, которые побуждают читательское восприятие и научную мысль относить то или иное незаконченное произведение к числу законченных.

Эта внешняя незаконченность сочинений Пушкина не должна быть воспринята как результат случайного, непреднамеренного прекращения работы Пушкина над тем или иным сочинением. С одной стороны, хорошо известно, что в черновиках поэта осталось очень много произведений, которые можно признать вполне законченными, поэтому если бы мы исключили их из основного корпуса, мы потеряли бы значительную часть наследия Пушкина. Но, с другой стороны, когда мы относим тексты, которые не были напечатаны Пушкиным, в разряд законченных, мы тем самым утверждаем полное равноправие их с завершенными произведениями. Так, например, составители собрания сочинений помещают романы и повести «<Дубровский>», «<Арап Петра Великого>», «Рославлев», «Египетские ночи» (тезис о «внутренней <...> незавершенности» «Египетских ночей» дает внешне противоположную формулу, но означает по сути то же самое явление [Ржевский: 11–18]) в разделе «Романы и повести». А сочинения «<Роман в письмах>», «<Повесть из римской жизни>», «<Марья

Шонинг» те же самые составители располагают в разделе «Незавершенные произведения, отрывки, наброски»<sup>3</sup>. Однако чем произведения первой группы отличаются от текстов второй группы, совершенно не ясно. Полное собрание сочинений Пушкина (М., 1937–1959), впрочем, восстанавливает «социальные права» «<Романа в письмах>», «<Повести из римской жизни>» и «<Марьи Шонинг>», но продолжает дискриминировать «<Мы проводили вечер на даче>», оставляя это произведение в разделе «Отрывки и наброски» (см. расположение материала: (т. 8)<sup>4</sup>).

Вместе с тем, признавая законченными те или иные произведения, редакторы собраний сочинений Пушкина добросовестно отмечают незаконченность работы поэта над ними и даже названия драматических и прозаических произведений Пушкина приводят (во всяком случае, в Полном собрании сочинений) в редакторских (угловых) скобках. То же самое делаем и мы для наглядного подтверждения данной проблемы. Такое колеблющееся, нерешительное положение редакторов лишний раз подтверждает затруднения исследователей и публикаторов: невозможно твердо определить, какое из сочинений у Пушкина является наброском, отрывком (но не в смысле жанрового обозначения, с чем мы еще столкнемся в связи со стихотворением «Осень»), а какое — законченным целым. Однозначного ощущения целого по отношению к произведениям Пушкина у нас нет. Нет, как уже говорилось, потому, что часть текста у Пушкина всегда воспринимается как заместитель целого, как само целое, а фабульный мотив воспринимается как сюжет. Это позволяло Пушкину заканчивать, не начав, и бросать на полпути, но бросать — вещь уже почти целую и готовую.

## 2

Причина постоянной игры Пушкина с законченностью / незаконченностью текста заключена, как мы попытаемся далее показать, в том нетрадиционном понимании поэтом вопроса о соотношении фабулы и сюжета, которое он внес в литературу и которое было затем использовано на всех этапах ее развития, но использовано не столь остро, как это сделал сам

Пушкин. Речь идет о совершенно нетрадиционном для искусства соотношении фабулы как реальной последовательности событий, изложенных в произведении, и сюжета как художественно организованной цепи событий в произведении [Томашевский: 179–190].

Здесь необходимо сделать небольшое отступление в сторону общих положений. Мы придерживаемся той традиционной точки зрения на соотношение фабулы и сюжета, которую разработали формалисты и их ближайшее окружение, и пытались отстаивать эту позицию в доступных нам формах в справочной литературе<sup>5</sup>. Между тем в последнее время многие теоретики литературы вслед за Г. Н. Пospelовым толкуют соотношение сюжета и фабулы прямо противоположным образом. И только некоторые исследователи, подобно нам, упорно отстаивают классическое понимание отношений фабулы и сюжета, которое многое помогает понять в строении художественного произведения (см.: [Захаров, 1984, 1992, 2007]).

Возвращаясь к соотношению фабулы и сюжета у Пушкина, следует сказать, что только отдельные его последователи уверенно шли по намеченному им пути. Здесь стоит назвать Л. Н. Толстого, создавшего открытый финал и неустойчивость окончательного текста «Войны и мира» и завершившего «Анну Каренину» не смертью заглавной героини. Сюда следует отнести А. А. Блока как автора незавершенной поэмы «Возмездие», но не как автора лирики. И сюда же — А. А. Ахматову как автора текстов из поэмы «Пролог, или Сон во сне» и «Из Ташкентской тетради».

Согласно описанному выше соотношению фабулы и сюжета, фабула должна быть исчерпана в сюжете, то есть все основные мотивы фабулы как реальной последовательности событий должны быть использованы в построении сюжета — их художественной реализации. Если же некие фабульные мотивы не вошли в сюжет, то они незначимы, их просто не существует. У Пушкина же картина совершенно иная: фабула и ее мотивы не имеют никакого самостоятельного и определяющего эстетического значения. И это прекрасно понимал В. Г. Белинский, который анализировал произведения других авторов в форме пересказа их фабулы. Но когда Белинский обращался к Пушкину, он

понимал, что пересказывать фабулы Пушкина нельзя, и поэтому не пересказывал их, даже фабулу «Капитанской дочки», которая соотносится с сюжетом наиболее традиционно. Пушкин может поставить точку в любом месте стихотворения, повести, драмы — в любом месте сюжета, и тогда та часть текста, которая отграничена этой точкой, приобретает тем самым самостоятельное эстетическое значение.

Так, элегия 1834 г. «Пора, мой друг, пора! [покоя] сердце просит...» заканчивается известными словами:

«Давно, усталый раб, замыслил я побег  
В обитель дальнюю трудов и чистых нег» (3<sub>1</sub>, 330).

Вместе с тем хорошо известно, что в черновом автографе, из которого и «вычитывается» это восьмистишие, имеется план продолжения стихотворения:

«Юность не имеет нужды в *at home*, зрелый возраст ужасается *своего* уединения. Блажен кто находит подругу — тогда удались он *домой*.

О скоро ли перенесу я мои пенаты в деревню — поля, сад, крестьяне, книги; труды поэтические — семья, любовь etc. — религия, смерть» (3<sub>2</sub>, 941).

В цитату предлагалось ввести конъектуру: вместо «удались он домой» — «усилен он дамой» [Лацис]; — едва ли это целесообразно.

Судя по плану поэта, у стихотворения должно было быть продолжение — еще две строфы, которые соответствуют двум абзацам плана. Но написаны эти строфы не были, а кроме того — сам поэт и не предполагал печатать это стихотворение. Однако художественная завершенность текста и поэтическая ясность мысли заставили публикаторов последующих поколений поместить это произведение в разряд законченных и изучать его в рамках этого разряда.

И как можно предположить, в недалеком будущем такой же канонизации подвергнется и стихотворение «Два чувства дивно близки нам...», которое до сего дня печатается в разделе незаконченных произведений.

Обратим внимание на то, что в стихотворении «Пора, мой друг, пора! [покоя] сердце просит...» слово *покоя* заключено

в прямые скобки, поскольку в автографе оно было зачеркнуто Пушкиным и оставлено без замены. Таким образом, здесь соединены верхний и нижний слои текста, разные уровни работы автора. И все же это стихотворение производит впечатление вполне законченного произведения, что происходит, видимо, по причине завершенности и самодостаточности, которые свойственны каждой части пушкинского текста. Очевидно, не будет большой натяжкой утверждение о том, что любой фрагмент пушкинского текста обладает этими завершенностью и самодостаточностью, принципиальной внутренней убедительностью, которая не требует ничего извне.

Другой пример. Стихотворение «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» было впервые напечатано самим Пушкиным под названием «Отрывок»<sup>6</sup>. Рассмотрев черновик стихотворения, С. М. Бонди пришел к выводу, что в нем заложено еще одно стихотворение, которое «следовало бы печатать среди сочинений Пушкина рядом с “Отрывком” (“На холмах Грузии”»), как вполне законченную прекрасную вариацию того же замысла» [Бонди: 25]. Исследователь полагал, что Пушкин создал два законченных произведения на одну и ту же тему. И нам сейчас не важно, ошибался ли он или нет, для нас важнее другое: пушкинский черновик позволяет приписывать каждой части текста, каждому фрагменту впечатление законченности. Самое главное, что нам предстоит вынести из анализа данного эпизода, — это убеждение, что с пушкинским текстом можно поступить так, а можно поступить иначе: он предоставляет для этого равные основания. Фабула сама по себе не важна, но важны ее разработки, то есть сюжет.

Слово *отрывок* дает стихотворению «На холмах Грузии...» жанровое обозначение. С таким же подзаголовком Пушкин печатал и стихотворение «Осень» 1833 г., которое завершается так:

«XI.

<...>

Громада двинулась и рассекает волны.

XII.

Плывет. Куда ж нам плыть? . . .

.....  
 .....»(3<sub>1</sub>, 321).

В черновом автографе было другое решение XII (в черновике — XIII) строфы:

«Ура!... куда ж<е> нам плыть... [какие] берега  
 Теперь мы посетим — Кавказ ли колоссальный <?>  
 Иль опаленные Молда<вии> <?> луга  
 Иль скалы дикие Шотландии <печальной> <?>  
 Или Нормандии блестя<щие> снега —  
 Или Швейцарии ландшафт [пира<мидальный> <?>]»  
 (3<sub>2</sub>, 917).

Но на этот раз Пушкин вполне сознательно подает проблеме завершенности / незавершенности текста. Произведение имеет белой автограф, и в нем оно оканчивается так, как мы читаем его теперь в собраниях сочинений. Следовательно, обрыв и многоточие в конце текста — это сознательно смоделированный прием, создающий впечатление незаконченности при общей эстетической завершенности произведения. В этом смысле жанровый подзаголовок «Осени» — *Отрывок* — сознательно создаваемая Пушкиным жанровая форма, имеющая свои эстетические законы.

«Отрывок» как жанровая форма пушкинской лирики связывается с традицией лирики А. Шенье, подобные тексты которого публикаторы называли фрагментами [Сандомирская: 69–82]. Это совершенно справедливо, но нужно указать на то, что Пушкин еще до знакомства с Шенье был готов к принятию этой традиции. И если наличие фрагментов в поэзии Шенье объясняется неожиданной и насильственной смертью поэта (возможно, что Шенье не успел доработать свои произведения), то в пушкинском творчестве наличие отрывков есть сознательный прием. Многим своим произведениям он не только не собирался придавать привычный завершенный вид, но, наоборот, оформлял их как незаконченные тексты. Наиболее ярким примером такой композиции является стихотворение 1824 г.:

«Ненастный день потух; ненастной ночи мгла  
 По небу стелется одеждою свинцовой;



Как привидение, за рощею сосновой  
 Луна туманная взошла...  
 Все мрачную тоску на душу мне наводит.  
 Далеко, там, луна в сиянии восходит;  
 Там воздух напоен вечерней теплотой;  
 Там море движется роскошной пеленой  
 Под голубыми небесами...  
 Вот время: по горе теперь идет она  
 К брегам, потопленным шумящими волнами;  
 Там, под заветными скалами,  
 Теперь она сидит печальна и одна...  
 Одна... никто пред ней не плачет, не тоскует;  
 Никто ее колен в забвеньи не цалует;  
 Одна... ничьим устам она не предает  
 Ни плеч, ни влажных уст, ни персей белоснежных.  
 .....  
 .....  
 .....  
 Никто ее любви небесной не достоин.  
 Не правда ль: ты одна... ты плачешь... я спокоен;  
 .....  
 Но если. ....»  
 (2, 348).

Здесь неисчерпанность фабулы обнажена синтаксическим обрывом финальной конструкции, а перерывы в композиции подчеркнуты и на уровне графическом: 22-й стих («Не правда ль: ты одна... ты плачешь... я спокоен») заканчивается характерным знаком «;», после которого следует строка точек.

Вообще, об этом явлении писали разные авторы и писали во многом точно, но вне непосредственной связи явления с генеральной проблемой пушкинской поэтики. Д. Д. Благой в исследовании «Бездна пространства (О некоторых художественных приемах Пушкина)» видел в этих приемах не новое завоевание поэта, ставшее вкладом в историческую поэтику, но особенность его творческого метода [Благой, 1979: 237–238]. О. С. Муравьева рассматривает «пропущенные» стихи и строфы как один из приемов формирования суггестивности лирики Пушкина [Муравьева: 25]. В. Д. Сквозников отмечал «всегдашнюю возможность создания иллюзии завершенности

даже там, где ее нет», возможность «где ни угодно остановиться — везде остановка естественная», писал о «примерах неоконченных концов, брошенных “важных” замыслов» [Сквозников: 179, 215]. В этом мы соглашаемся с мнением исследователя. Но В. Д. Сквозников связывал это, как ясно из названия его работы, только с реализмом, то есть с одним из этапов развития пушкинской лирики, а не с его художественным мышлением как таковым. Между тем отношение стихотворения «Ненастный день потух; ненастной ночи мгла...» к «реализму» весьма сомнительно (см. также: [Сандомирская: 81]).

Итак, с одной стороны, мы видим завершенность, внутреннюю самодостаточность каждой части текста, позволяющую вычленять ее в определенное целое и рассматривать как завершенное, эстетически самодостаточное произведение; с другой — перед нами нарочитая установка на незаконченность, разыгрывание незаконченности текста при внутренней завершенности и законченности его. Таковы две стороны одного и того же явления, ярко характеризующего творчество Пушкина. Иначе можно было бы говорить о неустойчивом, зыбком, колеблющемся соотношении фабулы и сюжета у Пушкина, о «плывущем» характере его завершенной работы над текстом.

Должно отметить, что колеблющееся соотношение фабулы и сюжета, игра на незавершенности / завершенности «заданы» творчеству Пушкина изначально, с лицейских лет, но фактически проявились с послелицейского времени. Пушкин-лицеист, вполне согласясь с традицией и наследуя ее, завершает свои произведения вполне традиционно. Вместе с тем это колеблющееся соотношение фабулы и сюжета в лицейской лирике Пушкина определяло возможность не переработки лицейских стихов в последующее время, а именно создания новых стихов на основе старых — иначе сказать: вторичная сюжетная разработка уже известных фабул и придание старым фабулам новой сюжетной организации. Речь идет не о совершенствовании лицейских стихотворений, что мы видим в послании «Лицинию», а о принципиальной переработке их, как это было сделано со стихотворением «Друзьям» [Благой, 1950: 140–141].

В прозе Пушкина картина не меняется, что подтверждает общность этого закона для всех видов его творчества. Очень часто сюжет в прозаических произведениях Пушкина заканчивается уже тогда, когда фабульные мотивы еще не исчерпаны. Например, в «Рославле» отдельные фабульные мотивы начинают возникать в сюжете только с момента появления Сеникура, в которого должна влюбиться Полина. Однако сюжетно роман исчерпывается уже завязкой: герои любят друг друга, но являются истинными патриотами и принадлежат разным лагерям. И едва только определен конфликт, а роман уже и закончился. Правда, тут есть внешнее объяснение. Пушкин пишет парафраз романа М. Н. Загоскина «Рославле» и поэтому рассчитывает, что дальнейшие элементы фабулы читатель знает из этого произведения, и потому не считает нужным повторяться. Он только уточняет вводные данные, изменяющие соотношение героев и иначе расставляющие смысловые акценты.

Но примерно та же самая ситуация обнаруживается и в «Арапе Петра Великого», где все написанные главы представляют собой не более чем развернутую экспозицию: французский двор периода упадка — русский двор Петра; герой-сподвижник царя-преобразователя — его нареченная, принадлежащая миру противников Петра. И как только выясняется, что Наталья (нареченная невестой Ибрагима) любит стрельца Валерьяна (тут бы и начаться роману!), роман сразу же прекращается. Романа-прототипа в данном случае не было. Пушкин опирался на семейное предание, что жена арапа Ибрагима родила ему белого ребенка. Однако читателю это семейное предание не было известно. И если искать причины, почему Пушкин и в данном случае бросил работу, то можно предположить, что ему уже неинтересно было писать всё остальное, когда и на самом деле сюжетно всё и так уже ясно. Развязка сюжета следовала самым прямым путем из завязки, и Пушкин указывает только завязку.

То же — в «Романе в письмах», в «Египетских ночах» и других прозаических произведениях Пушкина, о «головокружительной краткости» которых говорила А. А. Ахматова. Она же писала и о драматургии: «В сущности, в «Каменном

госте” трагедия начинается, когда падает занавес, так же как и в “Моцарте и Сальери” с сомнений Сальери, имел ли он право убить Моцарта (гений и злодейство) или

не был  
Убийцею создатель Ватикана?

До тех пор Сальери совершенно уверен в своей правоте, и никакой трагедии нет» [Ахматова: 127].

Все это вовсе не значит, что у Пушкина нет отступлений от общего правила или что данный закон реализуется всегда совершенно одинаково и в одной и той же форме. Сложнее, чем в описанных случаях, обстоит дело в «<Дубровском>», в рукописи которого перед известным всем текстом написано: «Том первый» (8, 161). Написанный том романа обладает внутренней завершенностью: он разрешал очень важную для Пушкина коллизию отношений дворянства и народа. Второй том мог ставить уже другие вопросы, и фактически они могли стать вопросами другого произведения. Таким образом, незавершенность «<Дубровского>» не связана напрямую с неисчерпанностью фабулы в сюжете, поэтому незаконченный текст оказывает на читателя впечатление завершенного произведения.

Еще более традиционно обстоит дело с «Капитанской дочкой», где мы обнаруживаем полное совпадение фабулы и сюжета, полное исчерпание фабульных мотивов в сюжетном построении. Более того, это произведение вполне можно анализировать, пересказывая фабулу, и в этом не будет особого нарушения логики текста. Полное совпадение фабулы и сюжета мы находим, наконец, и в сказках Пушкина, которые сюжетно заканчиваются там, где исчерпываются все фабульные мотивы. Учитывая все эти факты, тот закон, который мы предлагаем рассматривать как центральный для всего пушкинского творчества, следует уточнить. Речь должна идти о тенденции, торжество которой не будут опровергать уже устоявшиеся и привычные художественные формы.

### 3

Уже из приведенных примеров видно, что внутренняя самодостаточность каждой части текста, которая позволяет

превратить часть текста в самостоятельное произведение, создает у Пушкина возможность открытости композиции, которую сам он назвал в применении к «Евгению Онегину» «далью свободного романа». На самом деле не только «Евгений Онегин», но и элегия «Пора, мой друг, пора! [покою] сердце просит...» тоже «открыта», завершаясь вопросом о том, что ждет человека в «обители дальней трудов и чистых нег»? Именно эта внутренняя самодостаточность каждой отдельно взятой главы позволяла печатать «Евгения Онегина» поглавно, причем очень часто — без надежды на продолжение, нередко — с большими перерывами между публикацией отдельных глав. Именно поэтому издание первой главы стихотворного романа в 1824 г. содержало в себе предисловие, которое начиналось словами: «Вот начало большого стихотворения, которое, вероятно, не будет окончено» (6, 638). В первой главе действительно нет никакого намека на фабулу, поэтому рассказать содержание главы практически невозможно. Но то же происходит и со второй главой, ибо переезд Онегина в деревню, знакомство его с Ленским и характеристики Ленского и Лариных — это еще не та привычная последовательность событий, которую можно пересказывать. Но именно так: при полной сюжетной завершенности каждой главы, при наличии в них вступления, заключения (прощание с читателями) и фактически при полном отсутствии фабульных элементов — именно так и печатал Пушкин все главы «Евгения Онегина». Точно так же, по частям, печатался и роман «Рославлев». Сначала сам Пушкин напечатал в «Современнике» (1836) только начальный фрагмент, хотя к этому времени весь текст был уже написан и никаких цензурных преград для публикации полного текста романа совершенно не было. Затем в посмертном 11-томном собрании сочинений (СПб., 1838–1841) был опубликован вместе с ними еще небольшой фрагмент. Потом уже издатель П. В. Анненков опубликовал весь текст до конца в 7-томном собрании сочинений Пушкина (СПб., 1855–1857) (см. об этом: (8<sub>2</sub>, 1053)). Таким образом, сначала сам Пушкин начал почастную публикацию романа, а потом публикаторы пошли по этому же пути — потому, что он был совершенно очевиден.

В этой связи интересно и то, что хотя у Пушкина существовали планы создания и продолжения произведений, но он достаточно редко ими пользовался. План живет своей собственной жизнью, в качестве варианта одного из возможных путей развития событий и героя, а написанный текст — сам по себе, в качестве другого варианта развития событий и героя. Такова вариативность судеб героев «Евгения Онегина». Не только Ленский мог быть «повешен как Рылеев», «а может быть и то: поэт обыкновенный ждал удел», «быть может, он для блага мира иль хоть для славы был рожден». Но и сам Онегин мог очутиться в кругу декабристов, мог сделаться еще кем-либо, а еще лучше... И тут можно поставить многоточие, потому что мы не знаем, что может еще произойти с Онегиным, которого оставляем в конце 8-й главы «в минуту, злую для него» и перед которым как раз в финале раскрывается богатейший выбор всевозможных дорог. И в этом смысл поэтики Пушкина, который после 8-й главы помещает «Отрывки из Путешествия Онегина», и заглавный герой вновь отправляется в странствие.

Более того, «свобода» композиции, в частности «даль свободного романа» «Евгений Онегин», сказалась и в том, что у романа было несколько планов построения в процессе его создания. И эти планы последовательно сменяли друг друга (см.: [Дьяконов: 25]), но для Пушкина было не принципиально, в каком фабульном составе будет существовать роман: в двенадцати, девяти, восьми главах, — важно было совершенно другое: чтобы роман был сюжетно завершен и закончен. При этом сюжетное завершение получает самые разные формы. При построении романа в двенадцати главах по закону симметрического расположения частей целого финал первой части (так указано в отдельном издании 6-й главы) — смерть Ленского — предвещал трагические события финала второй части, двенадцатой главы, скорее всего — восстание декабристов. При построении романа в девяти главах произведение состояло из трех частей (план издания, написанный в Болдине): первая часть (три главы) — экспозиция героев (до их личного знакомства); вторая часть (три главы) — сюжетный узел романа от письма до дуэли; наконец, третья часть (еще три главы) —

развязка романа. При этом Пушкин намечал в финале воспеть хвалу «девяти камням», вдохновительницам девяти песен, от чего ему пришлось отказаться, когда он расстался с замыслом такой композиции, хотя традиционное обращение к музам, которых на самом деле было девять, вовсе не предполагало такого строгого соответствия. Наконец, при строении в восьми главах Пушкин основал роман (хотя внешне это никак не обозначил) тоже на симметрии двух частей: четыре плюс четыре главы, каждая часть заканчивается письмом одного из героев к другому и ответной «отповедью» адресата. Такая композиция придает роману другую сюжетную завершенность (см.: [Дьяконов]).

Таким образом, вполне оправданным оказывается то впечатление, которое складывалось у исследователей этого произведения: роман не о героях с отступлениями автора, а роман об авторе с отступлениями о героях [Тынянов, 1977: 52–77]. Это впечатление опирается на то, что фабула (рассказ о героях) волновала Пушкина постольку, поскольку помогала ему реализовать сюжет (проявление авторского начала в перестройке фабулы). «Свобода» композиции «Евгения Онегина» есть вместе с тем общий принцип композиции у Пушкина. Наиболее крайний случай этого — возможность перестановки частей произведения местами, так как каждая часть имеет самостоятельное значение завершенного произведения, значение целого, а не части, и потому сможет вступать в комбинаторные отношения с другими целыми на правах части, при этом непременно формируется новый смысл этих отношений. Речь идет, конечно, не о том, что именно так, комбинаторно, и следует подходить к Пушкину, не о том, что читательский и исследовательский произвол в расположении частей должен стать нормой по отношению к пушкинскому тексту. Во все нет. Но в поисках верных решений мы вправе идти на определенные комбинации и перестановки, если стремимся постичь Пушкина. В этом смысле не только не порочна, но вполне оправданна попытка перестроить композицию «<Русалки>», руководствуясь не совсем ясными, но очевидно существующими указаниями самого поэта. Дело для нас сейчас даже не в том, какая из двух версий более адекватно отражает авторский

замысел: традиционная или та авангардная, которую в свое время предложил В. Э. Рецеттер. Любая из версий принципиально допустима, и, как бы мы ни читали «<Русалку>», мы все равно не сможем доказать эстетическую несостоятельность какого-либо из вариантов. Для самого Пушкина могло быть и так, и так.

«Свобода» композиции обнаруживает, наконец, незначительность фабулы как таковой в художественном мире Пушкина, у которого все содержание произведения вычитывается подчас (не всегда, конечно! нет правил без исключения) из сюжета — из определенной композиционной организации фабулы, из авторского повествования. Обратившись к поэмам, мы легко заметим ту же самую картину.

Так, уже в «Руслане и Людмиле», которую мы привыкли причислять по разряду поэм-сказок, не фабула (верность Руслана и стойкость Людмилы) несет на себе основной заряд содержания поэмы, но сюжет: авторские отступления, беседы автора с читателями, смена читательских ориентиров автора. И тогда становится понятно, что это не поэма-сказка, а поэма-послание (см.: [Строганов: 84–100]). Поэма была опубликована, но Эпилог к ней был напечатан отдельно, хотя и практически одновременно со всем текстом. Эпилог этот не имел связи с фабулой «Руслана и Людмилы», но имел прямое отношение к сюжету самого автора, к судьбе Пушкина, и поэтому он оказался нужен поэме.

Попробуем пересказать фабулу «Полтавы»: Мария любила Мазепу и отдалась ему — ее отец Кочубей за соблазнение дочери написал донос на него — Мазепа перехватил донос — вследствие этого Кочубей был оклеветан и казнен — узнав об этом, Мария сошла с ума и бежала от Мазепы — а потом была Полтавская битва, где Мазепа, сторонник Карла XII, потерпел поражение. Пересказав вот так фабулу поэмы, мы совершенно ничего не поймем в ней. И точно так же мы ничего не вынесем из фабулы «Медного всадника». Только сюжетно-композиционное соотношение истории Марии—Мазепы и Полтавской битвы, соотношение истории Петербурга и истории Евгения дают смысл обоим произведениям. Тем более это относится к «Графу Нулину», «Домику в Коломне», «Езерскому», хотя



между этими поэмами есть и существенное различие. В «Графе Нулине» фабула, как и фамилия заглавного героя, по сути «нулевая»: мнимая супружеская верность современной поэту женщины. Смысл можно было бы искать в мерцающем за историей героев намеке на историю Древнего Рима, но этот намек может быть и не услышан, и по большей части читатели его не воспринимают. В «Домике в Коломне» фабула тоже нулевая, потому что, по словам самого автора, из его рассказа «больше ничего не выжмешь», и, руководствуясь этими словами, читатель пытается что-то понять из анализа сюжетного строения поэмы. Иными словами, обе поэмы написаны о том, что знание фабулы вовсе не обязательно для понимания художественного целого. Но в «Езерском» фабулы вообще нет, вся поэма — это открытое публицистическое обращение автора к читателю, это только сюжет.

Внешне несколько иначе (но по сути так же) обстоит дело и с так называемыми романтическими поэмами. Пересказав историю взаимоотношений Марии — Заремы — Гирея (даже учтя всё то, что практически нельзя и недопустимо пересказывать, — фигуры умолчания), мы не можем понять содержание поэмы, не приняв в расчет сюжетно-композиционные элементы: посвящение, примечания, автобиографические аллюзии. При пересказе фабулы «Кавказского пленника» пропадают Посвящение и Эпилог, — а без них тоже не понять произведения в целом. «Братья-разбойники» вообще поданы как отрывок, хотя в пушкинских черновиках нет и намека на продолжение текста, что уже наводит на мысль, что фрагментарность этой поэмы — лишь прием, хотя и не осознавалось, что это — прием формирования «свободной» композиции. Поэма «Цыганы» в плане соотношения фабулы и сюжета гораздо проще, но автобиографизм тоже в фабулу не включишь, а без него — и поэмы не поймешь. Исключение (и, конечно, абсолютное) — «Гавриилиада», но она написана еще в допушкинских формах, к которым и восходит совпадение фабулы и сюжета в поэме.

Подводя итоги нашим наблюдениям, мы приходим к следующим выводам. Игра на законченности / незаконченности текста, подчиненное положение фабулы по отношению к сюжету

(завершенность / незавершенность произведения) и открытая композиция — это три стороны общего закона пушкинской поэтики, в котором проявился новый уровень в развитии историзма в европейском эстетическом сознании.

В этом отношении творчество Пушкина может быть сопоставлено только с творчеством И. В. Гёте как автора романов «Годы учений...» и «Годы странствий Вильгельма Мейстера» (1793–1796 и 1821–1829), создававшихся до и одновременно с произведениями Пушкина. Но если Гёте как создатель нового типа романа (романа воспитания) с новым типом художественного хронотопа был предметом научных штудий М. М. Бахтина, то Пушкин с этой точки зрения практически не изучался. Сам Бахтин и его прямые наследники при обращении к Пушкину сосредоточивались обычно на изучении пушкинского слова, но не пушкинской композиции (см.: [Бахтин: 134–142; 410–418]). Единственный автор, который использовал терминологический аппарат М. М. Бахтина, В. С. Баевский, вел речь не о принципах изображения человека в категориях времени-пространства, а о художественном времени в «Евгении Онегине» Пушкина [Баевский, 1982: 207–218], [Баевский, 1983: 115–150]. Между тем изучение пушкинского хронотопа помогает глубже осознать и пушкинского человека как новую эстетическую целостность в его отношении к миру.

Роман воспитания (вариант Гёте) показал становящегося человека в его отношениях с миром, а не воздействие на человека только идеологической сферы, обычно опосредуемой в лице некоего дидакта-воспитателя, подобного Ментору — учителю Телемака. Пушкин же, не останавливаясь на романе воспитания как таковом и сознательно (возможно) избегая этой художественной формы, воплотил во всем своем творчестве становящегося человека и в этом смысле распространил на всю литературу открытия, совершенные романом воспитания. В зыбкости отношений фабулы и сюжета, в неразличении законченных и незаконченных произведений, в «открытости» пушкинских финалов сказалась характернейшая черта нового художественного сознания — представление о жизни человека как о пути, им совершаемом. Процессуальность каждого

момента жизни — это не только черта пушкинского мировоззрения, это и основа его поэтики как формы осуществления этого мировоззрения.

### Примечания

- <sup>1</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 20 т. Т. 1, 2, 7. СПб.: Наука, 1999–...
- <sup>2</sup> См. воспроизведение рукописи: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 17 т. М.: Воскресенье, 1996. Т. 18 (доп.): Рисунки. С. 234; Пушкин А. С. Собр. соч.: в 10 т. М.: Худож. лит., 1974. Т. 2. С. 528.
- <sup>3</sup> См. расположение материала: Пушкин А. С. Собр. соч.: в 10 т. М.: Худож. лит., 1975. Т. 5.
- <sup>4</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 16 т. [Л.]: Изд-во АН СССР, 1940. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием тома, книги (нижний индекс), страницы в круглых скобках.
- <sup>5</sup> Сюжет и фабула // Литература и язык: энциклопедия / науч. ред. П. А. Николаев, М. В. Строганов. М.: Росмэн, 2007. С. 465–466.
- <sup>6</sup> Пушкин А. Орывок: «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» // Северные цветы на 1831 год. СПб.: Тип. департамента народного просвещения, 1830. С. 15.

### Список литературы

1. Аринштейн Л. М. Незавершенные стихотворения Пушкина (текстологические проблемы) // Пушкин: Исследования и материалы. — Л.: Наука, 1989. — Т. XIII. — С. 279–305.
2. Ахматова Анна. Сочинения: в 2 т. — М.: Художественная литература, 1987. — Т. 2. — 512 с.
3. Баевский В. С. Структура художественного времени в «Евгении Онегине» // Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. — 1982. — № 3. — С. 207–218.
4. Баевский В. С. Время в «Евгении Онегине» // Пушкин: Исследования и материалы. — Л.: Наука, 1983. — Т. XI. — С. 115–130.
5. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. — М.: Худож. лит., 1975. — 502 с.
6. Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина. 1813–1826. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. — 580 с.
7. Благой Д. Д. Душа в заветной лире: Очерки жизни и творчества Пушкина. — 2-е изд., доп. — М.: Советский писатель, 1979. — 623 с.
8. Бонди С. М. Черновики Пушкина: Статьи 1930–1960-х гг. — 2-е изд. — М.: Просвещение, 1978. — 231 с.
9. Виноградов В. В. Стиль Пушкина. — М.: ГИХЛ, 1941. — 620 с.
10. Гинзбург Лидия. О лирике. — 2-е изд. — Л.: Советский писатель, 1974. — 408 с.
11. Дьяконов И. М. Об истории замысла «Евгения Онегина» // Пушкин:

- Исследования и материалы. — Л.: Наука, 1982. — Т. X. — С. 70–105.
12. Захаров В. Н. О сюжете и фабуле литературного произведения // Принципы анализа литературного произведения: сб. ст. / ред. П. А. Николаев, А. Я. Эсалнек. — М.: МГУ, 1984. — С. 130–136.
  13. Захаров В. Н. Историческая поэтика и ее категории // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: ПетрГУ, 1992. — Вып. 2: Художественные и научные категории. — С. 3–9 [Электронный ресурс]. — URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2355> (12.01.2019). DOI: 10.15393/j9.art.1992.2355
  14. Захаров В. Н. Проблема жанра в «школе» Бахтина (М. М. Бахтин, П. Н. Медведев, В. Н. Волошинов) // Русская литература. — 2007. — № 3. — С. 19–30.
  15. Лацис Александр. Шутка Пушкина // Известия. — 1984. — 3 июня. — С. 3.
  16. Муравьева О. С. Об особенностях поэтики пушкинской лирики // Пушкин: Исследования и материалы. — Л.: Наука, 1989. — Т. XIII. — С. 21–32.
  17. Пумпянский Л. В. Об исчерпывающем делении, одном из принципов стиля Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. — Л.: Наука, 1982. — Т. X. — С. 204–215.
  18. Рецпер В. Э. Над рукописью «Русалки» // Вопросы литературы. — 1976. — № 2. — С. 219–262.
  19. Рецпер В. Э. О композиции «Русалки» // Русская литература. — 1978. — № 3. — С. 90–105.
  20. [Рецпер В. Э.] Возвращение пушкинской Русалки / сост., подгот. текста, документальная повесть и статья В. Э. Рецпера; пер. на англ. Д. М. Томаса, А. Вуда; иллюстр. М. Шемякина. — СПб.: Государственный Пушкинский театральный центр в Санкт-Петербурге, 1998. — 160 с., 40 ил.
  21. Ржевский Л. Структурная тема «Египетских ночей» // Ржевский Л. К вершинам творческого слова. Литературоведческие статьи и отклики. — Norwich: Norwich university press, 1990. — С. 11–18.
  22. Сандомирская В. Б. «Отрывок» в поэзии Пушкина двадцатых годов // Пушкин: Исследования и материалы. — Л.: Наука, 1979. — Т. IX. — С. 69–82.
  23. Сквозников В. Д. Реализм лирической поэзии: Становление реализма в русской лирике. — М.: Наука, 1975. — 368 с.
  24. Строганов М. В. Читатели-современники о поэме А. С. Пушкина «Руслан и Людмила» // Литературное произведение и читательское восприятие. — Калинин: КГУ, 1982. — С. 84–100.
  25. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. — М.: Аспект-Пресс, 1996. — 334 с.
  26. Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. — М.: Наука, 1969. — 424 с.
  27. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. — 576 с.

**Mikhail V. Stroganov**  
 (Moscow, Russian Federation)  
 mvstroganov@gmail.com

## The Storyline and Subject in A. S. Pushkin's Poetics

**Abstract.** Pushkin's works of different genres have three permanent characteristics. The first one resides in the contraposition of the completeness or incompleteness of the text; the second one concerns a subordinate position of the storyline in relation to the subject (the completeness or incompleteness of the writing) and the third particularity is an open composition. All the three features are three sides of the unique law of Pushkin's poetics, which manifested a new stage in the development of historicism in the European aesthetic consciousness. Pushkin depicts life as a process; therefore he uses the artistic techniques that help to embody his idea in specifically artistic forms. This made it possible to publish the work by parts without being sure that it will be completed once, and based on it to build a variable composition ("Eugene Onegin"). These peculiarities of Pushkin's poetics caused difficulties for researchers of his works: publishers attributed unfinished works to completed ones, and scholars and educators analyzed unfinished works as if the author had fully expressed his idea in them (e. g. unfinished novel "Dubrovsky").

**Keywords:** A. S. Pushkin, subject, storyline, open composition, finished text, unfinished text, completed work, incompleting work

**About the author:** *Stroganov Mikhail V.* — Doctor of Philology, Leading Researcher, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (ul. Povarskaya 25, Moscow, 121069, Russian Federation); Professor, The Kosygin State University of Russia (ul. Sadovnicheskaya 33, Moscow, 117997, Russian Federation)

**Received:** February 18, 2019

**Date of publication:** June 28, 2019

**For citation:** Stroganov M. V. The Storyline and Subject in Pushkin's Poetics. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2019, vol. 17, no. 2, pp. 86–110. DOI: 10.15393/j9.art.2019.6582 (In Russ.)

### References

1. Arinshteyn L. M. Pushkin's Unfinished Poems (Textual Problems). In: *Pushkin: Issledovaniya i materialy [Pushkin: Researches and Materials]*. Leningrad, Nauka Publ., 1987, vol. 13, pp. 279–305. (In Russ.)
2. Akhmatova Anna. *Sochineniya: v 2 tomakh [Writings: in 2 Vols]*. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1987, vol. 2. 512 p. (In Russ.)
3. Baevskiy V. S. The Structure of Artistic Time in "Eugene Onegin". In: *Izvestiya Akademii nauk SSSR. Seriya literatury i yazyka [Proceedings of the Academy of Sciences of the USSR. Series Language and Literature]*, 1982, no. 3, pp. 207–218. (In Russ.)
4. Baevskiy V. S. Time in "Eugene Onegin". In: *Pushkin: Issledovaniya i materialy [Pushkin: Researches and Materials]*. Leningrad, Nauka Publ., 1983, vol. 11,

- pp. 115–150. (In Russ.)
5. Bakhtin M. M. *Voprosy literatury i estetiki: Issledovaniya raznykh let* [*Questions of Literature and Aesthetics: Studies of Different Years*]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1975. 502 p. (In Russ.)
  6. Blagoy D. D. *Tvorcheskiy put' Pushkina. 1813–1826* [*Pushkin's Creative Way. 1813–1826*]. Moscow, Leningrad, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1950. 580 p. (In Russ.)
  7. Blagoy D. D. *Dusha v zavetnoy lire: Ocherki zhizni i tvorchestva Pushkina* [*A Soul in the Cherished Lyre: Essays of Life and Works of Pushkin*]. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1979. 623 p. (In Russ.)
  8. Bondi S. M. *Chernoviki Pushkina: Stat'i 1930–1960-kh gg.* [*Pushkin's Drafts: Articles of the 1930s–1960s*]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1978. 231 p. (In Russ.)
  9. Vinogradov V. V. *Stil' Pushkina* [*Pushkin's Style*]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury Publ., 1941. 620 p. (In Russ.)
  10. Ginzburg Lidiya. *O lirike* [*About Lyrics*]. Leningrad, Sovetskiy pisatel' Publ., 1974. 402 p. (In Russ.)
  11. D'yakonov I. M. On the History of the Idea of “Eugene Onegin”. In: *Pushkin: Issledovaniya i materialy* [*Pushkin: Researches and Materials*]. Leningrad, Nauka Publ., 1982, vol. 10, pp. 70–105. (In Russ.)
  12. Zakharov V. N. About the Subject and Plot of the Literary Work. In: *Printsipy analiza literaturnogo proizvedeniya* [*The Principles for Analysis of Literary Work*]. Moscow, Moscow State University Publ., 1984, pp. 130–136. (In Russ.)
  13. Zakharov V. N. Historical Poetics and its Category. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [*The Problems of Historical Poetics*]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1992, issue 2, pp. 3–9. Available at: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2355> (accessed on January 12, 2019). DOI: 10.15393/j9.art.1992.2355 (In Russ.)
  14. Zakharov V. N. The Problem of Genre in Bakhtin's “School” (M. M. Bakhtin, P. N. Medvedev, V. N. Voloshinov). In: *Russkaya literatura*, 2007, no. 3, pp. 19–30. (In Russ.)
  15. Latsis Aleksandr. Pushkin's Joke. In: *Izvestiya*, 1984. 3 June. (In Russ.)
  16. Murav'eva O. S. On the Peculiarities of the Poetics of Pushkin's Poetry. In: *Pushkin: Issledovaniya i materialy* [*Pushkin: Researches and Materials*]. Leningrad, Nauka Publ., 1979, vol. 13, pp. 21–32. (In Russ.)
  17. Pumpyanskiy L. V. On an Exhaustive Division, One of the Principles of the Style of Pushkin. In: *Pushkin: Issledovaniya i materialy* [*Pushkin: Researches and Materials*]. Leningrad, Nauka Publ., 1982, vol. 10, pp. 204–215. (In Russ.)
  18. Retseptser V. E. The Manuscript of “The Mermaid”. In: *Voprosy literatury*, 1976, no. 2, pp. 219–262. (In Russ.)
  19. Retseptser V. E. On the Composition of “The Mermaids”. In: *Russkaya literatura*, 1978, no. 3, pp. 90–105. (In Russ.)
  20. Retseptser V. E. *Vozvrashchenie pushkinskoy Rusalki* [*Return of the Pushkin's Mermaid*]. St. Petersburg, St. Petersburg's State Pushkin Theater Center Publ., 1998. 160 p. (In Russ.)

21. Rzhevskiy L. A Structural Theme of “Egyptian Nights”. In: *Rzhevskiy L. K vershinam tvorcheskogo slova. Literaturovedcheskie stat'i i otkliki* [Rzhevsky L. *More on the Heights of a Creative Word: Literary Articles and Comments*]. Norwich, Norwich university press Publ., 1990, pp. 11–18. (In Russ.)
22. Sandomirskaya V. B. A “Fragment” in the Poetry of Pushkin of the Twenties. In: *Pushkin: Issledovaniya i materialy* [Pushkin: *Researches and Materials*]. Leningrad, Nauka Publ., 1979, vol. 9, pp. 69–82. (In Russ.)
23. Skvoznikov V. D. *Realizm liricheskoy poezii: Stanovlenie realizma v russkoy lirike* [Realism of Lyrical Poetry: The Formation of Realism in Russian Lyrics]. Moscow, Nauka Publ., 1975. 368 p. (In Russ.)
24. Stroganov M. V. Contemporary Readers about the Poem of A. S. Pushkin “Ruslan and Lyudmila”. In: *Literaturnoe proizvedenie i chitatel'skoe vospriyatie* [A Literary Work and Readers' Perception]. Kalinin, Kalinin State University Publ., 1982, pp. 84–100. (In Russ.)
25. Tomashevskiy B. V. *Teoriya literatury. Poetika* [Literary Theory. Poetics]. Moscow, Aspekt-Press Publ., 1996. 334 p. (In Russ.)
26. Tynyanov Yu. N. *Pushkin i ego sovremenniki* [Pushkin and his Contemporaries]. Moscow, Nauka Publ., 1969. 424 p. (In Russ.)
27. Tynyanov Yu. N. *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. Literary History. Cinema]. Moscow, Nauka Publ., 1977. 576 p. (In Russ.)

DOI 10.15393/j9.art.2019.6202

УДК 821.161.1.09“18”

**Игорь Алексеевич Виноградов**

(Москва, Российская Федерация)

info@imli.ru

## Образ монарха-наставника в творчестве Н. В. Гоголя

**Аннотация.** В статье исследуется гоголевская религиозно-политическая трансформация представлений о «просвещенном монархе». Впервые освещаются реальные явления, послужившие формированию гоголевской концепции, в частности, педагогическая деятельность одного из школьных учителей Н. В. Гоголя, директора Гимназии высших наук в Нежине И. С. Орлая; наставническое попечение о женских учебных заведениях России их покровительниц, императриц Марии Феодоровны, Елизаветы Алексеевны и Александры Феодоровны; программа образования, поставленная перед современниками министром народного просвещения С. С. Уваровым; статья П. А. Плетнева «Императрица Мария», напечатанная в 1836 г. в первом номере пушкинского «Современника». Прослеживается отражение представлений Гоголя о педагоге-монархе в его произведениях. Гоголевские размышления о воспитании, о роли педагогики в управлении государством сопоставляются с взглядами А. С. Пушкина, Н. В. Помяловского, Н. С. Лескова. Выявляется автобиографическое начало в художественных произведениях Гоголя, в частности, влияние патриотического воспитания в его alma mater — Гимназии высших наук в Нежине — на создание повести «Тарас Бульба».

**Ключевые слова:** Гоголь, Плетнев, Пушкин, Лесков, идеал, история России, просвещенный монарх, проблема положительного героя, патриотическое воспитание, наставник, учитель, воспитатель

**Об авторе:** *Игорь Алексеевич Виноградов* — доктор филологических наук, главный научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук (121069, Российская Федерация, Москва, ул. Поварская, 25а)

**Дата поступления:** 18.02.2019

**Дата публикации:** 28.06.2019

**Для цитирования:** *Виноградов И. А.* Образ монарха-наставника в творчестве Н. В. Гоголя // Проблемы исторической поэтики. — 2019. — Т. 17. — № 2. — С. 111–134. DOI: 10.15393/j9.art.2019.6202



## 1

Для понимания исторической поэтики классических творений русской словесности чрезвычайно важна не только современная литературная теория, но и конкретная, невымышленная история создания этих произведений — тем более, если эта история не просто забыта, но игнорируется и замалчивается.

Таким весьма значимым, но недостаточно изученным в истории создания целого ряда гоголевских произведений является рубеж 1833–1834 гг. К тому времени, именно к осени 1833 г., после продолжительного кризиса, длившегося с лета 1832 г., Н. В. Гоголь вновь обрел утраченную было способность воплощения многочисленных, накопившихся к тому времени творческих замыслов и в короткий срок создал целый ряд классических произведений, составивших в 1834 г. две книги — сборники «Миргород» и «Арабески». Что стояло за исключительным творческим взлетом в биографии писателя?

Причины возобновления осенью 1833 г. художественной деятельности Гоголя заключались не только в обстоятельствах личного характера. Грань между 1833 и 1834 г. была значимой в судьбе не одного Гоголя. В этот период новым министром народного просвещения С. С. Уваровым, по инициативе императора, в качестве основ образования были провозглашены начала Православия, Самодержавия, Народности. Этот поворот государственной политики — от недавней космополитической деятельности на ниве просвещения министров А. Н. Голицына и К. А. Ливена — органично «совпал» с собственными, внутренними устремлениями Гоголя, который с конца 1833 г. вступил с Уваровым в открытое сотрудничество, заняв в 1834 г. кафедру истории Петербургского университета и опубликовав в только что основанном министром журнале четыре статьи.

В одной из статей, напечатанных в этот период в «Журнале Министерства Народного Просвещения», «Отрывке из Истории Малороссии» (позднейшее название — «Взгляд на составление Малороссии»), Гоголь писал:

«Какое ужасно-ничтожное время представляет для России XIII век! Сотни мелких государств, единоверных, одноплеменных, одноязычных, означенных одним общим характером

и которых, казалось, против воли соединяло родство, — эти мелкие государства так были между собою разъединены, как редко случается с разнохарактерными народами. <...> ...это был хаос браней за временное, за минутное — браней разрушительных, потому что они мало-помалу извели народный характер, едва начинавший принимать отличительную физиогномию при сильных норманских князьях» [Гоголь: Т. 7, 160].

Указание на роль сильной княжеской власти в начавшемся было объединении и формировании характера народа, Гоголь в том же 1834 г. повторил в статье «Несколько слов о Пушкине», где подводил итог своих размышлений над отечественной историей. Он писал:

«Русская история только со времени последнего ее направления при императорах приобретает яркую живость; до того характер народа большею частью был бесцветен...» [Гоголь: Т. 7, 276].

Другими словами, для Гоголя — молодого адъюнкт-профессора Петербургского университета — вся русская история до Петра (титул императора был принят Петром I в 1721 г.) окazyвалась, вследствие внутренних неурядиц и княжеских ссор, «скучной» и «бесцветной» [Гоголь: Т. 10, 262].

В связи с этим во «Взгляде на составление Малороссии» Гоголь, который к тому времени на протяжении уже трех лет был преподавателем истории в Патриотическом институте благородных девиц, поставил также проблему воспитательного, «педагогического» характера. Говоря о раздорах удельных властителей, Гоголь, кроме реплики о норманских князьях, упомянул о неумении, «незнании» духовных властей, настоятелей и митрополитов, «как схватить с помощью <...> веры власть над народом», примирив враждующие княжества и «настроив» юную Русь «к великому» [Гоголь: Т. 7, 160].

Все эти размышления приходятся на рубеж 1833–1834 гг. и самым тесным образом связаны с той программой общенационального строительства, которая была поставлена перед русским обществом императором и его министром. Главными задачами монарха в обновлении России Гоголь считал преодоление бесконечных ссор и нестроений, а также всемерную поддержку духовного и профессионального возрастания его

подопечных, — иначе говоря, в числе государственных перво-степенных приоритетов выделял проблемы организационно-го, воспитательного и педагогического характера. Именно к инициативам Уварова восходит замысел начатых Гоголем в 1835 г. «Мертвых душ» и написанного тогда же «Ревизора». По словам Гоголя в письме к Уварову, свою поэму он создавал, рассчитывая на «ободрение и помощь от правительства, доселе благородно ободрявшего все благородные порывы» [Гоголь: Т. 12, 21]. За «Ревизора» Гоголь в 1836 г. такое одобрение получил — от самого Государя.

Печальная преемственность проблем отечественного прошлого и настоящего, давняя, привитая еще в школе любовь Гоголя к истории, а также понятное стремление писателя избежать возможных цензурных осложнений, стали причинами того, что первоначально свои соображения о путях развития страны Гоголь стал излагать преимущественно в произведениях исторического характера.

На глубоко прообразовательный, обращенный к современности характер своей исторической прозы сам Гоголь указывал позднее неоднократно. «У меня не было влечения к прошедшему, — признавался он в 1847 г., не без доли преувеличения, в «Авторской исповеди». — Предмет мой была современность и жизнь в ее нынешнем быту...» [Гоголь: Т. 6, 231]. Поясняя особый характер своего историзма, Гоголь 2 января (н. ст.) 1845 г. писал Н. М. Языкову: «Прошедшее же и отдаленное возлюбляется по мере его надобности в настоящем» [Гоголь: Т. 13, 11]. О внимательном читателе — «наблюдательном современнике, ищущем в былом, прошедшем живых уроков для настоящего», упоминал также Гоголь в «Учебной книге словесности для русского юношества» [Гоголь: Т. 6, 331–332].

В связи с прообразовательным характером гоголевских исторических произведений укажем на один примечательный факт, связанный с главным произведением Гоголя из истории, повестью «Тарас Бульба». Хорошо известно, что запорожцы, подвиги которых одушевляли Гоголя по контрасту с окружающей современной «пошлостью», всегда почитали свою покровительницу Божию Матерь. «Деревянная небольшая церковь» на Сечи [Гоголь: Т. 7, 215] была Покровской, т. е.

освященной в честь иконы Покрова Пресвятой Богородицы. Именно к этой иконе — «на Покров, что на Запорожье», — казаки, по словам рассказчика, привезли однажды «оклад из чистого серебра» [Гоголь: Т. 1–2, 386].

В этом отношении героям «Тараса Бульбы», бывшим киевским бурсакам, оказываются вполне под стать реальные лица из «современности в ее нынешнем быту», а именно юные воспитанники Гимназии высших наук в Нежине — «нежинской бурсы», как в шутку называли свою *alma mater* Гоголь и его друг А. С. Данилевский [Виноградов. Гоголь в воспоминаниях...: Т. 1, 490]. По своему уставу и почти «монастырским» порядкам, существовавшим в нежинской гимназии, это учебное заведение, в котором Гоголь провел семь лет, в действительности во многом напоминало семинарию [Виноградов, 2015: 32–51]. Судя по сохранившимся свидетельствам, в 1833–1835 гг., в период создания «Тараса Бульбы», ежегодные собрания выпускников «нежинской бурсы» в Петербурге традиционно устраивались именно в тот день, который был наиболее почитаем «прообразовательными» для современности историческими героями-запорожцами — на праздник Покрова Пресвятой Богородицы. Судя по всему, сходки друзей-«бурсаков» на праздник Покрова являлись для Гоголя своего рода собраниями «товарищей-запорожцев».

«Мы призваны в мир на битву, а не на праздник...» — писал позднее Гоголь в «Правиле жития в мире» (1844) [Гоголь: Т. 6, 302]. Согласно замыслу «Тараса Бульбы», главное содержание жизни запорожцев составляет исполнение заповеди Спасителя: «Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих» (Ин. 15:13)<sup>1</sup>, — именно это является главным утешением казаков: «Долг — Святыня. Человек счастлив, когда исполняет долг» [Гоголь: Т. 6, 296].

Изображение в «Тарасе Бульбе» общины людей, нашедших свое призвание в исполнении заповеди Спасителя — и осмысление самого себя со школьными приятелями как современных «запорожских» воинов, призванных «в мир на битву», непосредственно отразилось впоследствии в изображении Гоголем во втором томе «Мертвых душ» педагогической деятельности директора учебного заведения Александра Петровича,

наставника юного помещика Тентетникова. Прообразом директора училища Александра Петровича в поэме стал действительный директор нежинской гимназии в 1822–1826 гг. Иван Семенович Орлай. Чрезвычайно важно при этом, что наставник Тентетникова, прообразом которому послужил Орлай, воспитывает из своих подопечных, согласно замечанию рассказчика, настоящих гражданских «воинов» — таких деятелей, которые, подобно реальному воспитаннику нежинской гимназии — самому Гоголю, поступив затем на службу, «умудренные познанием человека и души, возымели высокое нравственное влияние даже на взяточников и дурных людей» [Гоголь: Т. 5, 248].

По-видимому, еще одним важным материалом к созданию этих образов послужило Гоголю появившееся в 1836 г. в одной из публикаций пушкинского «Современника» описание педагогической и образовательной деятельности императрицы Марии Феодоровны (супруги Павла I). В тот период, когда Гоголь принимал в журнале самое активное участие, здесь, в первом номере издания, была напечатана программная статья друга Пушкина и Гоголя, педагога и литератора П. А. Плетнева «Императрица Мария». В этой статье давалась чрезвычайно высокая оценка деятельности покойной Государыни в подведомственных ей российских женских учебных заведениях.

Главное в плетневской статье «Императрица Мария» — сближение «долга» и «счастья» в деятельности Государыни, — т. е. абсолютно одинаковое, как и в гоголевском «Тарасе Бульбе», понимание зависимости «счастья», духовного утешения, от исполнения христианских заповедей. Плетнев писал об императрице: «В Ее сфере должность и счастье значили одно и то же» [Плетнев: 10].

Характеризуя Марию Феодоровну, Высочайшую воспитательницу «благородных девиц», автор добавлял: «Она изучила человека во всех его возрастах, под влиянием всякой страсти, во всяком состоянии, во всех отношениях: не было примера, чтобы кто-нибудь из подчиненных Ея не предался всей ревности к исполнению долга, к какой только он способен был по душе своей» [Плетнев: 10].

Почти в тех же выражениях характеризовал позднее Гоголь своего «идеального» наставника Александра Петровича:

«Александр Петрович имел дар слышать природу русского человека <...>. Никто из детей не уходил от него с повиснувшим носом; напротив, даже после строжайшего выговора чувствовал он какую-то бодрость и желанье загладить сделанную пакость и проступок» [Гоголь: Т. 5, 246].

Судя по словам Гоголя, такой же «педагогической», продуманной деятельности, как в служении Марии Феодоровны, он ожидал и от самого императора — в масштабах всей страны. Рассказывая о воспитательных принципах Государыни, Плетнев писал:

«ИМПЕРАТРИЦА постигнула величайшую тайну, как властвовать сердцами подчиненных Своих. В духе истинно христианском Она образовала царство любви <...>. Над душою нет власти, кроме силы душевной. В этом убеждении Императрица всякое лицо, вступавшее в область попечительности Ее, признавала равно достойным Своего внимания. <...> Она нисходила к каждому <...> и освящала его сердце тою любовью, которая все одушевляла в кругу Ее благотворительности <...>.

Оттого превосходство Ее заведений состоит не в строжайшем исполнении форм сравнительно с другими, но в духе деятельности. Каждое из них, как благословенное семейство, цветет внутренним счастьем: все в нем единодушно стремятся к общей цели, любят свой долг и не могут не уважать друг друга: они уравниваются вниманием, оживлены признательностию; им неизвестны никакие побудительные меры, кроме тех, которые умеет избирать одна чистейшая любовь» [Плетнев: 9–11].

Эти слова Плетнева во многом соответствуют гоголевскому определению самого монарха в статье «О лиризме наших поэтов»:

«Поэты наши прозревали значение высшее монарха, слыша, что он неминуемо должен наконец сделаться весь одна *любовь* <...>. Все полюбивши в своем государстве, до единого человека всякого сословья и званья, <...> Государь приобретет тот всемогущий голос любви, который один только может <...> обратить в стройный оркестр государство» [Гоголь: Т. 6, 45–46].

Закономерно поэтому, что далее в гоголевской статье речь идет о воспитании монархом своих подданных «всемогущей» христианской любовью:

«Все события в нашем отечестве <...> видимо клонятся к тому, чтобы собрать могущество в руки одного, дабы один был в силах <...> вооружить каждого <...> высшим взглядом на самого себя, без которого невозможно человеку разобратить, осудить самого себя и воздвигнуть в себе <...> брань всему невежественному и темному», — чтобы мог один «устремить, как одну душу, весь народ свой к тому верховному свету, к которому просится Россия» [Гоголь: Т. 6, 46–47].

Подобно Плетневу, Гоголь, по сути, утверждает, что монарх должен быть не только мудрым организатором, не только наблюдать за «строжайшим исполнением форм», но и вести себя с подчиненными как любящий, внимательный педагог. Предлагая в 1842 г. П. В. Нащокину занять место воспитателя при сыне богатого откупщика Д. Е. Бенардаки, Гоголь писал:

«...вы скоро можете заставить воспитанника полюбить себя, а это уже много, посредством любви можно много передать в душу, чего человек другими средствами не в силах внушить» [Гоголь: Т. 12, 62].

Не только евангельская история и многочисленные частные исторические примеры, но и опыт личной педагогической деятельности, предполагавший общение с широким кругом воспитанников (воспитанниц), давал Гоголю основание полагать, что действие христианской любви может быть распространено из узкой сферы личных, бытовых или семейных отношений на обширное общественное поприще.

Основание для такого вывода давало и содержание статьи Плетнева об императрице Марии Феодоровне:

«В разных заведениях, пользовавшихся неусыпным Ее надзором, сколько тысяч молодых особ <...> образовались в продолжение сорока лет! <...> ...воспитание девиц <...> во скольких семействах утвердило добрые нравы <...>! В каждом из них Императрица возрастила три поколения. <...> Теперь половина России благороднейшими своими чувствованиями одолжена единственно Ей» [Плетнев: 5–6].

Такую же христианскую, объединяющую любовь, реально управлявшую целым учебным заведением, Гоголь, по всей очевидности, наблюдал и сам во время его четырехлетней преподавательской деятельности в Патриотическом институте. Одна из воспитанниц института, вспоминая о двух венценосных попечительницах этого учебного заведения, императрице Елизавете Алексеевне, супруге Александра I, и сменившей ее императрице Александре Феодоровне, супруге Николая I, писала:

«Царица <Елизавета Алексеевна> навещала его <Патриотический институт> во всякую пору дня... <...> Дети <...> обожали Ее... <...> потерю Ее бесконечно оплакивали... <...> Дети знали наизусть все, что когда-либо говорили о Ней поэты, но любимейшими стихами были стихи Пушкина: “<...> Земной небесного свидетель, / Я пел на троне добродетель / С ее приветною красой; / И неподкупной голос мой / Был эхом русского народа!”» [Виноградов. Гоголь в воспоминаниях...: Т. 1, 743].

(Мемуаристка цитировала по памяти, неточно<sup>2</sup>, посвященное памяти императрицы пушкинское послание «К Н. Я. Плюсковой» (1819) — бывшей фрейлине Елизаветы Алексеевны, воспитаннице Смольного института.) «В 1825 году, — продолжала бывшая пансионерка Патриотического института, — уезжая с Государем в Таганрог <...>, покойная Государыня вверила институт попечению *Великой Княгине Александре Феодоровне*. <...> Наша же новая покровительница привязалась к завещанному ей институту со всей теплотой и заботой материнского сердца...» [Виноградов. Гоголь в воспоминаниях...: Т. 1, 744].

И давний собственный опыт Гоголя в Нежинской гимназии, и атмосфера Патриотического института, очевидно, прямо сказались впоследствии в следующих лирических строках поэмы о наставнике Тентетникова:

«Как любили его все мальчики! <...> До гроба, до поздних дней благодарный воспитанник, подняв бокал в день рождения своего чудного воспитателя, уже давно бывшего в могиле, оставался, закрыв глаза, и лил слезы по нем. Его малейшее ободренье уже бросало в дрожь, в радость и в трепет и толкало честолюбивое желание всех превзойти» [Гоголь: Т. 5, 375].



Образы школьного наставника Александра Петровича и его подопечного Тентетникова во втором томе «Мертвых душ» являются типами собирательными: каждый из них включил в себя черты нескольких лиц — и в процессе работы обогащался обращением Гоголя к дополнительным письменным источникам. Наряду с тем, что уже было отмечено (воспоминания Гоголя об Орлае, статья Плетнева, быт Патриотического института; следует упомянуть также переписку Гоголя с Д. К. Малиновским, статью С. П. Шевырева «Об отношении семейного воспитания к государственному»), кое-что было «заимствовано» Гоголем даже от исторических лиц. И здесь вновь обнаруживается очевидное сходство гоголевских размышлений о педагоге и монархе. Ибо, в числе прочего, конкретный материал к воссозданию образа Александра Петровича дало Гоголю осмысление преобразовательной деятельности в русской истории Петра I. По словам Гоголя, царь-преобразователь «великодушно отказался на время от царского звания своего, решился изведать сам всякое ремесло и с топором в руке стать передовым во всяком деле, дабы не произошло никаких беспорядков...» [Гоголь: Т. 6, 156]. Таким же «передовым» исследователем всех возможных «поприщ и ступеней государственной службы и частных занятий» является в поэме наставник Тентетникова Александр Петрович, предупреждающий своих подопечных от подстерегающих их опасных «беспорядков»: «Все было ему известно, точно как бы перебивал он сам во всех званиях и должностях» [Гоголь: Т. 5, 376].

Еще одна разительная близость между гоголевскими размышлениями о педагоге и представлениями о монархе обнаруживается при сравнении образов второго тома «Мертвых душ» с содержанием одной из ранних статей писателя. Если в последние годы жизни Гоголь нашел способ открыто изложить свои взгляды об идеальном монархе, то, как уже отмечалось, в ранний период, когда он не менее интенсивно размышлял над этими вопросами, свои мысли он предпочел выразить «эзоповым языком», написав по этому поводу статью «Ал-Мамун». Важно подчеркнуть, что появилась эта гоголевская статья опять-таки в 1834 г. — отмеченном значимыми уваровскими преобразованиями. По справедливому выводу исследователя, содержанием статьи «Ал-Мамун» Гоголь задолго предвосхитил свои позднейшие «Выбранные места из

переписки с друзьями» [Куделин]. Эта ранняя «историческая» статья Гоголя, как и другие его произведения исторического содержания, также носит «прообразовательный» характер и на «отдаленном» времени материале непосредственно затрагивает проблемы управления государством, обсуждавшиеся в русском обществе в первой половине XIX в. Именно в статье «Ал-Мамун», которая стала прямым результатом работы Гоголя над задуманным в том же, 1834 г. «Трактатом о правлении», под видом сравнения правлений двух арабских халифов VIII–IX вв., Гаруна и Ал-Мамуна, писатель изложил свои представления об идеальном современном монархе. Первый из халифов — Гарун, — по сути, идеальный «педагог» нации, мудрый властитель, который «постигнул все разнообразные способности своего народа» [Гоголь: Т. 7, 349]. Второй — Ал-Мамун — «исполненный истинной жажды просвещения» — «не понял», однако, своего народа и стал «гонителем своих подданных» [Гоголь: Т. 7, 354]. В обоих этих халифах отчетливо угадываются главные черты позднейших «школьных» образов второго тома «Мертвых душ».

Характеризуя Гаруна, Гоголь писал:

«Он не был исключительно государь-философ, государь-политик, государь-воин или государь-литератор. Он соединял в себе все <...>. Просвещение чужеземное он прививал к своей нации в такой только степени, чтобы помочь развитию ее собственного» [Гоголь: Т. 7, 349].

Напротив, сын Гаруна, Ал-Мамун, сменивший отца после его смерти, желая из самых благих побуждений приобщить арабов к греческой культуре (по своим задаткам он, очевидно, тоже мог претендовать на роль «педагога нации»), навонднил Багдад чужеземными «теоретическими» философами, — последователями отвлеченной, бесплодной схоластики — «схоластизма», лишь маскирующегося «христианскими формами», но на деле заключающего в себе «начала политеизма», язычества, представляющего собой обольстительную «кучу слов», «дерзко обезобразивших идеи христианства» [Гоголь: Т. 7, 350–351]. (Позднее, в «Авторской исповеди», Гоголь писал: «Жизнь я преследовал в ее действительности, а не в мечтах воображения, и пришел к Тому, Кто есть источник жизни» [Гоголь: Т. 6, 228].) В итоге Ал-Мамун «уже при

жизни своей видел отторжение» от своей «империи» «Персии, Индии и дальних провинций Африки» и умер среди «негодования» против него подданных, став «невольной одною из главных пружин, ускоривших падение государства» [Гоголь: Т. 7, 352–354].

«Ранние» размышления Гоголя об искусном монархе Гаруне и неразумном монархе-неудачнике Ал-Мамуне прямо определили позднее характер образов наставника Александра Петровича и его неразумного преемника на посту директора — Федора Ивановича — во втором томе поэмы. Первый, Александр Петрович, — «идеальный», подобно Гаруну, педагог; он не придавал никакого значения заумным схоластическим новшествам и «без всяких педантских терминов, огромных воззрений и взглядов, которыми любят пощеголять молодые профессора, <...> умел в немногих словах передать самую душу науки, так что и малолетнему было очевидно, на что именно она ему нужна, наука»: «Из наук были избраны только те, которые способны образовать из человека гражданина земли своей» [Гоголь: Т. 5, 246–247, 375].

Напротив, новый директор училища, Федор Иванович, сменивший Александра Петровича после его смерти, действует, подобно незадачливому преемнику Гаруна Ал-Мамуну, прямо противоположно своему предшественнику. Как и Ал-Мамун, предавшийся иноземной схоластике и потерявший в итоге управление государством, он тоже «с самыми благими намерениями» приобщает учеников к схоластическим, чуждым понятиям и вследствие этого утрачивает над ними власть:

«В образе преподавания наук он все перевернул вверх дном. С самыми благими намерениями завел он всякие нововведения — и все невпопад. Выписал новых преподавателей, с новыми взглядами и новыми точками воззрений. Читали они учено, забросали слушателей множеством новых терминов и слов. Видна была и логическая связь, и следованье за новыми открытиями, но увы! не было только жизни в самой науке. Мертвечной стало все это казаться в глазах уже начинавших понимать слушателей. Все пошло наыворот. Но хуже всего было то, что потерялось уваженье к начальству и власти: стали насмехаться и над наставниками и над преподавателями, директора стали называть Федькой...» [Гоголь: Т. 5, 248–249].

Деятельность педагога и деятельность монарха Гоголь порой описывал в похожих выражениях. Так, в статье «Ал-Мамун» Гоголь замечал по поводу неудачных образовательных проектов арабского халифа:

«...Ал-Мамун <...> упустил из вида великую истину, что образование черпается из самого же народа, что просвещение наносное должно быть в такой степени заимствовано, сколько может оно помогать собственному развитию, но что развиваться народ должен из своих же национальных стихий. <...> ...для араба поле подвигов было заграждено <...> бесплодным чужестранным просвещением» [Гоголь: Т. 7, 351–352].

В 1842 г. Гоголь писал Нащокину, побуждая того, как уже говорилось, принять должность наставника сына Бенардаки:

«Не владея подробными знаниями в науках, вы имеете о них вообще светлые идеи и верные понятия. Вы в простых разговорах можете ему доставить то, чего не доставит ученый педант <...>. Жизнь, живая жизнь должна составить ваше учение, а не мертвая наука» [Гоголь: Т. 12, 69–70].

В свою очередь, к отцу Бенардаки Гоголь обращался:

«Ваш сын, кажется, уже находится в тех летах, когда, кто имеет в себе способности, становится живее к принятию всего. В эти годы имеют обычай загромождать множеством наук и предметов и, чем более видят восприимчивости, тем более подносят ему [разнородного] со всех сторон. Нужно, чтобы наука памяти не отнимала свободы мыслить» [Гоголь: Т. 12, 73].

Еще одним свидетельством того, что Гоголь, создавая образ директора училища Александра Петровича, размышлял в то же время и о монархе, о «власти одного», свидетельствует характерное замечание рассказчика об этом школьном наставнике:

«Толпа воспитанников его с виду казалась так шаловлива, развязна и жива, что иной принял бы ее за беспорядочную, необузданную вольницу. Но он обманулся бы: власть одного слишком была слышна в этой вольнице» [Гоголь: Т. 5, 246].

Об этой же «власти одного», покоряющей «необузданную вольницу», писал ранее Гоголь в «Тарасе Бульбе», изображая

своих «буйных» запорожцев в тот момент, когда для них наступает, наконец, пора исполнить их высокое предназначение:

«Кошевой вырос на целый аршин. Это уже не был тот робкий исполнитель ветреных желаний вольного народа: это был неограниченный повелитель, это был деспот, умевший только повелевать. Все своевольные и гульбивые рыцари стройно стояли в рядах, почтительно опустив головы, не смея поднять глаз, когда кошевой раздавал повеления: раздавал он их тихо, не вскрикивая, не торопясь, но с расстановкою, как старый, глубоко опытный в деле казак...» [Гоголь: Т. 1–2, 335–336].

## 2

Одновременно с Плетневым, поместившим в 1836 г. в пушкинском «Современнике» статью «Императрица Мария», в те же месяцы, в период тесного общения с Гоголем, опубликовать в журнале статью, касающуюся проблем воспитания, намеревался и сам основатель «Современника» — Пушкин. 3 апреля 1836 г. он закончил для журнала статью «Александр Радищев», где затронул проблему пагубного поверхностного образования. Замечая в этой статье (оставшейся тогда неопубликованной) о пребывании А. Н. Радищева и его товарищей за границей, Пушкин писал:

«Учение пошло им не впрок. Надзиратель думал только о своих выгодах; духовник, монах добродушный, но необразованный, не имел никакого влияния на их ум и нравственность. Молодые люди проказничали и вольнодумствовали» [Пушкин, 1949: 30].

Результатом полученного таким образом иностранного «ученья» явилась, в конечном итоге, известная книга Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву». По поводу это сочинения Пушкин замечал:

«Путешествие в Москву <...> очень посредственное произведение <...>. Сетования на несчастное состояние народа, на насилие вельмож и проч. преувеличены и пошлы. Порывы чувствительности, жеманной и надутой, иногда чрезвычайно смешны. <...> В Радищеве отразилась вся французская философия его века <...>. Он есть истинный представитель полупросвещения. Невежественное презрение ко всему прошедшему,

слабоумное изумление перед своим веком, слепое пристрастие к новизне; частные поверхностные сведения, наобум приуроченные ко всему, — вот что мы видим в Радищеве» [Пушкин, 1949: 35–36].

В последующей истории русской литературы в развитии идей воспитания, поставленных Пушкиным, Плетневым и Гоголем, обозначились два разнонаправленных вектора, — и один из них, к сожалению, оказался очевидным ответвлением пафоса Радищева — «презрения ко всему прошедшему», «жеманного и надутого» сетования по поводу настоящего. Радищевское «полупросвещение», поверхностный взгляд, когда «все предметы криво отражаются в кривом зеркале» [Пушкин, 1949: 36], были подхвачены мнимыми продолжателями Гоголя, представителями так называемой «натуральной школы», основанной В. Г. Белинским — убежденным противником начал Православия, Самодержавия, Народности. Проблема «натуральной», псевдо-реалистической школы, ее главный изъян заключались именно в том, что, отвергая испытанные веками ценности, ее представители допускали ошибку не в нюансах, не в деталях, но в самой типологии, в направленности, установке писателя, строящего из вполне достоверных, почерпнутых из жизни, но произвольно подобранных частных особенностей общую неверную, искаженную ложными посылками картину.

По части вопросов воспитания и педагогики достаточно сравнить изображение духовного учебного заведения, бурсы, у Гоголя (в «Тарасе Бульбе» и «Вий») и у последователя радикальной школы Н. Г. Помяловского, чтобы убедиться в весьма сомнительном, мнимом «реализме» «натурального» направления. В конце 1850-х — первой половине 1860-х гг. некто Т. И. Селиванов (выпускник духовной семинарии в самом начале XIX в.) в беседе с писателем Г. П. Данилевским отмечал, что Гоголь «в повести “Вий” приводит верное изображение <...> бурсаков, отправлявшихся на кондиции из городов по деревням» [Данилевский: 9]. Напротив, об «Очерках бурсы» Помяловского современник — словно продолжая пушкинскую критику Радищева — писал: «Мы сами знаем духовные заведения не понаслышке, мы знакомы со многими из них в подробности; но утверждаем со всею силою убеждения, что

не встречали ни в училищах, ни в Семинариях, ни в Академиях той отвратительной грязи, тех омерзительных гадостей, того невероятного безобразия, какие описывает г. Помяловский» [Даниленко: 115].

Второй, прямо противоположный — и подлинно реалистический вектор развития русской словесности оказался неразрывно связан с высокими национальными духовными идеалами. Для характеристики этого направления современный исследователь русской литературы в число насущных литературоведческих терминов по праву вводит понятие «христианский реализм» [Захаров: 166–178]. В свою очередь, недавно были очерчены две полярные традиции русской словесности «после Гоголя», находящиеся в отношении гоголевского наследия в позиции *pro et contra* [Виноградов, 2018]. В противовес литераторам радикального, обличительного направления, к числу тех писателей, которые являются подлинными продолжателями гоголевских традиций — А. Н. Островский, Ф. М. Достоевский, А. Ф. Писемский, И. А. Гончаров, граф А. К. Толстой и др. — к числу этих писателей с полным правом принадлежит также Н. С. Лесков. С Лесковым Гоголя объединяет не только общий антизападнический, антинигилистический пафос их произведений, но и глубокий интерес к вопросам педагогики, забота о духовном воспитании юношества. С не меньшей правдой, силой и остротой, чем у Гоголя, проблемы воспитания молодого поколения — и именно воспитания в духе служения Отечеству, готовности к подвигу и самопожертвованию, — были воплощены в рассказе Лескова «Кадетский монастырь» (первоначально имевшего подзаголовок «Из рассказов о трех праведниках»; 1880). По самой своей сути — и даже по хронологической приуроченности — лесковский рассказ о будущих защитниках Отечества может служить почти документальным, вполне историческим комментарием к тому «бурсацкому» быту Нежинской гимназии, в воспитательной обстановке которого Гоголь провел всю свою юность и который изобразил позднее в «Тарасе Бульбе».

Вопреки уже господствовавшей во времена Лескова тенденции, его «Кадетский монастырь» — рассказ из кадетского учебного быта — не был посвящен ни обличению чиновных «скалозубов» и «держиморд», ни разоблачению «рясы и скуфьи»

прошедшей эпохи, а напротив, заключал в себе прославление четырех реальных «праведников» «глухой поры». Называя «глухой порой» описываемое в «Кадетском монастыре» время — 1820-е гг., Лесков брал это выражение в кавычки [Лесков: 315], но даже и отстраняясь таким образом от «чужих» слов, все-таки как бы заранее извинял себя перед «прогрессивной» критикой за повествование, представляющее в совсем ином свете нелюбимый ею исторический период — то время, когда у выпускников-кадетов «о доходных местах и должностях, о чем нынче грудные младенцы знают, <...> и мыслей не было» [Лесков: 332]. Покидая после завершения учения корпус, расставались «не с тем, что я так-то устроюсь или разживусь, а говорили: “Следите за газетами: если только наш полк будет в деле, — на приступе первым я”»: «Все так собирались, а многие и исполнили» [Лесков: 332].

Рассказ Лескова посвящен четырем выдающимся воспитателям и наставникам Первого петербургского кадетского корпуса: директору, генерал-майору М. С. Перскому (1776–1832), эконому, бригадиру А. П. Боброву (ум. в 1836 г.), штаб-лекару Ф. Г. Зеленскому (служил в корпусе в 1805–1823 гг.)<sup>3</sup> и архимандриту Иринею (Нестеровичу, 1783–1864), законоучителю кадетского корпуса в 1824–1825 гг., открывавшему, по словам рассказчика, кадетам «поэзию вечной правды и неумирающей жизни» [Лесков: 342] (с 1826 г. стал епископом, с 1830 — архиепископом).

Следует при этом иметь в виду, что второй из указанных лиц, бригадир Бобров, был осмеян в 1813 г. восемнадцатилетним К. Ф. Рылеевым в его шуточной, «ирои-комической» поэме «Кулакиада». Рылеев был тогда в числе воспитанников Первого кадетского корпуса. О «праведнике» (по лесковской оценке) Боброве будущий декабрист писал, что тот, огорченный внезапной кончиной корпусного повара Кулакова, «восплакал, возрыдал» и «такой потерей огорченный <...>, перебил всех поваров» [Рылеев: 506–507]. В заключение своей поэмы Рылеев, обращаясь к самому Боброву, характеризовал его в таких красках: «А ты — о мудрый, знаменитый, / Царь кухни — мрачных погребов, / Топленным жиром весь облитый, / Единственный герой — Бобров...» [Рылеев: 510]. Лесков по



поводу лишнего веса Боброва лишь замечал, что тот похож был на «дедушку Крылова» [Лесков: 329], а «засаленную» неопрятность наставника объяснял отнюдь не обжорством: «Сколько мы его знали, он всегда носил один и тот же мундир, засаленный-презасаленный, а другого у него не было», — все жалованье Бобров расходовал на кадет из «бедняков и безродных» [Лесков: 329, 332].

Рылеевская «поэтическая» сатира в адрес одного из его наставников отнюдь не ставит под сомнение правдивость «Кадетского монастыря». Не отвергает правды рассказа и то, что и Гоголь прекрасно знал о реальных недостатках воспитания тогдашних гимназистов и кадет, — тех пробелах, какие числили в своем духовном образовании и отважные гоголевские запорожцы, — и те, что изображены в исторической «казацкой эпопее» Гоголя, и те современные «бурсаки», «запорожцы» по духу, с которыми судьба свела будущего писателя в школе. Упоминание о неидеальных сторонах воспитания в тогдашних гимназиях и корпусах встречается, в частности, во втором томе «Мертвых душ» в характеристике сыновей-гимназистов помещика Петуха:

«Николаша и Алексаша <...> думали о Москве, о кондитерских, о театрах, о которых натолковал им заезжий из столицы кадет» [Гоголь: Т. 5, 416]; «...Петр Петрович <...> то и дело подливал <...>; чего ж не допивали гости, давал допить Алексаше и Николаше, которые так и хлопали рюмка за рюмкой...» [Гоголь: Т. 5, 290].

Неумное бражничество запорожцев и прочие их недостатки Гоголь осмысляет в «Тарасе Бульбе» как одно из главных препятствий, мешающих осуществлению героями их высокого призвания.

Несмотря ни на что «идеальный» лесковский рассказ не утрачивает своей жизненной правды. «Кадетский монастырь» примечателен, помимо прочего, тем, что носит вполне мемуарный характер: рассказ был создан на основе действительных воспоминаний одного из выпускников Первого кадетского корпуса, видного общественного деятеля, Г. Д. Похитонова (1810–1882). «Старый кадет», ровесник Гоголя, Похитонов,

вероятно, испытывал больше благодарности к своим воспитателям, чем Рылеев. Лесков писал свой рассказ буквально по стенограмме его воспоминаний.

Реальность описанного Лесковым незаурядного, выдающегося в духовном и нравственном отношении «кадетского монастыря», с его самоотверженными «игуменом»-директором, «старцами»-воспитателями и преданными Отечеству и школьному братству юными питомцами, в свою очередь, косвенно свидетельствует о том, что и Гоголь в своих размышлениях о школьном товариществе и братстве, об «идеальных» педагогах и наставниках своего времени отнюдь не отрывался от реальности, не идеализировал действительность, но черпал свои образы из самой жизни. Воспоминания о собственной «нежинской бурсе», послужившие источником для изображения бурсацкого быта в «Тарасе Бульбе» и «Вии», школьная дружба нежинского кружка в Петербурге, а также впечатления от непритворной любви к Отечеству и Царскому дому, которую демонстрировали во время педагогической деятельности Гоголя в Патриотическом институте юные петербургские «патриотки», дочери героев 1812 года (а в их число, кстати, в 1829 г. в институт была принята и дочь казненного Рылеева Анастасия [Виноградов. Гоголь в воспоминаниях...: Т. 1, 745]), — все эти воспоминания и впечатления, одинаково сказавшиеся в образах второго тома гоголевской поэмы, обусловили их вполне реалистический, не «мечтательный» характер.

Герои «Кадетского монастыря» Лескова проходили обучение как раз в те годы, когда Гоголь учился в своей гимназии в Нежине. По произведениям обоих писателей можно судить об общей атмосфере российских учебных заведений той поры — и делать вывод о той системе русского образования в целом, которая сложилась благодаря преемственной внутривнутриполитической деятельности императоров Александра I и Николая I. Как известно, из стен своей «бурсацкой» alma mater Гоголь вышел в 1828 г. с теми же чувствами, с какими оканчивали курс воспитанники «кадетского монастыря» Лескова. (Главная цель Нежинской гимназии заключалась отнюдь не в воспитании литераторов — хотя таковых из ее стен вышло немало, но в образовании будущих чиновников и военных.) Благодаря своим наставникам, Гоголь покинул Нежин одушевленный самыми горячими намерениями посвятить свою жизнь

служению Отечеству — «пламенел неугасимую ревностью сделать жизнь свою нужною для блага государства, <...> кипел принести хотя малейшую пользу» [Гоголь: Т. 10, 74]. Еще в шестнадцатилетнем возрасте он поставил себе задачу «жить не для себя, а для страждущих ближних», «быть полезным своему отечеству — России» [Виноградов. Гоголь в воспоминаниях...: Т. 1, 26]. «Идеалисты были ужасные», — замечал Лесков о героях «Кадетского монастыря» [Лесков: 332]. Но, по-видимому, только *так* воспитанный юноша мог написать впоследствии «Тараса Бульбу». Гоголю не надо было выискивать, сопоставлять и сравнивать книжный материал в поисках героических черт его запорожцев. Такой герой уже жил в нем самом, когда в 1828 г. он покидал гимназию.

Гоголь так же, как Лесков, при создании своих образов, в размышлениях об «идеальной» педагогике, о ее роли в государственном управлении, опирался на опыт реальных людей, а именно, на память о нежинском директоре Орлае — бывшем лечащем враче императора Александра I; на «материнские», христианские педагогические принципы покровительницы Патриотического института императрицы Александры Феодоровны; на любовь к подданным самого императора Николая I, чьим помощником и сотрудником в деле приобщения его подданных к «высшим», христианским стремлениям Гоголь ощущал себя как писатель с первых шагов творчества.

### Примечания

- <sup>1</sup> См. об этом: [Виноградов, 2009: 490–494].
- <sup>2</sup> Ср.: [Пушкин, 1819].
- <sup>3</sup> Исправляем встречающееся в комментариях к «Кадетскому монастырю» ошибочное указание, что описанным Лесковым праведником был доктор медицины М. С. Зеленский (1829–1890) (см.: [Рейсер: 656]).

### Список литературы

1. Виноградов И. А. Комментарий // Гоголь Н. В. Тарас Бульба. Автографы, прижизненные издания. Историко-литературный и текстологический комментарий. Издание подготовил И. А. Виноградов. — М.: ИМЛИ РАН, 2009. — С. 387–656.

2. Виноградов И. А. Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников. Полный систематический свод документальных свидетельств. Научно-критическое издание: в 3 т. — М.: ИМЛИ РАН, 2011. — Т. 1. — 904 с.
3. Виноградов И. А. Гоголь в Нежинской гимназии высших наук: Из истории образования в России. Научное издание. — М.: ИМЛИ РАН, 2015. — 352 с.
4. Виноградов И. А. Литературная проповедь Н. В. Гоголя: pro et contra // Проблемы исторической поэтики. — 2018. — Т. 16. — № 2. — С. 49–124 [Электронный ресурс]. — URL: [http://poetica.pro/files/redaktor\\_pdf/1530266349.pdf](http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1530266349.pdf) (05.05.2018). DOI: 10.15393/j9.art.2018.5181
5. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: в 17 т. (15 кн.) / сост., подгот. текстов и коммент. И. А. Виноградова, В. А. Воропаева. — М., Киев: Изд-во Московской Патриархии, 2009–2010. — Т. 1–17. — 664 + 688 + 680 + 744 + 816 + 720 + 968 + 392 + 488 + 704 + 592 + 608 + 624 + 816 + 936 с.
6. <Данилевский> Г. <П.> Харьковские школы в старину и теперь. (Исторические и статистические заметки об училищах и народном образовании в Харьковской губернии). — СПб.: Типография И. Огризко, 1864. — 24 с.
7. Даниленко Н. Бурса и ее певец // Полтавские Епархиальные Ведомости. — 1863. — 1 февр. — № 3. — С. 115–120.
8. Захаров В. Н. Проблемы исторической поэтики. Этнологические аспекты. — М.: Индрик, 2012. — 264 с.
9. Куделин А. Б. К характеристике исторических взглядов Гоголя: От «Арабесок» к «Выбранным местам из переписки с друзьями» // Куделин А. Б. Арабская литература. Поэтика, стилистика, типология, взаимосвязи. — М.: Языки славянской культуры, 2003. — С. 414–432.
10. Лесков Н. С. Кадетский монастырь // Лесков Н. С. Собр. соч.: в 11 т. — М.: ГИХЛ, 1957. — Т. 6 / подгот. текста и примеч. С. А. Рейсера. — С. 315–350.
11. <Плетнев П. А.> Императрица Мария // Современник. — 1836. — Т. 1. — С. 4–13.
12. <Пушкин А. С.> П.....н А. Ответ на вызов написать стихи в честь Ея Императорского Величества Государыни Императрицы Елисаветы Алексеевны // Труды Высочайше утвержденного Вольного Общества Любителей Российской Словесности. — СПб.: В Медицинской типографии, 1819. — Ч. VIII. — Кн. X. — С. 70–71.
13. Пушкин А. С. Полн. собр. соч., 1837–1937: в 16 т. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. — Т. 12. Критика. Автобиография / ред. В. В. Гиппиус, Б. М. Эйхенбаум, Т. Г. Цявловская-Зенгер, Н. Г. Богословский, С. М. Бонди, Г. А. Бялый, Н. В. Измайлов, В. Л. Комарович. — 576 с.
14. Рейсер С. А. Примечания // Лесков Н. С. Собр. соч.: в 11 т. — М.: ГИХЛ, 1957. — Т. 6 / подгот. текста и примеч. С. А. Рейсера. — С. 627–685.
15. Рылеев К. Ф. Кулакиада. Сообщил М. П. Кудрявцев // Русская Старина. — 1896. — Т. 85. — № 3. — С. 506–510.

**Igor' A. Vinogradov**

(Moscow, Russian Federation)

info@imli.ru

## The Image of the Monarch-Mentor in the Works of N. V. Gogol

**Abstract.** The article explores the religious and political transformation of Gogol's ideas about the "enlightened sovereign". For the first time, the real phenomena that contributed to the formation of Gogol's concept are covered, in particular, the pedagogical activity of one of Gogol's school teachers, director of the Grammar School of Sciences in Nezhin, I. S. Orlaya; mentorship for women's schools in Russia of their patrons, Empresses Maria Fyodorovna, Elizaveta Alekseevna and Alexandra Fyodorovna; a program of education set before contemporaries by S. S. Uvarov, Minister of Public Education; the article *The Empress Maria* by P. A. Pletnyov, published in 1836 in the first issue of Pushkin's *Sovremennik*. Gogol's ideas about the monarch-teacher manifest themselves in his works. Gogol's reflections on education, on the role of pedagogy in government are compared with the views of A. S. Pushkin, N. V. Pomyalovsky, N. S. Leskov. The autobiographical principle in Gogol's works is revealed, in particular, the influence of the patriotic education in his alma mater — Grammar School of Sciences in Nizhyn — on the creation of the novel "Taras Bulba".

**Keywords:** Gogol, Pletnyov, Pushkin, Leskov, the ideal, the history of Russia, the enlightened sovereign, the problem of a positive hero, patriotic education, mentor, teacher, educator

**About the author:** *Vinogradov Igor' A.* — Doctor of Philology, Chief Investigator, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (25a Povarskaya str., Moscow, 121069. Russian Federation)

**Received:** February 18, 2019

**Date of publication:** June 28, 2019

**For citation:** Vinogradov I. A. The Image of the Monarch-Mentor in the Works of N. V. Gogol. In: *Problemy Istoricheskoi Poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2019, vol. 17, no. 2, pp. 111–134 (In Russ.)

### References

1. Vinogradov I. A. Comment. In: *Gogol' N. V. Taras Bul'ba. Avtografy, prizhiznennyye izdaniya. Istoriko-literaturnyy i tekstologicheskii kommentariy [Gogol N. V. Taras Bulba. Autographs, Lifetime Editions. Historical, Literary and Textual Commentary]*. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2009, pp. 387–656. (In Russ.)
2. Vinogradov I. A. *Gogol' v vospominaniyakh, dnevnikakh, pereziske sovremennikov. Polnyy sistematicheskii svod dokumental'nykh svidetel'stv. Nauchno-kriticheskoe izdanie: v 3 tomakh [Gogol in Memoirs, Diaries, Letters*

- of *His Contemporaries. The Complete Digest of Documentary Records: in 3 Vols*]. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2011, vol. 1. 904 p. (In Russ.)
3. Vinogradov I. A. *Gogol' v Nezhinskoy gimnazii vysshikh nauk: Iz istorii obrazovaniya v Rossii. Nauchnoe izdanie [Gogol in the Nezhin High School: From the History of Education in Russia. Scientific Publication]*. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2015. 352 p. (In Russ.)
  4. Vinogradov I. A. The Literary Sermon of N. Gogol: Pro et Contra. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2018, vol. 16, no. 2, pp. 49–124. Available at: [http://poetica.pro/files/redaktor\\_pdf/1530266349.pdf](http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1530266349.pdf) (accessed on May 5, 2018). DOI: 10.15393/j9.art.2018.5181 (In Russ.)
  5. Gogol' N. V. *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 17 tomakh (15 knigakh) [The Complete Works and Letters: in 17 Vols (15 Books)]*. Moscow, Kiev, Moskovskaya Patriarkhiya Publ., 2009–2010, vol. 1–17. 664 + 688 + 680 + 744 + 816 + 720 + 968 + 392 + 488 + 704 + 592 + 608 + 624 + 816 + 936 p. (In Russ.)
  6. Danilevskiy G. P. *Khar'kovskie shkoly v starinu i teper'. (Istoricheskie i statisticheskie zametki ob uchilishchakh i narodnom obrazovanii v Khar'kovskoy gubernii) [Kharkov Schools in Old Times and Now. (Historical and Statistical Notes about Schools and Public Education in Kharkov Province)]*. St. Petersburg, Tipografiya I. Ogrizko Publ., 1864. 24 p. (In Russ.)
  7. Danilenko N. School and its Glorifier. In: *Poltavskie Eparkhial'nye Vedomosti [Poltava Diocesan Journal]*, 1863, February 1, no. 3, pp. 115–120. (In Russ.)
  8. Zakharov V. N. *Problemy istoricheskoy poetiki. Etnologicheskie aspekty [The Problems of Historical Poetics. Ethnological Aspects]*. Moscow, Indrik Publ., 2012. 264 p. (In Russ.)
  9. Kudelin A. B. On the Characteristic of Gogol's Historical Views: From "Arabesques" to the "Selected Places from Correspondence with Friends". In: *Kudelin A. B. Arabskaya literatura. Poetika, stilistika, tipologiya, vzaimosvyazi [Kudelin A. B. The Arabic Literature: A Poetics, Stylistics, Typology, Connections]*. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2003, pp. 414–432. (In Russ.)
  10. Leskov N. S. A Cadet Monastery. In: *Leskov N. S. Sobranie sochineniy: v 11 tomakh [Leskov N. S. Collected Works: in 11 Vols]*. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury Publ., 1957, vol. 6, pp. 315–350. (In Russ.)
  11. Pletnev P. A. Empress Maria. In: *Sovremennik [The Contemporary]*, 1836, vol. 1, pp. 4–13. (In Russ.)
  12. Pushkin A. S. The Answer to the Challenge to Write Poems in Honor of Her Imperial Majesty, Empress Elizabeth Alekseevna. In: *Trudy Vysochayshe utverzhdennogo Vol'nogo Obshchestva Lyubiteley Rossiyskoy Slovesnosti [Proceedings of the Free Society of Lovers of Russian Literature Approved by Imperial Consolidated]*. St. Petersburg, V Meditsinskoy tipografii Publ., 1819, part 8, book 10, pp. 70–71. (In Russ.)

13. Pushkin A. S. *Polnoe sobranie sochineniy, 1837–1937: v 16 tomakh* [*The Complete Works, 1837–1937: in 16 Vols*]. Moscow, Leningrad, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1949, vol. 12. 576 p. (In Russ.)
14. Reyser S. A. Notes. In: *Leskov N. S. Sobranie sochineniy: v 11 tomakh* [*Leskov N. S. Collected Works: in 11 Vols*]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury Publ., 1957, vol. 6, pp. 627–685. (In Russ.)
15. Ryleev K. F. Kulakiada. Reported by M. P. Kudryavtsev. In: *Russkaya Starina* [*The Russian Antiquity*], 1896, vol. 85, no. 3, pp. 506–510. (In Russ.)

DOI 10.15393/j9.art.2019.6302

УДК 821.161.1.+17.035.1

Борис Николаевич Тарасов

(Москва, Российская Федерация)

bntarasov@yandex.ru

**Утопизм западного рационализма,  
позитивизма и утилитаризма в зеркале  
антропологической и историософской мысли  
Ф. М. Достоевского и В. Ф. Одоевского\***

**Аннотация.** На основе понятия «христианский реализм» в творчестве Ф. М. Достоевского и В. Ф. Одоевского в статье рассмотрены биологизаторские и социологизаторские концепции человеческой природы с эпохи Просвещения и их связь с расслоением ее полноты и целостности, сложности и противоречивости, с понижающими процессами в духовно-нравственном мире людей и энтропийными тенденциями в ходе истории. Показано, как уходящие из поля зрения рационалистического и прагматического сознания духовные законы трансформируют социально-прогрессистское проектирование и планирование, вносят в них нигилистические элементы. Подчеркнуто, что методология христианского реализма носит универсальный характер, связывает «тайну человека» с тайной истории и становится одним из фундаментальных принципов для оценки иерархии ценностей в различных мировоззренческих, идеологических и социальных системах, для раскрытия в них восходящих и нисходящих процессов, анализа элементов утопизма и социал-дарвинизма.

**Ключевые слова:** христианский реализм, тайна человека, антропологический рационализм, сциентизм, исторический утопизм, прагматизм, утилитаризм, закон Я, закон любви, Ф. М. Достоевский, В. Ф. Одоевский

**Об авторе:** *Тарасов Борис Николаевич* — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой зарубежной литературы, Литературный институт имени А. М. Горького (123104, Российская Федерация, г. Москва, Тверской бульвар, 25)

**Дата поступления статьи:** 27.02.2019

**Дата публикации:** 28.06.2019

**Для цитирования:** Тарасов Б. Н. Утопизм западного рационализма, позитивизма и утилитаризма в зеркале антропологической и историософской мысли Ф. М. Достоевского и В. Ф. Одоевского // Проблемы исторической поэтики. — 2019. — Т. 17. — № 2. — С. 135–163. DOI: 10.15393/j9.art.2019.6302



В ряду новаторских научных заслуг в многосторонней филологической деятельности В. Н. Захарова принципиально важное теоретическое и практическое значение приобретает разработка им понятия «христианский реализм»<sup>1</sup> применительно к отечественной классике в целом и к творчеству Ф. М. Достоевского в особенности, что позволяет не только раскрывать и углублять наши сложившиеся представления о реализме, рассматриваемом обычно в плоскости социально-исторического детерминизма, но и приближает к более адекватному пониманию уникального своеобразия русского художественного, философского и исторического мышления. Входящий в «подкладку» такого реализма христианский идеал, евангельские истины и традиции давали возможность наиболее глубоким отечественным писателям, мыслителям и историкам, говоря словами Достоевского, не «ограничиваться “кончиком своего носа”» и не довольствоваться околонатуралистическими представлениями, изображать «настоящую минуту» в знакомых «не по наглядке» и узнаваемой многими актуально-поверхностных процессов жизни личности и общества в свете модных идей или прогрессистских теорий, а устремляли их раскрывать вечное во времени, бытие в быте, соединение в настоящем прошлого и будущего через «тайну человека» и творимой им истории, что и предопределяет нередко пророческие черты в их творчестве.

## I

Антропологию христианского реализма Достоевский утверждал в напряженной полемике с рационалистическим сознанием, позитивистской наукой, утилитарной этикой, сводивших всю сложность и многоаспектность душевно-духовного бытия человека к элементарным и поверхностным уровням, заслоняя тем самым глубинные конфликты в нем. Достоевский был одним из первых и принципиально заинтересованных критиков таких упрощенческих подходов, которые наслаивались на истолкование коренных противоречий в мире личности. Его художественные и публицистические произведения во многом определялись, так сказать, «от противного» — отталкиванием от духа научного позитивизма

и экономического прагматизма, очищением от примитивно-биологических и вульгарно-социологических напластований и реставраций этих противоречий. Причем сам процесс такого очищения и реставрации очень важен для последующего проникновения в самые глубины свободного волеизъявления человека.

На страницах записных тетрадей и подготовительных материалов к художественным произведениям размышления Достоевского о проблемах позитивистского сознания<sup>2</sup> (как в его примитивно-натуралистическом, так и в вульгарно-социологическом вариантах) принимают последовательный и системный характер. В первом варианте своеобразие, полнота и сложность личности (с ее идеалами и идолами, противоречивыми корнями свободной воли) сводились к элементарному физиологическому уровню (мозговым процессам, рефлексам и т. п.). Чем больше освобождалась научная методология «людей из реторты» (так писатель называл позитивистов и предлагаемый ими образ человека) от духовно-ценностных представлений и трансцендентного измерения бытия, тем упорнее сглаживались принципиальные отличия между уникальным миром личности и природным типом существования. Герой «Записок из подполья» замечает:

«...этот ретортный человек до того иногда пасует перед своим антитезом, что сам себя, со всем своим усиленным сознанием, добросовестно считает за мышшь, а не за человека. Пусть это и усиленно сознающая мышшь, но все-таки мышшь...»<sup>3</sup>.

Духовным проявлениям человека «усиленно сознающая мышшь» подыскивала биологические основания, а его нравственные поступки отождествляла с инстинктивными действиями животных. В такой однолинейной картине личность лишалась значимой самостоятельности, творческой активности, всецело определялась физиологическими процессами, бессознательными влечениями и т. п.

Отказываясь в теории от метафизических спекуляций и обобщений, желая оставаться «при факте», примитивно-натуралистический позитивизм на материале физиологии, медицины, биологии вводил и распространял наблюдения

«евклидова разума» в частных специальных науках на неевклидовы явления в мире человека, безмерно далеко отстоящие от компетенции таких наук. Позитивизм проецировал собственную короткость на целостность человеческой природы, словно желая пригнуть человека и подчинить его своей узости.

Достоевский утверждал, что предлагаемый позитивизмом образ человека является «куклой, которая не существует» (Д30; 20, 203), и тут «прямо учение об уничтожении воли и уменьшении личности человеческой. Вот уж и жертва людей науке»<sup>4</sup>. Ампутация в человеке всего человеческого, «центрального», сокровенного, неподвластного однозначному эмпирическому наблюдению заключается в сведении духовного к материальному, целого к части, сложного к простому, высшего к низшему, непознанного к познанному, что способствует сплошному овеществлению человеческого бытия и мышления: «учение материалистов — всеобщая косность и механизм вещества, значит смерть» (Д30; 20, 175).

«Смертные» признаки абсолютизации «учения материалистов» автор романного «пятикнижия» находил в создании благоприятных условий для бессознательного оправдания социал-дарвинистской мотивации в лоне, выражаясь словами Вл. Соловьева, «темной основы нашей природы» и в обесценивании духовных и нравственных категорий жизни.

В XIX в. в России интенсифицировались процессы «сокращения» трансцендентного измерения бытия и изменения христианских ценностных координат и парадигм картины мира, что происходило на Западе уже с эпохи Возрождения. В природе западного человека, как писал Достоевский в «Зимних заметках о летних впечатлениях», «оказалось начало личное, начало особняка, усиленного самосохранения, самопромышления, самоопределения в своем собственном Я, сопоставления этого Я всей природе и всем остальным людям, как самоправного отдельного начала, совершенно равного и равноценного всему тому, что есть кроме него» (Д30; 5, 79). Эволюция возрожденческого антропоцентризма приводила к эпохе Просвещения, начиная с которой мир стал гораздо более ускоренными темпами погружаться в состояние фундаментальной метафизической раздвоенности и социально-

антропологической шизофрении. Новая, без опоры на авторитеты, самоуверенность исследующего разума, все более раздроблявшего человеческое существо и разветвлявшего его специализацию, приводила и к новым парадоксам в представлении человека о самом себе.

Говоря словами А. Ф. Лосева, в новой картине мира «человек должен был превратиться в ничтожество и только бесконечно раздувался его рассудок» [Лосев: 549]. «Научные» парадигмы «раздувшегося рассудка», утопического гуманизма и просветительского сознания, в лоне которого формировались невнятные социальные проекты Нового времени, причудливо сочетали и сочетают абстрактные идеи свободы, равенства, братства, взаимного уважения, прогресса и т. п. (можно добавить современные словосочетания: прав человека, общечеловеческих ценностей, цивилизованного общества) с материалистическим принижением личности, с моральным редуционизмом и отрицанием традиций, сохранявших представление о ней как об образе и подобии Божию. «Никаких внешних авторитетов какого бы то ни было рода они не признавали, — писал Ф. Энгельс о просветителях. — Религия, понимание природы, общество, государственный строй — все было подвергнуто самой беспощадной критике; все должно было предстать перед судом разума и либо оправдать свое существование, либо отказаться от него. Мыслящий рассудок стал единственным мерилom всего существующего. <...> Все прежние формы общества и государства, все традиционные представления были признаны неразумными и отброшены как старый хлам; мир до сих пор руководился одними предрассудками, и все прошлое достойно лишь сожаления и презрения» [Маркс, Энгельс: 16–17].

При переходе от теоцентризма к антропоцентризму, «разбухшему рассудку» как инструменту человекобожия, «научной» власти и позитивистского господства над миром высшие христианские ценности казались «хламом» и «предрассудками», ибо препятствовали возвышению «естественного человека». Однако возводимая на «естественных» основаниях постройка вскоре превратилась, по словам того же Энгельса, в «злую карикатуру» («сатиру» в словаре Достоевского, «фарс»

в диалектике Гегеля) на блестящие обещания просветителей. И иного результата по большому счету нельзя было ожидать, ибо в «подкладке» такой «естественности», в сочетании с гуманистической риторикой республиканских и демократических новшеств заключалось реальное содержание гоббсовского умозаключения: «человек человеку — волк».

Метафизическую логику «самоистребляющей диалектики гуманизма» подчеркнул Н. А. Бердяев, заключавший, что «без Бога нет и человека» и что эпоха Возрождения положила начало понижению и искажению духовных ценностей и задач исторического развития в фундаментальном парадоксе гуманистической веры: «гуманизм не только утверждал самонадеянность человека, не только возносил человека, но и приносил человека, потому что перестал считать его существом высшего, Божественного происхождения, перестал утверждать его небесную родину и начал утверждать исключительно его земную родину и земное происхождение. Этим гуманизм понизил ранг человека» [Бердяев, 1969: 167].

В таком сниженном поле таилось «семя смерти», о котором упоминал Достоевский и которое в его творчестве подчеркнул Бердяев [Бердяев, 1923: 79], торжество природного человека над духовным, скрывалась утрата им образа и подобия Божия и подлинной свободы в концепциях материалистической необходимости и в переходе на поверхность и периферию жизни, в создании ложных центров просветительского, буржуазного, либерального, капиталистического, социалистического, прагматического, сциентистского и подобного жизнеустройства. Исходящие из таких центров творческие проекты, отмечает Бердяев, всегда испытывают трагическое несоответствие с их осуществлением, ибо без органической связи «с Богом» и без содержания в себе Его образа и подобия историческое движение превращается в различные формы социал-дарвинистской игры соперничающих государств и борющихся идеологий, подавляющего господства своевольных эгоцентрических интересов над духовно-нравственными принципами.

По убеждению Достоевского, подобная «игра на понижение» вела человека к потере подлинной духовной независимости и нравственному оскудению, делая собственный корыстный

интерес основной существования индивидов, общественных групп, государств. «Если сказать человеку, — писал он, — нет великодушия, а есть стихийная борьба за существование (эгоизм), — то это значит отнимать у человека личность и свободу» (ДЗ0; 29<sub>2</sub>, 87).

В новых научных теориях нет любви, а потому построенные на них отношения не изменяют лика мира сего. Эта мысль выражена в «Братьях Карамазовых»: «Никогда люди никакою наукой и никакою выгодой не сумеют безобидно разделиться в собственности своей и в правах своих. Всё будет для каждого мало, и всё будут роптать, завидовать и истреблять друг друга» (ДЗ0; 14, 275).

Отсюда и общий вывод о подспудном нигилизме господства естественнонаучного (в единстве с вульгарно-социологическим) подхода к целостному и сложному духовному миру человека: «Наука в нашем веке опровергает свое в прежнем воззрении. Всякое твое желание, всякий твой грех произошли от естественности твоих неудовлетворенных потребностей, стало быть, их надо удовлетворить. Радикальное опровержение христианства и его нравственности» (ДЗ0; 24, 164–165).

## II

Именно сокращаемое, отвергаемое и опровергаемое рационалистическим, позитивистским и прагматическим сознанием входит в основу христианского реализма Достоевского, который становится методом раскрытия полноты и целостности духовного мира человека и фундаментальных конфликтов в нем.

Коренное значение художественных открытий Достоевского подчеркнул М. М. Бахтин: «Достоевский сделал дух, то есть последнюю смысловую позицию личности, предметом эстетического созерцания <...>. Он продвинул эстетическое видение вглубь, в новые глубинные пласты, но не в глубь бессознательного, а в глубь-высоту сознания» [Бахтин: 313]. Именно сосредоточенность на «последней смысловой позиции» личности и глубинно-высотных пластах сознания, зачастую сокращенных в читательском и исследовательском восприятии, превращает Достоевского в своеобразного мыслителя, рассматривавшего любую жизненную конкретику в свете основополагающих проектов развития мира «с Богом» и «без

Бога», в сопряжении главных признаков величия и ничтожества драматической мистерии человеческого существования, с сочетанием в ней, если воспользоваться известными строками Г. Р. Державина, царских (свобода, любовь, совесть, милосердие, сострадание, справедливость, честь, достоинство и т. п.) и рабских (гордыня, тщеславие, алчность, зависть, властолюбие, сребролюбие, сластолюбие, чревоугодие и т. п.), божественных и природных начал:

«...Атмосфера души его <человека> состоит из слиянья неба с землею; какое же противузаконное дитя человек; закон духовной природы нарушен... Мне кажется, что мир наш — чистилище духов небесных, отуманенных грешною мыслию. Мне кажется, что мир принял значение отрицательное и из высокой, изящной духовности вышла сатира» (Д30; 28, 50).

Исторические последствия такого нарушения подчеркнул в статье о Достоевском Вл. Соловьев:

«Пока темная основа нашей природы, злая в своем исключительном эгоизме и безумная в своем стремлении осуществить этот эгоизм, все отнести к себе и все определить собою, — пока эта темная основа у нас налицо — не обращена — и этот первородный грех не сокрушен, до тех пор невозможно для нас никакое *настоящее дело* и вопрос *что делать* не имеет разумного смысла. Представьте себе толпу людей, слепых, глухих, увечных, бесноватых, и вдруг из этой толпы раздается вопрос: что делать? Единственный разумный здесь ответ: ищите исцеления; пока вы не исцелитесь, для вас нет дела, а пока вы выдаете себя за здоровых, для вас нет исцеления. <...> Истинное дело возможно, только если и в человеке и в природе есть положительные и свободные силы света и добра; но без Бога ни человек, ни природа таких сил не имеют» [Соловьев: 311, 315].

В высшей логике Достоевского никакие научные теории, революции, общественные преобразования, добрые намерения или благие пожелания не способны исцелить человека от «противузаконности», если не преображена и исцелена «темная основа нашей природы», а ее «рабские» силы исключительного эгоизма одолевают «положительные силы добра и света», присваивают и перерабатывают на свой лад любые гуманистические начинания.

Для понимания всей глубины и сложности обозначенной психоонтологической проблематики чрезвычайно важна запись, сделанная Достоевским непосредственно после кончины его первой жены.

«Возлюбить человека, *как самого себя*, по заповеди Христовой, — невозможно. Закон личности на земле связывает. Я препятствует. Один Христос мог, но Христос был вековечный от века идеал, к которому стремится и по закону природы должен стремиться человек. Между тем после появления Христа, как *идеала человека во плоти*, стало ясно как день, что высочайшее, последнее развитие личности именно и должно дойти до того (в самом конце развития, в самом пункте достижения цели), чтоб человек нашел, сознал и всей силой своей природы убедился, что высочайшее употребление, которое может сделать человек из своей личности, из полноты развития своего я, — это как бы уничтожить это я, отдать его целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно. И это величайшее счастье. Таким образом, закон я сливается с законом гуманизма <...> человек есть на земле существо только развивающееся, след<овательно>, не оконченное, а переходное» (Д30; 20, 112–113).

«Итак, человек стремится на земле к идеалу, *противуположному* его натуре. Когда человек не исполнил закона стремления к идеалу, то есть не приносил *любовью* в жертву своего я людям или другому существу <...>, он чувствует страдание и назвал это состояние грехом» (Д30; 20, 175).

Эта запись является ключевой для анализа творческой проблематики писателя. Соединение людей в «законе любви», приводящей к нему как к искомой высшей цели истории — таков один ее важнейший лейтмотив; органическая и обусловленная несокрушенным первородным грехом неспособность их «натуры» в «законе Я» к любви и братству — другой.

«Главное — люби других как себя, — восклицает герой рассказа “Сон смешного человека”, увидев утопическую “райскую жизнь”, — вот что главное, и это все, больше ровно ничего не надо: тотчас найдешь как устроиться. А между тем ведь это только — старая истина, которую биллион раз повторяли и читали, да ведь не ужилась же!» (Д30; 25, 119). И не может ужиться, утверждает Иван Карамазов в разговоре с братом Алексеем:



«...я никогда не мог понять, как можно любить своих ближних. Именно ближних-то, по-моему, и невозможно любить, а разве лишь дальних. <...> Чтобы полюбить человека, надо, чтобы тот спрятался, а чуть лишь покажет лицо свое — пропала любовь. <...> По-моему, Христова любовь к людям есть в своем роде невозможное на земле чудо. Правда, он был Бог. Но мы-то не боги. <...> Отвлеченно еще можно любить ближнего и даже иногда издали, но вблизи почти никогда» (Достоевский: 14, 213–214).

То же мнение почти дословно высказывает Версиллов в «Подростке»:

«Любить своего ближнего и не презирать его — невозможно. По-моему, человек создан с физической невозможностью любить своего ближнего» (ДЗ0; 13, 175).

Углубленное исследование самих корней подобных фундаментальных парадоксов, приобретающих на поверхности душевной жизни отдельной личности и общественных отношений в целом различные выражения, становится главной писательской задачей Достоевского. Его художественно-философскую методологию «христианского реализма» можно характеризовать как пневматологию, в которой истинное значение психологических, политических, идеологических, экономических, эстетических и иных проблем раскрывается в сопоставлении с тем или иным основополагающим образом человека, с его коренными представлениями о своей природе, о подлинной сущности, об истоках, цели и смысле бытия. Сам писатель называл ее «реализмом в высшем смысле»:

«Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой» (ДЗ0; 27, 65).

И еще одно самоопределение:

«При полном реализме найти человека в человеке. Это русская черта по преимуществу, и в этом смысле я конечно народен (ибо направление мое истекает из глубины христианского духа народного), — хотя и неизвестен русскому народу теперешнему, но буду известен будущему» (ДЗ0; 27, 65).

По Достоевскому, которого мучил вопрос «существования Божия» и «последней смысловой позиции», в глубинно-высотных пластах человеческого духа спит, дремлет или бодрствует самый главный вопрос: кто есть человек — продукт стихийной игры слепых сил природы — «свинья естественная», как утверждает, например, Ракитин в «Братьях Карамазовых» и подобные ему персонажи в других романах, или образ и подобие Божие? Если человек со всеми своими духовными устремлениями и нравственными страданиями принимает себя, опираясь на материалистическую гипотезу, лишь замышляя, пусть и «усиленно сознающую мышь», тогда нелогично надеяться на какое-то братство и любовь среди людей.

И, напротив, если человек воспринимает себя как образ и подобие Божие, тогда он удовлетворяет глубинную, более или менее осознанную потребность в не теряемом со смертью смысле своего существования, а все специфически человеческие свойства, слитые с действенной памятью о Первообразе и его заповедях, становятся, по Достоевскому, не внешней условностью, а внутренней силой, способной преодолевать природный плен биологического отбора, превозмогать иго натуральных страстей, гедонистических склонностей, властных притязаний, господствующей конъюнктуры, своекорыстных расчетов, словом, тех «рабских» свойств, которые в разной степени, форме и пропорции господствуют в миропредставлении и жизненной ориентации «усиленно сознающей мыши» и вносят катастрофические элементы энтропии, дисгармонии и разлада во взаимоотношения людей. По его неизменному убеждению, от смутно ощущаемого или явно сознаваемого ответа на главный вопрос о собственной сущности, с разной степенью отчетливости и вменяемости дающий о себе знать, зависит вольное или невольное предпочтение определенных ценностей, направление воли и желаний, та психологическая доминанта, которая в конечном итоге предустанавливает и активизирует идейный выбор или конкретный рисунок жизни, судьбу отдельной личности, целого народа, всего человечества.

«Роковой и вековечный вопрос» о необходимости понятия бессмертия души для прогресса, — заключает писатель в результате раздумий о «тайне человека», как бы соединяя проблемы религии и высокой метафизики с ходом эмпирической истории и конкретной деятельностью людей.

«...Представьте себе, — размышляет он в одном из писем, — что нет Бога и бессмертия души (бессмертие души и Бог — это все одно, одна и та же идея). Скажите, для чего мне тогда жить хорошо, делать добро, если я умру на земле совсем? Без бессмертия-то ведь всё дело в том, чтоб только достигнуть мой срок, и там хоть всё гори. А если так, то почему мне (если я только надеюсь на мою ловкость и ум, чтоб не попасться закону) и не зарезать другого, не ограбить, не обворовать или почему мне если уж не резать, так прямо не жить за счет других, в одну свою утробу?» (ДЗ0; 30, 10).

Опыт, однако, показывал Достоевскому, что коноводы разворачивающихся в его время цивилизационных процессов капиталистических и социалистических проектов, как бы подчинялись одной из тех обманчивых и суррогатных вер во временные и относительные ценности, которые управляют поведением людей в границах «темной основы нашей природы» — будь то вера в науку, деньги, свои собственные силы, государство, нацию, гражданское общество, цивилизацию, прогресс, самозарождающуюся Вселенную, инопланетян, в построение очередной Вавилонской башни, социального муравейника, превращающегося в курятник, хрустального дворца, оборачивающегося «парикмахерским развитием».

В историческом процессе вообще и на каждом его этапе в частности Достоевский обнаруживает тот же самый фундаментальный парадокс, что и в душе отдельного человека: сознательное, бессознательное, или даже воинственное, насильственное забвение трансцендентного измерения бытия и божественного происхождения человека при одновременно автоматической необходимой опоре на так называемые «реалистические» основания, здравый смысл или разумный эгоизм, экономическую выгоду или утилитарную мораль умаляют высшие смысловые связи людей и предполагают снижающие, вульгаризирующие модификации их проектов.

По Достоевскому, забвение своей «высшей половины», образа Божия есть болезнь (люди больны своим здоровьем, то есть утилитарной рассудочностью, иррационально оборачивающейся духовными и историческими провалами), без лечения которой в конце концов неизбежно торжествует «скотство» и «языческие фантазии». В логике писателя любой «естественный», изобретенный эмансипированным разумом идеал всегда оказывается поверхностным и грубым, не только не просветляет «темную основу нашей природы», но зачастую маскирует, утончает и усиливает её разрушительные свойства в «законе Я», а потому попытки его реализации не только не прерывают, а нередко и разветвляют цепочки господствующего в мире зла и безумия.

### III

Пневматология Достоевского с ее главными вопросами и последней смысловой позицией, сама его актуальнейшая методология христианского реализма становятся своеобразным пробным камнем и точкой отсчета для понимания и оценки модных рассудочных теорий и прогрессистских идей в атмосфере, тревожившей многих русских писателей и мыслителей, находившихся в силовом поле этого реализма и сосредоточенных на тайне человека в ее слитности с тайной истории<sup>5</sup>.

В романе «Преступление и наказание» либеральствующий делец Лужин отрицает всякие «предрассудки», «романтизм», «мечтательство» во имя «экономической правды», переводя читателя уже в область вульгарно-социологического позитивизма и прагматизма, который хотя и оперировал не биологическими, а социально-экономическими категориями, но проделывал тот же логический путь, считая человека целиком и полностью «продуктом среды». Он в результате представал в виде послушной «фортепианной клавиши», постоянно реализующей свое поведение в соответствии с «игрой» социальных запросов.

В такой последовательности рассуждений «разумное» общественное устройство должно сделать «разумным» поведение и потребности каждой личности. Причем вся эта обоюдная

«разумность» сводилась вульгарными социологами к экономической пользе, эгоистической выгоде, материальному комфорту, что по-своему выразилось в популярном утилитаризме И. Бентама. Поэтому, условно говоря, представленная обществом возможность каждому есть, пить и наслаждаться автоматически ведет в их понимании к уравниваемости со средой, к гармонизации всех отдельных организмов, к искоренению помыслов из их душ подобно тому, как отождествление «бугорков» или здоровое функционирование «хвостиков», определило все в системе упрощающего натурализма, должны предотвратить или изменить то или иное противоречие.

Теорию Бентама, «гармонию» индивидуальных и общественных выгод в утилитарно-потребительском жизнеустройении пропагандировал в «Преступлении и наказании» упомянутый Лужин, довольный тем, что «мы безвозвратно отрезали себя от прошедшего» и вместо «вредных предубеждений» занялись «новыми мыслями» и «полезными сочинениями» «во имя науки и экономической правды» (ДЗ0; 6, 115, 116). Принимая главную евангельскую заповедь за устаревший предрассудок, он противопоставляет ей эгоистический принцип личной наживы как основной двигатель повышения общего уровня материального процветания и соответственно прогресса в целом:

«Наука же говорит: возлюби, прежде всех, одного себя, ибо всё на свете на личном интересе основано. Возлюбишь одного себя, то и дела свои обделаешь как следует, и кафтан твой останется цел. Экономическая же правда прибавляет, что чем более в обществе устроенных частных дел и, так сказать, целых кафтанов, тем более для него твердых оснований и тем более устраивается в нем и общее дело. Стало быть, приобретая единственно и исключительно себе, я именно тем самым приобретаю как бы и всем и веду к тому, чтобы ближний получил несколько более рваного кафтана и уже не от частных, единичных щедрот, а вследствие всеобщего преуспевания. Мысль простая, но, к несчастью, слишком долго не приходившая, заслоненная восторженностью и мечтательностью, а казалось бы, немного надо остроумия, чтобы догадаться...» (ДЗ0; 6, 116).

О двусмысленности движения к совокупному процветанию через разумный эгоизм указывает Лужину Разумихин, имея в виду, что «общее дело», когда оно совершается в лоне неисцеленной «темной основы нашей природы», и в нем нет главенства «положительных сил добра и света», постоянно пакостится скрытым соперничеством и неумемной алчностью его участников. Предел же такого состояния указывает Лужину Раскольников: «А доведите до последствий, что вы давеча проповедовали, и выйдет, что людей можно резать...» (ДЗ0; 6, 118).

Такой вывод неизбежен, поскольку теория обновления всего рода человеческого посредством корыстных выгод составляющих его инвалидов не только лишена какого-то нравственного основания, но, напротив, опирается, маскируя и утончая их, на греховные начала в «законе Я» (любостяжание, алчность, тщеславие, зависть, сребролюбие, сластолюбие). Живым опровержением подобного «прогресса» становится сам Лужин, воплощающий низость, наглость и способность к любому тайному преступлению. По Достоевскому, всегдашняя заполоненность сознания материалистической пользой и эгоистической выгодой, напротив, неизменно растворяет, как в кислоте, «положительные силы добра и света», высшие свойства личности, «опровергает» и вытесняет христианские добродетели из действительной жизни в область донкихотских предрассудков, готовя «смертельную» почву для людоедских последствий. Так, Лебезятников, следящий за «новыми мыслями», убеждает Мармеладова, что «сострадание в наше время даже наукой воспрещено и что так уже делается в Англии, где политическая экономия» (ДЗ0; 6, 14).

В господстве материалистической философии, в уменьшении всей противоречивой полноты и сложности духовного мира человека до биологического и экономических ипостасей Достоевский обнаруживал упрощенно-утопическое понимание человеческих взаимоотношений, которое не учитывает усиления низших и ослабления высших (свобода, любовь, совесть, милосердие, справедливость, честь, достоинство и т. п.) качеств людей, стоящих, как выражается Разумихин, на «неблагородной дороге». В абсолютизации этих ипостасей писатель усматривал презрение к человеку, неверие в его

способность освободиться от пут «закона Я», имеющего силу разрушить всякую гармонию, если он не исцелен христианским откровением и богоподобной любовью и не обрел подлинную свободу в евангельском контексте: «И познаете истину, и истина сделает вас свободными. <...> Итак, если Сын освободит вас, то истинно свободны будете» (Ин. 8:32, 36). Опыт такой свободы приводил Достоевского к выделенным выше умозаключениям, созвучным свидетельству ап. Павла: «И мы познали любовь, которую имеет к нам Бог, и уверовали в нее. Бог есть любовь, и пребывающий в любви пребывает в Боге, и Бог в нем» (1 Ин. 4: 16).

Естественной любви, как показано в фантастической картине «Сна смешного человека» оказывается недостаточно для сохранения гармонического состояния человечества в людской общей целостности и в «расширении соприкосновения с Целым вселенной» (Д30; 25, 114). Полнота, живость и крепость слитности людей друг с другом и с природой уступают силе и торжеству «закона Я», который выражает противоположные стремления человека в употреблении своей личности, расширяют границы его самости для ее возвышения и господства над другими и находит питательную почву в «темной основе нашей природы».

Подобные стремления и стали «атомом лжи», который, как «скверную трихину», внес в объединенную естественной любовью среду людей «смешной человек», заставил их как бы потянуть мир на себя, перенести точку опоры в особнячковое Я, тем самым перекосив и перепутав их гармонические отношения. Результат (как бы исполняющий рецепт Лужина) не замедлил сказаться:

«...каждый возлюбил себя больше всех, да и не могли они иначе сделать. Каждый стал столь ревнив к своей личности, что изо всех старался лишь унизить и умалить ее в других, и в том жизнь свою полагал» (Д30; 25, 116).

И началась «борьба за разъединение, за обособление, за личность, за мое и твое» (Д30; 25, 116), борьба, возбудившая зависть и сладострастие, породившая взаимную тиранию, и любовно-дружественные связи превратились во враждебно-господственные.

Картина, нарисованная в «Сне смешного человека», переключается с изображением сна Раскольниковова. В ней «какие-то новые трихины», «духи, одаренные умом и волей» (ДЗ0; 6, 419) вселили в души людей тот же «атом лжи» в «законе Я»: «всякий думал, что в нем одном и заключается истина» (ДЗ0; 6, 420). Ну а дальше все пошло уже по наезженной колее:

«Люди, принявшие их в себя, становились тотчас же бесноватыми и сумасшедшими. Но никогда, никогда люди не считали себя так умными и непоколебимыми в истине, как считали зараженные. Никогда не считали непоколебимее своих приговоров, своих научных выводов, своих нравственных убеждений и верований. Целые селения, целые города и народы заражались и сумасшествовали. Все были в тревоге и не понимали друг друга, всякий думал, что в нем в одном и заключается истина, и мучился, глядя на других, бил себя в грудь, плакал и ломал себе руки. Не знали, кого и как судить, не могли согласиться, что считать злом, что добром. Не знали, кого обвинять, кого оправдывать. Люди убивали друг друга в какой-то бессмысленной злобе. <...> В городах целый день били в набат: созывали всех, но кто и для чего зовет, никто не знал того, а все были в тревоге. Оставили самые обыкновенные ремесла, потому что всякий предлагал свои мысли, свои поправки, и не могли согласиться; остановилось земледелие. Кое-где люди сбегались в кучи, соглашались вместе на что-нибудь, клялись не расставаться, — но тотчас же начинали что-нибудь совершенно другое, чем сейчас же сами предполагали, начинали обвинять друг друга, дрались и резались. Начались пожары, начался голод. Все и всё погибало» (ДЗ0; 6, 419–420).

#### IV

Точно такой же путь продельывает через «закон Я» внешне благообразная утилитаристская теория Бентама в «Русских ночах» В. Ф. Одоевского, где до Ф. М. Достоевского словно иллюстрируются вышеприведенная «дискуссия» персонажей «Преступления и наказания», обозначивших ход развития принципа пользы и выгоды как верховного и абсолютного к конечному выводу, что людей можно и должно убивать ради него. В главе «Город без имени» Одоевский показывает печальный конец вымышленной страны «Бентамии», превратившейся в кладбище утопических чаяний и упований,



в «могилы многих мыслей, многих чувств, многих воспоминаний»<sup>6</sup>. Она зародилась в XVIII столетии, когда все умы были захвачены идеями справедливого общественного устройства, спорили о причинах упадка и благоденствия государств. Тогда появилось убеждение, что примирить всевозможные индивидуальные и общественные противоречия и конфликты способен принцип пользы, которая «есть существенный двигатель всех действий человека! Что бесполезно — то вредно, что полезно — то позволено. Вот единственное твердое основание общества! <...> Пусть из нее происходить будут все ваши постановления, ваши занятия, ваши нравы; пусть польза заменит шаткие основания так называемой совести, так называемого врожденного чувства, все поэтические бредни, все вымыслы филантропов — и общество достигнет прочного благоденствия» (63).

Все прежние духовные ценности и традиции были отброшены как старый хлам, бесполезное считалось главным источником человеческих бедствий, воздвигались храмы в честь Пользы и Бентама, детей учили по книгам «откладывать деньги на составление капитала для торговых оборотов» (64). Колония процветала, но когда рядом с ней появились соседи, добивавшиеся успехов без всякой системы, принцип пользы пробудил в бентамитах соблазн эксплуатации, «наживы за счет ближнего», «разными хитростями» и мошенническими приемами в «законных формах», вовлекая тех в банкротство и биржевую игру, провоцируя конфликты с другими колониями.

Когда соседи разорились, бентамиты единогласно решили, что для дальнейшего роста пользы необходимо завладеть и их землей (хотя находились и «вредные мечтатели», недовольные посягновением на чужую собственность). Споры заключались только в том, как полезнее и выгоднее это сделать — с помощью денег или военной силы. Математические выкладки склоняли ко второму варианту: «имея беспрестанно в виду одну собственную пользу, мы почитали против наших соседей все средства дозволенными» (66).

Если погружаться в «глубину души», равно как и в «глубину логики», заявляет персонаж «Русских ночей» Фауст, то в ходе этого процесса при обсуждении утилитаристских и прагматических идей нельзя не споткнуться:

«...Бентаму, например, ничего не стоило перескочить от *частной* пользы к пользе *общественной*, не заметив, что в его системе между ними бездна» (Одоевский: 60).

Именно в этой бездне «темной основы нашей природы» работает «закон Я» с его корыстными интересами, властными притязаниями, гедонистическими импульсами и т. п., которые склоняют общественную пользу в свою эгоцентрическую сторону, что демонстрирует конфликт уже внутри самой колонии бентамитов. Групповые, партийные, индивидуальные представления о пользе раздробляли государство, терялось понимание взаимных уступок и необходимости чем-то жертвовать ради блага будущих поколений. Противоположные выгоды встречались и сталкивались, торжествовал «банкирский феодализм», одни наживались, другие разорялись. Под видом «неограниченной, так называемой священной свободы» устраивались махинации и искусственные банкротства, задерживались и перепродавались товары, поднимались или падали цены, никто не хотел пожертвовать частью своих выгод ради общих. «Одно считалось нужным — правдою или неправдою добыть себе несколько вещественных выгод», а дети научились «избегать законов божеских и человеческих и смотреть на них лишь как на одно из средств извлекать себе какую-нибудь выгоду» (68).

Эгоизм стал «единственным, святым правилом жизни»:

«Обман, подлоги, умышленное банкротство, полное презрение к достоинству человека, боготворение злата, угождение самым грубым требованиям плоти — стали делом явным, дозволенным, необходимым. Религия сделалась предметом совершенно посторонним; нравственность заключилась в подведении исправных итогов; умственные занятия — изыскание средств обманывать без потери кредита; поэзия — баланс приходорасходной книги; музыка — однообразная стукотня машин; живопись — черчение моделей. Нечему было подкрепить, возбудить, утешить человека; нигде было ему забыться хоть на мгновение. Таинственные источники духа иссякли; какая-то жажда томила, — а люди не знали, как и назвать ее. Общие страдания увеличились» (69).

Для характеристики метаморфоз бентамовского утилитаризма в «Русских ночах» важно иметь в виду еще одно общее высказывание Фауста:

«Но сохрани нас бог сосредоточить все умственные, нравственные и физические силы на одно материальное направление, как бы полезно оно ни было: будут ли то железные дороги, бумажные прядильни, сукновальни или ситцевые фабрики. Односторонность есть яд нынешних обществ и тайная причина всех жалоб, смут и недоумений; когда одна ветвь живет на счет целого дерева — дерево иссыхает» (Одоевский: 35).

В свете христианского реализма утопический яд материалистической и утилитаристской односторонности в понимании человека и творимой им истории заключается в отвлечении внимания от коренных духовно-нравственных конфликтов в его природе и в непредусмотрительности по отношению к заложенным в таком подходе последствиям «закона Я», в разрастании флюса «рабского», материального, низшего, эгоистического за счет «царского», духовного, высшего, альтруистического.

Одоевский и Достоевский не сомневались в том, что взаимосвязь иссякновения «таинственных источников духа» и оживления нигилистических сил «темной основы нашей природы» в «зако́не Я» прокладывает путь на кладбище европейской цивилизации. По многократно и акцентированно выраженному убеждению Достоевского, именно духовная ослабленность и нравственная необеспеченность либеральных и полулиберальных установлений, утилитарных мечтаний и позитивистских иллюзий, их произрастание из энтропийных корней эгоцентризма и открывает пути для их реальных мутаций и непредсказуемых результатов при достижении своекорыстных интересов и извращенно понимаемой пользы. В подобной антропосфере моральные гарантии и общепринятые юридические нормы перестают играть охранительную роль, становятся все более необязательными и относительными, все чаще начинают выполнять роль своеобразной пудры и дымовой навесы для наращивания и реализации материальных приобретений, открывая через демагогию лазейки, окна и двери для осуществления «права сильного», права «тигров и крокодилов», как выражается один из персонажей романа «Идиот» (Д30; 8, 245).

Рационализм, позитивизм и утилитаризм не пресекают, а лишь смягчают и усовершенствуют действие изначальных свойств «темной основы нашей природы» и вступают в невидимое противоборство с «высшей половиной» человека, с образом и подобием Божиим в нем, способствуют постоянно тлеющему нарушению социальной гармонии, перерастанию мира в войну. Достоевский пронизательно исследует образование почвы для такого перерастания, анализируя фактическое душевно-духовное состояние современных людей и раскрывая утопичность не только утилитаристских воззрений, но и столь популярной ныне теории наименьшего зла (демократические институты несовершенны, но лучшего, дескать, нельзя придумать). Говорят, размышляет писатель, что «мир родит богатство, но ведь одной десятой доли людей» (ДЗ0; 25, 101). От излишнего скопления богатства в одних руках развивается грубость чувств, капризных излишеств и ненормальностей, возбуждается сладострастие, провоцирующее одновременно жестокость и слишком трусливую заботу о самообеспечении. Болезни богатства, продолжает он, передаются и остальным девяти десятым, хотя и без богатства. Панический страх за себя сообщается всем слоям общества и вызывает «страшную жажду накопления и приобретения денег». Утробный эгоизм и приобретательская самозащита умерщвляют духовные запросы и веру в братскую солидарность людей на христианских началах. «В результате же оказывается, что буржуазный долгий мир, все-таки, в конце концов, всегда почти сам зарождает потребность войны, выносит ее сам из себя как жалкое следствие, <...> из-за каких-нибудь жалких биржевых интересов, из-за новых рынков, <...> из-за приобретения новых рабов, необходимых обладателям золотых мешков, — словом, из-за причин, не оправдываемых даже потребностью самосохранения, а, напротив, именно свидетельствующих о капризном, болезненном состоянии национального организма» (ДЗ0; 25, 102).

Подобные закономерности заставляли Достоевского утверждать, что никакие умозрительные согласования индивидуальных и общественных интересов не способны предотвратить катастрофу, если сохраняется «низкое» состояние

человеческих душ, видимое или невидимое столкновение интересов которых в их представлениях о полезном, порождает все новые материальные потребности и соответственно требует скрытого разнообразия всевозможных захватов. В результате мирное время рассудочных силлогизмов и идеологических теорий, технического прогресса и бескровных революций, если оно не способствует преобразению эгоцентрических начал человеческой деятельности, а напротив, создает для них питательную среду, само накапливает враждебный потенциал и готовит грядущие катаклизмы, неизбежно в границах и атмосфере развития утилитарно-потребительских ценностей цивилизационного прогресса. Говоря о грядущих результатах и достижениях науки и техники в деле преобразования и покорения природы, он спрашивал в «Дневнике писателя»: «...что бы тогда случилось с людьми? О, конечно, сперва все бы пришли в восторг. Люди обнимали бы друг друга в упоении, они бросились бы изучать открытия (а это взяло бы время); они вдруг почувствовали бы, так сказать, себя осыпанными счастьем, зарытыми в материальных благах; они, может быть, ходили бы или летали по воздуху, пролетали бы чрезвычайные пространства в десять раз скорей, чем теперь по железной дороге; извлекали бы из земли баснословные урожаи, может быть, создали бы химией организмы, и говядины хватило бы по три фунта на человека <...>».

Но вряд ли и на одно поколение людей хватило бы этих восторгов! Люди вдруг увидели бы, что жизни уже более нет у них, нет свободы духа, нет воли и личности, что кто-то у них всё украл разом; что исчез человеческий лик, и настал скотский образ раба, образ скотины, с тою разницею, что скотина не знает, что она скотина, а человек узнал бы, что он стал скотиной. И загнило бы человечество; люди покрылись бы язвами и стали кусать языки свои в муках, увидя, что жизнь у них взята за хлеб, за «камни, обращенные в хлебы»» (ДЗ0; 22, 33–34).

Цена обращения с помощью «камней» природы в «хлебы» цивилизации оказывается настолько великой, что плоды технического прогресса не только не способствуют духовному совершенствованию человека (и на это надеялись и до сих пор еще надеются разнородные «прогрессисты»), но, напротив,

понижают его духовную высоту и теснят потребительскими идолами, гедонистическим миропониманием с его эксцессами и недружественной разделенностью людей и народов, иссякновение источников духа в сознании обоих сравниваемых писателей чревато порождением процессов деградации:

«При начале всякого народа, всякой национальности идея нравственная всегда предшествовала зарождению национальности, ибо она же и создавала ее. Исходила же эта нравственная идея всегда из идей мистических, из убеждений, что человек вечен, что он не простое земное животное, а связан с другими мирами и с вечностью. <...> И заметьте, как только после времен и веков (потому что тут тоже свой закон, нам неведомый) начинал расшатываться и ослабевать в данной национальности ее идеал духовный, так тотчас же начинала падать и национальность, а вместе падал и весь ее гражданский устав, и померкали все те гражданские идеалы, которые успевали в ней сложиться» (Д30; 26, 165–166).

С точки зрения Достоевского, которую подтверждает рассмотренная в статье антропологическая и историософская логика Одоевского, политическое, экономическое, культурное, научное развитие и успехи каждой нации получают реальное содержание и подлинное значение при единении людей во имя общего духовного и нравственного идеала в «законе любви», а не для спасения «животишек» и господства жизненного ощущения «после меня хоть потоп» в «законе Я».

### Примечания

\* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект «Анализ, интерпретация и понимание как методологические установки в изучении наследия Достоевского», № 18-012-90043.

<sup>1</sup> См. его труды [Захаров, 2001, 2012, 2013]. В научном журнале «Проблемы исторической поэтики», главным редактором которого является В. Н. Захаров, публикуются разнообразные исследования, раскрывающие элементы христианского реализма в литературных произведениях. См. об этом также [Есаулов, 2007, 2012], [Моторин], [Степанян]. В настоящей статье понятие «христианский реализм» используется при рассмотрении самых основ мировоззрения и художественного мышления Ф. М. Достоевского, его антропологической и историософской логики, перекликающейся с ходом мысли В. Ф. Одоевского.

- <sup>2</sup> Об этих проблемах, в том числе и применительно к творчеству Одоевского, см. в работах отечественных исследователей [Белопольский], [Сытина], [Тахо-Годи], [Тарасов], [Моторин], а также ряда зарубежных исследователей [Hackard], [John], [Zohrab].
- <sup>3</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1973. Т. 5. С. 104. Далее ссылки на это издание даются в круглых скобках с использованием сокращения *ДЗ0* и указанием тома и страницы.
- <sup>4</sup> Записная тетрадь 1875–1876 гг. // Неизданный Достоевский: Записные книжки и тетради 1860–1881 гг. М.: Наука, 1971. С. 447. (Литературное наследство; т. 83)
- <sup>5</sup> Тютчев писал:

«Нет веры к вымыслам чудесным,  
 Рассудок все опустошил  
 И, покорив законам тесным  
 И воздух, и моря, и сушу,  
 Как пленников — их обнажил;  
 Ту жизнь до дна он иссушил,  
 Что в дерево вливала душу,  
 Давала тело бестелесным» («А. Н. Муравьеву»).

Тютчев Ф. М. Полн. собр. соч.. СПб.: Издание т-ва А. Ф. Маркс, 1912. С. 12.

Сходное настроение выражено и в стихах Боратынского:

«Век шествует путем своим железным;  
 В сердцах корысть, и общая мечта  
 Час от часу насущным и полезным  
 Отчётливей, бесстыдней занята.  
 Исчезнули при свете просвещения  
 Поэзии ребяческие сны,  
 И не о ней хлопочут поколенья,  
 Промышленным заботам преданы»  
 («Последний поэт»)

Боратынский Е. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. Ч. 1. М.: Языки славянских культур, 2012. С. 14.

Пушкин также был озабочен неоднозначными утилитарными связями результатов рассудочного просвещения, когда «страсть к довольству» подавляет «всё возвышающее душу человеческую» (см. статью А. С. Пушкина «Джон Теннер»).

Дух железного века и опустошающего рассудка уже в первой половине XIX столетия зашел настолько далеко, что И. В. Киреевский с известной долей фатализма отмечал: «Одно осталось серьезное для человека — это промышленность, ибо для него уцелела одна действительность бытия: его физическая личность. Промышленность управляет миром без веры и поэзии. Она в наше время соединяет и разделяет

людей; она определяет Отечество, она обозначает сословия, она лежит в основании государственных устройств, она движет народами, она объявляет войну, заключает мир, изменяет нравы, дает направление наукам, характер — образованности; ей поклоняются, ей строят храмы, она действительное божество, в которое верят нелицемерно и которому повинуются. Бескорыстная деятельность сделалась невероятною; она принимает такое же значение в мире современном, какое во времена Сервантеса получила деятельность рыцарская» [Киреевский: 257].

- <sup>6</sup> Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л.: Наука, 1975. С. 62. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием страницы в круглых скобках.

### Список литературы

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1979 — 424 с.
2. Белопольский В. Н. Достоевский и позитивизм. — Ростов н/Д: Изд-во Ростовского ун-та, 1985. — 74 с.
3. Бердяев Н. А. Миросозерцание Достоевского. — Прага: YMCA press, 1923. — 238 с.
4. Бердяев Н. А. Смысл истории. Опыт философии человеческой судьбы. — Париж: YMCA-PRESS, 1969. — 272 с.
5. Боратынский Е. А. Полн. собр. соч. и писем. — М.: Языки славянских культур, 2012. — Т. 3. — Ч. 1. — 608 с.
6. Бочаров С. Г. Об одном разговоре и вокруг него // Новое литературное обозрение. — 1993. — № 2. — С. 70–89.
7. Есаулов И. А. Христианский реализм как художественный принцип русской классики // Феномен русской духовности. — Калининград: РГУ им. Канта, 2007. — С. 9–20.
8. Есаулов И. А. Русская классика: новое понимание. — СПб: Алетейя, 2012. — 448 с.
9. Захаров В. Н. Христианский реализм в русской литературе (постановка проблемы) // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2001. — Вып. 6. — С. 5–20 [Электронный ресурс]. — URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2511> (18.03.2019). DOI: 10.15393/j9.art.2001.2511
10. Захаров В. Н. Проблемы исторической поэтики. Этнологические аспекты. — М.: Индрик, 2012. — 264 с.
11. Захаров В. Н. Имя автора — Достоевский. — М.: Индрик, 2013. — 456 с.
12. Киреевский И. В. Избранные статьи. — М.: Современник, 1984. — 384 с.
13. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — М.: Мысль, 1978. — 623 с.
14. Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения: в 39 т. 2-е изд. — М.: Гос. изд-во политической литературы, 1961. — Т. 20. — 828 с.
15. Моторин А. В. Теория русской словесности. — Великий Новгород: Новгородский гос. университет, 2013. — 300 с.



16. Соловьев Вл. Сочинения: в 2 т. — М.: Мысль, 1988. — Т. 2. — 822 с.
17. Степанян К. А. Человек в свете «реализма в высшем смысле» (Достоевский, Шекспир, Сервантес, Бальзак, Маканин) // Вопросы философии. — 2014. — № 5. — С. 98–103.
18. Сытина Ю. Н. Сочинения князя В. Ф. Одоевского в периодике 1830-х годов. — М.: Индрик, 2019. — 390 с.
19. Тахо-Годи Е. А. Творчество А. Ф. Лосева и литературно-философские искания В. Ф. Одоевского // Литературоведческий журнал. — М.: ИНИОН, 2011. — № 28. — С. 113–121.
20. Тютчев Ф. М. Полн. собр. соч. — Спб.: Издание т-ва А. Ф. Маркс, 1912. — 713 с.
21. Шульц А. С. «Русские ночи» В. Ф. Одоевского и полифонические романы Ф. М. Достоевского // Филологические науки. — М.: Изд-во «Грамота», 2009. — № 6. — С. 21–26.
22. Hackard M. Dostoevsky: Demonic rationalism // The Soul of the East [Электронный ресурс]. — URL: <https://souloftheeast.org/2015/09/04/dostoevsky-demonic-rationalism/> (18.03.2019)
23. John P. Diggins. Ideologie and Pragmatism: Philosophy or passion? // The American political science review. — Cambridge: Cambridge University Press, 1970. — Vol. 64. — № 3. — Pp. 879–906.
24. Tarasov B. Рационализм, позитивизм и прагматизм как питательная среда для формирования преступного замысла Раскольникова // Mundo Eslavo. — 2017. — № 16. — С. 262–272.
25. Zohrab Irene. Dostoevsky and Herbert Spencer // Dostoevsky Studies. — 1986. — № 7. — P. 45–72.

Boris N. Tarasov

(Moscow, Russian Federation)

bntarasov@yandex.ru

## The Utopianism of Western Rationalism, Positivism and Utilitarianism in the Mirror of an Anthropological and Historiosophic Thought of F. M. Dostoevsky and V. F. Odoevsky

**Acknowledgments:** The reported study was funded by RFBR, project no. № 18-012-90043.

**Abstract.** On the basis of the concept of “Christian realism” in the works of F. M. Dostoevsky and V. F. Odoevsky the article deals with the biologizing and sociologizing concepts of the human nature since the Enlightenment and their connection with the fragmentation of the completeness and integrity of this nature, its complexity and inconsistency, with the descensive processes in the spiritual and moral world of people and entropy trends in the course of history. It is shown how spiritual laws, that go beyond the field of view of the rationalistic and pragmatic consciousness, transform the social and progressive engineering and planning, bring nihilistic elements into them. It is emphasized that the methodology of Christian realism is universal, associates the “mystery of man” with the mystery of history and becomes one of the fundamental principles for assessing the hierarchy of values in various worldview, ideological and social systems for the disclosure ascending and descending processes in them, the analysis of the elements of utopianism and social Darwinism.

**Keywords:** Christian realism, the mystery of man, anthropological rationalism, scienticism, historical utopianism, pragmatism, utilitarianism, the law of Self, the law of love, F. M. Dostoevsky, V. F. Odoevsky

**About the author:** *Tarasov Boris N.* — Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of foreign literature, The Maxim Gorky Literature Institute (Tverskoy Boulevard 25, Moscow, 123104, Russian Federation)

**Received:** February 27, 2019

**Date of publication:** June 28, 2019

**For citation:** Tarasov B. N. The Utopianism of Western Rationalism, Positivism and Utilitarianism in the Mirror of an Anthropological and Historiosophic Thought of F. M. Dostoevsky and V. F. Odoevsky. In: *Problemy Istoricheskoy Poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2019, vol. 17, no. 2, pp. 135–163. DOI 10.15393/j9.art.2019.6302 (In Russ.)

### References

1. Bakhtin M. M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [*Aesthetics of Verbal Creation*]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979. 424 p. (In Russ.)
2. Belopol'skiy V. N. *Dostoevskiy i pozitivizm* [*Dostoevsky and Positivism*]. Rostov-on-Don, Rostov State University Publ., 1985. 74 p. (In Russ.)
3. Berdyaev N. A. *Mirosozertsanie Dostoevskogo* [*Dostoevsky's Worldview*]. Prague, YMCA press Publ., 1923. 238 p. (In Russ.)
4. Berdyaev N. A. *Smysl istorii* [*The Meaning of History*]. Moscow, Mysl' Publ., 1990. 176 p. (In Russ.)
5. Boratynskiy E. A. *Polnoe sobranie sochineniy i pisem* [*The Complete Works and Letters*]. Moscow, Yazyki slavyanskikh kul'tur Publ., 2012, vol. 3, part 1. 608 p. (In Russ.)
6. Bocharov S. G. About one Conversation and Around It. In: *Novoe literaturnoe obozrenie* [*New Literary Observer*], 1993, no. 2, pp. 70–89. (In Russ.)
7. Esaulov I. A. Christian Realism as an Artistic Principle of Russian Classical Literature. In: *Phenomen russkoy dukhovnosti* [*A Phenomenon of Russian Spirituality*]. Kaliningrad, Immanuel Kant Baltic Federal University Publ., 2007, pp. 9–20. (In Russ.)
8. Esaulov I. A. *Russkaya klassika: novoe ponimanie* [*Russian Classics: New Understanding*]. St. Petersburg, Aleteyya Publ., 2012. 448 p. (In Russ.)
9. Zakharov V. N. Christian Realism in Russian Literature (Problem Statement). In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [*The Problems of Historical Poetics*]. Petrozavodsk, PetrSU Publ., 2001, issue 6, pp. 5–20. Available at: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2511> (accessed on March 18, 2019). DOI: 10.15393/j9.art.2001.2511 (In Russ.)
10. Zakharov V. N. *Problemy istoricheskoy poetiki. Etnologicheskie aspekty* [*The Problems of Historical Poetics. Ethnological Aspects*]. Moscow, Indrik Publ., 2012. 264 p. (In Russ.)
11. Zakharov V. N. *Imya avtora — Dostoevskiy. Ocherk tvorchestva* [*The Author's Name is Dostoevsky. An Essay on the Creative Work*]. Moscow, Indrik Publ., 2013. 456 p. (In Russ.)
12. Kireevskiy I. V. *Izbrannye stat'i* [*Selected Articles*]. Moscow, Sovremennik Publ., 1984. 384 p. (In Russ.)
13. Losev A. F. *Estetika Vozrozhdeniya* [*Aesthetics of the Renaissance*]. Moscow, Mysl' Publ., 1978. 623 p. (In Russ.)
14. Marks K., Engel's F. *Sochineniya: v 39 tomakh* [*Works: in 39 Vols*]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo politicheskoy literatury Publ., 1955, vol. 3. 630 p. (In Russ.)
15. Motorin A. V. *Teoriya russkoy slovesnosti* [*A Theory of Russian Literature*]. Novgorod the Great, the Yaroslav-the-Wise Novgorod State University Publ., 2013. 300 p. (In Russ.)
16. Solov'ev Vl. *Sochineniya: v 2 tomakh* [*Works: in 2 Vols*]. Moscow, Mysl' Publ., 1988, vol. 2. 822 p. (In Russ.)

17. Stepanyan K. A. The Man in the Light of “Realism in the Best Sense of the Term” (Dostoevsky, Shakespeare, Cervantes, Balzac, Macanin). In: *Voprosy filosofii*. Moscow, Nauka Publ., 2014, no. 5, pp. 98–103. (In Russ.)
18. Sytina Yu. N *Sochineniya knyazya V. F. Odoevskogo v periodike 1830-kh godov* [*The Works of Prince V. F. Odoevsky in the Periodicals of the 1830s*]. Moscow, Indrik Publ., 2019. 390 p. (In Russ.)
19. Takho-Godi E. A. A. F. Losev’s Works and the Literary-Philosophical Strivings of V. F. Odoevsky. In: *Literaturovedcheskiy zhurnal*. Moscow, Institute of Scientific Information on Social Sciences Publ., 2011, no. 28, pp. 113–121. (In Russ.)
20. Tyutchev F. M. *Polnoe sobranie sochineniy* [*The Complete Works*]. St. Petersburg, Izdanie tovarishchestva A. F. Marks Publ., 1912. 713 p. (In Russ.)
21. Shul’ts A. S. “Russian Nights” by V. F. Odoevsky and the Polyphonic Novels by F. M. Dostoevsky. In: *Filologicheskie nauki* [*Philological Sciences*]. Moscow, Gramota Publ., 2009, no. 6, pp. 21–26 (In Russ.)
22. Hackard M. *Dostoevsky: Demonic Rationalism*. Available at: <https://souloft-heckast.org/2015/09/04/dostoevsky-demonic-rationalism/> (accessed on March 18, 2019). (In English)
23. John P. Diggins. Ideologie and Pragmatism: Philosophy or Passion? In: *The American Political Science Review*. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 1970, vol. 64, no. 3, pp. 879–906. (In English)
24. Tarasov Boris. Rationalism, Positivism and Pragmatism as a Breeding Ground for the Formation of Raskolnikov’s Criminal Plan. In: *Mundo Eslavo*, 2017, no. 16, pp. 262–272. (In Russ.)
25. Zohrab Irene. Dostoevsky and Herbert Spencer. In: *Dostoevsky Studies*, 1986, no. 7, pp. 45–72. (In English)

DOI: 10.15393/j9.art.2019.6802

УДК 821.161.1; 070

**Ольга Владимировна Захарова***(Петрозаводск, Российская Федерация)*

ovzakh05@yandex.ru

## **Проблема жанровой дифференциации повести и романа в полемике о Достоевском в 1840-е годы\***

**Аннотация.** Проблема дифференциации повести и романа является одной из самых сложных в русской критике. До сих пор критики и читатели часто путают эти жанры, называя одни и те же произведения то романами, то повестями. Дискуссии осложняются нежанровыми значениями жанровых дефиниций. Одним из немногих, кто предпринял попытку создать теорию повести и романа, был Белинский. В его понимании повесть была средним жанром: меньше романа, но больше рассказа; видом романа (его эпизодом). В поздней критике он считал роман и повесть одним «родом поэзии». Эта ситуация отразилась в обсуждении романов и повестей Достоевского 1840-х годов. Большинство критиков признали «Бедные люди» романом, немногие сочли повестью, некоторые писали о повести «Двойник» как о романе. Сам Достоевский подчас давал нежанровые номинации своих и чужих произведений. Повесть была для него не только жанром, но и типом повествования, содержанием произведения, сообщением, «рассказом о былом» (В. И. Даль). Повестью могли назвать любое эпическое произведение. Нередко смешение повести и романа происходило намеренно. В полемике по поводу дебюта Достоевского представлен весь спектр жанровых и нежанровых дефиниций. Их учет помогает решать проблему дифференциации эпических жанров, таких как повесть и роман.

**Ключевые слова:** дебют Достоевского, Белинский, критика, жанр, повесть, роман, дифференциация жанров, нежанровые значения жанровых дефиниций

**Об авторе:** *Захарова Ольга Владимировна* — кандидат филологических наук, доцент кафедры классической филологии, русской литературы и журналистики, Петрозаводский государственный университет (185910, Российская Федерация, г. Петрозаводск, пр. Ленина, 33)

**Дата поступления:** 18.02.2019

**Дата публикации:** 28.06.2019

**Для цитирования:** Захарова О. В. Проблема жанровой дифференциации повести и романа в полемике о Достоевском в 1840-е годы // Проблемы исторической поэтики. — 2019. — Т. 17. — № 2. — С. 164–174. DOI: 10.15393/j9.art.2019.6802

За редким исключением многие критики до сих пор плохо различают повесть и роман: путаются в жанровых дефинициях, дают разные номинации одному и тому же произведению, ошибаются в суждениях по истории и теории жанров.

Отчасти это отражает реальную сложность историко-литературного процесса, историю жанров в русской литературе XVIII–XIX вв. В свое время проблема разграничения эпических жанров была поставлена в трудах В. В. Сиповского. Составляя историю жанров, исследователь, по собственному признанию, позволил «себе некоторую свободу»: с одной стороны, «из всех сатирических журналов XVIII в. мы извлекли лишь несколько подходящих для нас отрывков», с другой, — «включили в число романов некоторые из тех неопределенных синкретических жанров, которые примыкают одинаково к морали и повести, истории и роману, мемуарам и художественному творчеству» [Сиповский: II]. Сложность разграничения эпических жанров, по мнению В. В. Сиповского, заключается в отсутствии критериев их определения: «Труднее всего было отграничить повесть от анекдота, роман от поэмы, и, быть может, за разрешение этих сомнений мы справедливее всего подвергнемся обвинению в субъективизме выбора. Но на это обвинение мы ответим просьбой указать нам те литературные нормы, которые дали бы возможность ясно и точно определить границы, заметной чертой отделяющие эти литературные жанры один от другого» [Сиповский: II]. Сам В. В. Сиповский указывает единственный критерий: в список романов он внес «произведения только прозаические» [Сиповский: II]. Описывая критические статьи, опубликованные в журналах XVIII в., исследователь отмечает лишь случайные замечания критиков о романе: «тяготение к реализму», «отрицание фантастики», «мнения о пользе и вреде романов». По его мнению, «попытки дать теорию романа, или хотя бы, точное его определение сводились к определению отличия романа от родственных ему жанров: поэмы и истории» [Сиповский: VIII]; одна из причин отсутствия теории романа в начале XIX века лежит в «быстром развитии романа» [Сиповский: X].

Белинский был одним из тех немногих критиков, кто пытался создать теорию повести и романа. В статье «О русской

повести и повестях Гоголя» (1835) он определил повесть как «эпизод из беспредельной поэмы судеб человеческих», «распавшийся на части, на тысячи частей, роман; главу, вырванную из романа» [Белинский, 1953: 271]. Потребность данного жанра обусловлена тем, что «мы беспрестанно суетимся, хлопочем, мы дорожим временем, нам некогда читать больших и длинных книг — словом, нам нужна повесть» [Белинский, 1953: 271]. В его понимании повесть не драма, не роман, а нечто среднее. Она вмещает разнообразное содержание в «тесные рамки»: «Есть события, есть случаи, которых, так сказать, не хватило бы на драму, не стало бы на роман, но которые глубоки, которые в одном мгновении сосредоточивают столько жизни, сколько не изжить ее и в века: повесть ловит их и заключает в свои тесные рамки. Ее форма может вместить в себе все, что хотите — и легкий очерк нравов, и колкую саркастическую насмешку над человеком и обществом, и глубокое таинство души, и жестокую игру страстей. Краткая и быстрая, легкая и глубокая вместе, она перелетает с предмета на предмет, дробит жизнь по мелочи и вырывает листки из великой книги этой жизни» [Белинский, 1953: 271–272].

Не зная истории повести, он сочинил ее: «В русской литературе повесть еще гостья, но гостья, которая, подобно ежу, вытесняет давнишних и настоящих хозяев из их законного жилища» [Белинский, 1953: 272]. Критик замечает, что «повесть наша началась недавно, очень недавно, а именно — с двадцатых годов текущего столетия. До того же времени она была чужеземным растением, перевезенным из-за моря по прихоти и моде и насильственно пересаженным на родную почву» [Белинский, 1953: 272]. С его точки зрения, история русской повести началась с повестей Бестужева-Марлинского, Одоевского, Погодина, Полевого, Павлова, Гоголя.

Позже в теоретическом трактате «Разделение поэзии на роды и виды» (1841) Белинский отмечает: «*Повесть* есть тот же роман, только в меньшем объеме, который условливается сущностью и объемом самого содержания. В нашей литературе этот вид романа имеет представителем истинного художника — Гоголя» [Белинский, 1954: 42].

Несмотря на попытки разграничения романа и повести, в критической практике Белинский не следовал своим теоретическим установкам.

В январе–феврале 1846 года Достоевский опубликовал роман «Бедные люди» и повесть «Двойник». Белинский называл их то романами, то повестями.

В библиографическом разделе февральского номера «Отечественных записок» критик отмечал: «...в “Петербургском сборнике” напечатан **роман**<sup>1</sup> «Бедные люди» г. Достоевского — имя совершенно неизвестное и новое, но которому, как кажется суждено играть значительную роль в нашей литературе. В этой книжке «Отечественных записок» русская публика прочтет и еще **роман** г. Достоевского «Двойник», — этого слишком достаточно для ее убеждения, что такими произведениями обыкновенные таланты не начинают своего поприща» [Белинский, 1955: 475–476].

Месяц спустя он пишет о «Бедных людях» преимущественно как о романе. Рецензия на «Петербургский сборник» начинается с объявления жанра: «Бедные люди», роман г. Достоевского, в этом альманахе — первая статья и по месту и по достоинству» [Белинский, 1955: 543]. Далее еще девять раз критик назвал «Бедные люди» романом, но семь раз повестью. Критик не объясняет, почему эпистолярный роман не роман, а повесть — просто в рамках одного абзаца он последовательно именуется произведение повестью:

«Слухи о «Бедных людях» и новом, необыкновенном таланте, готовом появиться на арене русской литературы, задолго предупредили появление самой **повести**» [Белинский, 1955: 549]; «...прочитав **повесть**, они увидят, что это такое...» [Белинский, 1955: 549];

«...успех «Бедных людей» был полный. Если б эту **повесть** приняли все с безусловными похвалами, с безусловным восторгом, — это служило бы неопровержимым доказательством, что в ней точно есть талант, но нет ничего необыкновенного» [Белинский, 1955: 549];

«...в этой **повести** заметен не совсем обыкновенный талант» [Белинский, 1955: 549].



В завершение абзаца критик снова называет «повесть» «романом»:

«Со временем, та же **повесть** будет казаться иною многим из тех, которые сочли преувеличенными предшествовавшие ее появлению слухи о высоком художественном ее достоинстве. Из всех критиков самый великий, самый гениальный, самый непогрешительный — время. Впрочем, не должно забывать, что **роман** г. Достоевского прочтен всеми только в Петербурге и что только Петербург обнаружил свое мнение о таланте нового поэта» [Белинский, 1955: 549].

В выводах дана иная логика смешения и иерархия жанров:

«Рассказывать содержание этого **романа** было бы излишне; делать большие выписки тоже. <...> это обстоятельство, может быть, заставит их вновь перечесть всю **повесть**» [Белинский, 1955: 555].

Критик называет романом не только «Бедные люди», но и повесть «Двойник»:

«Во многих частностях обоих **романов** г. Достоевского (“Бедных людей” и “Двойника”) видно сильное влияние Гоголя, даже в обороте фразы» [Белинский, 1955: 551];

«... между лицами **романов** г. Достоевского и повестей Гоголя существует такая же разница, как и между Попрыщинным и Башмачкиным, хотя оба эти лица созданы одним и тем же автором» [Белинский, 1955: 552];

«... в обоих **романах** г. Достоевского заметно сильное влияние Гоголя, и это должно относиться только к частностям, к оборотам фразы, но отнюдь не к концепции целого произведения и характеров действующих лиц» [Белинский, 1955: 552].

Десять раз в статье Белинский называет «Двойник» романом<sup>2</sup> и лишь один раз повестью, и то со ссылкой на чужое мнение:

«Что же касается до толков большинства, что “Двойник” — плохая **повесть**, что слухи о необыкновенном таланте его автора преувеличены, и т. п. — об этом г. Достоевскому нечего заботиться: его талант принадлежит к разряду тех, которые постигаются и признаются не вдруг» [Белинский, 1955: 566].

В его обзоре «Взгляд на русскую литературу 1847 года» «Хозяйка» — повесть [Белинский, 1956: 350], в другой статье — роман [Белинский, 1956: 363].

В критическом тезаурусе Белинского нет такой категории, как жанр [Кожин: 80], [Захаров, 1984: 6–8], но все его номинации — жанровые.

В поздней критике Белинский считал роман, повесть и даже рассказ одним «родом поэзии»:

«**Роман и повесть** стали теперь во главе всех других родов поэзии. <...> Это самый широкий, всеобъемлющий **род поэзии**; в нем талант чувствует себя безгранично свободным» [Белинский, 1956: 315].

Видом повести, по Белинскому, были рассказы, физиологии, очерки:

«...кроме “**рассказа**”, давно уже существовавшего в литературе, как низший и более легкий **вид повести**, недавно получили в литературе право гражданства так называемые физиологии, характеристические очерки разных сторон общественного быта» [Белинский, 1956: 316].

Неразличение повести и романа — типичная ситуация в русской литературе. Большинство критиков признали «Бедные люди» романом, немногие сочли роман повестью (С. П. Шеврев, Э. И. Губер, К. С. Аксаков), некоторые, вслед за Белинским (Л. В. Брант, Ф. В. Булгарин, А. А. Григорьев), писали о «Бедных людях» как о романе и повести одновременно [Достоевский, 2015: 259–343].

В ряде случаев смешение повести и романа и происходило намеренно, как, например, в отзыве Ф. В. Булгарина:

«Мы прочли этот **роман** и сказали: бедные русские читатели! Благодарим “Иллюстрацию”, что она также высказала несколько правд о “Петербургском сборнике” и оценила по достоинству **повесть** “Бедные люди”»<sup>3</sup>.

В №47 Л. В. Брант «Северной пчелы» называет «Двойник» романом<sup>4</sup>, в № 55 Ф. В. Булгарин именует Достоевского автором двух «весьма слабых повестей»<sup>5</sup>.

К. А. Полевой утверждал, что «Бедные люди» не роман:

«Бедные люди» — не **роман**, как называет его автор, а отрывок, эпизод огромной картины, которая бывает перед глазами каждого поколения людей, и каждое прибавляет к ней какую-нибудь новую черту. Уловить одну из этих черт и представить ее с поразительной истиною есть уже большое искусство»<sup>6</sup>.

Свое мнение он аргументировал странным доводом — тем, что в сочинении нет «создания»: «...автор неверно назвал его **романом**»; в **романе** необходим интерес события, тогда как тут только отдельные черты, хотя и верно набросанные»<sup>7</sup>.

Сам Достоевский подчас давал нежанровые номинации своих и чужих произведений [Захаров, 1985: 17, 23–34].

1 января 1840 г. он писал брату Михаилу о его стихах как «живой повести» о нем и о «странных и чудесных» событиях своей жизни как «предолгой **повести**», которую он «никому не расскажет»:

«Я вѣрю: въ жизни челоуѣка много, много печалей, горя и — радостей. — Въ жизни поэта это и тернъ и розы. Лирика — всегдашній спутникъ поэта; потому что онъ существо словесное. — Твои лирическія стихотворенья были прелестны: Прогулка, Утро, Видѣнье матери, роза (кажется такъ), Фебовы кони, и много другихъ прелестны. — Какая живая **повѣсть** о тебѣ милый! И какъ близко она сказалась мнѣ. Я могъ тебя понимать тогда; потому что тѣ мѣсяцы были такъ памятны для меня, так памятны. — О, сколько случилось тогда и страннаго и чудеснаго въ моей жизни! — Это предолгая **повѣсть**, и я ее никому не расскажу»<sup>8</sup>.

Когда Варенька Доброселова вспоминает: «А теперь все пойдутъ грустныя, тяжелыя воспоминанія; начнется **повѣсть** о моихъ черныхъ дняхъ» [Достоевский, 1995: 54], — она говорит не о жанре, а о событиях своей жизни, о которых она сообщает, рассказывает, повествует.

Подобная семантическая двойственность слова вызвана нежанровыми значениями слов, которые стали жанровыми дефинициями.

Повесть и рассказ не только жанр, но и тип повествования, содержание произведения, сообщение. Повестью могли называть вообще любое эпическое произведение<sup>9</sup>.

Для Достоевского характерно глубокое понимание жанра повести, которая образована по типу повествования («изложению событий в том порядке, как они произошли»), по объему и сущности содержания [Захаров, 1985: 6, 26–28, 42–45, 65–72] (см. также: [Заваркина: 556–558]).

В полемике по поводу дебюта Достоевского 1840-х годов представлен весь спектр жанровых и нежанровых дефиниций его произведений. Их учет позволяет осознанно решать проблему дифференциации эпических жанров, таких как повесть и роман.

### Примечания

\* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-012-90012.

<sup>1</sup> Здесь и далее все выделения жирным шрифтом мои. — О. З.

<sup>2</sup> Ср. некоторые отзывы: «Герой **романа** — г. Голядкин — один из тех обидчивых, помешанных на амбиции людей, которые так часто встречаются в низших и средних слоях нашего общества <...>. Еще в начале **романа**, из разговора с доктором Крестьяном Ивановичем, не мудрено догадаться, что г. Голядкин расстроен в уме. Итак, герой **романа** — сумасшедший!» [Белинский, 1955: 563].

«...каждое отдельное место в этом **романе** — верх совершенства» [Белинский, 1955: 564].

«Напечатанные курсивом фразы совершенно лишние, а таких фраз в **романе** найдется довольно» [Белинский, 1955: 565].

«...это же самое сделало неясными многие обстоятельства в **романе**...» [Белинский, 1955: 565].

«Существенный недостаток в этом **романе** только один: почти все лица в нем, как ни мастерски, впрочем, очерчены их характеры, говорят почти одинаковым языком. Больше указать не на что» [Белинский, 1955: 565].

«Знатоки искусства, даже и несколько утомляясь чтением “Двойника”, всё-таки не оторвутся от этого **романа**, не дочитав его до последней строки; но, во-первых, и они, дорожа и любуясь каждым словом, каждым отдельным местом **романа**, всё-таки чувствуют утомление; во-вторых, истинно большой талант так же должен писать не для одних знатоков, как и не для одной толпы, но для всех» [Белинский, 1955: 566].

<sup>3</sup> О. Б. <Булгарин Ф.> Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1846. № 27. 1 февраля.

<sup>4</sup> Я. Я. <Брандт Л. В.> Русская литература. Журналистика. Отечественные записки. Январская и февральская книжки 1846 г. // Северная пчела. 1846. № 47. 27 февраля.

<sup>5</sup> О. Б. <Булгарин Ф.> Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1846. № 55. 9 марта.

- <sup>6</sup> К. П. <Полевой К. А.> Библиография. Бедные люди. Роман Федора Достоевского. С.-Петербург. В типогр. Эдуарда Праца. 1847. В 8 д. л. 181 стран // Санкт-Петербургские ведомости. 1848. № 12. 5 января.
- <sup>7</sup> Там же.
- <sup>8</sup> Достоевский Ф. М. Письмо к Достоевскому М. М. От 1 января 1840 г. // Эпистолярное наследие Ф. М. Достоевского и его корреспондентов [Электронный ресурс]. URL: [http:// http://philolog.petsru.ru/fmdost/letters/dostmm/kMMD01011840.htm](http://philolog.petsru.ru/fmdost/letters/dostmm/kMMD01011840.htm)
- <sup>9</sup> По В. И. Далю, повесть — «рассказ о былом или о вымышленном, словесный или письменный» [Даль: 151].

### Список литературы

1. Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. — М.: Изд-во АН СССР, 1953. — Т. 1. — 574 с.
2. Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. — М.: Изд-во АН СССР, 1954. — Т. 5. — 863 с.
3. Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. — М.: Изд-во АН СССР, 1955. — Т. 9. — 804 с.
4. Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. — М.: Изд-во АН СССР, 1956. — Т. 10. — 474 с.
5. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. — М.: Госуд. Изд-во иностранных и национальных словарей, 1955. — Т. 3. — 556 с.
6. Достоевский Ф. М. Бедные люди / изд. подгот. К. А. Баршт. — М.: Ладомир: Наука, 2015. — 807 с., ил. (Литературные памятники).
7. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: канонические тексты / Ф. М. Достоевский; изд. в авт. орфографии и пунктуации под ред. В. Н. Захарова; текстол. группа В. Н. Захаров [и др.]. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1995. — Т. 1. — 688 с.
8. Заваркина М. В. Жанровая стратегия в повестях А. Платонова 1930-х годов // Проблемы исторической поэтики. — 2015. — Вып. 13. — С. 554–569 [Электронный ресурс]. — URL: [http://poetica.pro/files/redaktor\\_pdf/1456407233.pdf](http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1456407233.pdf) (дата обращения: 10.01.2019). DOI: 10.15393/j9.art.2015.3402
9. Захаров В. Н. К спорам о жанре // Жанр и композиция литературного произведения: межвуз. сб. / отв. ред. М. М. Гин. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1984. — С. 3–19.
10. Захаров В. Н. Система жанров Достоевского: типология и поэтика. — Л.: Изд-во ЛГУ, 1985. — 208 с.
11. Кожин В. Роман — эпос нового времени // Вопросы литературы. — 1957. — № 6. — С. 64–93.
12. Сиповский В. В. Из истории русского романа и повести / В. В. Сиповский. — СПб.: Паровая скоропечатня Г. П. Пожарова, 1903. — Ч. 1. XVIII век. — 351 с.

Olga V. Zakharova

(Petrozavodsk, Russian Federation)

ovzakh05@yandex.ru

## The Problem of Genre Differentiation Between *Povest'* and *Novel* in Polemics on Dostoevsky in the 1840s

**Acknowledgements.** The reported was funded by RFBR, project number 18–012–90012.

**Abstract.** The issue of differentiation between the *povest'* and the *novel* is one of the most difficult problems in Russian criticism. To this day, critics and readers confuse these genres designating the same literary works both as *novels* and *povest'*. The discussions are becoming complicated by non-genre meanings of genre definitions. One of the few creators of the theory of the *povest'* and the *novel* was Vissarion Belinsky. In his view, the *povest'* is a middle genre: shorter than the *novel*, but longer than the short story, a kind of the *novel* (its episode). In his late criticism, he considered the *novel* and the *povest'* a “sort of poetry”. This situation was reflected in the discussions of Dostoevsky’s *novels* and *povest'* written in the 1840s. The majority of critics identified *Poor Folk* as a *novel*, few considered it a *povest'*, some of them wrote about the *povest'* *The Double* as a *novel*. Dostoevsky himself occasionally used to label non-genre categories for his own literary pieces and works by other writers. In his opinion, the *povest'* is not only a genre, but a type of narration, the content of a writing, a message, “a tale about the past” (Vladimir Dahl). Any epic work could be called a *povest'*. As often as not, a mixture of the *povest'* and the *novel* was made intentionally. In the polemics regarding Dostoevsky’s debut, the whole range of genre and non-genre definitions can be found. Their consideration helps to solve the problem of differentiation between epic genres such as the *povest'* and the *novel*.  
**Keywords:** Dostoevsky’s debut, Belinsky, criticism, genre, *povest'*, *novel*, differentiation of genres, non-genre meanings of genre definitions

**About the author:** Zakharova Olga V. — PhD in Philology, Associate Professor of the Department of Classical Literature, Russian Literature and Journalism, Petrozavodsk State University (prosp. Lenina, 33, Republic of Karelia, Petrozavodsk, 185910, Russian Federation)

**Received:** February 18, 2019

**Date of publication:** June 28, 2019

**For citation:** Zakharova O. V. The Problem of Genre Differentiation Between *Povest'* and *Novel* in Polemics on Dostoevsky in the 1840s. In: *Problemy Istoricheskoy Poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2019, vol. 17, no. 2, pp. 164–174. DOI: 10.15393/j9.art.2019.6802 (In Russ)

## References

1. Belinskiy V. G. *Polnoe sobranie sochineniy: v 13 tomakh* [*The Complete Works: in 13 Vols*]. Moscow, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1953, vol. 1. 574 p. (In Russ.)
2. Belinskiy V. G. *Polnoe sobranie sochineniy: v 13 tomakh* [*The Complete Works: in 13 Vols*]. Moscow, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1954, vol. 5. 863 p. (In Russ.)
3. Belinskiy V. G. *Polnoe sobranie sochineniy: v 13 tomakh* [*The Complete Works: in 13 Vols*]. Moscow, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1955, vol. 9. 804 p. (In Russ.)
4. Belinskiy V. G. *Polnoe sobranie sochineniy: v 13 tomakh* [*The Complete Works: in 13 Vols*]. Moscow, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1956, vol. 10. 474 p. (In Russ.)
5. Dal' V. I. *Tolkovyy slovar' zhivogo velikoruskogo yazyka: v 4 tomakh* [*The Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language: in 4 Vols.*]. Moscow, State Publishing House of foreign and national dictionaries Publ., 1955, vol. 3. 556 p. (In Russ.)
6. Dostoevskiy F. M. *Bednye lyudi* [*Poor People*]. Moscow, Lodomir Publ., Nauka Publ., 2015. 807 p. (In Russ.)
7. Dostoevskiy F. M. *Polnoe sobranie sochineniy: kanonicheskie teksty* [*The Complete Works: Canonical Texts*]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1995, vol. 1. 688 p. (In Russ.)
8. Zavarkina M. V. The Genre Strategy in A. Platonov's Short Novels of the 1930s. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [*The Problems of Historical Poetics*]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2015, issue 13, pp. 554-569. Available at: [http://poetica.pro/files/redaktor\\_pdf/1456407233.pdf](http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1456407233.pdf) (accessed on January 10, 2019). DOI: 10.15393/j9.art.2015.3402 (In Russ.)
9. Zakharov V. N. To Disputes About the Genre. In: *Zhanr i kompozitsiya literaturnogo proizvedeniya* [*Genre and Composition of the Literary Work*]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1984, pp. 3-19. (In Russ.)
10. Zakharov V. N. *Sistema zhanrov Dostoevskogo. Tipologiya i poetika* [*The System of Genres of Dostoevsky: Typology and Poetics*]. Leningrad, Leningrad State University Publ., 1985. 208 p. (In Russ.)
11. Kozhinov V. Novel — the Epos of the New Time. In: *Voprosy literatury*, 1957, no. 6, pp. 64-93. (In Russ.)
12. Sipovskiy V. V. *Iz istorii russkogo romana i povesti* [*From the History of the Russian Novel and Story*]. St. Petersburg, Parovaya skoropechatnya G. P. Pozharova Publ., 1903, part 1. 351 p. (In Russ.)

DOI 10.15393/j9.art.2019.6782

УДК 821.161.1.09“18”

Ирина Владимировна Дергачева

(Московская обл., Химки, Российская Федерация)

krugh@yandex.ru

## Танатологический дискурс в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» \*

**Аннотация:** В статье рассмотрен танатологический дискурс в романе Ф. М. Достоевского: анализируются бинарные оппозиции эсхатологической тематики; описываются художественные образы героев романа, приобретающих своеобразные мифологические черты во время своих земных мытарств; исследуются аллюзии на образы иного мира, представленные в тексте; разбираются акцентные элементы круговой композиции романа, подчеркивающие невозможность героям выбраться из *Iocus infernus* (лат. ад), куда их последовательно ведет земной путь. В романе, раскрывающем кризис современной цивилизации, аксиологической задачей становится поиск идеала и тема неизбежности Воскресения, что выражено не только в фабуле и системе образов главных героев, но и в эсхатологическом дискурсе второстепенных, на первый взгляд, персонажей: толкованиях Апокалипсиса Лебедевым; рассуждениях Ипполита Терентьева, воспринимающего жизнь как «злую насмешку природы», но ощущающего в подсознании, проявляющемся через сон, победу Христа над смертью. Несмотря на заклятие Настасьи Филипповны Барашковой, финал романа оптимистичен, ибо он несет благую весть о Воскресении.

**Ключевые слова:** танатологический дискурс, поэтика, бинарные оппозиции, герменевтический анализ, аллюзии, эсхатологический интертекст

**Об авторе:** *Дергачева Ирина Владимировна* — доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой лингвистики факультета Государственной культурной политики Московского государственного института культуры (141406, Российская Федерация, Московская обл., г. Химки, ул. Библиотечная, д. 7)

**Дата поступления:** 15.03.2019

**Дата публикации:** 28.06.2019

**Для цитирования:** Дергачева И. В. Танатологический дискурс в романе Достоевского «Идиот» // Проблемы исторической поэтики. — 2019. — Т. 17. — № 2. — С. 175–191. DOI: 10.15393/j9.art.2019.6782

Русский танатологический дискурс базируется на фундаменте христианского учения, ставшего основой русской культуры, и представляет сложный религиозно-синкретический феномен воззрений на загробную жизнь. Комплексный



анализ представлений героев романа «Идиот» о смерти, основанный на описаниях образов, смыслов и мифологем эсхатологического характера, показывает, что они занимают центральное место в композиции романа. Это соответствует месту таких представлений в танатологическом дискурсе русской словесности. В тексте романа представлены некие локусы взаимопроникновения трансцендентного и земного миров, попадая в которые герои теряют свои обычные качества и приобретают своеобразные мифологические черты, изменяющиеся под влиянием интеграции с современностью. «Герои Достоевского живут в разных измерениях времени и пространства: от сотворения мира и от Рождества Христова, до и после начала новой эры, они одновременно пребывают в прошлом, настоящем и будущем не только личном, но и всего человечества, многие из них проживают годовой календарь как христианскую мистерию» [Захаров, 2011: 30]. Центральное место в романе занимает оппозиция *Эрос / Танатос* (З. Фрейд), которая может быть соотнесена с оппозицией *Любовь / Смерть*.

Роман «Идиот» открывается приездом в Петербург двух героев, которым предстоит пройти путь мытарств, приведших их в конце пути в *locus infernus*. Клубящийся туман лишь создает гнетущее впечатление:

«В конце ноября, в оттепель, часов в девять утра, поезд Петербургско-Варшавской железной дороги на всех парах подходил к Петербургу. Было так сыро и туманно, что насилу рассвело; в десяти шагах, вправо и влево от дороги, трудно было разглядеть хоть что-нибудь из окон вагона. Из пассажиров были и возвращавшиеся из-за границы; но более были наполнены отделения, для третьего класса, и всё людом мелким и деловым, не из очень далека. Все, как водится, устали, у всех отяжелели за ночь глаза, все назяблись, все лица были бледно-желтые, под цвет тумана»<sup>1</sup>.

Образ железной дороги, связанный с макабрической темой иного мира в мировой литературе вызывает ассоциации с переправой между двумя мирами — трансцендентным и материальным (ср. у Л. Н. Толстого). В конце романа герои будут также сидеть друг напротив друга, а образ Настасьи Филипповны, объединивший их эксплицитно в купе поезда, будет вновь явлен им в виде безмолвного тела, которое покинула душа.

Кольцевая композиция, соотносящая начальный и конечный эпизоды романа, а также их основные акцентные элементы, позволяет читателю ощутить не только завершенность, но и цикличность, повторяемость сюжетных событий. Подобная законченная форма подчеркивает выраженную замкнутость пространства.

В описании внешности героев подчеркнута мертвенная бледность обоих и противоречивость их черт. Парфен Рогожин, «черномазый сосед» князя, выделяется следующими чертами:

«Особенно приметна была в этом лице его мертвая бледность, придававшая всей физиономии молодого человека изможденный вид, несмотря на довольно крепкое сложение, и вместе с тем что-то страстное, до страдания, не гармонизировавшее с нахальной и грубою улыбкой и с резким, самодовольным его взглядом» (8, 5).

В описании внешности князя Мышкина превалируют светлые тона:

«Обладатель плаща с капюшоном был молодой человек, тоже лет двадцати шести или двадцати семи, роста немного повыше среднего, очень белокур, густоволос, со впалыми щеками и легонькою, востренькою, почти совершенно белою бородкой. Глаза его были большие, голубые и пристальные; во взгляде их было что-то тихое, но тяжелое, что-то полное того странного выражения, по которому некоторые угадывают с первого взгляда в субъекте падучую болезнь. Лицо молодого человека было, впрочем, приятное, тонкое и сухое, но бесцветное, а теперь даже досиня иззябшее» (8, 6).

У обоих героев отмечена бледность и напряженность взгляда — они насторожены, как бы прозревают опасность, которая их ждет на пути. «Рогожин противостоит Мышкину в московском пласте русской жизни, примерно как царь Иван Васильевич — своему сыну Федору Ивановичу. Они — противоположности, но на одной плоскости, в одном ряду (Мышкин и Рогожин — крестовые братья)» [Померанц; 263].

Парфен начинает знакомство с князем Мышкиным апелляцией к танатологическому дискурсу:

«— Тьфу тебя! — сплюнул черномазый. — Пять недель назад я вот, как и вы, — обратился он к князю, — с одним узелком от родителя во Псков ушел, к тетке; да в горячке там и слег, а он (отец Парфена. — *И. Д.*) без меня и помер. Кондрашка пришиб. Вечная память покойнику, а чуть меня тогда до смерти не убил! Верите ли, князь, вот ей-Богу! Не убеги я тогда, как раз бы убил» (8, 10).

Любовь с первого взгляда, заполонившая душу Парфена, о которой он поведал в поезде князю, будет присутствовать с этого момента постоянной доминантой в его сознании, однако доминантой деструктивной, направленной на танатос и в конце концов приведшей к трагическому концу — убийству Настасьи Филипповны. Сразу после знакомства с нею Рогожин по вине отца попадает в унижительную ситуацию и пытается забыть:

«Ну, а я этой порой, по матушкину благословению, <...> во Псков по машине и отправился, да приехал-то в лихорадке; меня там святцами зачитывать старухи принялись, а я пьян сижу, да пошел потом по кабакам на последние, да в бесчувствии всю ночь на улице и провалялся, ан к утру горячка, а тем временем за ночь еще собаки обгрызли. Насилу очнулся» (8, 13).

Девиантное поведение Рогожина замечают окружающие и справедливо связывают его с чувством к Настасье Филипповне:

«— Не знаю, как вам сказать, — ответил князь, — только мне показалось, что в нем много страсти, и даже какой-то большой страсти. Да он и сам еще совсем как будто больной. Очень может быть, что с первых же дней в Петербурге и опять сляжет, особенно если закутит.

— Так? Вам так показалось? — уцепился генерал за эту идею.

— Да, показалось» (*Д30*; 8, 28).

Любовь князя Мышкина имеет метафизический характер. Два женских образа — Настасьи Филипповны Барашковой и Аглаи Епанчиной — противопоставлены друг другу. Аглая являет собой идеал земного рая:

«Может быть, несколько слепая любовь и слишком горячая дружба сестер и преувеличивали дело, но судьба Аглаи предназначалась между ними, самым искренним образом, быть не

просто судьбой, а возможным идеалом земного рая. Будущий муж Аглаи должен был быть обладателем всех совершенств и успехов, не говоря уже о богатстве. Сестры даже положили между собой, и как-то без особенных лишних слов, о возможности, если надо, пожертвования с их стороны в пользу Аглаи: приданое для Аглаи предназначалось колоссальное и из ряду вон» (8, 34).

Настасья Филипповна представлена в образе «девы-обиды» [Чернова: 196]. Из мечтательной девушки в юности, позже, «раненая реальной жизнью, она уже не женщина, а мстительница, убивающая на своем пути и правых, и виноватых без разбора» [Чернова: 194]. В ее облике подчеркнута бледность:

«В последние два года он <Тоцкий> часто удивлялся изменению цвета лица Настасьи Филипповны: она становилась ужасно бледна и — странно — даже хорошела от этого» (8, 38).

Настасья Филипповна лишена чувств и эмоций:

«...олицетворенные идеалы: князя, гусары, секретари посольств, поэты, романисты, социалисты даже — ничто не произвело никакого впечатления на Настасью Филипповну, как будто у ней вместо сердца был камень, а чувства иссохли и вымерли раз навсегда» (8, 39).

И все же Настасья Филипповна осознает, что она хотела бы воскреснуть:

«Это правда, что ей теперь тяжело и скучно, очень скучно; Афанасий Иванович угадал мечты ее; она желала бы воскреснуть, хоть не в любви, так в семействе, сознав новую цель...» (8, 41).

Важную роль в романе играет оппозиция *Свое / Чужое*: пространство становится отражением внутреннего мира князя. До тех пор, пока он не наладил тесный эмоциональный контакт с другими героями романа, в его внешности была акцентирована непохожесть на других жителей Петербурга:

«На нем был довольно широкий и толстый плащ без рукавов и с огромным капюшоном, точь-в-точь как употребляют часто дорожные, по зимам, где-нибудь далеко за границей, в Швейцарии или, например, в Северной Италии, не рассчитывая, конечно, при этом и на такие концы по дороге, как от Эйдткунена до

Петербурга. Но что годилось и вполне удовлетворяло в Италии, то оказалось не совсем пригодным в России» (8, 6).

Активно участвуя в судьбе главных героев романа, князь Мышкин находит наконец для себя цель жизни, в этот момент Россия для него становится родной, о чем он сообщает в разговоре с Рогожиным:

«Но главное то, что всего яснее и скорее на русском сердце это заметишь, и вот мое заключение! Это одно из самых первых моих убеждений, которые я из нашей России выношу. Есть что делать, Парфен! Есть что делать на нашем русском свете, верь мне» (ДЗ0; 8, 184).

Кульминацией их разговора является обмен крестами, породнивший князя с Рогожиным и определивший их общий крестный путь:

«— Поменяться крестами хочешь? Изволь, Парфен, коли так, я рад; побратаемся!

Князь снял свой оловянный крест, Парфен свой золотой, и поменялись» (8, 184).

Князь Мышкин сквозь мир реальный прозревает мир трансцендентный, некое подобие небесного рая, соотносимого с концептом «Италия» и, в частности, с Неаполем:

«Тоже иногда в полдень, когда зайдешь куда-нибудь в горы, станешь один посредине горы, кругом сосны, старые, большие, смолистые; вверху на скале старый замок средневековый, развалины; наша деревенька далеко внизу, чуть видна; солнце яркое, небо голубое, тишина страшная. Вот тут-то, бывало, и зовет всё куда-то, и мне всё казалось, что если пойти всё прямо, идти долго-долго и зайти вот за эту линию, за ту самую, где небо с землей встречается, то там вся и разгадка, и тотчас же новую жизнь увидишь, в тысячу раз сильней и шумней, чем у нас; такой большой город мне всё мечтался, как Неаполь, в нем всё дворцы, шум, гром, жизнь...» (8, 50–51).

Важная роль в танатологическом дискурсе романа отведена второстепенному персонажу, Лукьяну Тимофеевичу Лебедеву, читающему Священное Писание не только за упокоевание души умершей пять недель назад супруги, но и молящегося

«за упокой графини Дюбарри», о которой он «четвертого дня, первый раз в жизни <...> в лексиконе прочел» (8, 164). Более того, его зауспокойная молитва гиперболизируется, и он молится за всех грешников и грешниц, «которые там теперь мнутя, и стонут, и ждут» (8, 165).

Проблемы эсхатологии Лебедев обсуждает с Настасьей Филипповной, которую пытается воздействовать чтением Апокалипсиса:

«Дама с воображением беспокойным, хе-хе! И к тому же вывел наблюдение, что к темам серьезным, хотя бы и посторонним, слишком склонна. Любит, любит и даже за особое уважение к себе принимает. Да-с. Я же в толковании Апокалипсиса силен и толкую пятнадцатый год» (8, 167).

Лебедев и Настасья Филипповна понимают, какую ступень они занимают в апокалиптическом хронотопе:

«...мы при третьем коне, вороном, и при всаднике, имеющем меру в руке своей, так как всё в нынешний век на мере и на договоре, и все люди своего только права и ищут <...>. Но на едином праве не сохраняют, и за сим последует конь бледный и тот, коему имя Смерть, а за ним уже ад...» (8, 167–168).

На примере образа Настасьи Филипповны эсхатологическая оппозиция духовного и материального представлена в романе особенно ярко. Она «от роскоши не отказывалась, даже любила ее, но — и это казалось чрезвычайно странным — никак не поддавалась ей, точно всегда могла и без нее обойтись; даже старалась несколько раз заявить о том, что неприятно поражало Тоцкого» (8, 114).

Грядущий Апокалипсис Лебедев «толкует» не только с Настасьей Филипповной. Показателен эпизод с чиновником, просившим «профессора антихриста» истолковать ему вопросы большой эсхатологии, успевшим назначить Лебедеву «награждение к Святой», «а на Фоминой» отдавшим Богу душу. Откровения Лебедева произвели большое впечатление на князя:

«— Вы сами так веруете? — спросил князь, странным взглядом оглянув Лебедева.

— Верую и толкую. Ибо нищ и наг, и атом в коловращении людей» (8, 168).

Тема безграничного милосердия Божия, столь характерная для русской словесности начиная с самого ее возникновения, звучит в словах князя, обращенных к Рогожину:

«...такая же точно бывает и у Бога радость всякий раз, когда он с неба завидит, что грешник пред ним от всего своего сердца на молитву становится». Это мне баба сказала, почти этими же словами, и такую глубокую, такую тонкую и истинно религиозную мысль, такую мысль, в которой вся сущность христианства разом выразилась, то есть всё понятие о Боге как о нашем родном отце и о радости Бога на человека, как отца на свое родное дитя, — главнейшая мысль Христова!» (8, 184).

В сцене сожжения денег огонь завораживает всех героев:

«Ганя, во фраке, со шляпой в руке и с перчатками, стоял перед нею молча и безответно, скрестив руки и смотря на огонь. Безумная улыбка бродила на его бледном как платок лице. <...> Наконец тонкий, длинный язычок огня лизнул и пачку, огонь прицепился и побежал вверх по бумаге по углам, и вдруг вся пачка вспыхнула в камине, и яркое пламя рванулось вверх. <...> Сам Рогожин весь обратился в один неподвижный взгляд. <...> — Горит, горит! — кричали все в один голос, почти все тоже порываясь к камину» (8, 145, 146).

Огонь очистил душу Гани Иволгина:

«...казалось, что-то новое вошло ему в душу; как будто он поклялся выдержать пытку; он не двигался с места; через несколько мгновений всем стало ясно, что он не пойдет за пачкой, не хочет идти» (8, 145).

Одной из важных доминант в танатологическом дискурсе русской словесности является вопрос жизни и смерти. Воспоминания князя Мышкина об ощущениях приговоренного к смерти соотносятся с эпизодом из жизни Достоевского, приговоренного по делу Петрашевского к казни через расстрел, но в последний момент получившего помилование императора.

Русский танатологический дискурс исполнен «эсхатологического оптимизма»: последние минуты жизни у праведников посвящены осмыслению предстоящего восхождения души на суд и последующего радостного соединения с Творцом, у грешников — раскаянию и сожалению о несправедно прожитой жизни. Описывая мысли приговоренного в последние минуты перед смертью и транслируя их через слова князя, Достоевский отмечает его готовность слиться с лучами небесного светила, соединившись тем самым с Божественной сущностью:

«Он умирал двадцати семи лет, здоровый и сильный <...> ему всё хотелось представить себе как можно скорее и ярче, что вот как же это так: он теперь есть и живет, а через три минуты будет уже *ничто*, кто-то или что-то, — так кто же? где же? Всё это он думал в эти две минуты решить! Невдалеке была церковь, и вершина собора с позолоченною крышей сверкала на ярком солнце. Он помнил, что ужасно упорно смотрел на эту крышу и на лучи, от нее сверкавшие; оторваться не мог от лучей: ему казалось, что эти лучи его новая природа, что он чрез три минуты как-нибудь сольется с ними...» (8, 51–52).

Эсхатологическая тема в романе усилена сюжетом для картины, который князь подсказал Аделаиде:

«...нарисовать лицо приговоренного за минуту до удара гильотины, когда еще он на эшафоте стоит, пред тем как ложиться на эту доску.

— Как лицо? Одно лицо? — спросила Аделаида. — Странный будет сюжет, и какая же тут картина?

— Не знаю, почему же? — с жаром настаивал князь. — Я в Базеле недавно одну такую картину видел. Мне очень хочется вам рассказать... Я когда-нибудь расскажу... очень меня поразила» (8, 54–55).

Аделаида живо откликается на предложение и заинтересованно подхватывает:

«— О базельской картине вы непременно расскажете после, — сказала Аделаида, — а теперь растолкуйте мне картину из этой казни. Можете передать так, как вы это себе представляете? Как же это лицо нарисовать? Так, одно лицо? Какое же это лицо?» (8, 55).



Князь Мышкин рад, что Аделаида его понимает:

«— Это ровно за минуту до смерти, — с полной готовностью начал князь, увлекаясь воспоминанием и, по-видимому, тотчас же забыв о всем остальном, — тот самый момент, когда он поднялся на лесенку и только что ступил на эшафот. Тут он взглянул в мою сторону; я поглядел на его лицо и всё понял... Впрочем, ведь как это рассказать! Мне ужасно бы, ужасно бы хотелось, чтобы вы или кто-нибудь это нарисовал! Лучше бы, если бы вы! Я тогда же подумал, что картина будет полезная» (8, 55).

В эсхатологической трагедии прощания героя с жизнью участвуют трое: приговоренный, чей внутренний предсмертный монолог читателю пересказывает князь, услышавший его впоследствии от помилованного героя; «священник, должно быть человек умный» (8, 55–56), который, поняв, что творится в душе смертника, «перестал говорить, а всё ему крест давал целовать. <...> И как только крест касался губ, он глаза открывал, и опять на несколько секунд как бы оживлялся, и ноги шли. Крест он с жадностью целовал, спешил целовать, точно спешил не забыть захватить что-то про запас, на всякий случай, но вряд ли в эту минуту что-нибудь религиозное создавал. И так было до самой доски...» (8, 56). Третьим участником является князь, подхвативший эсхатологический дискурс приговоренного и вовлекший в него Аделаиду:

«Нарисуйте эшафот так, чтобы видна была ясно и близко одна только последняя ступень; преступник ступил на нее: голова, лицо бледное как бумага, священник протягивает крест, тот с жадностью протягивает свои синие губы, и глядит, и — *всё знает*» (8, 56).

Другая сестра, Александра, по-новому осмысляет сюжет «через воспоминание смертное»:

«Всё это похвально, но позвольте, однако же, как же этот приятель, который вам такие страсти рассказывал... ведь ему переменяли же наказание, стало быть, подарили же эту “бесконечную жизнь”. Ну, что же он с этим богатством сделал потом? Жил ли каждую минуту “счетом”?» (8, 53).

Спасением из *locus infernus* является любовь. Не случайно Аделаида после участия в танатологическом дискурсе

обращается к теме любви: «Ну, теперь расскажите, как вы были влюблены...» (8, 56). Князь рассказывает ей о Мари, образ которой является в тексте романа аллюзией на евангельскую Марию Магдалину, жалеемую Мышкиным. Однако доминанта концепта «красота» связана в романе с образом Настасьи Филипповны:

«Это необыкновенное по своей красоте и еще по чему-то лицо сильнее еще поразило его теперь. Как будто необъятная гордость и презрение, почти ненависть, были в этом лице, и в то же самое время что-то доверчивое, что-то удивительно простодушное; эти два контраста возбуждали как будто даже какое-то сострадание при взгляде на эти черты. Эта ослепляющая красота была даже невыносима, красота бледного лица, чуть не впалых щек и горевших глаз; странная красота!» (8, 68).

Важно, что Аделаида понимает и разделяет мнение князя о красоте:

«— Этакая сила! — вскричала вдруг Аделаида, жадно всматриваясь в портрет из-за плеча сестры.

— Где? Какая сила? — резко спросила Лизавета Прокофьевна.

— Такая красота — сила, — горячо сказала Аделаида, — с этакою красотой можно мир перевернуть!» (8, 69).

Заметим, что ни мать, ни Аглая ее чувства не разделяют:

«Аглая взглянула на портрет только мельком, прищурилась, выдвинула нижнюю губку, отошла и села к стороне, сложив руки» (8, 69).

Роман «Идиот» был написан во Флоренции. Роль Италии как страны, которая способна объединить мир, Достоевский обозначил в «Дневнике писателя» за 1877 г.:

«...2500 лет носила в себе Италия мировую и объединяющую мир идею <...> это было объединение всего мира — сначала древнеримское, потом папское. Народы, возраставшие и переходившие в эти два с половиной тысячелетия в Италии, понимали, что они носители мировой идеи <...>. Наука, искусство — всё облекалось и проникалось этим же мировым значением» (25, 143).

О. Ф. Кудрявцев полагает, что выразителем метафизической философии красоты во Флоренции эпохи Возрождения был

член Платоновской Академии Фичино, «который нигде определенно не формулирует положение о том, что красотой спасается мир, но оно само собой вытекает из его рассуждения о природе и назначении прекрасного» [Кудрявцев: 451]. Из дневника и воспоминаний А. Г. Достоевской известно, какое большое влияние на писателя имели шедевры живописи и скульптуры, находящиеся в музеях и храмах Флоренции. Их дух не мог не отразиться хотя бы имплицитно на тексте, в котором столь большая роль отведена теме красоты и ее роли в танатологическом дискурсе романа.

Окружающие князя люди, которые, по меткому замечанию Лизаветы Прокофьевны, «все с ума спятили от гордости и тщеславия» (8, 267), при этом заняты осмыслением эсхатологических вопросов. Сама она пронизательно замечает главную проблему времени:

«Сумасшедшие! Тщеславные! В Бога не веруют, в Христа не веруют! Да ведь вас до того тщеславие и гордость проели, что кончится тем, что вы друг друга переедите, это я вам предсказываю. И не сумбур это, и не хаос, и не безобразия это?» (8, 238).

Князь Щ. скептически относится к мысли о существовании земного рая:

«— Милый князь, — как-то опасливо подхватил поскорее князь Щ., переглянувшись кое с кем из присутствовавших, — рай на земле нелегко достается; а вы все-таки несколько на рай рассчитываете; рай — вещь трудная, князь, гораздо труднее, чем кажется вашему прекрасному сердцу» (8, 282).

Ипполит Терентьев, больной чахоткой и обреченный на близкую смерть, чувствует себя погруженным в эсхатологический хронотоп вечности: «у мертвого лет не бывает, вы знаете» (8, 246), «завтра “времени больше не будет”» (8, 318). Перед лицом смерти, почти как приговоренный в рассказе князя, Ипполит задумывается о высших вопросах бытия:

«Дело в жизни, в одной жизни, — в открывании ее, непрерывном и вечном, а совсем не в открытии!» (8, 327).

Эпиграф «Après moi le déluge!» (*фр.* «После смерти хоть потоп!») к «статье»-исповеди Ипполита Терентьева противоречит

танатологическому дискурсу «Необходимого объяснения», которое умирающий хочет оставить живущим на память о себе, как плод своих эсхатологических размышлений. Ипполит продолжает традиции памятников средневековой русской письменности, говоря о великой пользе милостыни:

«Единое добро останется всегда, потому что оно есть потребность личности, живая потребность прямого влияния одной личности на другую» (8, 335).

В духе патериковых рассказов он повествует о «старичке генерале», который «являлся, проходил по рядам ссыльных, которые окружали его, останавливался пред каждым, каждого спрашивал о его нуждах, наставлений не читал почти никогда никому, звал их всех “голубчиками”. Он давал деньги, присылал необходимые вещи...» (8, 335). Так он забрасывал «семя» добра и милосердия в сердца заключенных, и его вспоминали с любовью «самые закоренелые преступники».

В душе человека, ожидающего смертный час, силы добра и зла борются особенно. В душе Ипполита, освещенной идеей добра, но не принявшей Христа, поселилось чудовище:

«...помню, что кто-то будто бы повел меня за руку, со свечкой в руках, показал мне какого-то огромного и отвратительного тарантула и стал уверять меня, что это то самое темное, глухое и всесильное существо, и смеялся над моим негодованием» (8, 340).

Образ тарантула, увиденного Ипполитом во сне, заимствован писателем из собственной биографии (Достоевский пишет о тарантулах, увиденных в съемном жилье во Флоренции в письме к С. А. Ивановой от 29 августа (10 сентября) 1869 г. (29, 340) и в «Дневнике писателя» за 1876 г. (23, 106–110)). Укус тарантула смертелен; Ипполита во сне спасает собака, в борьбе с тарантулом принявшая смерть за героя и оставив его наедине с «темным, глухим и всесильным существом». Это существо олицетворяет в романе богоборческую идею героя, воплощенную в его новом кошмаре в образе привидевшегося Парфена Рогожина.

Важная роль в танатологическом дискурсе романа принадлежит описанию картины Г. Гольбейна (Младшего) «Христос

во гробе». Ипполит, как и Ницше, полагающий, что Бог умер, считает, что мертвый Христос не в состоянии победить смерть, однако экзегеза картины ведет читателя к благой вести о Воскресении Христа [Захаров, 2013а: 293–298]. И «Мертвый Христос» Гольбейна оказывается преддверием грядущего Воскресения: «...Достоевский говорит: я был бы с Христом и в момент Его смерти» [Капилупи: 194]. Нина Перлина анализирует словесное описание картины и оценивает ее роль в художественном тексте романа «Идиот» [Перлина: 132]. Именно после воспоминания о картине, поразившей Ипполита Терентьева в доме Рогожина, и появляется призрак будущего убийцы Настасьи Филипповны, олицетворяющей образ страдающей от несовершенства мира красоты. Однако финал романа оптимистичен, так как это роман о Воскресении: «И автор романа, и художник, и поэты знают: после Великой субботы будет Пасха. В осознании этой истины заключен парадокс романа. Бог умер – и воскрес. Идеал воплощен. Ему надлежит следовать. Истина известна: *Христос воскрес*. В этом откровении состоит художественная правда романа: природа сокрушила плоть, но жив дух князя Мышкина, вочеловечен идеал, восхитительно явление “положительно прекрасного человека” среди людей» [Захаров, 2013а: 298]. В. Н. Захаров справедливо отмечает, что «в романах Достоевского нет прямой декларации авторских убеждений. Его поэтика являет иной эстетический принцип. Писатель мыслил себя “реалистом в высшем смысле”, направление которого “истекает из глубины Христианского духа народного”. В прямом определении это *христианский реализм*, это “полный реализм”, при котором неблагообразие мира и мрак в душе грешников (“един Бог без греха”) озарены светом Благой Вести Христа» [Захаров, 2013b: 162].

Анализ танатологического дискурса в романе «Идиот» показал, что внутренняя оппозиция князя Мышкина раскрывается через реализацию противопоставленных понятий — *Любовь* и *Смерть*. Концептуальной доминантой его образа становится метание между крайними полюсами семантической оппозиции *Любовь / Смерть* — и, как следствие, одиночество и сумасшествие. Историческое время романа «Идиот» вписа-

но в эсхатологический хронотоп вечности: герои размышляют о вечных вопросах инобытия и пытаются преступить черту, отделяющую жизнь от смерти; любят диковинными картинами неземного мира, находящегося за пределом земли; размышляют о грядущем Апокалипсисе.

«Сквозь хаос и распад наличного состояния мира проступает “связующая мысль”, знаменующая нерушимость богочеловеческой Победы, направляющей мир к преображению и воскресению, несмотря на все частные уклонения и отпадения» [Сызранов: 289]. Танатологический дискурс романа, свидетельствующего о Воскресении Христа, исполнен «эсхатологического оптимизма».

### Примечания

- \* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-012-90034 Достоевский «Достоевский и Италия».
- <sup>1</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1973. Т. 8. С. 5. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием тома, книги (нижний индекс) и страницы в круглых скобках.

### Список литературы

1. Захаров В. Н. «Вечное Евангелие» в художественных хронотопах русской словесности // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2011. — Вып. 9. — С. 24–37 [Электронный ресурс]. — URL: [http://poetica.pro/files/redaktor\\_pdf/1429962964.pdf](http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1429962964.pdf) (12.02.2019). DOI: 10.15393/j9.art.2011.301
2. Захаров В. Н. Имя автора — Достоевский. Очерк творчества. — М.: Индрик, 2013. — 456 с. (а)
3. Захаров В. Н. Художественная антропология Достоевского // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2013. — Вып. 11. — С. 150–164 [Электронный ресурс]. — URL: [http://poetica.pro/files/redaktor\\_pdf/1431455945.pdf](http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1431455945.pdf) (12.02.2019) DOI: 10.15393/j9.art.2013.377 (b)
4. Капилупи Стефано Мария. Провидение и катастрофа в европейском романе: Мандзони и Достоевский. — СПб.: Алетейя, 2019. — 264 с.
5. Кудрявцев О. Ф. Флорентийская Платоновская Академия. Очерк истории духовной жизни ренессансной Италии. — 2-ое изд., испр. и доп. — М.: Наука, 2018. — 544 с.
6. Померанц Г. С. Открытость бездне: Встречи с Достоевским. — М.: Сов. писатель, 1990. — 384 с.
7. Сызранов С. В. Евангельский текст Достоевского в свете общих закономерностей формообразования // Проблемы исторической поэтики. —

Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2014. — Вып. 12. — С. 275–292 [Электронный ресурс]. — URL: [http://poetica.pro/files/redaktor\\_pdf/1429695885.pdf](http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1429695885.pdf) (12.02.2019). DOI: 10.15393/j9.art.2014.747

8. Чернова Н. В. Последняя книга Настасьи Филипповны: случайность или знак? («Героиня с книгой» как сквозной мотив в творчестве Достоевского) // Достоевский. Материалы и исследования. — СПб.: Наука, 2010. — Т. 19. — С. 192–202.

**Irina V. Dergacheva**

(*Moscow, Russian Federation*)

krugh@yandex.ru

## The Thanatological Discourse in Dostoevsky's Novel "The Idiot"

**Acknowledgments.** The reported study was funded by RFBR, project number 18-012-90034.

**Abstract.** The article envisages the thanatological discourse in Dostoevsky's novel: analyzes the binary oppositions on eschatological themes; describes the artistic images of the heroes of the novel, acquiring unique mythological features during their earthly ordeals; allusions to the images of another world presented in the text are studied; the accent elements of the circular composition of the novel are examined, emphasizing the inability of the heroes to get out of the locus infernus (hell — Lat.), where they are consistently led by their earthly path. In the novel, which reveals the crisis of modern civilization, the search for the ideal and the topic of the inevitability of the Resurrection becomes an axiological task, that is expressed not only in the plot and image system of the main characters, but also in the eschatological discourse of characters that seem secondary at first glance: the interpretations of the Apocalypse by Lebedev, Ippolit Terentyev's reasoning about the inevitability of symbolic anthropophagy and engaged in the search for salvation. Despite the spell of Nastasya Filippovna, personifying the image of the beauty suffering from the imperfections of the world, the final of the novel is optimistic, as far as it brings the good news of the Resurrection.

**Keywords:** thanatological discourse, poetics, binary oppositions, hermeneutical analysis, allusions, eschatological intertext

**About the author:** *Dergacheva Irina V.* — Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Linguistics, Faculty of State Cultural Policy, Moscow State Institute of Culture (ul. Bibliotechnaya 7, Khimki, Moskovskaya obl., 141406, Russian Federation)

**Received:** March 15, 2019

**Date of publication:** June 28, 2019

**For citation:** Dergacheva I. V. The Thanatological Discourse in Dostoevsky's Novel "The Idiot". In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2019, vol. 17, no. 2, pp. 175–191 (In Russ). DOI: 10.15393/j9.art.2019.6782

## References

1. Zakharov V. N. "The Eternal Gospel" in the Artistic Chronotopes of Russian Literature. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*. Petrozavodsk, St. Petersburg, Aleteyya Publ., 2011, issue 9, pp. 24–37. Available at: [http://poetica.pro/files/redaktor\\_pdf/1429962964.pdf](http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1429962964.pdf) (accessed on February 12, 2019) DOI: 10.15393/j9.art.2011.301 (In Russ.)
2. Zakharov V. N. *Imya avtora — Dostoevskiy. Ocherk tvorchestva [The Author's Name is Dostoevsky. An Essay on Creative Works]*. Moscow, Indrik Publ., 2013. 456 p. (In Russ.) (a)
3. Zakharov V. N. Dostoevsky's Poetic Anthropology. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., issue 11, 2013, pp. 150–163. Available at: [http://poetica.pro/files/redaktor\\_pdf/1431455945.pdf](http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1431455945.pdf) (accessed on February 12, 2019). DOI: 10.15393/j9.art.2013.377 (In Russ.) (b)
4. Kapilupi Stefano Mariya. *Providenie i katastrofa v evropeyskom romane: Mandzoni i Dostoevskiy [Providence and Disaster in the European Novel: Manzoni and Dostoevsky]*. St. Petersburg, Aleteyya Publ., 2019. 264 p. (In Russ.)
5. Kudryavtsev O. F. *Florentiyskaya Platonovskaya Akademiya. Ocherk istorii dukhovnoy zhizni renessansnoy Italii [The Platonic Academy of Florence. An Essay on the History of Spiritual Life of Renaissance Italy]*. Moscow, Nauka Publ., 2018. 544 p. (In Russ.)
6. Pomerants G. S. *Otkrytost' bezdne: Vstrechi s Dostoevskim [Openness to the Abyss: Meetings with Dostoevsky]*. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1990. 384 p. (In Russ.)
7. Syzranov S. V. The Gospel Text in Dostoyevsky's Works in the Light of General Form-Producing Principles. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2014, issue 12, pp. 275–292. Available at: [http://poetica.pro/files/redaktor\\_pdf/1429695885.pdf](http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1429695885.pdf) (accessed on February 12, 2019). DOI: 10.15393/j9.art.2014.747 (In Russ.)
8. Chernova N. V. Nastasya Filippovna's Last Book: a Coincidence or a Sign? ("The Heroine with the Book" as a Cross-cutting Motif in Dostoevsky's Work). In: *Dostoevskiy. Materialy i issledovaniya [Dostoevsky. Materials and Researches]*. St. Petersburg, Nauka Publ., 2010, vol. 19, pp. 192–202. (In Russ.)



DOI 10.15393/j9.art.2019.6562

УДК 821.161.1.09“18”

Сергей Сергеевич Шаулов

(Уфа, Российская Федерация)

sschaulov@gmail.com

## Мифологизация биографического нарратива в дореволюционных энциклопедических статьях о Достоевском\*

**Аннотация.** В статье описан ряд методологических проблем исследования биографического нарратива Достоевского и его рецептивной традиции в целом: субъективность традиционных исследовательских подходов, рецептивный конфликт биографического мифа и негативных «двойников» писателя, противоречия массового и индивидуального восприятия. Автор в поисках наиболее общих элементов биографического нарратива Достоевского обращается к дореволюционным энциклопедическим статьям о писателе. Подразумевается, что сам жанр, в котором существует здесь биографический нарратив, исключает субъективные искажения образа, представляет Достоевского в наиболее обобщенном, «узуальном» варианте. На этом материале делается вывод о принципиальной литературоцентричности такого образа Достоевского, неизбежности упрощения и формирования сниженного, «травестийного» двойника. При этом сама структура анализируемых статей противоречива: в ней сталкивается авторская субъективная оценка, проникающая все-таки даже в справочно-энциклопедические издания, и логика формирования и развития образа Достоевского в пространстве «культурного бессознательного». Иными словами, мифологическое восприятие писателя не может быть побеждено ни сколь угодно яркой критической рефлексией, ни официальной фиксацией и пропагандой историко-литературного канона. Кроме того, мифологический образ писателя, неосознанно создаваемый массовым читателем, в отдельных аспектах более зависим от логики жизненного и художественного текста Достоевского, а потому порой и более точен.

**Ключевые слова:** Достоевский, биографический нарратив, биографический миф, рецептивная традиция, антисемитизм, «куманинское дело», Белинский, Пушкин

**Об авторе:** *Шаулов Сергей Сергеевич* — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы, Башкирский государственный университет (450076, Российская Федерация, г. Уфа, ул. Заки Валиди, 32)

**Дата поступления:** 26.03.2019

**Дата публикации:** 28.06.2019

Для цитирования: Шаулов С. С. Мифологизация биографического нарратива в дореволюционных энциклопедических статьях о Достоевском // Проблемы исторической поэтики. — 2019. — Т. 17. — №2. — С. 192–213. DOI: 10.15393/j9.art.2019.6562

**В** биографическом нарративе писателя, наряду с собственно жизнеописательными текстами различных жанров, заслуживают внимания заложенные еще при жизни протагониста традиционные «сюжетно-образные» и аксиологические модели, многие из которых впоследствии приобрели устойчивость, превратившись в «штамп» или «канон» восприятия и оценки писателя. На наш взгляд, их анализ может эксплицитировать тот образ писателя, который сохраняется в «культурном бессознательном» (термин понимается вслед за И. А. Есауловым как «сформированный той или иной духовной традицией *тип мышления*» [Есаулов, 2004: 12]).

В предлагаемом обзоре использовано восемь показательных в этом плане биографических статей о Достоевском из дореволюционных энциклопедических изданий. Среди них выделяются статьи А. И. Кирпичникова [Кирпичников] из словаря Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона и А. К. Бороздина [Бороздин] из «Русского биографического словаря» А. А. Половцова как самые объемные, снабженные научным аппаратом и нацеленные на просвещение массового читателя. В качестве материала для анализа использовались также статьи из ряда других изданий:

— «Большой энциклопедии» под редакцией С. Н. Южакова и А. М. Скабичевского [Достоевский, 1902];

— «Настольного энциклопедического словаря» А. Граната (в первых шести изданиях статья о Достоевском была очень краткой и анонимной) [Достоевский, 1895];

— седьмого, как указано на титуле, «совершенно переработанного издания» словаря А. Граната, в котором у статьи о Достоевском появился автор [Игнатов, 1911];

— «Энциклопедического словаря Ф. Павленкова» [Достоевский, 1913];

— «Народной энциклопедии» [Достоевский, 1911];

— «Еврейской энциклопедии» Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона [Горнфельд, 1910].

Представленная в них обобщенная версия «биографического сюжета», приспособленная для массового читателя, отличается от резко индивидуализированной интерпретации биографического образа, интересной с точки зрения флюктуации нетривиальной рецепции, но с биографическим мифом часто расходящейся. Поэтому наш подход ограничивает использование понятия «общественная репутация», трактованная как результат умственных усилий «независимых интеллектуалов, <...> признанных законодателей норм самосознания и самопонимания» [Дубин: 109]. К тому же «общественная репутация» не всегда совпадает с литературным каноном.

В истории восприятия Достоевского были периоды, когда его «общественная репутация», институционализированная, например, в школьных программах, кардинально не совпадала с его положением в литературном каноне. Из первых он в 1930–1940-е гг. оказался почти выброшен, из второго же не исчезал, судя по всему, никогда: об этом свидетельствуют выходявшие даже в это время, пусть и в меньшем количестве, издания его произведений (см.: [Белов, 2011: №№10, 11, 13, 29–30]). При этом «синдром Достоевского» (термин В. Н. Захарова [Захаров, 2013: 17–41]) как демонстративное отрицание (подчас в форме клеветы) ценности его наследия оставался фактом, сопутствующим биографическому образу писателя едва ли с момента его творческого дебюта. С историко-культурной точки зрения данную дихотомическую структуру биографического образа Достоевского нельзя не учитывать [Шаулов, 2014с].

На наш взгляд, сложившийся в рецептивной традиции массовый биографический образ во всех его противоречиях следует понимать как некоторую *объективно существующую* реальность литературного процесса, порождающую и даже провоцирующую различные реакции (в том числе и «независимых интеллектуалов»), но крайне редко поддающуюся индивидуализированным влияниям, даже самым сильным. В этом смысле естественная институциональная инертность, стремление к преемственности образовательных и просветительских практик, требование сжатой и удобозапоминаемой

подачи материала приводят к тому, что именно такие жизнеописания Достоевского наиболее точно фиксируют *узуальный* вариант биографического образа писателя. Такой «Достоевский», видимо, обладает очень высокой резистентностью к индивидуальным интерпретациям, попыткам «реформ» и даже институционального давления.

К примеру, мнение М. Горького о «социальном вреде» Достоевского («Заметки о мещанстве», «О карамазовщине» и «Еще о карамазовщине»), несмотря на огромное влияние этого писателя на советскую культуру, даже на фоне школьной практики литературного образования начала 1950-х гг. не выглядело мейнстримом (ср. описание рецепции Достоевского лояльным советским подростком начала 1950-х на примере дневниковых записей Р. Г. Назирова в нашей статье [Шаулов, 2014a]).

Отсюда возможны два пути размышления, выбор которых зависит от цели исследования. Если нас интересует, в первую очередь, связь рецептивной традиции с реальной биографией (при всей условности слова «реальная» в применении к биографии писателя), с исторической обстановкой и т. д., тогда в корпусе «школьной» биографики ключевыми станут противоречия между рецептивным и реальным биографическим сюжетом — конфликты и противоречия рецепции и ее объекта. Их анализ гипотетически может вывести к пониманию некоторых, не эксплицируемых иными способами, свойств художественного текста.

Второй вариант актуален, если нас интересует рецептивная традиция как таковая. В этом случае важно максимально расширить круг источников «школьной» биографики и выявить именно ее общие свойства, ее логику и сквозную структуру. Сложность работы с ними в данном случае состоит в том, что их «школьный» характер провоцирует специфическое невнимание к «мелочам» и «частностям» жизни «героя». Степень обобщения жизненного сюжета в них такова, что именно «общее» становится наиболее трудноопределимым, а «жизненность» полностью поглощается приписываемой «герою» культурной ролью в пространстве национального бытия.

Этот эффект, в частности, дает возможность конфликтной (а иногда и полемически-инвективной) реактуализации личности протагониста через противопоставление его культурной роли и некоторых, не входящих в биографический канон, ложных или реальных фактов биографии. На этом механизме построена, например, серия литературных биографий «...без глянца» (в которой, разумеется, есть и «Достоевский без глянца» [Фокин, 2008]) и вообще любые биографические нарративы в форме компиляции мемуарных и документальных свидетельств, обеспечивающие внимание читателя за счет нарушения / расширения его представлений о заглавном «герое».

В биографике Достоевского первый пример возникает почти сразу после смерти писателя. Это объединенные под одну обложку с избранными письмами Достоевского «Материалы для жизнеописания Ф. М. Достоевского» О. Ф. Миллера и «Воспоминания о Федоре Михайловиче Достоевском» Н. Н. Страхова [Биография, 1883].

При кажущейся разнице в форме повествования (Миллер, по сути, компилирует устные и письменные свидетельства о жизни Достоевского — Страхов пишет именно мемуары) у двух частей этого издания есть нечто общее: намеренный, судя по всему, отход от упрощенно эпического биографического нарратива. Оба автора не *рассказывают о жизни* писателя, а показывают ее сквозь призму собственных или чужих субъективных рефлексий. У обоих существенной частью замысла является полемика с некими установившимся мнениями.

Так, Орест Миллер, завершая свою часть труда на послекаторжном возвращении Достоевского в литературу, полемизирует с мнением о «перевороте» политических убеждений писателя: «Достоевский никогда не был “верноподданным революции” (как выразился Самарин в этих письмах к Герцену), а потому не был никогда и “оппортунистом”» [Биография, 1883: 176].

У Страхова в предпоследней главе мемуаров читаем: «С низкой, пошлой точки зрения, на Достоевского можно смотреть, как на заурядного литератора» [Биография, 1883: 318]. Далее мемуарист моделирует эту точку зрения и полемизирует с ней (степень искренности этой полемики — отдельный

вопрос [Шаулов, 2011: 12–16]). В главе «Похороны» можно усмотреть подобную же структуру. Обобщенно описывая несколько типов оценки Достоевского в толпе, провожающей гроб писателя, Страхов полемически заключает: «Но главная масса, составлявшая ядро толпы и менее других расположенная ораторствовать, конечно, руководилась другими чувствами. Она очевидно хоронила в Достоевском наставника, нравственного учителя...» [Биография, 1883: 326].

Интереснее всего в этих текстах то, что само их появление в такой форме в 1883 г. означает, что жизненный «сюжет» Достоевского уже был к этому времени сформирован в общественном и культурном сознании (или, во всяком случае, ощущался как устойчивая конструкция культурного бессознательного). Только в этом случае возникает ощущение (на котором и базируется Миллер) большей достоверности прямого цитирования исторического документа в сравнении с интерпретацией биографа и тем более с каким-либо из уже существующих мнений.

В число таких мнений еще при жизни и в первые годы после смерти писателя входит, по всей видимости, и ряд негативных трактовок биографического образа Достоевского. Это известный навет на Достоевского в письме Н. Н. Страхова к Л. Н. Толстому от 28 ноября 1883 г., хорошо изученный и давно опровергнутый отечественным достоевковедением [Волгин, 1986: 176–186], [Захаров, 1978: 75–109; 1985; 1991; 2017], [Розенблюм, 1971]. Это и миф о «перерождении убеждений» Достоевского на каторге (см. выше цитированное рассуждение Миллера), и выросший из недобросовестной журналистской полемики миф о «сумасшествии» писателя [Волгин, 2013] (сам Достоевский искусно осмеял этот выпад в «Бобке» [Шаулов, 2017b: 269–272]), и менее масштабные сплетни (например, о «кайме» вокруг «Бедных людей») и пр.

Данные мифы при всем их разном происхождении объединяет принадлежность к специфическому квазифольклорному жанру «писательской легенды» [Назирова, 2012]. Они входят в утвердившийся в массовой культуре биографический образ Достоевского как травестированная, пародийно сниженная

версия его жизненного пути. Появление такого «двойника», по Р. Г. Назирову, следует признать одним из естественных этапов формирования любой долговременной рецептивной традиции.

Интересно, однако, что в дореволюционных «словарных» биографиях Достоевского подобный «двойник» присутствует (за одним исключением, о котором пойдет речь ниже) только в имплицитном виде. Большинство из них игнорируют или оспаривают даже мотив «перерождения убеждений» писателя после каторги. К примеру, в биографической статье в словаре Брокгауза и Эфрона этот миф последовательно опровергается: «Относительно того, как повлияло на Д. одиночное заключение, приговор на Семеновском плацу и каторга, есть два совершенно противоположные мнения. Одни, опираясь на его же собственные слова, говорят, что судьба оказалась к нему “не мачехой, а суровой матерью”, что страшное испытание, им вынесенное, излечило его от многих недостатков, выработало его убеждения <...>. Другие весь болезненный *надрыв* его произведений, его мистицизм и его переход из одного лагеря в другой объясняют тем, что каторга сломила его нравственно <...>. Первые забывают, что Д. и в ранних своих произведениях выказывал необыкновенную глубину анализа, а с другой стороны, он и после каторги остается тем же болезненно самолюбивым и нетерпеливым человеком и тем же поэтом безысходного страдания, душевных ненормальностей и болезней. Вторые упускают из виду слабые стороны произведений его первого периода» [Кирпичников: 74].

Автор статьи в словаре Граната более лаконичен: «...надо признаться, что, если рассматривать основы творчества Д., то между обеими половинами его деятельности — до каторги и после каторги — существенной разницы нет» [Игнатов, 1911: 19]. И только в статье «Народной энциклопедии» высказывается противоположное суждение: «Ссылка в каторгу, годы солдатской службы и материальных лишений должны были отразиться на Достоевском: они создали тот “душевный надрыв”, то болезненное настроение, которым он отличался до конца дней» [Достоевский, 1911: 480].

Открытой критики в некоторых из них удостоивается лишь «болезненный» [Бороздин] или «мрачный мистицизм» [Кирпичников] Достоевского, якобы усилившийся к последним годам (мнение, несомненно, восходящее к статье М. А. Антоновича «Мистико-аскетический роман»). Однако ни Кирпичников, ни Бороздин не выстраивают гротескный «антиобраз» писателя на данном фундаменте.

На этом фоне резко выделяется статья в «Еврейской энциклопедии» Брокгауза и Ефрона [Горнфельд]. Достоевский в ней сходу назван «одним из значительнейших выразителей русского антисемитизма» [Горнфельд: 310]. Дальнейшее описание строится на подборке цитат из «Мертвого дома», «Преступления и наказания», «Бесов» и «Дневника писателя», иллюстрирующих основной тезис. Интерпретации выбранных Горнфельдом фрагментов, разумеется, тенденциозны и скорректированы в современном достоевковедении, в котором вопрос об «антисемитизме» Достоевского получил гораздо более глубокое и многообразное освещение [Гришин: 138–155], [Тороп], [Борисова, 1999], [Накамура], [Joñae].

Важно отметить некоторые особенности выражения основной мысли статьи Горнфельда. Во-первых, она лишена полутонов, строго и непримиримо однозначна. Даже когда профессиональная добросовестность заставляет автора цитировать противоречащие его концепции слова Достоевского, он не удостоивает их комментария. Именно поэтому финал статьи выглядит несколько бессвязным: «Необходимо отметить решительные утверждения Д., что в русском народе нет “предвзятой, априорной, тупой, религиозной какой-нибудь ненависти к еврею”. В “Заметках из записной книжки”, которые должны были лечь в основание ближайших глав “Дневника писателя”, евреи упоминаются неоднократно. — Общий вывод тот, что евреи, по Достоевскому, одновременно оказываются повинными и в политике английского консерватизма, и в анархизме, и в социализме» [Горнфельд: 313].

Отдельные фрагменты «Дневника писателя», впрочем, Горнфельд прямо игнорирует. В частности, говоря о мартовском выпуске «Дневника писателя» за 1877 г., он обходит молчанием главку «Единичный случай» и сюжет картины



с «нравственным центром», который Достоевский рекомендует современным живописцам:

«Вот усталый старичок, на миг оставив мать, берется за ребенка. Принять не во что, пеленок нет, ни тряпки нет (бывает этакая бедность, господа, клянусь вам, бывает, чистейший реализм — реализм, так сказать, доходящий до фантастического), и вот праведный старичок снял свой старенький вицмундирчик, снял с плеч рубашку и разрывает ее на пеленки. Лицо его строгое и проникнутое. Бедный новорожденный еврейчик копошится перед ним на постели, христианин принимает еврейчика в свои руки и обвивает его рубашкой с плеч своих. Разрешение еврейского вопроса, господа!»<sup>1</sup>.

Причины невнимания автора статьи к этому и другим подобным фрагментам понятны — сам его тон и пафос делают полностью невозможной однозначную идентификацию Достоевского как антисемита.

В целом возникает биографический образ, чрезмерно преувеличивающий одни черты и полностью стирающий другие. С формальной точки зрения любой негативный биографический «двойник» Достоевского строится на основе гротеска (собственно, как и образ любого литературного Doppelgänger'a, включая и героя повести самого Достоевского). В этом проявляется, на наш взгляд, природа мифологического мышления, стремящегося «упаковать» неохватную полноту явления (в данном случае «живой жизни» писателя) в комфортную для восприятия схему (неизбежно упрощающую реальность).

Но примечательно, что эти травестированные версии, абсорбируя недостоверные и недобросовестно интерпретированные эпизоды биографии писателя, порой игнорируют действительные факты его жизни, которые могли бы сами по себе стать основой для нового варианта биографического образа Достоевского.

Примечательным примером может служить «дело о куманинском наследстве». Оно десятилетиями (!) влияло на литературную и домашнюю жизнь писателя, послужило причиной ряда его размолвок с ближайшими родственниками, возможно, даже явилось одной из непосредственных причин смерти Достоевского. Можно представить, например, в раннесоветской

критике формирование специфического сюжета «Достоевский-сутяжник». Тем не менее во многих жизнеописаниях это «дело» занимает сравнительно небольшой объем (если оно вообще упоминается).

Единичные упоминания об этом долгом процессе появляются только в биографике XX в.: так, первая специальная работа вышла в 1951 г. (статья Н. Ильина «Достоевский в споре за куманинское наследство» [Ильин]), следующая — спустя шесть десятилетий, в 2018 [Борисова, 2018]. Затянувшаяся пауза в изучении данной темы, несмотря на кумулятивный процесс осмысления ее источников в разного рода историко-биографических трудах [Летопись, 2003–2005], [Хроника, 2013], — признак ее слабой связи с биографическим мифом Достоевского.

Причина этого заключается, видимо, не только в том импульсе, который был придан осмыслению Достоевского и его наследия Анной Григорьевной, сознательно формировавшей будущую рецепцию биографического образа мужа (см., напр.: [Андрианова, 2012, 2015]). Разумеется, относительное забвение этого факта биографии не может быть объяснено и его «нелитературностью» — он в высшей степени литературен, и у самого Достоевского борьба за наследство несколько раз становилась важным элементом романных фабул.

Рискнем предположить, что истинная причина состоит в антидраматизме, бытовой приземленности сюжета, контрастировавшей с масштабом ключевых параметров биографического канона (казнь, каторга, эпилепсия, конфликтность общественной позиции и даже «сумасшествие»). Борьба за наследство на этом фоне может показаться, на первый взгляд, малозначимым «делом», хотя фактически она оставила большой след в биографии и произведениях Достоевского и заслуживает рассмотрения с разных точек зрения, в том числе в нравственном и юридическом аспектах (см. об этом: [Борисова, 2019]).

С другой стороны, сама редкость упоминания куманинского наследства в биографическом тексте Достоевского означает, что этот конкретный нарратив, сознательно или бессознательно, в той или иной части противопоставлен массовому биографическому образу писателя или находится с этим

образом в более сложных отношениях, отрицающих мифологизирующее упрощение. Выявление и описание подобных сюжетов — один из способов разграничения общего, узуального и частного, флюктуативного в истории восприятия Достоевского.

Это «общее», по сути, и является исторически изменчивым ядром рецептивной традиции. Исследования данного ядра представляют собой попытку эксплицировать осознанные или неосознанные механизмы превращения представлений о реальной биографии в биографический текст.

История этих механизмов (то есть, по сути, история рецепции Достоевского) до сих пор существует в форме сочетания слабо проверяемых представлений («запрет» Достоевского в раннесоветский период, например) и фрагментарно описанных частных связей («Достоевский и имярек»), причем в последних работах, зачастую отражены не анализ рецепции, а интертекстуальные и генетические связи творчества Достоевского с XX в. Целостное описание рецептивной традиции писателя хотя бы в первые десятилетия после его смерти пока представляется почти недостижимым.

Причин тому несколько. Первая — обусловлена смешением целей исследования. Анализируя бесконечные реактуализации «мифа о Достоевском» в различных эстетических практиках последующих веков, мы изучаем не саму рецептивную традицию, а ее след в последующей культуре.

Например, Достоевский упоминается в «Рандеву» В. П. Аксенова, где герой соотносится со Ставрогиным (это имя также присутствует в тексте). В таком виде эта аллюзия может быть «поймана» и средствами компьютерной обработки текста. Однако медленное чтение (терминологически точнее «close reading») относительно легко идентифицирует этот рассказ как этап фабульной традиции, генетически восходящей к второстепенной сюжетной линии «Шинели» Н. В. Гоголя (посрамление генерала) и впервые полностью артикулированной в «Скверном анекдоте» Достоевского (на материале XIX в. эта фабульная традиция описана Р. Г. Назировым [Назиров, 2014]; ее историко-литературное описание продолжено нами [Шаулов, 2014b]). Автоматический анализ текста этот важный аспект интертекстуальной связи «увидеть» не сможет.

Есть масса других примеров, когда открыто декларированная отрицательная рецептивная оценка Достоевского находится в резком противоречии с его реальной ролью в структуре текста XX в. Хорошо описан контраст между публичной критикой Достоевского В. В. Набоковым («сильно переоцененный, сентиментальный романист» [Набоков, 1998: 560]) и сложным потайным и даже мистифицирующим диалогом модерниста с классиком [Ермакова, 2011]. Впрочем, следует помнить, что и здесь изучается не рецепция, а именно ее воздействие на структуру более поздних, эстетически и культурно самостоятельных текстов.

Альтернативой может стать анализ «поэтики» критических и литературоведческих текстов о Достоевском с точки зрения их литературно-мифологических претекстов / подтекстов. По крайней мере, это позволяет, как мы уже показывали ранее, выявить генетическую обусловленность рецепции культурным претекстом [Шаулов, 2017a]. Минус этого подхода — неизбежная субъективность отбора материала. Даже приблизиться к относительной полноте владения этим материалом сложно. Второй минус — неизбежная субъективность такого анализа, фундаментальная зависимость науки чтения от личности читателя.

Биографический нарратив Достоевского тяготеет к своеобразной «литературоцентричности», к смещению биографического образа в плоскость исключительно литературной жизни. Иногда отмеченная тенденция доходит до полного растворения Достоевского-человека в Достоевском-писателе: в некоторых из анализированных биографий собственно факты из жизни только упоминаются, остальное занимает обзор творчества. Это тем более странно, что по своему жанру такие тексты должны представлять протагониста в полноте его жизненных, а не только творческих обстоятельств (тем более если речь идет об универсальных, а не специализированных литературных справочниках).

Показательно, например, что из всех «персонажей» словарных биографий Достоевского только двое присутствуют во всех и везде названы по имени: Пушкин и Белинский. Из всего окружения Достоевского последний упоминается даже

чаще, чем брат писателя Михаил Михайлович. Причем роль критика как «открывателя» Достоевского не просто подчеркивается, а гиперболизируется: автора «Бедных людей» в начале творческого пути замечает «лучший ценитель литературы того времени»; финал биографии — «Пушкинская речь» — сравнивается с «памятным днем свидания с Белинским» [Игнатов: 18, 19]. Или же, как в словарях Половцова и Брокгауза и Эфрона, наиболее подробно описанным биографическим событием становится именно эта самая «памятная ночь», бросающая отсвет на все дальнейшее творчество.

«Неистовый Виссарион» становится своего рода «камертоном», с которым сверяется и позднее творчество писателя: «...мысль о свойстве пушкинского гения, — о перевоплощении и проникновении духом других народов, коль скоро он берет сюжет и лица не из родной русской обстановки; эта черта творчества Пушкина была уже отмечена раньше Белинским» [Бороздин: 667].

Центральное положение Белинского в пространстве биографического нарратива Достоевского, не вполне очевидное с современной точки зрения на жизненный путь писателя, соблазнительно объяснить общим подъемом интереса к фигуре «первого русского критика» на рубеже XIX–XX вв. [Крылов]. В связи с этим неизбежно возникает новый вопрос: будет ли «неистовый Виссарион» столь же часто упоминаться в других подобных биографиях? Если ответ будет утвердительным, то придется признать, что в словарный (то есть декларативно объективный, надысторический) дискурс активно проникали (и, вероятно, все еще проникают?) культурные пристрастия исторического момента.

Показательно, что это, видимо, происходит не всегда осознанно. В итоге в большинстве рассмотренных биографий возникают как бы два центра нарративного пространства (помимо самого Достоевского, разумеется). Из всех литераторов прошлых эпох чаще всего звучит имя Пушкина. При этом непосредственным предшественником и прямым «учителем» Достоевского (в тех статьях, где эта мысль есть) объявляется — в полном соответствии с главенствующей в то время трактовкой — Гоголь: «Д. изучает тот же чиновничий мир, на

который натолкнул его Гоголь...» [Кирпичников: 73]; «Первый период начался под несомненным влиянием Гоголя» [Достоевский, 1911: 479]. Пушкин же возникает как бы «нечаянно» — в цитате из Белинского и в описании «Пушкинской речи».

Связь Пушкина и Достоевского для критиков рубежа XIX–XX вв. гораздо менее очевидна, чем для современных авторов. В интересующих нас сейчас текстах это ярче всего выражается в статье Кирпичникова для словаря Брокгауза и Эфрона: «Несмотря на свое восторженное поклонение перед Пушкиным и на поразительную близость тем своих ранних повестей к произведениям Гоголя, Д. не принадлежит ни к пушкинской, ни к гоголевской школе и не унаследовал их общих свойств» [Кирпичников: 79]. Примечательно, что связь с Гоголем подчеркнута «близостью тем», а с Пушкиным Достоевского связывает только «поклонение». Более того, в другом месте автор подчеркнута разводит «методы» Достоевского и Пушкина: «Цель воспроизведения этой правды в первых его произведениях — пушкинское пробуждение “милости к падшим”, но средства прямо противоположны тем, которые употребляет Пушкин» [Кирпичников: 79].

В современном литературоведении мнение о том, что «христианский реализм» (то есть именно писательское «средство») Достоевского восходит именно к Пушкину, в целом утвердилось как факт. Однако, описывая эту связь, достоевсковеды продолжают апеллировать к личному авторитету автора «Пушкинской речи», к его прямому признанию, как это делает, например, В. Н. Захаров: «Достоевский был первым, кто в своем творчестве сознательно поднялся до высот христианского реализма, назвав его “реализмом в высшем смысле”. Впрочем, сам Достоевский считал своим учителем на этом пути Пушкина...» [Захаров, 2013: 41].

С другой стороны, постоянное появление «пушкинского центра» в нарративном пространстве биографических текстов о Достоевском может означать, что здесь мы имеем дело с борьбой между личной сознательной рецепцией (вариант — «общественной репутацией») и логикой биографического и художественного текста (которая, в свою очередь, определяется «культурным бессознательным»).

Таким образом, на формирование биографического нарратива писателя оказывает воздействие не только личная эстетическая и политическая позиция автора этого нарратива, но, в первую очередь, динамика развития «узуального» образа писателя, далеко не всегда совпадающего с литературным каноном и «репутацией». Образ такого — «народного» — Достоевского функционирует в культуре как мифологический образ, с неизбежностью включая в себя и элементы травестийного отрицания канона.

С другой стороны, следует констатировать, что этот образ, возникающий в «культурном бессознательном», в некоторых, может быть, наиболее важных аспектах, оказывается точнее и глубже индивидуальной, зачастую политически и эстетически предвзятой, рецепции.

### Примечания

\* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-012-90013 Достоевский.

<sup>1</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1983. Т. 25: Дневник писателя за 1877 год. Январь-август. С. 91.

### Список литературы

1. Андрианова И. С. Концепция жанра дневника А. Г. Достоевской // Проблемы исторической поэтики. — 2012. — Вып. 10. — С. 224–240 [Электронный ресурс]. — URL: [http://poetica.pro/files/redaktor\\_pdf/1463127955.pdf](http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1463127955.pdf) (18.01.2019). DOI: 10.15393/j9.art.2012.354
2. Андрианова И. С. Эпистолярный роман Ф. М. и А. Г. Достоевских // Неизвестный Достоевский. — 2015. — № 1. — С. 3–11 [Электронный ресурс]. — URL: [http://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor\\_pdf/1438251005.pdf](http://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1438251005.pdf) (18.01.2019). DOI: 10.15393/j10.art.2015.2
3. Белов С. В. Ф. М. Достоевский. Указатель произведений Ф. М. Достоевского и литературы о нем на русском языке, 1844–2004 гг. — СПб.: Российская национальная библиотека, 2011. — 755 с.
4. Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского. — СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1883. — 840 с.
5. Борисова В. В. Последний свидетель Свидригайлова // Достоевский и мировая культура. Альм. № 13. — СПб.: Серебряный век, 1999. — С. 51–55.
6. Борисова В. В. «Дело о куманинском наследстве» в жизни и творчестве Ф. М. Достоевского // Неизвестный Достоевский. — 2018. — № 1. —

- С. 32–43 [Электронный ресурс]. — URL: [http://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor\\_pdf/1524832332.pdf](http://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1524832332.pdf) (18.01.2019). DOI: 10.15393/j10.art.2018.3481
7. Борисова В. В. Нравственные и юридические аспекты «куманинского дела» // Неизвестный Достоевский. — 2019. — № 1. — С. 46–69 [Электронный ресурс]. — URL: [http://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor\\_pdf/1554980398.pdf](http://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1554980398.pdf) (15.03.2019). DOI: 10.15393/j10.art.2019.3786
  8. Бороздин А. Достоевский // Русский биографический словарь / изд. А. А. Половцов. — СПб.: Тип. тов-ва «Общественная польза», 1905. — Т. 6. — С. 608–669.
  9. Волгин И. Л. Последний год Достоевского. Исторические записки. — М.: Советский писатель, 1986. — 576 с.
  10. Волгин И. Л. «Дневник писателя» как мирозозидающий проект // Достоевский и журнализм / под ред. В. Н. Захарова, К. А. Степаняна, Б. Н. Тихомирова. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2013. — Вып. 4. — С. 27–38.
  11. Горнфельд А. Достоевский // Еврейская энциклопедия. Свод знаний о еврействе и его культуре в прошлом и настоящем: в 16 т. / по общ. ред. Л. Каценельсона и Д. Г. Гинцбурга. — СПб.: Издание О-ва для научных еврейских изданий и Изд-ва Брокгауз-Ефрон, 1910. — Т. 7. — С. 310–313.
  12. Гришин Д. В. Достоевский и человек: писатель и мифы. Достоевский и его «Дневник писателя». — Melbourne: Русское отделение Мельбурнского университета, 1971. — 369 с.
  13. Достоевский // Настольный энциклопедический словарь: в 8 т. / Товарищество А. Гранат и К°. — М.: Тип. О-ва распространения полезных книг, 1895. — Т. 3: Грация — Кальдерон. — С. 1582.
  14. Достоевский // Большая энциклопедия: в 20 т. / под ред. С. Н. Южакова, А. М. Скабичевского. — СПб.: Тов-во «Просвещение», 1902. — Т. 8. — С. 681–685.
  15. Достоевский // Народная энциклопедия научных и прикладных знаний: в 14 (21) т. — М.: Тип. тов-ва И. Д. Сытина, 1911. — Т. VII. Языкознание и история литературы. — С. 479–480.
  16. Достоевский // Энциклопедический словарь Ф. Павленкова. — 5-е изд. — СПб.: Тов-во «Труд», 1913. — Стб. 696–697.
  17. Дубин Б. В. Биография, репутация, анкета (О формах интеграции опыта в письменной культуре) // Дубин Б. В. Обращенный взгляд / Слово — письмо — литература: Очерки по социологии современной культуры. — М.: НЛЮ, 2001. — С. 100–119.
  18. Ермакова О. Владимир Набоков о Достоевском // Toronto Slavic Quarterly. — 2011. — № 36. — С. 243–259.
  19. Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности. — М.: Кругъ, 2004. — 559 с.
  20. Захаров В. Н. Проблемы изучения Достоевского: учебное пособие по спецкурсу. — Петрозаводск: ПетрГУ, 1978. — 112 с.
  21. Захаров В. Н. По поводу одного мифа о Достоевском // Север. — 1985. — № 11. — С. 113–120.



22. Захаров В. Н. Неотправленное письмо Достоевского Тургеневу // Достоевский и современность: тез. выступлений на «Старорусских чтениях». — Новгород, 1991. — Ч. 1. — С. 61–66.
23. Захаров В. Н. Имя автора — Достоевский. Очерк творчества. — М.: Индрик, 2013. — 456 с.
24. Захаров В. Н. Poleмические заметки о Н. Н. Стрaхове в рабочих тетрадях Достоевского // Русская литература. — 2017. — № 4. — С. 61–69.
25. Игнатов И. Н. Достоевский // Настольный энциклопедический словарь. — Изд-е 7-е, совершенно переработанное. — М.: Товарищество А. Гранат и К°, 1913. — Т. 19. Дорошенко — Екатерина. — Стлб. 17–36.
26. Ильин Н. Достоевский в споре за куманинское наследство // Звенья. — М.; Л., 1951. — Т. IX. — С. 547–565.
27. Кирпичников А. Достоевский, Федор Михайлович // Энциклопедический словарь: в 86 т. / изд. Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. — СПб.: Семеновская Типолитография (И. А. Ефрона), 1893. — Т. XI: Домиции — Евреинова. — С. 72–81.
28. Крылов В. Н. Из истории формирования мифа о В. Г. Белинском // Вестник ТГГПУ. — 2011. — № 2. — С. 194–201.
29. Летопись жизни и творчества Ф. М. Достоевского: в 3 т. — СПб.: Академический проект, 1993–1995.
30. Набоков В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». — СПб: Искусство-СПБ, 1998. — 928 с.
31. Назиров Р. Г. Легенды о художниках: к постановке проблемы // Нева. — 2012. — № 2. — С. 190–201.
32. Назиров Р. Г. Гоголевская традиция и «Скверный анекдот» Ф. М. Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альм. № 32. — СПб.: Серебряный век, 2014. — С. 181–196.
33. Накамура К. Достоевский и еврейский вопрос. Взгляд японского русиста (Заметки) // Достоевский и мировая культура. Альм. № 20. — СПб.; М.: Серебряный век, 2004. — С. 342–372.
34. Розенблюм Л. М. Творческие дневники Достоевского // Неизданный Достоевский. Записные книжки и тетради. 1860–1881 гг. — М.: Наука, 1971. — С. 16–23. (Литературное наследство; т. 83)
35. Тороп П. Достоевский: логика еврейского вопроса // Тороп П. Достоевский: история и идеология. — Tartu: Tartu ülikooli kirjastus, 1997. — С. 23–55.
36. Фокин П. Е. Достоевский без глянца. — М.: Амфора, 2008. — 459 с.
37. Хроника рода Достоевских / под ред. И. Л. Волгина. — М.: Фонд Достоевского, 2013. — 1223 с.
38. Шаулов С. С. Н. Н. Страх как творец и персонаж литературных контекстов: между Ф. М. Достоевским и Л. Н. Толстым. — Уфа: Изд-во БГПУ, 2011. — 84 с.
39. Шаулов С. С. Литературные суждения в дневниках Р. Г. Назирова // Назировский архив. — 2014. — № 4. — С. 146–154. (а)
40. Шаулов С. С. Паралипомены к статье Р. Г. Назирова «Гоголевская традиция и «Скверный анекдот» Ф. М. Достоевского» // Достоевский

- и мировая культура. Альм. № 32. — СПб.: Серебряный век, 2014. — С. 197–211. (b)
41. Шаулов С. С. Структура негативной рецепции Ф. М. Достоевского в современной культуре // Российский гуманитарный журнал. — 2014. — Т. 3. — № 5. — С. 404–412. (c)
  42. Шаулов С. С. Истоки и эволюция мифа о Ф. М. Достоевском // *Mundo Eslavo*. — 2017. — № 16. — С. 223–234. (a)
  43. Шаулов С. С. Сумасшествие как эстетическая и жизненная стратегия: некоторые вариации фабульной схемы // Семиотика поведения и литературные стратегии. Лотмановские чтения — XXII. — М.: РГГУ, 2017. — Вып. III. — С. 369–385. (b)
  44. Johae A. Secret Designs in Dostoevsky's "The Brothers Karamazov" // *Dostoevsky Studies*. — 2007. — Vol. 9. — P. 76–97.

Sergey S. Shaulov

(Ufa, Russian Federation)

sschaulov@gmail.com

## Dostoevsky in Pre-revolutionary Encyclopedias: Methodological Problems of Biographical Image Analysis

**Acknowledgments.** The reported study was funded by RFBR, project number 18–012–90013 Dostoevsky.

**Abstract.** The article describes a number of methodological problems in the study of Dostoevsky's biographical narrative and his receptive tradition as a whole: the subjectivity of traditional research approaches, the receptive conflict between the biographical myth and negative "doubles" of the writer, the contradictions of mass and individual perception. The author, in search of the most common elements of Dostoevsky's biographical narrative, turns to pre-revolutionary encyclopaedic articles about the writer. It is presumed that the genre itself, in which the biographical narrative exists here, excludes subjective distortions of the image, represents Dostoevsky in the most generalized, "common" version. This image of Dostoevsky is emphasized literary-centered, at the same time grotesquely simplified and equipped with a parodying double. At the same time, the structure of these articles is inherently contradictory: it faces the author's subjective assessment, which penetrates even into informational and encyclopedic editions, and the logic of the formation and development of Dostoevsky's image in the space of the "cultural unconscious". In other words, the mythological perception of the writer cannot be defeated by any bright

critical reflection, nor by the official fixation and propaganda of the historical and literary canon. Finally, the mythological image of the writer, unconsciously created by the mass reader, is in some aspects more dependent on the logic of Dostoevsky's life and literary text, and therefore sometimes more accurate.

**Keywords:** biographical narrative, biographical myth, receptive tradition, "Kumanin Case" anti-Semitism of Dostoevsky, Belinsky, Pushkin

**About the author:** *Shaulov Sergey S.* — PhD in Philology, Associate Professor of the Department of Russian and Foreign Literature, Bashkir State University (ul. Zaki Validi 32, Ufa, 450076, Russian Federation)

**Received:** March 26, 2019

**Date of publication:** June 28, 2019

**For citation:** Shaulov S. S. Dostoevsky in Pre-revolutionary Encyclopedias: Methodological Problems of Biographical Image Analysis. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2019, vol. 17, no. 2, pp. 192–213. DOI: 10.15393/j9.art.2019.6562 (In Russ.)

## References

1. Adrianova I. S. The Genre of A. G. Dostoevskaya's Diary. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2012, issue 10, pp. 224–240. Available at: [http://poetica.pro/files/redaktor\\_pdf/1463127955.pdf](http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1463127955.pdf) (accessed on January 18, 2019). DOI: 10.15393/j9.art.2012.354 (In Russ.)
2. Adrianova I. S. The Epistolary Novel of Fedor and Anna Dostoevsky. In: *Neizvestnyy Dostoevskiy [The Unknown Dostoevsky]*, 2015, no. 1, pp. 3–11. Available at: [http://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor\\_pdf/1438251005.pdf](http://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1438251005.pdf) (accessed on January 18, 2019). DOI: 10.15393/j10.art.2015.2 (In Russ.)
3. Belov S. V. *F. M. Dostoevskiy. Ukazatel' proizvedeniy F. M. Dostoevskogo i literatury o nem na russkom yazyke, 1844–2004 gg. [F. M. Dostoevsky. Index of F. M. Dostoevsky's Works and Writings on Him in the Russian Language, 1844–2004s]*. St. Petersburg, The National Library of Russia Publ., 2011. 755 p. (In Russ.)
4. *Biografiya, pis'ma i zametki iz zapisnoy knizhki F. M. Dostoevskogo [Biography, Letters and Notes from the Notebook by Fedor Dostoevsky]*. St. Petersburg, Tipografiya A. S. Suvorina Publ., 1883. 840 p. (In Russ.)
5. Borisova V. V. Last Witness of Svidrigailov. In: *Dostoevskiy i mirovaya kul'tura. Al'manakh № 13 [Dostoevsky and World Culture. Almanac No. 13]*. St. Petersburg, Serebryanny vek Publ., 1999, pp. 51–55. (In Russ.)
6. Borisova V. V. "The Kumanin Heritage Case" in Life and Works of F. M. Dostoevsky. In: *Neizvestnyy Dostoevskiy [The Unknown Dostoevsky]*, 2018, no. 1, pp. 32–43. Available at: [http://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor\\_pdf/1524832332.pdf](http://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1524832332.pdf) (accessed on January 18, 2019). DOI: 10.15393/j10.art.2018.3481 (In Russ.)
7. Borisova V. V. Moral and Legal Dimensions of the "Kumanin Case". In: *Neizvestnyy Dostoevskiy [The Unknown Dostoevsky]*, 2019, no. 1, pp. 46–69.

- Available at: [http://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor\\_pdf/1554980398.pdf](http://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1554980398.pdf) (accessed on March 25, 2019). DOI: 10.15393/j10.art.2019.3786 (In Russ.)
8. Borozdin A. Dostoevsky. In: *Russkiy biograficheskiy slovar'* [*Russian Biographical Dictionary*]. St. Petersburg, Obshchestvennaya pol'za Publ., 1905, vol. 6, pp. 608–669. (In Russ.)
  9. Volgin I. L. *Posledniy god Dostoevskogo. Istoricheskie zapiski* [*The Last Year of Dostoevsky: Historical Notes*]. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1986. 576 p. (In Russ.)
  10. Volgin I. L. "A Writer's Diary" as a Worldbuilding Project. In: *Dostoevskiy i zhurnalizm* [*Dostoevsky and Journalism*]. St. Petersburg, Dmitriy Bulanin Publ., 2013, issue 4, pp. 27–38. (In Russ.)
  11. Gornfel'd A. G. Dostoevsky. In: *Evreyskaya entsiklopediya. Svod znaniy o evreytstve i ego kul'ture v proshlom i nastoyashchem* [*Jewish Encyclopedia. The Set of Laws about the Jewry and their Culture in the Past and Present*]. St. Petersburg, Brokgauz i Efron Publ., 1910, vol. 7, pp. 310–313. (In Russ.)
  12. Grishin D. V. *Dostoevskiy i chelovek: pisatel' i mify. Dostoevskiy i ego «Dnevnik pisatelya»* [*Dostoevsky and the Man: the Writer and Myths. Dostoevsky and His "A Writer's Diary"*]. Melbourne, Russkoe otdelenie Mel'burnskogo universiteta Publ., 1971. 369 p. (In Russ.)
  13. Dostoevsky. In: *Nastol'nyy entsiklopedicheskiy slovar'* [*A Desktop Encyclopedic Dictionary*]. Moscow, Tovarishchestvo A. Granat i K° Publ., 1895, vol. 3, p. 1582. (In Russ.)
  14. Dostoevsky. In: *Bol'shaya entsiklopediya: v 20 tomakh* [*The Great Encyclopedia: in 20 Vols*]. St. Petersburg, Tovarishchestvo Prosveshchenie Publ., 1902, vol. 8, pp. 681–685. (In Russ.)
  15. Dostoevsky. In: *Narodnaya entsiklopediya nauchnykh i prikladnykh znaniy* [*The Popular Encyclopedia of Scientific and Applied Knowledge*]. Moscow, Tipografiya tovarishchestva I. D. Sytina Publ., 1911, vol. 7, pp. 479–480. (In Russ.)
  16. Dostoevsky. In: *Entsiklopedicheskiy slovar' F. Pavlenkova* [*F. Pavlenkov's Encyclopedic Dictionary*]. St. Petersburg, Tovarishchestvo Trud Publ., 1913, column 696–697. (In Russ.)
  17. Dubin B. V. Biography, Reputation, Questionnaire (On the Forms of Integration of Experience in Written Culture). In: *Dubin B. V. Obrashchennyi vzglyad / Slovo — pis'mo — literatura: Ocherki po sotsiologii sovremennoy kul'tury* [*Dubin B. V. The Focused Look / Word — Letter — Literature: Essays on Sociology of Modern Culture*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2001, pp. 100–119. (In Russ.)
  18. Ermakova O. Vladimir Nabokov About Dostoevsky. In: *Toronto Slavic Quarterly*, 2011, no. 36, pp. 243–259. (In Russ.)
  19. Esaulov I. A. *Paskhal'nost' russkoy slovesnosti* [*Paskhal'nost' of Russian Literature*]. Moscow, Krug Publ., 2004. 559 p. (In Russ.)
  20. Zakharov V. N. *Problemy izucheniya Dostoevskogo* [*The Problems of Studying Dostoevsky*]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1978. 112 p. (In Russ.)

21. Zakharov V. N. About One Myth on Dostoevsky. In: *Sever*, 1985, no. 11, pp. 113–120. (In Russ.)
22. Zakharov V. N. An Unsent Letter of Dostoevsky to Turgenev. In: *Dostoevskiy i sovremennost': tezisy vystupleniy na «Starorusskikh chteniyakh»* [*Dostoevsky and Modern Age. Theses of Speeches at the “Old Russian Readings”*]. Novgorod, 1991, part 1, pp. 61–66. (In Russ.)
23. Zakharov V. N. *Imya avtora — Dostoevskiy. Ocherk tvorchestva* [*The Author's Name is Dostoevsky. An Essay on Creative Works*]. Moscow, Indrik Publ., 2013. 456 p. (In Russ.)
24. Zakharov V. N. Polemic Notes About N. N. Strakhov in Dostoevsky's Workbooks. In: *Russkaya literatura*, 2017, no. 4, pp. 61–69. (In Russ.)
25. Ignatov I. N. Dostoevsky. In: *Nastol'nyy entsiklopedicheskiy slovar'* [*A Desktop Encyclopedic Dictionary*]. Moscow, Tovarishchestvo A. Granat i K° Publ., 1913, vol. 19, clmn 17–36. (In Russ.)
26. Il'in N. Dostoevsky in the Dispute for the Kumanin Heritage. In: *Zven'ya*. Moscow, Leningrad, 1951, vol. 9, pp. 547–565. (In Russ.)
27. Kirpichnikov A. I. Dostoevsky, Fedor Mikhailovich. In: *Entsiklopedicheskiy slovar'* [*Encyclopedic Dictionary*]. St. Petersburg, Semenovskaya Tipolitografiya (I. A. Efron) Publ., 1893, vol. 9, pp. 72–81. (In Russ.)
28. Krylov V. N. From the History of Formation of the Myth About V. G. Belinsky. In: *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* [*Tomsk State Pedagogical University Bulletin*], 2011, no. 2, pp. 194–201. (In Russ.)
29. *Letopis' zhizni i tvorchestva F. M. Dostoevskogo: v 3 tomakh* [*The Chronicle of Dostoevsky's Life and Works: in 3 Vols*]. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 1993–1995. (In Russ.)
30. Nabokov V. *Kommentariy k romanu A. S. Pushkina «Evgeniy Onegin»* [*A Commentary on the Novel by A. S. Pushkin “Eugene Onegin”*]. St. Petersburg, Iskusstvo-SPB Publ., 1998. 928 p. (In Russ.)
31. Nazirov R. G. Legends About Artists: on the Articulation of Issue. In: *Neva*, 2012, no. 2, pp. 190–201. (In Russ.)
32. Nazirov R. G. The Gogol Tradition and “A Nasty Story” by F. M. Dostoevsky. In: *Dostoevskiy i mirovaya kul'tura. Al'manakh № 32* [*Dostoevsky and World Culture. Almanac No. 32*]. St. Petersburg, Serebryanyy vek Publ., 2014, pp. 181–196. (In Russ.)
33. Nakamura K. Dostoevsky and the Jewish Issue. The Outlook of a Japanese Russianist (Notes). In: *Dostoevskiy i mirovaya kul'tura. Al'manakh № 20* [*Dostoevsky and World Culture. Almanac No. 20*]. St. Petersburg, Moscow, Serebryanyy vek Publ., 2004, pp. 342–372. (In Russ.)
34. Rozenblyum L. M. Dostoevsky's Artistic Diaries. In: *Neizdannyy Dostoevskiy. Zapisnye knizhki i tetradi. 1860–1881 gg* [*The Unpublished Dostoevsky. Notebooks and Workbooks of 1860–1881*]. Moscow, Nauka Publ., 1971, pp. 16–23. (Ser. “Literary Heritage”; vol. 83). (In Russ.)
35. Torop P. Dostoevsky: the Logic of the Jewish Issue. In: *Torop P. Dostoevskiy: istoriya i ideologiya* [*Torop P. Dostoevsky: History and Ideology*]. Tartu, Tartu ülikooli kirjastus Publ., 1997, pp. 23–55. (In Russ.)

36. Fokin P. E. *Dostoevskiy bez glyantsa* [A Non-Glossy Dostoevsky]. Moscow, Amfora Publ., 2008. 459 p. (In Russ.)
37. *Khronika roda Dostoevskikh* [The Chronicle of the Dostoevsky Dynasty]. Moscow, Fond Dostoevskogo Publ., 2013. 1223 p. (In Russ.)
38. Shaulov S. S. N. N. *Strakhov kak tvorets i personazh literaturnykh kontekstov: mezhdru F. M. Dostoevskim i L. N. Tolstym* [N. N. Strakhov as a Creator and Character of Literary Contexts: Between F. M. Dostoevsky and L. N. Tolstoy]. Ufa, Bashkir State Pedagogical University named after M. Akmulla Publ., 2011. 84 p. (In Russ.)
39. Shaulov S. S. Literary Judgments in the Diaries of R. G. Nazirov. In: *Nazirovskiy arkhiv* [Archive of Nazirov], 2014, no. 4, pp. 146–154. (a) (In Russ.)
40. Shaulov S. S. Paralipomens for R. G. Nazirov's Article «The Gogol Tradition and "A Nasty Story"» by F. M. Dostoevsky». In: *Dostoevskiy i mirovaya kul'tura. Al'manakh № 32* [Dostoevsky and World Culture. Almanac No. 32]. St. Petersburg, Serebryanny vek Publ., 2014, pp. 197–211. (b) (In Russ.)
41. Shaulov S. S. The Structure of a Negative Reception of F. M. Dostoevsky in Modern Culture. In: *Rossiyskiy gumanitarnyy zhurnal*, 2014, vol. 3, no. 5, pp. 404–412. (c) (In Russ.)
42. Shaulov S. S. The Origins and Evolution of the Myth About F. M. Dostoevsky. In: *Mundo Eslavo*, 2017, no. 16, pp. 223–234. (a) (In Russ.)
43. Shaulov S. S. Madness as an Aesthetic and Life Strategy: Some Variations of the Plot Scheme. In: *Semiotika povedeniya i literaturnye strategii. Lotmanovskie chteniya — XXII* [The Semiotics of Behavior and Literary Strategies. The 22nd Lotman Readings]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2017, issue 3, pp. 369–385. (b) (In Russ.)
44. Johae A. Secret Designs in Dostoevsky's "The Brothers Karamazov". In: *Dostoevsky Studies*, 2007, vol. 9, pp. 76–97. (In Russ.)

DOI 10.15393/j9.art.2019.6622

УДК 821.161.1.09“18”

**Владимир Алексеевич Мескин***(Москва, Российская Федерация)*

vameskin@yandex.ru

## Пространство и время в философии и поэзии Владимира Соловьева

**Аннотация.** В статье рассматривается связь религиозной философии и поэзии Владимира Соловьева, осмысление им в понятийном и в образном творчестве того, что он сам определял как «явное» и «сущее». Это осмысление охватывает проблему соотношения пространства и времени, возможности или невозможности их преодоления на пути к всеединству. Автор обращается к теоретическим положениям В. Н. Топорова, видевшего пространство, в отличие от М. М. Бахтина, столь же значимой категорией поэтики, как и время. В исследовании утверждается, что философ-поэт сознательно строил свое творчество, прибегая к приему, который современный ученый назвал «минус»-пространство, что своему художественному творчеству, как и философии, Вл. Соловьев придавал профетическое значение. Автор статьи доказывает, что теологическое понятие «всеединство» в поэтическом преломлении занимает центральное место в эстетической системе Вл. Соловьева, которая позже без существенных изменений была заимствована младосимволистами — поэтами-теургами. Особое внимание уделяется вариативной символике поэта в его образном противопоставлении дольного и горнего, временного и вечного, профанного и сакрального.

**Ключевые слова:** Владимир Соловьев, поэтика, художественное пространство, художественное время, всеединство, традиция, символизм

**Об авторе:** Мескин Владимир Алексеевич — доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской и зарубежной литературы филологического факультета, Российский университет дружбы народов (117198, Российская Федерация, г. Москва, ул. Миклухо-Маклая, 10/2)

**Дата поступления:** 15.03.2019

**Дата публикации:** 28.06.2019

**Для цитирования:** Мескин В. А. Пространство и время в философии и поэзии Владимира Соловьева // Проблемы исторической поэтики. — 2019. — Т. 17. — № 2. — С. 214–232. DOI: 10.15393/j9.art.2019.6622

**И**зучение художественного пространства имеет давнюю историю. В конце прошедшего столетия интерес ученых к пространству, «локусу» в значительной мере стимулировали исследования В. Н. Топорова. В начале 1990-х гг. им была

опубликована теперь уже хрестоматийно известная статья «“Минус”-пространство Сигизмунда Кржижановского» [Топоров: 476–575].

Ранее, в 1970-е гг., интерес к изучению художественного пространства был актуализирован привлечением в научный оборот работ М. М. Бахтина, прежде всего введением им в сферу литературоведения термина «хронотоп». Но примечательно: в названной статье Топоров не упоминает публикаций предшественника. И это, думается, не случайно. Известно, Бахтин утверждал, что пространство — есть нечто ведомое, оно «втягивается в движение времени, сюжета, истории», что «ведущим началом в хронотопе является время» [Бахтин: 235]. По Топорову, все обстоит несколько иначе: даже своеобразное преодоление «крошева» пространства, в его терминологии «минус»-пространство, может быть важным, определяющим поэтическим приемом.

Несущая идея статьи Топорова выражена в одном из ее эпиграфов, взятом из книги самого Кржижановского «Разговор двух разговоров»: «Жизнь, заставленная отовсюду стенками, убивает в человеке чувство пространства, мира...» [Топоров: 476]. Ученый доказывает, писатель «верил, что “за этим крошечком из пространства есть где-то и настоящее <...> пространство”, которое он связывал с классической успокаивающей разум и душу протяженностью, с тем, что одним словом он обозначил как мир, т. е. вселенское “плюс”-пространство <...> и сопологаемое ему состояние примирения, мира, покоя, подлинной жизни» [Топоров: 477].

Заметим, противопоставляя в своей прозе пространство земное, эмпирическое, метафизическому, «настоящему», Кржижановский по сути обратился к координате духовной. Трудно сказать, осознавал ли он религиозную парадигму в своих произведениях, но даже если осознавал, обнародовать такое открыто во времена государственного атеизма он не мог. Но мог в свое время религиозный философ и поэт Владимир Соловьев, личность хорошо известная Кржижановскому, неоднократно упомянутая им, например, в очерке «Москва в первый год войны. Физиологические очерки» (1945–1948).



Объемная статья Топорова основывается на анализе сочинений одного автора, но из этого не следует, что Кржижановский является открывателем этого приема словесности. Корни приема «минус»-пространства вряд ли нельзя отыскать в более отдаленной, классической словесности, при этом можно предположить, что у Владимира Соловьева он получил своеобразную кристаллизацию, стал одним из основных, содержаниеобразующих, неожиданных, то, что называется «минус»-приемом. Представляется, что эта тема заслуживает внимания.

В некрологе Вл. Соловьеву, говоря о значении покойного для российской культуры, В. Розанов поставил философа-поэта рядом с самим А. С. Пушкиным. И в этом нет преувеличения. Соловьев — начало начал оригинальной русской философии, ее «врата», по выражению А. Ф. Лосева, он во многом изменил течение отечественного модернизма, того, что до сих пор питает творческие порывы многих художников (см. подробнее: [Мескин]). При этом о работах Соловьева вспоминают нечасто, его поэзию рассматривают в координатах классической поэтики, не уделяя должного внимания ее отличительным особенностям.

Мистическая недоговоренность многих поэтических творений Вл. Соловьева компенсируется притягательной, изысканной формой. Для примера достаточно указать на его «Песню офитов» (1876). Вот ее финальная строфа:

«Пойте про ярые грозы,  
В ярой грозе мы покой обретаем...  
Белую лилию с розой,  
С алою розою мы сочетаем»<sup>1</sup>.

В полной мере поэзия Соловьева, в ее самых ярких образцах, непостижима без обращения к его философской системе, попутно отметим, — последней в обозримом европейском прошлом.

В статье 1915 г. С. Н. Булгаков справедливо указал, что философию Соловьева «можно и даже должно поверять поэзией» [Булгаков: 647]. Это суждение верно и при чтении справа налево: поэзия Соловьева поверяется его философией. Без обращения к некоторым узловым постулатам соловьевского

учения о всеединстве важнейший пласт его мышления в образах предстает как творение изящное, но туманное в плане содержания. Важно учесть, что сам он был сторонником содержательного, а значит, понятного искусства, следовательно, сам хотел быть понятым.

Единство соловьевской философии и поэзии, поэзии и философии органично вытекает из «теории цельного знания», на которой основывается учение автора, то есть на взаимодополнении понятийно-религиозного и образного мышлений. «Цельное знание», по мнению религиозного мыслителя, — это единственный вариант миропостижения и — спасения. Лишь в нем связь и встречное движение к Абсолютному началу, чаемое *воссоединение* с ним (в религиозной интерпретации — с Богом), залог обретения ответов на «вечные вопросы». Важно обратить внимание: не соединение, а *воссоединение*, в смысле возвращение. Этой тематике посвящена работа с говорящим названием «Философские начала цельного знания» (1877). Вот ее исходный посыл:

«Отделить теоретический или познавательный элемент от элемента <...> художественного или эстетического, можно было бы только в тех случаях, если бы дух человеческий разделялся на несколько самостоятельных существ, из которых одно было бы *только* волей, другое — *только* разумом, третье — *только* чувством»<sup>2</sup>.

Примечательно, собственно философские суждения автора перемежаются в этой работе с поэтическими строфами-иллюстрациями. Авторство некоторых из них не указано — можно предположить, что они принадлежат самому философу.

Всеединство — центральное понятие в учении Соловьева, им определяется и алгоритм движения к началу начал, и цель этого движения. Всеединство в его понимании есть былое, утраченное и будущее, искомое «сущее всеединое», «положительное всеединство» («Критика отвлеченных начал», 1880) (II, Предисловие, с. IX–XI); или «полнота бытия», «истинное всеединство» («Первый шаг к положительной эстетике», 1894) (VII, 74). Всеединство — позитивный смысл мирового процесса. Альтернативой этому процессу, по Соловьеву, выступает только хаос.

Быть паденью в хаос или восходящему животворному процессу, — зависит, по Соловьеву, только от человека. Это не просто важное — это краеугольное положение соловьевского учения, в нем точка разрыва со всеми умозрительными философствованиями нового времени, Гегеля и др. Философствование, по Соловьеву, «очеловечивает человека», сам же он, образно говоря, «очеловечил философию». Явление в мир человека разумного он осмыслил как главное событие мирового процесса, как переход от эволюции к истории, как явление деятеля грядущей возможной победы света над тьмою. В этой связи с необходимостью вспоминается Ф. М. Достоевский, личность, с которой, по мнению А. Ф. Лосева, философ вполне мог «говорить общими словами» [Лосев: 414]. Не о победе над злом, а именно о возможности этой победы — «поле битвы — сердца людей» — говорит Достоевский и как писатель, и как публицист, в чем убеждает А. Гачева, рассуждая о понимании писателем того, что есть Царство Божие [Гачева: 317].

Человек, по Соловьеву, не социальная единица, не биологическая особь, а «связующее звено между божественным и природным миром» («Чтения о Богочеловечестве», 1878) (III, 121). В процессе исторического становления «человек *сам* становится из результата *деятелем* мирового процесса» (VI, 76). Иначе говоря, в понимании философа, движимый объект становится двигающим субъектом. Существенно то, что к такому умозаключению Соловьев приходит, размышляя о «смысле искусства», о единстве этики и эстетики («Общий смысл искусства», 1890). Все это имеет самое непосредственное отношение к его поэзии, говорит о синтетизме его умственного напряжения. *Сам философ вряд ли не осознавал практическую, точнее, пророческую значимость своего образного творчества — и поэтическим словом говорить человеку о его предназначении, говорить о всеединстве.*

Примечательная особенность стихотворений Соловьева: в них очень редко представлена пространственно-временная эмпирика.

Конечно, здесь следует оговориться, речь идет об основном корпусе его произведений, так сказать, о серьезном творчестве. У Соловьева, как и у многих других поэтов, есть творчество

другое: шуточное, альбомное, сатирическое, а еще и фривольное, которое трудно было ожидать от аскетичного в жизни религиозного мыслителя. Образность этого творчества тесно связана с конкретно-историческим пространством, временем, с обращением к узнаваемым прототипам. Вот три примера из опытов 1887, 1892, 1897 гг., это стихотворения известные по первым строчкам, забавные, но, конечно, не возводящие автора в ранг большого поэта. Первое:

«Люблю я дам сорокалетних,  
Люблю я старое вино...»

Второе:

«На разных поприщах прославился ты много:  
Как евнух ты невинностью сиял  
Как пиетист позорил имя Бога  
И как юрист старушку обобрал».

(Современники легко узнали, о ком здесь речь, — о «сером кардинале» царя Александра III, о К. Победоносцеве, отношения с которым были у Соловьева далеко не дружеские.)

И еще:

«Дал вечность Лесбии своей  
Катулл, хоть к ней отнесся строго...  
Катуллов нет у нас, ей-ей,  
Но Лесбий, батюшки, как много!»

Все такое конкретно-историческое, персонифицированное творчество автор целенаправленно исключает из своего основного поэтического раздела — философско-религиозного. Здесь он преодолевает «все тварно-дольные хронотопические маячки», здесь он теург, ощущающий лишь творящее горнее — исходное, вечное, неизменное. Здесь он прорывается, по определению Кржижановского, в «настоящее пространство».

Для Владимира Соловьева, как справедливо заметил Г. Д. Гачев, был характерен вертикально-религиозный опыт обращения к Абсолюту — «лестница», — в отличие от другого существующего опыта — временного, когда приобщение к благу ожидается в конце неопределенно длительного процесса [Гачев: 57]. Абстрактному идеалу будущего Соловьев

противопоставляет конкретный идеал, вытекающий из духовного опыта всеединого прошлого-настоящего-будущего. «Чтения о Богочеловечестве», самое популярное сочинение философа, открываются словами: «Интересы современной цивилизации — это те, которых не было вчера и не будет завтра. Позволительно предпочитать то, что одинаково важно во всякое время» (III, 3). И в поэзии лирический герой Соловьева зрит Бога вне соотнесения Его с пространством и временем, «не за пределами бесчисленных миров», «не в <...> памяти веков», а здесь и сейчас, зрит душой, по его выражению, «внутренним зрением». Все явное для него — случайность, личина, чужое:

«Да! С нами Бог, — не там в шатре лазурном, —  
 Не за пределами бесчисленных миров,  
 Не в злом огне и не в дыханье бурном,  
 И не в уснувшей памяти веков.

Он *здесь, теперь*, — средь суеты случайной.  
 В потоке мутном жизненных тревог.  
 Владеешь ты всерадостною тайной:  
 Бессильно зло; мы вечны; с нами Бог!».

«Имману-эль», 1892 (93);

«И под личиной вещества бесстрастной  
 Везде огонь божественный горит».  
 «Хоть мы навек незримыми цепями...», 1875 (16);

«Мне, оглушенному в мире чужом  
 Гулом невнятных речей,  
 Вдруг прозвучало в приветии твоём  
 Слово отчизны моей».

«Близко, далеко, не здесь и не там...», 1876 (20);

«Неясный луч знакомого блистанья,  
 Чуть слышный отзвук песни неземной, —  
 И прежний мир в немеркнущем сияньи  
 Встает опять пред чуткою душой».

«Бескрылый дух, землю полоненный...», 1883 (37);

«Старый бой разгорается вновь...  
 Солнце, солнце опять победило!»

«На палубе “Торнео”», 1893 (109);

«Вверх погляди на недвижно-могучий,  
С небом сходящийся берег любви».

«Иматра», 1895 (135).

Именно о таком творчестве священник П. Флоренский, считавший себя учеником Вл. Соловьева, писал в «Иконоста-се» (1918–1922):

«Заблуждается и вводит в заблуждение, когда под видом художества художник дает нам *все* то, что возникает в нем при подымающем его вдохновении, — раз только это образы восхождения: нам нужны предутренние сны его, приносящие прохладу вечной лазури, а то, другое, есть психологизм и сырье, как бы ни действовали они сильно и как бы ни были искусно и вкусно разработаны» [Флоренский: 47–48].

Всем, читавшим воспоминания о Соловьеве, известно, что это была многомерная личность, осознававшая свою деятельность как миссионерскую. Он не принимал просвещенческий гуманизм, но, бессребреник, отдавал ближнему «последнюю рубашку», он признавал церковь, как «тело Христово», но не уважал монашествующих, которые, по его словам, «бегают от мира», он шутил, громко смеялся, но при этом носил в себе лишь ему доступные явно болезненные знания, догадки. А. Блок мог ссылаться не только на мемуарные записи, но и на воспоминания современников Соловьева, когда писал о нем: «Он был одержим страшной тревогой, беспокойством, способным довести до безумия» [Блок: 155].

И в общении, и в творчестве философ-поэт лишь намеками делился своими пугающими предчувствиями, как позже стало ясно, — эсхатологической природы. Предельно открыто он «проговорился», написав незадолго до смерти философско-художественное завещание-предсказание — «Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории» (1899). Тогда стало очевидно, что «страшная тревога» была связана с осознанием им конечности истории, гибельности, бессмысленности всего того, что обусловлено протяженностью, длительностью. Впрочем, «проговаривался» он и раньше. Две курсистки Московских высших женских курсов оставили согласные конспекты вводной лекции к курсу по истории

философии, прочитанной двадцатидвухлетним доцентом Соловьевым. Согласно записям курсистки О. Коваленской, молодой преподаватель развивал мысль о том, «что метафизическая способность человека имеет два разумных основания — теоретическое и практическое. Теоретическое основание — истинное бытие есть то, что свободно от форм представления: пространства и времени; практическое — для человека имеет место несоответствие между внутренним миром и его действительным существованием, “для человека положительно невозможно полное окончательное удовлетворение его воли, так называемое счастье”» (цит. по: [Козырев: 155]).

Все это поэт деликатно вложил в свои стихотворения, явственно противопоставляя дальнее — горнему, горнее — дальнему.

Жизнь имманентную, явную Соловьев по контрасту рисует неприглядными темными красками, здесь прописывается эмпирика и пространства, и времени. Исключения нет, не щадится и родная воспетая поэтами-предшественниками Москва:

«Город глупый, город грязный!  
Смесь Каткова<sup>3</sup> и кутьи,  
Царство сплетни неотвязной,  
Скуки, сна, галиматьи».

«Город глупый, город грязный...», 1887 (214).

В этом ряду органично смотрятся и все упомянутые выше «несерьезные» поэтические опыты Соловьева. Однако и в предельно обобщенном представлении поэта мир вещный так же непригляден, зол:

«Воет буря, гул и грохот,  
Море встало, как стена,  
И далече слышен хохот  
И проклятья колдуна».

«Колдун-камень», 1894 (124);

«Мир веществен лишь в обмане,  
Гневом дышит темный пар...  
Видел я в морском тумане  
Злую силу вражьих чар».

«В архипелаге ночью», 1898 (158);

«Непроглядная темень кругом,  
Слышны дальнего грома раскаты,  
Нет просвета в небе ночном,  
Звезды скрылись — не жди их возврата».

«*Непроглядная темень кругом...*», 1890-е гг.  
(186).

Такое минорно-поэтическое видение явного, «реальности», вполне соответствует выношенному религиозно-философскому мировидению автора.

Свое недоверие, в известной мере осуждение всего земного, ограниченного началами и концами, настойчиво выражалось и образно, и понятийно. Так, в молодости, в письмах к кузине, Е. Романовой (Селевиной), Вл. Соловьев не единожды рассуждал о невозможности, «призрачности» счастья в этом мире<sup>4</sup>. Очевидно, эта мысль не оставляла его и в конце жизненного пути. В рассказе «На заре туманной юности», написанном им почти четверть века спустя (опубл. 1892), главный герой (в нем автор откровенно отобразил себя в прошлом) представляется «радикал-метафизиком» и видит условием счастья — жизнь «чисто трансцендентную»<sup>5</sup>. Конечно, миропонимание этого героя описывается не без иронии, но укрывать свое сокровенное за покровом иронии Соловьеву было свойственно. Позже он написал поэму «Три свидания» (1898), в которой в иронично-шутливой форме рассказал о трех мистических событиях, пережитых им в разные годы и, бесспорно, во многом сформировавших его мышление. Лишь в примечаниях к этой «маленькой автобиографии» Соловьев признается, что «воспроизвел в шутливых стихах самое значительное» из того, что случилось с ним в жизни (178).

Только в связи с соловьевским мировидением можно обнаружить и понять скрытый в подтексте его строф трагизм, смысл обращения к идеалу за пределами пространства и времени. Это относится и к хрестоматийному, известному по первой строке стихотворению 1892 г.:

«Милый друг, иль ты не видишь,  
Что все видимое нами —  
Только отблеск, только тени  
От незримого очами?» (103)



Названное произведение и типологически схожие соловьевские стихотворения часто цитируют, не вникая лежащему в их основе драматизму (см., напр.: [Гарин: 211]), а если еще углубиться — эсхатологизму. Со всей определенностью свое отношение и понимание текущей — исторической — жизни Соловьев выразил в упомянутой переписке с кузиной: «Эта жизнь есть смерть»<sup>6</sup>.

Истинное счастье, по Соловьеву, дарует лишь состояние души, оно приходит вдруг, путем просветления. В его поэтическом воображении часты обращения к образу утомленного путника, странника, паломника, но это не некто, преодолевающий земное пространство за единицу астрономического времени, устремляясь к местам поклонения; нет здесь и устойчивого в мировой поэзии метафорического сравнения жизни с трудной дорогой. Для поэта, для внутренне близкого ему пилигрима как бы не существуют модусы сущего — время, пространство. Его лирический герой актом умственного созерцания одномоментно достигает (если достигает) своей цели и — принимается сакральным божественным началом. Только так можно понять, например, стихотворение 1887 г., известное по первой строке:

«Бедный друг, истомил тебя путь,  
Темен взор, и венки твой измят.  
Ты войди же ко мне отдохнуть.  
Потускнел, догорая, закат» (54).

Именно о таком направлении художественного мышления свидетельствует финальная строфа этого стихотворения:

«Смерть и Время царят на земле, —  
Ты владыками их не зови;  
Всё, кружась, исчезает во мгле,  
Неподвижно лишь солнце любви» (54).

Или не менее известное стихотворение «Был труден долгий путь. Хоть восхищали взоры...» (1892), в котором достижение желанной цели случается «вдруг», когда «душа почуяла два легкие крыла» (67).

Солнце, солнце любви, победительное солнце и т. д. — все это именуется у Соловьева Абсолютное начало, непременно

победительное: «Солнце, солнце опять победило!». Соответственно, противопоставление зла и добра выражается в противопоставлении темного земного — светлому небесному. И вектор поэзии Соловьева направлен молитвенно вверх, звезды, звездное небо упоминаются в его стихотворениях часто, как, кажется, ни у какого другого поэта. Вот только несколько характерных строф:

«Эти звезды мне стезею млечной  
Насылают верные мечты  
И растят в пустыне бесконечной  
Для меня нездешние цветы»

*«Милый друг, не верю я нисколько...»*, 1892 (107);

«Туда, где на горе, под новыми звездами,  
Весь пламенеющий победными огнями  
Меня дождется мой заветный храм».

*«В тумане утреннем неверными шагами...»*,  
1884 (38);

«Только имя одно я успел прошептать  
За звездой, что скатилась в море...»

*«На палубе “Фритиофа”»*, 1893 (111);

«Эти грозные силы, что в полдень гремели,  
Разошлись, истощились давно...  
Вот и робкие звезды вверх заблестели  
И глядятся тихонько в окно».

*«Эти грозные силы, что в полдень гремели...»*, 1895  
(141);

«И только знак один нетленного завета  
Меж небом и землей по-прежнему стоял.  
А с неба тот же свет и Деву Назарета,  
И змия тщетный яд пред нею озарял».

*«Знамение»*, 1898 (157).

Но важно видеть и неслучайную амбивалентность в отношении философа-поэта к так называемой объективной реальности: как бы то ни было, это тоже создание Творца. К ней у него есть недоверие, есть осуждение, но нет или почти нет презрения. А в красотах природы, в его понимании, «всемирный художник», преодолевая сопротивление «оживотворенного хаоса», ваяет из материальной стихии «прекрасные

формы»: здесь красота становится «объективной реальностью <...> независимо от субъективных человеческих вкусов» («Красота в природе», 1889) (VI, 60). Автор рассуждает о стойкости «безобразья», иначе говоря, «непросветленной» материи в живой и неживой природе, но выражает убеждение, что в конце концов косная стихия может быть побеждена.

Восторг Соловьева перед поэзией В. Жуковского, А. Пушкина, Ф. Тютчева, А. Фета, А. Толстого тем и объясняется, что эти поэты, по его мнению, поняли и отобразили метафизическую сущность красоты в природе. Это о них философ рассуждает в упомянутых «Чтениях о Богочеловечестве» в стихах, напоминающих стихотворения в прозе:

«И человек, как принадлежащий к обоим мирам, актом умственного созерцания может и должен касаться мира божественного и, находясь еще в мире борьбы и смутной тревоги, вступать в общение с ясными образами из царства славы и вечной красоты» (III, 118).

Можно спорить, становится ли природная красота «объективной реальностью», но таково, несомненно, выношенное убеждение Соловьева. Здесь просматривается достаточно строгая диалектика, упорядоченность мышления, логика, все то, что трудно ожидать от мистически настроенной личности.

Именно поэтому у поэта Соловьева нет ни толики испуга или растерянности перед тьмою, дисгармонией явного мира, того, что можно встретить у Ф. Тютчева или А. Фета. Природное, косное, порожденное хаосом, «родимым» в определении любимого поэта-предшественника, — это нечто еще не просветленное, но потенциально способное к просветлению. В соловьевском поэтическом наследии есть, например, такая строфа:

«Свет из тьмы. Над черной глыбой  
Вознестися не могли бы  
Лики роз твоих,  
Если б в сумрачное лоно  
Не впивался погруженный  
Темный корень их».

*«Мы сошлись с тобой недаром...», 1892 (100).*

Эта же мысль питает и некоторые другие его стихотворения, например, об озере Сайма — «Сайма», «На Сайме зимой» (оба — 1894 г.), стихотворение «Das Ewig-Weibliche» (1898).

И лирическое «я», и путник Соловьева пребывают в ощущении всегдашнего непосредственного соприкосновения концентров, явного земного и сущностного божественного, в ожидании спасительного возвышения души, ее возвращения в «жизнь мировую», бесконечную, под «светом неземным». Это ощущение было очень свойственно личности Владимира Соловьева. Мысль о связи «природного мира» с «божественным миром» — одна из центральных в «Чтениях о Богочеловечестве». Это то ощущение, которое вселяет светлые надежды, облегчает житейские страдания, обещает счастье жизни мировой-вечной:

«Земля-владычица! К тебе чело склонил я,  
И сквозь покров благоуханный твой  
Родного сердца пламень ощутил я,  
Услышал трепет жизни мировой».

И далее для описания метафизической, «чисто трансцендентной» жизни поэт, как всегда, находит самые яркие краски:

«В полуденных лучах такую негой жгучей  
Сходила благодать сияющих небес,  
И блеску тихому несли привет певучий  
И вольная река, и мног шумный лес.  
И в явном таинстве вновь вижу сочетанье  
Земной души со светом неземным,  
И от огня любви житейское страданье  
Уносится, как мимолетный дым.

«Земля-владычица! К тебе чело склонил я...», 1886  
(48).

Очевидно, примеров обращения к «минус»-пространству, соответственно, и к «минус»-времени (иначе говоря, воображаемого преодоления физического мира) в художественной литературе немного. Прежде всего, конечно, следует упомянуть поэтов-символистов А. Блока, Ю. Балтрушайтиса, Вяч. Иванова, но в первую очередь А. Белого, автора поэм, которые он сам назвал симфониями, для кого символизм был «миропониманием». Известно, философ-поэт воспринимался

младосимволистами как учитель, и в этом смысле можно говорить о наследовании ими вещательной манеры Владимира Соловьева. Заметим, Белый задолго до уважаемого им Кржижановского «воскресил» мэтра — в «Московской симфонии» (1901): он — житель российской столицы начала XX в.; живет в столице — живет в литературе.

Изучение художественного пространства во временной протяженности было и остается важным аспектом литературоведения. В теоретических прениях о первичности пространства или времени в изящной словесности вряд ли есть большой смысл. Слово «топос» имеет много значений, но смыслообразующее одно — место, и оно неразрывно связано с понятием времени. В последние годы, демонстрируя эту связь, часто пишут о «топосе текста». При изучении этого феномена и углубляется понимание словесного творчества, и совершенствуется теория анализа. Вот два «свежих» примера. Изучая художественное пространство в русском модернизме, исследовательница по-новому дифференцирует две известные генерации символистов [Барковская: 202]. Авторы другой недавно вышедшей статьи ставят своей целью выработать «универсальную модель пространственного анализа текста, которая, — по их мнению, — позволит адекватно толковать не только отдельные произведения, но и особенности литературного процесса в целом» [Пыхтина, Якимов, Конова: 230]. Можно предположить, что внимание к художественным произведениям, поэтика которых полностью или частично построена на приеме «минус»-пространство, с одной стороны, усложнит их и без того чрезвычайно сложную задачу, но, с другой стороны, повысит ценность ее решения.

\*\*\*

Сто лет назад С. Булгаков заметил, что поэзия и философия Соловьева тесно связаны. Поэт открывается тем его почитателям, которые знают, что их автор, вряд ли не первый в истории философской мысли от Демокрита до Гегеля, отказывает времени и пространству в автономности от всего, по его выражению, «явного» и видит их сущностями производными, неразрывно связанными с объективно-материальным миром, точнее, с тем, что человек мнит под таковым<sup>7</sup>. Все идеальное

религиозный философ соотносит с бесконечным Абсолютным, свободным от (зла) пространственно-временных ограничений.

Закон красоты Соловьев и его лирический герой ищет не в мире земном, посястороннем, а в мире метафизическом, потустороннем — бесконечном и безграничном. В отличие от абстрактно-философского, образное мышление не может не иметь вектора конкретного выражения. Идеальное потустороннее поэт Соловьев прозревает в небесных далях, именно поэтому он так часто изображает своего героя с запрокинутой ввысь головой, рисует его носителем идеи всеединства.

### Примечания

- <sup>1</sup> Соловьев В. С. Избранное. СПб.: Диамант, 1998. С. 22. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием страницы в круглых скобках.
- <sup>2</sup> Соловьев В. С. Собр. соч.: в 10-ти т. 2-е изд. СПб.: Книгоиздательское т-во «Просвещение», 1911–1914. Т. I. С. 344. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома (римской цифрой) и страницы в круглых скобках. Цитаты даются в современной орфографии и пунктуации.
- <sup>3</sup> М. Катков — влиятельный публицист и издатель консервативных взглядов. Взгляды самого В. Соловьева не поддаются однозначному определению, возможно, самое приемлемое — либеральный консерватор.
- <sup>4</sup> Соловьев В. С. Письма: в 4 т. — СПб.: Тип. т-ва «Общественная польза», 1911. Т. 3. С. 58, 60.
- <sup>5</sup> Там же. С. 294.
- <sup>6</sup> Там же. С. 60.
- <sup>7</sup> Соловьев по-своему предвосхитил понимание времени и пространства, вытекающее из теории относительности А. Эйнштейна. Ученый описал время и пространство, как величины взаимосвязанные, имманентные, порожденные материей.

### Список литературы

1. Барковская Н. В. Север как «иное» пространство в русском модернизме // Проблемы исторической поэтики. — 2018. — Т. 16. — № 1. — С. 189–206 [Электронный ресурс]. — URL: [http://poetica.pro/files/redaktor\\_pdf/1522936154.pdf](http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1522936154.pdf) (25.05.2019). DOI: 10.15393/j9.art.2018.4861
2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. — М.: Худож. лит., 1975. — С. 234–407.
3. Блок А. А. Владимир Соловьев и наши дни // Блок А. Собр. соч.: в 8 т. — М.; Л.: Гос. изд-во худож. лит., 1960–1963. — Т. 6. — С. 154–159.

4. Булгаков С. Н. Стихотворения Владимира Соловьева // Вл. Соловьев: pro et contra: личность и творчество Владимира Соловьева в оценке рус. мыслителей и исследователей: Антология: в 2 т. — СПб.: Изд-во РХГИ, 2002. — Т. 2. — С. 646–650.
5. Гарин И. И. Владимир Соловьев. — Харьков: Гариниздат, 1994. — 240 с.
6. Гачев Г. Д. Русская Дума. Портреты русских мыслителей. — М.: Новосты, 1991. — 269 с.
7. Гачева А. Г. Царство Божие на земле в понимании Ф. М. Достоевского // Проблемы исторической поэтики. — 2005. — Вып. 7. — С. 313–323 [Электронный ресурс]. — URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2671> (25.05.2019). DOI: 10.15393/j9.art.2005.2671
8. Козырев А. П. Парадоксы незавершенного трактата. К публикации перевода французской рукописи Владимира Соловьева «София» // Логос. — 1991. — № 2. — С. 152–170.
9. Лосев А. Ф. Владимир Соловьев и его время. — Изд-е 2-е, испр. — М.: Молодая гвардия, 2009. — 617 с.
10. Мескин В. А. «Ощутительная форма добра и истины»: красота в теургической эстетике В. Соловьева // Мескин В. А. Грани русского символизма: В. Соловьев и Ф. Сологуб. — М.: РУДН, 2010. — С. 243–253.
11. Пыхтина Ю. Г., Якимов П. А., Конова М. А. Модель типологического исследования пространства в художественном тексте // Вестник славянских культур. — 2018. — Т. 50. — С. 229–245.
12. Топоров В. Н. «Минус»-пространство Сигизмунда Кржижановского» // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. — М.: Прогресс: Культура, 1995. — С. 476–575.
13. Флоренский П. А. Иконостас. — М.: Искусство, 1994. — 256 с.

Vladimir A. Meskin

(Moscow, Russian Federation)

vameskin@yandex.ru

## Space and Time in Vladimir Solovyov's Philosophy and Poetry

**Abstract.** The article deals with the ties between Vladimir Solovyov's religious philosophy and poetry, his understanding through the conceptual and figurative creativity of what he himself defined as the "explicit" and the "real". First of all, such comprehension is based on the balance between space and time, on the possibility or impossibility of overcoming them both on the way to the unitotality. The author refers to the theoretical propositions of V. N. Toporov, who regarded space, in contrast to M. M. Bakhtin, as a poetic category as important as time. The article asserts that the poet, who at the same time was a philosopher, in his work intentionally resorted to a technique called by a modern scholar "minus" space, and that to his artistic work as well as to philosophy Solovyov attributed a prophetic importance. The author proves that a theological concept of the unitotality in a poetic aspect occupies a central place in the poet's aesthetic system that later, without essential modifications was taken by Neosymbolists, the poets-theurgists. A special attention is paid to the variable symbolism of the poet in his figurative opposition to all that is considered earthly and transcendent, temporal and eternal, profane and sacred.

**Keywords:** Vladimir Solovyov, poetry, poetics, artistic space, artistic time, unitotality, tradition, symbolism

**About the author:** *Meskin Vladimir A.* — Doctor of Philology, Professor of the Department of Russian and Foreign Literature of the Faculty of Philology, The Peoples' Friendship University of Russia (ul. Miklukho-Maklaya 10/2, Moscow, 117198, Russian Federation)

**Received:** March 15, 2019

**Date of publication:** June 28, 2019

**For citation:** Meskin V. A. Space and Time in Vladimir Solovyov's Philosophy and Poetry. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2019, vol. 17, no. 2, pp. 214–232. DOI: 10.15393/j9.art.2019.6622 (In Russ.)

### References

1. Barkovskaya N. V. North as a "Different" Space in Russian Modernism. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2018, vol. 16, no. 1, pp. 189–206. Available at: [http://poetica.pro/files/redaktor\\_pdf/1522936154.pdf](http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1522936154.pdf) (accessed on May 25, 2019). DOI: 10.15393/j9.art.2018.4861 (In Russ.)
2. Bakhtin M. M. The Forms of Time and Chronotope in a Novel: Essays on Historical Poetics. In: *Bakhtin M. M. Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniya raznykh let [Bakhtin M. M. Issues of Literature and Aesthetics. Studies of Different Years]*. Moscow, 1975, pp. 234–407. (In Russ.)



3. Blok A. A. Vladimir Solovyov and our Time. In: *Blok A. Sbranie sochineniy: v 8 tomakh* [Blok A. *Collected Works: in 8 Vols*]. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe izdatelstvo khudozhestvennoy literatury Publ., 1960–1963, vol. 6, pp. 154–159. (In Russ.)
4. Bulgakov S. N. Verses by Vladimir Solovyov. In: *Vl. Solov'ev: pro et contra: lichnost' i tvorchestvo Vladimira Solov'eva v otsenke russkikh mysliteley i issledovateley: Antologiya: v 2 tomakh* [Vl. Solovyov: *Pro et Contra: The Personality and Works of Vladimir Solovyov as Seen by Russian Thinkers and Researchers: Anthology: in 2 Vols*]. St. Petersburg, Russian Christian Humanitarian Institute Publ., 2002, vol. 2, pp. 646–650. (In Russ.)
5. Garin I. I. *Vladimir Solovyov*. Kharkov, Garinizdat Publ., 1994. 240 p. (In Russ.)
6. Gachev G. D. *Russkaya Duma. Portrety russkikh mysliteley* [Russian Duma. *Portraits of Russian Thinkers*]. Moscow, Novosti Publ., 1991, 269 p. (In Russ.)
7. Gacheva A. G. Fedor Dostoevsky's Idea of the Kingdom of God on Earth. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics], 2005, issue 7, pp. 313–323. Available at: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2671> (accessed on May 25, 2019). DOI: 10.15393/j9.art.2005.2671 (In Russ.)
8. Kozyrev A. P. The Paradoxes of an Unfinished Essay. On the Publication of the Translation of Vladimir Solovyov's French Manuscript "Sofia". In: *Logos*, 1991, no. 2, pp. 152–170. (In Russ.)
9. Losev A. F. *Vladimir Solov'ev i ego vremya* [Vladimir Solovyov and His Time]. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 2009. 617 p. (In Russ.)
10. Meskin V. A. "A Perceptible Form of the Goodness and Truth": The Beauty in V. Solovyov's Theurgic Aesthetics. In: *Meskin V. A. Grani russkogo simbolizma: V. Solov'ev i F. Sologub* [Meskin V. A. *The Facets of Russian Symbolism: V. Solovyov and F. Sologub*]. Moscow, The Peoples' Friendship University of Russia Publ., 2010, pp. 243–253. (In Russ.)
11. Pykhtina Yu. G., Yakimov P. A., Konova M. A. A Model of the Typological Research of Space in an Artistic Text. In: *Vestnik slavyanskikh kul'tur* [Bulletin of Slavic Cultures], 2018, vol. 50, pp. 229–245. (In Russ.)
12. Toporov V. N. «Minus»-Space of Sigismund Krzhizhanovsky». In: *Toporov V. N. Mif. Ritual. Simvol. Obraz: Issledovaniya v oblasti mifopoeticheskogo: Izbrannoe* [Toporov V. N. *Myth. Ritual. Symbol. Image: Researches in the Field of Myphopoetics: Selected Works*]. Moscow, Progress Publ., Kul'tura Publ., 1995, pp. 476–575. (In Russ.)
13. Florenskiy P. A. *Ikonostas* [Iconostasis]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1994. 256 p. (In Russ.)

DOI: 10.15393/j9.art.2019.6542

УДК 821.161.1.09“18”; 821.161.1.09“1917/1992”

Ольга Алимовна Богданова  
(Москва, Российская Федерация)  
olgabogda@yandex.ru

## Семиотика аллеи, «где кружат листья»: Тургенев, Гумилев, Бунин\*

**Аннотация.** В статье показана семантико-семиотическая динамика в русской литературе XIX–XX вв. локуса аллеи как элемента «усадебного топоса», связанного с любовью между мужчиной и женщиной. Если летние «темные аллеи» были местом любовных свиданий и объяснений в пушкинско-тургеневской традиции, восходящей к общеевропейскому дискурсу XVIII в., то осенние аллеи, перекликающиеся с известными элегиями В. А. Жуковского и М. Ю. Лермонтова, входят в литературу Серебряного века как идеализация «онегино-ларинской» усадьбы в модусе ее безвозвратной утраты (Н. С. Гумилев и др.). В послереволюционном творчестве И. А. Бунина усадебная культура воспринимается как вершина русской истории, сохранившая, несмотря на потерю эмпирического существования, статус немеркнущего вневременного эталона. В цикле рассказов «Темные аллеи» (1937–1953) — памятнике русской усадебной культуре — представлена сезонная полнота аллей; их символика распространяется на всю прошлую русскую и настоящую эмигрантскую жизнь, раздвигая тематические, временные и даже национальные границы. «Усадебный топос» и его элементы принимают неожиданные модификации и подвергаются глубинным, почти неизвестным трансформациям, вплоть до бедуинского шатра в Иудейской пустыне и вымершего городка на юге Испании. Необычная динамика образа аллеи в рассказе «Муза»: от весны непосредственно к зиме — симптом сдвига и разрыва в усадебной топике как Золотого, так и Серебряного века русской литературы. Дискретность, внутреннее зияние, ужасающая близость смерти возвращают ее к ренессансным истокам («Декамерон» Дж. Боккаччо), актуализируют присущую ей универсальность. Научная новизна статьи состоит в обнаружении динамики «усадебного топоса» в русской литературе XIX–XX вв., связанной со сменой модусов его репрезентации — от «летней» полноты существования к «осеннему» упадку, в движении термина «усадебный габитус», объясняющего способность «усадебного топоса» к новым модификациям, а также в показе общеевропейского субстрата образа усадьбы в русской литературе середины XX в.

**Ключевые слова:** аллея, сад, парк, локус, «усадебный топос», усадебная культура, «усадебный габитус», русская литература XIX–XX вв.

**Об авторе:** Ольга Алимовна Богданова — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Отдела русской литературы конца XIX — начала XX в., Институт мировой литературы Российской академии наук (ИМЛИ РАН) (121069, Российская Федерация, Москва, ул. Поварская 25а)

Дата поступления: 15.02.2019

Дата публикации: 28.06.2019

Для цитирования: Богданова О. А. Семиотика аллеи, «где кружат листья»: Тургенев, Гумилев, Бунин // Проблемы исторической поэтики. — 2019. — Т. 17. — № 2. — С. 233–254. DOI: 10.15393/j9.art.2019.6542

Известно, что основными элементами «усадебного топоса» в русской культуре конца XVIII — начала XX в. являются господский дом с флигелями, хозяйственные службы, сад и парк с водоемом, а также храм (см.: [Веденин], [Хворых], [Борсук, Грищенко]). Садово-парковое обрамление усадебных построек — неотъемлемая и важнейшая часть его структуры. Как отмечает В. Г. Щукин, «сады в средней руки усадьбах (которые обычно изображались в русской литературе. — О. Б.) предназначались не для пышных празднеств и приемов, а для отдыха. Поэтому если около самого дома еще сохранялись остатки регулярного сада в виде солнечной поляны с цветником <...>, то далее простирался похожий на лес тенистый парк» [Щукин, 2007: 236]. По наблюдению Д. С. Лихачева, «прямые и узкие аллеи углублялись от дома на значительное расстояние <...> не стриженные и с такой тесной посадкой лип, к какой обычно в Западной Европе не прибегали. Делалось это в русских усадебных парках, чтобы дать спокойный приют птицам. <...> Аллеи лип бывали <...> темные и прохладные» [Лихачев: 420]. Именно они стали самой характерной чертой русского садово-паркового стиля. «Таким образом, — заключает В. Г. Щукин, — создавался идеальный мир, видоизменявший старый образ райского сада в духе мечтательного сентиментализма, а впоследствии романтизма» [Щукин, 2007: 234].

Об особой роли для русской культуры «среди известных типов садов (Ренессанса, Барокко, Классицизма, голландского Барокко, Рококо)» именно романтического сада, «бытование которого совпало с золотым веком русской литературы», пишет В. А. Доманский: «Все компоненты романтического сада (аллеи, беседки, мостики, скамейки, цветники, лужайки, поляны, ландшафт в целом) стали содержательными поэтическими элементами» художественных произведений [Доманский: 56].

Аллея недаром занимает в приведенном перечне первое место. Необходимейшая часть садово-парковой архитектуры, она аккумулирует в себе стержневые для русской усадебной культуры семантико-семиотические смыслы: «Если из лексики русской словесности — мемуаристики, художественной прозы, стихотворной лирики — постараться извлечь несколько <...> слов, наиболее полно вобравших в себя, начиная с XVIII века, историко-культурные смыслы усадебной темы, то среди них, безусловно, окажется слово “аллея”. <...> Оно может обозначать топографическую характеристику местности, особенности планировки садово-паркового ансамбля, но может быть в тесной ассоциативной взаимозависимости с понятиями совершенно иного жизненного плана, такими как уединение, душевное самопогружение и т. п. “Безмолвные аллеи”, “темные аллеи” — подобные выражения <...> давали понять и возраст усадьбы, и общую судьбу российского помещичьего бытия, и самоощущение личности, влекомой историческим потоком жизни. Иными словами, аллея — это некая точка отсчета в характеристике и физического, и духовного мира усадьбы» [Стернин: 250–251]. По свидетельству авторов книги «Жизнь усадебного мифа...» Е. Е. Дмитриевой и О. Н. Купцовой, «нет практически ни одного усадебного текста, где бы аллея не играла особой роли. Свидания происходят в аллеях» [Дмитриева, Купцова: 49]. В качестве локуса любви и райского блаженства выступали, как правило, весенне-летние тенистые аллеи, их изображение доминирует в произведениях Золотого века русской литературы. На этом фоне семантика осенней аллеи в поэзии и прозе XX в., до сих пор ускользавшая от внимания исследователей, воспринимается как реплика в культурном диалоге. Обнаружение и анализ динамики «усадебного топоса» в русской литературе XIX–XX вв., связанной со сменой модусов его репрезентации: от «летней» полноты существования к «осеннему» упадку, — составляют важный аспект научной новизны настоящей статьи. Также она проявится в выдвигании термина «усадебный габитус», объясняющего способность «усадебного топоса» к новым модификациям, и в показе общеевропейского субстрата образа усадьбы в русской литературе середины XX в.

Сам образ «аллеи, где кружат листья», вынесенный в заглавие настоящей статьи, находим в стихотворении Н. С. Гумилева «Девушке» (1911), написанном в деревне Слепнево Бежецкого уезда Тверской губернии, родовом имени его предков по матери — Львовых. Обращаясь к своей тогда юной племяннице Е. Ю. Кузьминой-Караваевой (будущей христианской подвижнице — матери Марии Скобцовой), поэт одновременно оформляет неомифологему «тургеневской девушки», как она стала пониматься в Серебряном веке (см.: [Дмитриева, Купцова: 124–125]). При этом Гумилев открыто осуждает в ней такие черты, как рассудочность, страх перед жизненными переменами, неспособность к сильным душевным движениям и как бы пониженный жизненный тонус, тенденцию к угасанию:

«Мне не нравится томность  
Ваших скрещенных рук,  
И спокойная скромность,  
И стыдливый испуг.

Героиня романов Тургенева,  
Вы надменны, нежны и чисты,  
В вас так много безбурно-осеннего  
От аллеи, где кружат листья.

Никогда ничему не поверите,  
Прежде чем не сочтете, не смерите,  
Никогда, никуда не пойдете,  
Коль на карте путей не найдете.

И вам чужд тот безумный охотник,  
Что, взойдя на нагую скалу,  
В пьяном счастье, в тоске безотчетной  
Прямо в солнце пускает стрелу»<sup>1</sup>.

Так возникает в произведении «безбурно-осенняя» усадебная аллея, символизирующая непривлекательную, застойную и бесперспективную, с точки зрения поэта, «старину» с порожденным ею женским типом. Эту усадебную «старину» еще в 1908 г. Гумилев назвал «скучной и томной»<sup>2</sup>.

Парадоксально, однако, что к реальным тургеневским персонажам обрисованный неомиф практически не имеет отношения:

и Наталья Ласунская («Рудин»), и Елена Стахова («Накануне»), и Лиза Калитина («Дворянское гнездо»), и Марианна Синецкая («Новь»), наряду с образованностью, бескорыстием и высокими нравственными качествами, обладают твердым характером, способным на противостояние принятым нормам поведения, решимостью следовать до конца своим идеалам, пренебрежением к собственному благополучию ради высших ценностей. Получается, что в свете дальнейшей судьбы Кузьминой-Караваевой Гумилев совершенно правильно назвал ее «героиней романов Тургенева», но сам вложил в это определение не соответствующее источнику содержание.

Косвенно об этом свидетельствует практически полное отсутствие в романах И. С. Тургенева осенних аллей с падающими, увядшими листьями. Более того, в произведениях писателя довольно редко встречается само слово «аллея», а если и присутствует, то это, как правило, летняя тенистая липовая аллея, на которой происходят судьбоносные любовные сближения и свидания («Рудин», «Дворянское гнездо», «Новь»). Вот, например:

«— До завтра, — повторила Марианна.

Но она не дождалась завтрашнего дня — и разговор между ею и Неждановым произошел в тот же вечер — в одной из липовых аллей, начинавшихся недалеко от террасы»<sup>3</sup>.

Гораздо реже встречаются тополевы, березовые и еловые аллеи. Но последние не являются у Тургенева локусами обоюдной, взаимной возвышающей любви, как, например, «аллея стриженных елок», по которой Базаров и Аркадий Кирсанов въезжают в имение Одинцовой («Отцы и дети»).

Нельзя, однако, не отметить, что осенние аллеи все же присутствуют у Тургенева, но не в романах, и вообще не в прозе, а в поэзии 1840-х гг., где «лирическому герою стихотворений “Осенний вечер... Небо ясно...” “Осень”, “Один, опять один я. Разошлась...” картины былого <...> напоминают о тайных свиданиях в аллеях или укромных уголках сада и парка. Тургенев варьирует одну и ту же тему: созерцание осенней усадьбы вызывает в памяти образы недавнего летнего счастья» [Жаглова: 64]:

«...видится мне сад — обширный сад...  
 Под липой одинокой, обнаженной  
 Сижу я, жду кого-то... ветер гонит  
 По желтому песку сухие листья...  
 И робкими, послушными роями  
 Они бегут всё дальше, дальше, мимо...»<sup>4</sup>.

Локусом любви усадебные аллеи становятся в русской литературе задолго до Тургенева — в первую очередь, в пушкинском «Евгении Онегине»: объяснение между Татьяной и предметом ее любви происходит именно в летней аллее ларинского сада. Эта сцена навсегда остается кульминацией в жизни героини. Переехав в Москву, она

«...мечтой  
 Стремится к жизни полевой,  
 В деревню, к бедным поселянам,  
 В уединенный уголок,  
 Где льется светлый ручеек,  
 К своим цветам, к своим романам  
 И в сумрак липовых аллей,  
 Туда, где *он* являлся ей»<sup>5</sup>.

А свой успех в петербургском свете без сожаления готова отдать за

«...полку книг, за дикой сад,  
 За наше бедное жилище,  
 За те места, где в первый раз,  
 Онегин, видела я вас...»<sup>6</sup>.

Обратим внимание на то, что в творчестве Пушкина, несмотря на всю его симпатию к осени, аллеи любви всегда летние, тенистые и прохладные. Эта особенность восходит к общеевропейскому дискурсу: «В конце XVIII в. закрытая аллея нередко служила площадкой любви и любовного обольщения, как это описано, в частности, у Казановы...» [Дмитриева, Купцова: 58]. Вслед за А. С. Пушкиным, подобная семантика аллеи в русской литературе характерна для И. С. Тургенева, Н. П. Огарева, А. А. Фета, А. П. Чехова и тех авторов Серебряного века, которые увлекались стилизацией в духе пассаизма (см.: [Дмитриева, Купцова: 67–70]).

Осенние пейзажи находим в знаменитой элегии В. А. Жуковского «Славянка» (1815), посвященной Павловскому парку:

«Славянка тихая, сколь ток приятен твой,  
Когда, в осенний день, в твои глядятся воды  
Холмы, одетые последнею красой  
Полуотцветшия природы.

Спешу к твоим брегам... свод неба тих и чист;  
При свете солнечном прохлада повеваает;  
Последний запах свой осыпавшийся лист  
С осенней свежестью сливает»<sup>7</sup>.

Однако здесь нет упоминания аллеи, хотя очевидно, что прогулка автора вдоль берегов речки совершается именно по ним:

«Иду под рощею излучистой тропой;  
Что шаг, то новая в глазах моих картина...»<sup>8</sup>.

Если в «Славянке» и заходит речь о любви, то о любви-воспоминании, любви-утрате, «поэзии скорби». «Смятенное состояние в душе поэта не могло не отразиться в элегии, которую он написал под впечатлением прогулок в Павловском парке, — замечает В. Г. Щукин, имея в виду взаимоотношения Жуковского с Машей Протасовой. — И в самом деле, текст *Славянки* преисполнен косвенных указаний на тяжелое состояние лирического героя, который <...> преодолевает черную меланхолию, противопоставляя ей красоту — вечно живой и прекрасной природы, художественного гения человека и, наконец, невыразимой бескрайности потустороннего мира...» [Щукин, 2018: 565]. Не случайно именно осенний парк предстает в элегии «садом воспоминаний, мечты и светлой грусти» [Щукин, 2018: 567].

Осенняя аллея появляется также у М. Ю. Лермонтова в его элегии «Как часто, пестрою толпою окружен...» (1840):

«В аллею темную вхожу я; сквозь кусты  
Глядит вечерний луч, и желтые листья  
Шумят под робкими шагами.

И странная тоска теснит уж грудь мою:  
Я думаю об ней, я плачу и люблю,  
Люблю мечты моей созданье



С глазами, полными лазурного огня,  
 С улыбкой розовой, как молодого дня  
 За рощей первое сиянье»<sup>9</sup>.

Вспоминая о «земном рае» усадебной жизни в противовес столичной светской искусственности и фальши, поэт, в соответствии с традициями духовной поэзии, соединяет в любимом саду приметы разных времен года, в данном случае лета и осени: «темную» аллею и «желтые листья». Связанные с этим местом любовные переживания давно ушли в прошлое, стали мечтой и сном, которые, тем не менее, являются высшей ценностью во внутреннем мире лирического героя и критерием оценки несовершенств реально-эмпирической жизни.

Так что довольно многочисленные осенние аллеи в поэзии Серебряного века отнюдь не пушкинско-тургеневская традиция, а, скорее, восходят к поэтическому наследию Жуковского и Лермонтова. Таковы стихотворения К. М. Фофанова «Аллея осенью» («Пышней, чем в ясный час рассвета, / Аллея пурпуром одета. / И в зыбком золоте ветвей / Еще блистает праздник лета / Волшебной прелестью своей»), Андрея Белого «Заброшенный дом» («И лист за листом / тоскуя о неге вчерашней, / кружится под тусклым окном / разрушенной башни»), В. Я. Брюсова «В том же парке» («Здравствуй, листик, тихо падающий, / Словно легкий мотылек! / Здравствуй, здравствуй, грустью радующий / Предосенний ветерок!»), И. А. Бунина «Плеяды» («Стемнело. Вдоль аллей, над сонными прудами, / Бреду я наугад. / Осенней свежестью, листвою и плодами / Благоухает сад. / Давно он поредел, — и звездное сиянье / Белеет меж ветвей. / Иду я медленно, — и мертвое молчанье / Царит во тьме аллей») и «Отрывок» («А по саду пустому кружит ветер / И, листья подметая по аллеям, / Гудит в березах старых... Светел день, / Но холодно, — до снега недалеко»)<sup>10</sup>. Осеннее впечатление оставляет и ахматовское стихотворение:

«Смуглый отрок бродил по аллеям,  
 У озерных грустил берегов,  
 И столетие мы лелеем  
 Еле слышный шелест шагов.

Иглы сосен густо и колко  
Устилают низкие пни...  
Здесь лежала его треуголка  
И растрепанный том Парни»<sup>11</sup>.

Дыхание поздней осени — в описании поэтессы Павловского парка в 1915 г.:

«Поздней осенью свежий и колкий  
Бродит ветер, безлюдно рад.  
В белом инее черные елки  
На подтаявшем снеге стоят.  
  
И, исполненный жгучего бреда,  
Милый голос, как песня, звучит,  
И на медном плече Кифареда  
Красногрудая птичка сидит»<sup>12</sup>.

В 1910-е гг. в русской культуре сложился так называемый «усадебный миф», в основу которого легло идеализированное представление об усадьбе пушкинской эпохи: «Увлечение культурой пушкинского времени включило все стороны быта того времени, вплоть до костюмов, что сразу подхватили в художественной среде <...>. Пленительный мир русской усадьбы предыдущего рубежа веков, опозитизированный не только в литературных произведениях, но и самим фактом его невозвратной утраты, воспринимался теперь словно сквозь легкую завесу времени, проявлявшую в нем только самые художественные, отвлеченные от жизненной прозы черты» [Нащокина: 27]. Осенний облик усадебных аллей во многих стихотворениях Серебряного века как раз и передавал это ощущение «невозвратной утраты», для кого-то желанное (как для Гумилева), для кого-то ностальгическое (как для Бунина).

В стихотворении 1917 г. автор «Суходола» описывал, как

«...пригревает солнце низким светом  
Меня в саду, просторном и раздетом,  
Что озаряет желтая листва  
Ветвистый клен, что я едва-едва,  
Бродя в восторге по саду пустому,  
Мою тоску даю понять другому...»<sup>13</sup>.

В бунинской дневниковой записи от 3 октября 1917 г. читаем: «Вся аллея засыпана краснеющей, сухой, сморщенной листвой, чем-то сладко пахнущей. Как нов вид на сквозной сад, сквозь который за долиной воздух чуть зеленоват, и заря наполняет весь сад розоватым светом. Почти все голо, почти все клены на валу и аллея и т. д., лишь яблони в золотисто-бронзоватой мелкой мертвой листве» (9, 208). По точному наблюдению А. Г. Разумовской, «здесь, как и в стихотворении, выражены наслаждение неизбежной прелестью природы и особая сладостность от прощания с уходящим...» [Разумовская: 26], т. е. характерное для «усадебных» медитаций Серебряного века сочетание чувств непреходящей ценности и потери.

«Концентрация этих мотивов» [Разумовская: 27] — в ностальгическом стихотворении продолжателя бунинской элегической традиции В. В. Набокова «Прелестная пора» (1926):

«В осенний день, блистая как стекло,  
потрескивая крыльями, стрекозы  
над лугом вьются. В Оредежь глядится  
сосновый лес, и тот, что отражен, —  
яснее настоящего. Опавшим  
листом шурша, брожу я по тропам...»<sup>14</sup>.

«Осенние» настроения писателя-эмигранта, выросшего в загородных имениях Выра и Рождествено под Петербургом, неотделимы от утраченного им поместного мира:

«Задумчивый, в усадьбу возвращаюсь.  
В гостиной печь затоплена, и в вазах  
мясистые теснятся георгины.

Пишу стихи, валяясь на диване...»<sup>15</sup>.

В 1920–1940-е гг., живя во Франции, Бунин стал изображать усадебную культуру конца XVIII — начала XX в. как навсегда отодвинутую в прошлое вершину русской истории. Это прозвучало уже в рассказе «Несрочная весна» (1923), где показана усадьба графов Орловых Отрада-Семеновское, национализированная новой советской властью. По мнению героя-рассказчика, подлинная жизнь там, в славном пустынном парке на берегу Лопасни, а тесная загаженная советская

Москва есть могила. Пусть «Держава Российская» погибла эмпирически, но в «солнечном царстве летних дней, бора и сказочно-спящего дворца, затерявшегося в бору, <...> ворот со львами и бурьяном наверху, мрачных еловых ущелий, обмелевших прудов <...>, навсегда опустевшей церкви и пустых, блистательных зал...» (4, 217), она жива идеально, духовно-символически, переходя в немеркнущую вечность, или «несрочную весну»<sup>16</sup>. Нет и не может быть ни малейшей преемственности между нею и отвратительным настоящим. Усадебная культура как средоточие всего лучшего в России — это абсолютное прошлое, потерянный, недостижимый идеал.

Во многом то же мироощущение пронизывает бунинский цикл «Темные аллеи» (1937–1953), в первом же рассказе непосредственно отсылающий читателя к знаковому образу осенне-летних тенистых липовых аллей русской классики благодаря неточной цитате из стихотворения Н. П. Огарева «Обыкновенная повесть» (1842):

«Была чудесная весна!  
Они на берегу сидели —  
Река была тиха, ясна,  
Вставало солнце, птички пели;  
Тянулся за рекою дол,  
Спокойно, пышно зеленея;  
Вблизи шиповник алый цвел,  
Стояла темных лип аллея»<sup>17</sup>.

Но уже во второй части огаревской «повести» отчетливо ощутимы осенняя трезвость и бестрепетность:

«Я в свете встретил их потом:  
Она была женой другого,  
Он был женат, и о былом  
В помине не было ни слова;  
На лицах виден был покой,  
Их жизнь текла светло и ровно,  
Они, встречаясь меж собой,  
Могли смеяться хладнокровно...»<sup>18</sup>.

Разве не созвучно это гумилевской «девушке» из «аллеи, где кружат листья» с ее «безбурно-осенним» существованием?

В бунинских рассказах — своеобразном памятнике русской усадебной культуре — представлена сезонная полнота аллей: они здесь и весенние, и летние, и осенние, и даже зимние. Из 38 рассказов сборника только треть непосредственно посвящена усадебно-дачной теме, и символика «темных аллей» как бы распространяется на всю прошлую русскую и настоящую эмигрантскую жизнь, раздвигая тематические, временные и даже национальные границы. «Усадебный топос» и его элементы принимают неожиданные модификации и подвергаются глубинным, почти неузнаваемым трансформациям, вплоть до русской столовой в Париже, бедуинского шатра в Иудейской пустыне и вымершего городка на юге Испании. Последнее утверждение доказывается с помощью выдвигаемой нами категории «усадебного габитуса». Что она означает?

Как известно, понятие габитуса было введено П. Бурдьё и указывает на обладающую «устойчивым характером» сумму психосоматических навыков — походку, жестикуляцию, манеры, тип речи, способ реагирования на внешние факторы и др. — как «систему категорий восприятия, мышления и действия» [Бурдьё: 167, 292], которые индивид приобретает в процессе социализации, инкорпорируя способы поведения, характерные для того или иного «социального поля», в частности помещичьей усадьбы. Носителем определенного социокультурного габитуса, порожденного сформировавшим его топосом, человек остается и в ситуации других топосов, в которые он попадает в процессе жизни, приспособляясь к ним или, напротив, их видоизменяя. Так что герои тех рассказов из книги «Темные аллеи», которые внешне как будто совсем не связаны с «усадебной» темой, все равно остаются, пусть и опосредованно, носителями той самой усадебной культуры или присущей ей системы ценностей, которая почти два столетия формировалась на просторах Среднерусской равнины.

Сравним: последняя сцена рассказа «Таня» — расставание любящих друг друга героев, Петра Николаевича и Тани, ранней весной в мелкопоместной усадьбе лесостепной России с твердой надеждой на скорое воссоединение там уже навсегда — заканчивается строками: «Это было в феврале страшного

семнадцатого года. Он был тогда в деревне в последний раз в жизни» (6, 88); в первых абзацах рассказа «В Париже» мы погружаемся «в сырой парижский вечер поздней осенью», в который много переживший после длительной разлуки с Россией эмигрант Николай Платонович «зашел пообедать в небольшую русскую столовую в одном из темных переулков возле улицы Пасси» (6, 89). Второй герой как будто продолжение первого, постаревшего и попавшего в другую страну. А его неожиданная «счастливая любовная встреча» (6, 90) с Ольгой Александровной в ряде психологических черт повторяет историю любовной связи московского студента с медсестрой Катериной Николаевной в богатом имении дяди-генерала из другого рассказа бунинского цикла — «Антигона»: обе героини уверены в себе, чувственны и свободны, а главное — бескорыстны в своих отношениях с мужчинами.

Если в Николае Платоновиче и Ольге Александровне из рассказа «В Париже» достаточно легко узнаются типологические черты персонажей «Тани» и «Антигоны», то с героями «Весной в Иудее» и «Ночлега» дело обстоит сложнее. В первом из них — любовная связь, возникающая между русским археологом и юной племянницей арабского шейха Аида, далеко от России — в древней библейской земле между Иерихоном и Иерусалимом. В дружественно-толерантном поведении героя в стоянке бедуинов, похоже, сказывается та русская «всемирная отзывчивость», о которой писал Ф. М. Достоевский, а также «усадебная» привычка к семейно-патриархальному общению без учета социально-сословных различий. «Ночлег» недаром завершает всю книгу, начатую с чисто русского по материалу «усадебного» сюжета о мезальянсе, ставшем «лучшими минутами жизни» (6, 10) помещика Николая Алексеевича и дворовой девушки Надежды. «Глухая гористая местность на юге Испании» (6, 205), выжженный солнцем каменистый городок — как бы пространственная антитеза свежему зеленеющему саду среднерусского поместья. Здесь жестокая эгоистическая чувственность проезжего марокканца не прикрыта барской утонченностью и внешней красотой, как в случае с героем «Темных аллеи», а «круглолицая девочка лет пятнадцати, с челкой на лбу» (6, 206), вместо

покорной суицидальной жертвенности Надежды, отравившей всю последующую жизнь хозяйки постоянного двора «недобрым» (6, 9) памятозлобием, решается на радикальный протест против подлости и насилия, вплоть до смерти обидчика. Первоначальное название «Ночлега» — «На постоялом дворе» — указывает на кольцевую композицию всего цикла: ведь действие первого рассказа также происходит в «постоялой горнице» (6, 11) на одной из российских дорог. Конечно, об «усадебном габитусе» можно говорить только в связи с повествователем «Ночлега», а не с персонажами этого рассказа. Кроме того, автор во многом черпает здесь из подземных, грунтовых вод русского «усадебного топоса» как универсалии — в аллюзиях на библейскую «Песнь песней Соломона», ее героиню Суламифь и «запертый сад <...> с превосходными плодами, <...> со всякими благовонными деревьями...» (Песн. 4: 12–14).

Вернемся к изображению аллея в знаменитом сборнике Бунина 1937–1953 гг. Собственно об усадебных аллеях речь идет всего в шести рассказах. Они липовые, еловые, сосновые и березовые. В основном летние; весенние, осенние и зимние единичны. Аллея у Бунина — локус любви и судьбы, как и во всей классической русской литературе. Местом встречи мечты и реальности, поэзии и прозы, высшей точкой существования, кульминацией бытия с откровениями и прозрениями за пределы эмпирической видимости — становится в бунинской прозе весенне-летняя аллея. В заглавном рассказе сборника это место, где расцвела любовь юной крестьянки Надежды и молодого помещика Николая Алексеевича. Но воспоминание о лучшей поре их жизни недаром приходит к героям в «холодное осеннее ненастье, на одной из больших тульских дорог, залитой дождями и изрезанной многими черными колеями» (6, 7), символизируя недостижимость идеала, несовместимость его с обычными жизненными потребностями.

В рассказе «Натали» действие происходит в светлой березовой аллее летнего усадебного парка, ведущей к купальне на пруду. В ней же героини вышивают, герой читает, вместе они гуляют. Именно там происходит волнующее любовное объяснение

рассказчика и Натали. После разрыва любящие встречаются через много лет, уже в другой усадьбе, и опять по летним аллеям они проходят к месту, где их отношения возобновляются, причем с той же степенью интенсивности, как это было впервые. И даже скорая смерть героини не отменяет непреходящей ценности и красоты этой любви, как физическое разрушение усадеб в Советской России не отменило вечно реющей над ними «несрочной весны».

В лирической миниатюре «Качели» нарисована сходная картина: влюбленные молодые люди в прекрасной летней усадебной аллее признаются друг другу в любви, однако решают воздержаться от дальнейшего развития отношений, от брака друг с другом по такой причине: «Пусть будет только то, что есть... Лучше уж не будет» (6, 189). Здесь та же, что и в рассказе «Темные аллеи», мысль — о несовместимости высших любовных переживаний с требованиями жизненной повседневности.

В других, осенне-зимних бунинских пейзажах просматривается трагическая семантика аллеи как границы земного и неземного миров, ее причастность смерти. Такова мрачная высокая еловая аллея в рассказе «Зойка и Валерия», где действие происходит на подмосковной даче, напоминающей усадьбу. Именно в этой аллее, на рыжем игольчатом ковре под вековой елью, происходит сцена безлюбного, мстительного соития брошенной любимым мужчиной Валерии и несчастного Левицкого, после которого студент в отчаянии бросается под поезд.

В рассказе «Муза» «аллея голых деревьев», ведущая к «жалкой усадьбе Завистовского» (6, 29), символизирует охваченную зимним холодом душу героя, преданного своими невестой и другом.

Хотя в бунинской «Холодной осени» слово «аллея» не встречается ни разу, тем не менее читатель отчетливо ее видит:

«Одевшись, мы прошли через столовую на балкон, сошли в сад. Сперва было так темно, что я держалась за его рукав. Потом стали обозначаться в светлеющем небе черные сучья, осыпанные минерально блестящими звездами. Он, приостановясь, обернулся к дому:



— Посмотри, как совсем особенно, по-осеннему светят окна дома. Буду жив, вечно буду помнить этот вечер...» (6, 166–167).

В самом деле, с «архитектурной точки зрения сад немислим <...> без аллеи: ведь она не только придает ему структуру, но и создает само пространство сада, одновременно упорядочивая его» [Дмитриева, Купцова: 51]. Наутро жених героини уезжает из уютной усадьбы на фронт Первой мировой войны, где вскоре его убивают. С тех пор прошло 30 лет, заполненных революцией, разрухой в России, Гражданской войной, бегством от большевиков, эмиграцией с ее одиночеством и лишениями. «Что же все-таки было в моей жизни?» — спрашивает постаревшая героиня. И отвечает себе: «...только тот холодный осенний вечер. Ужели он был когда-то? Все-таки был. И это все, что было в моей жизни — остальное ненужный сон» (6, 168). Как видим, пушкинско-тургеневский мотив жизненной вершинности поглощается здесь «осенним» мотивом безвозвратной утраты, характерным для Серебряного века и усиленным чувством эмигрантской обездоленности в 1920–1940-е гг.

Напоследок хотелось бы обратить внимание на динамику образа аллеи в бунинском рассказе «Муза»: от весны непосредственно к зиме. Так, в начале любви художника и Музы показана весна на даче в старинной подмосковной усадьбе:

«...я засыпал, проводив ее на станцию, — и вдруг слышал: на крышу опять рушится ливень с громовыми раскатами, кругом тьма и в отвес падающие молнии... Утром на лиловой земле в сырых аллеях пестрели тени и ослепительные пятна солнца, цокали птички, называемые мухоловками, хрипло трещали дрозды» (6, 28).

Это время солнца и надежд, а также многообещающей зыбкости и таинственных перспектив бытия:

«Черный пруд, вековые деревья, уходящие в звездное небо... Заколдованно-светлая ночь, бесконечно-безмолвная, с бесконечно-длинными тенями деревьев на серебряных полянах, похожих на озера» (6, 28).

Странным образом в рассказе только отмечена, но совсем не показана пора лета и ранней осени, проведенных героями в тамбовской усадьбе, и весенние «сырые аллеи» без всякого

перехода сменяются зимней «аллеей голых деревьев», ведущей к «обледенелому крыльцу» (6, 29). Таким образом, здесь полностью отсутствует традиционный для русской классической литературы локус любви как высшей точки человеческого существования, придающей ему единственно подлинный смысл — красоты и радости, слияния с мирозданием и эстетической грусти по ушедшему счастью. Мы наблюдаем разрушение устойчивой мифопоэтической структуры как Золотого, так и Серебряного веков, сдвиг и разрыв в усадебной топике. Дискретность, внутреннее зияние, ужасающая близость смерти — такой стороной оборачивается усадебный неомиф в этом позднем бунинском рассказе.

Замечено, что «именно топика <...>, ее эволюция и сдвиги в семантике детерминируют смену стилей» [Булгакова: 26], что закономерно вытекает из «двойственной природы топоса, сочетающего в себе канон и новации» [Булгакова: 28]. Локус аллеи, как элемент парадигмы «усадебного топоса» русской культуры, ощутимо меняет свои семиотические характеристики уже в творчестве ряда поэтов Серебряного века и усугубляет эти изменения в эмигрантских произведениях Бунина середины XX в., тем самым как бы намечая возврат к ренессансным истокам, проявляя свой универсальный характер. Недаром автор «Темных аллеи» сравнивал это произведение со знаменитым шедевром Дж. Боккаччо: «“Декамерон” написан был во время чумы. “Темные аллеи” в годы Гитлера и Сталина — когда они старались пожирать один другого» (цит. по: [Шаховская: 228])<sup>19</sup>. Десять молодых людей, девушек и юношей, удалились из охваченной смертельной эпидемией Флоренции 1348 г. в загородное поместье, где «поют птички, зеленеют холмы и доли, на нивах волнуется море хлебов, и каких только нет там деревьев, и небо там более открытое <...> и <...> вечной своей красы не скрывает...»<sup>20</sup>. Они гуляют по прекрасным аллеям сада, испытывают по отношению друг к другу изящные чувства, вкушают сладкие плоды и предаются изысканным удовольствиям музыкального и словесного творчества, — однако ни на минуту не забывают об эфемерности своего благополучия над бездной неминуемой гибели.

Итак, «переструктурирование пространства топоса», которое мы наблюдаем в позднем творчестве Бунина, «происходит под непосредственным влиянием мировоззренческих установок эпохи и координат культуры» [Булгакова: 48] середины XX в. Сближаясь с аналогами из других эпох и культур, «усадебный топос» русской литературы демонстрирует свою универсальность. Его эвристический потенциал проявляется в способности к размыканию в более широкий контекст иносоциальных и инокультурных реалий: даже в условиях других топосов, куда он попадает в процессе жизни, человек сохраняет габитус, характерный для «социального поля» русской помещицкой усадьбы конца XIX — начала XX в.

### Примечания

- \* Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект № 18-18-00129).
- <sup>1</sup> Гумилев Н. С. Соч.: в 3 т. М.: Худож. лит., 1991. Т. 1. С. 124.
  - <sup>2</sup> См. стихотворение Н. С. Гумилева «Старина»: Гумилев Н. С. Соч.: в 3 т. М., 1991. Т. 1. С. 103.
  - <sup>3</sup> Тургенев И. С. Новь: Роман // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 12 т. М.: Наука, 1982. Т. 9. С. 207.
  - <sup>4</sup> Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 12 т. М.: Наука, 1978. Т. 1. С. 51.
  - <sup>5</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 17 т. М.: Воскресенье, 1995. Т. 6. С. 162.
  - <sup>6</sup> Там же. С. 188.
  - <sup>7</sup> Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. М.: Языки русской культуры, 2000. Т. 2. С. 20.
  - <sup>8</sup> Там же.
  - <sup>9</sup> Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: в 4 т. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2014. Т. 1. С. 311.
  - <sup>10</sup> Поэзия дворянских усадеб / сост. Л. И. Густова. СПб.: Паритет, 2008. С. 256, 33, 49, 63, 64.
  - <sup>11</sup> Ахматова А. А. Собр. соч.: в 6 т. М.: Эллис Лак, 1998. Т. 1. С. 77.
  - <sup>12</sup> Там же. С. 246.
  - <sup>13</sup> Бунин И. А. Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Воскресенье, 2006. Т. 2. С. 115. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием тома и страницы в круглых скобках.
  - <sup>14</sup> Набоков В. В. Стихотворения и поэмы. М.: Современник, 1991. С. 219.
  - <sup>15</sup> Там же.
  - <sup>16</sup> Рассказ назван словами из стихотворения Е. А. Баратынского «Запустение» (1834).
  - <sup>17</sup> Огарев Н. П. Стихотворения и поэмы. М.: Советская Россия, 1980. С. 54.
  - <sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> Приводится надпись И. А. Бунина на книге «Темные аллеи» (Париж, 1946), подаренной З. А. Шаховской 29 марта 1950 г.

<sup>20</sup> Боккаччо Дж. Декамерон: в 2 кн. / пер. с итал. Н. Любимова. М.: Худож. лит., 1987. Кн. 1. С. 24.

### Список литературы

1. Борсук О. А., Грищенко В. В. Рельеф в планировке русских усадеб // Русская усадьба. — М.: Жираф, 2004. — Вып. 10 (26). — С. 44–50.
2. Булгакова А. А. Топика в литературном процессе. — Гродно: ГрГУ, 2008. — 107 с.
3. Бурдье Пьер. Социальное пространство: поля и практики / пер. с фр., сост. и послесл. Н. А. Шматко. — СПб.: Алетейя, 2014. — 576 с.
4. Веденин Ю. А. Русские дворянские усадьбы и их роль в возрождении культурного ландшафта России // Русская усадьба. — М.; Рыбинск, 1994. — Вып. 1 (17). — С. 29–36.
5. Дмитриева Е. Е., Купцова О. Н. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. — М.: ОГИ, 2008. — 528 с.
6. Доманский В. А. Русская усадьба в художественной литературе XIX в.: культурологические аспекты изучения поэтики // Вестник Томского государственного университета. — 2006. — № 291. — С. 56–60.
7. Жаплова Т. М. Усадебная поэзия в русской литературе XIX века. — Оренбург: Изд-во ОГПУ, 2004. — 232 с.
8. Лихачев Д. С. Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. — 3-е изд., испр. и доп. — М.: Согласие: ОАО «Тип. «Новости»», 1998. — 471 с.
9. Нащокина М. В. Русская усадьба Серебряного века. — М.: Улей, 2007. — 432 с.
10. Разумовская А. Г. «Листья падают в саду...»: Осень как объект поэтических размышлений И. Бунина и В. Набокова // Русская словесность. — 2009. — № 6. — С. 23–28.
11. Стернин Г. Ю. Русская загородная усадьба в современных историко-культурных интересах // Русская усадьба. — М.: Жираф, 1998. — Вып. 4 (20). — С. 245–252.
12. Хворых Т. О. Русская усадьба XVIII века: структура и образ // Русская усадьба. — М.: Жираф, 1999. — Вып. 5 (21). — С. 11–17.
13. Шаховская З. А. В поисках Набокова. Отражения. — М.: Книга, 1991. — 319 с.
14. Шукин В. Г. Российский гений просвещения: исследования в области мифопоэтики и истории идей. — М.: РОССПЭН, 2007. — 608 с.
15. Шукин В. Г. Экфрасис как путь к сверхсознанию и умиротворению (Славянка Василия Жуковского) // Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения. — Siedlce: Wydawnictwo Naukowe Instytutu Kultury Regionalnej i Badań literackich im. Franciszka Karpińskiego. Stowarzyszenie, 2018. — S. 561–578.

**Olga A. Bogdanova**

(Moscow, Russian Federation)

olgabogda@yandex.ru

## The Semiotics of the Alley, “Where the Leaves Dance”: Turgenev, Gumilev, Bunin

**Acknowledgments.** The reported study was performed in the A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian academy of sciences and funded by Russian Science Foundation according to the research project no. 18-18-00129.

**Abstract.** The article shows the semantic and semiotic dynamics in Russian literature of the 19th–20th centuries of the locus of alley as an element of an “estate topos” associated with love between a man and a woman. If the summer “dark alleys” were a place of romantic dates and clarifications in the Pushkin-Turgenev tradition, dating back to the European discourse of the 18th century, the autumn alleys, having something in common with famous Zhukovsky’s and Lermontov’s elegies, constitute a part of the Silver age literature as the idealization of the “Onegino-Larin” estate in the context of its irreparable loss (N. S. Gumilev, etc.). In the post-revolutionary works by I. A. Bunin the estate culture is seen as the apogee of Russian history, which has maintained, despite the loss of empirical existence, the status of an unfading timeless standard. The cycle of stories “Dark alleys” (1937–1953) — a monument of Russian estate culture — presents the seasonal completeness of the alleys; their symbolism extends to the entire past Russian and present emigrant life, overpassing thematic, time and even national boundaries. The “Estate topos” and its elements assume unexpected modifications and undergo deep, almost unrecognizable transformations, up to a Bedouin tent in the Judean desert and an extinct town in the south of Spain. The unusual dynamics of the image of the alley in the story “Muse”: from spring directly to winter is a symptom of the shift and break in the estate topography of both the Golden and Silver ages in Russian literature. Discreteness, an internal breach, a terrifying proximity of death brings it back to the origins of the Renaissance (“Decameron” by G. Boccaccio), actualizes its specific universal character. Therefore, a scientific originality of the article consists in revealing of the dynamics of the “estate topos” in Russian literature of the 19th–20th centuries, related to the change of the modes of its representation: from the “summer” completeness of existence to the “autumn” decline; in the proposal of the term “estate habitus” that explains the capacity of the “estate topos” for new modifications; as well as in the display of an all-European substrate of the estate image in Russian literature of the middle of 20th century.

**Keywords:** alley, garden, park, locus, “estate topos”, estate culture, Russian literature of the 19th — 20th centuries

**About the author:** *Bogdanova Olga A.* — Doctor of Philology, Leading researcher of the Department of Russian literature of the late 19th — early 20th century, A. M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences (ul. Povarskaya 25a, Moscow, 121069, Russian Federation)

**Received:** May 22, 2019

**Date of publication:** June 28, 2019

**For citation:** Bogdanova O. A. The Semiotics of the Alley, “Where the Leaves Dance”: Turgenev, Gumilev, Bunin. In: *Problemy Istoricheskoy Poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2019, vol. 17, no. 2, pp. 233–254. DOI: 10.15393/j9.art.2019.6542 (In Russ.)

## References

1. Borsuk O. A., Grishchenko V. V. A Relief in the Planning of Russian Estates. In: *Russkaya usad'ba [Russian Estate]*. Moscow, Zhiraf Publ., 2004, issue 10 (26), pp. 44–50. (In Russ.)
2. Bulgakova A. A. *Topika v literaturnom protsesse [Topography in a Literary Process]*. Grodno, Yanka Kupala State University of Grodno Publ., 2008. 107 p. (In Russ.)
3. Bourdieu P. *Sotsial'noe prostranstvo: polya i praktiki [A Social Space: Fields and Practices]*. St. Petersburg, Aleteyya Publ., 2014. 576 p. (In Russ.)
4. Vedenin Yu. A. Russian Noble Estates and their Role in the Renaissance of the Cultural Landscape of Russia. In: *Russkaya usad'ba [Russian Estate]*. Moscow, Rybinsk, 1994, issue 1 (17), pp. 29–36. (In Russ.)
5. Dmitrieva E. E., Kuptsova O. N. *Zhizn' usadebnogo mifa: utrachennyy i obretennyy ray [The Life of an Estate Myth: the Lost and Regained Paradise]*. Moscow, Ob'edinennoe gumanitarnoe izdatel'stvo Publ., 2008. 528 p. (In Russ.)
6. Domanskiy V. A. The Russian Estate in Literature of the 19th Century: Cultural Aspects of the Study of Poetics. In: *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta [Tomsk State University Journal]*, 2006, no. 291, pp. 56–60. (In Russ.)
7. Zhaplova T. M. *Usadebnaya poeziya v russkoy literature XIX veka [An Estate Poetry in Russian Literature of the 19th Century]*. Orenburg, Orenburg State Pedagogical University Publ., 2004. 232 p. (In Russ.)
8. Likhachev D. S. *Poeziya sadov: k semantike sadovo-parkovykh stiley. Sad kak tekst [The Poetry of Gardens: on the Semantics of the Garden Styles. The Garden as Text]*. Moscow, Soglasie Publ., Tipografiya Novosti Publ., 1998. 471 p. (In Russ.)
9. Nashchokina M. V. *Russkaya usad'ba Serebryanogo veka [The Russian Estate of the Silver Age]*. Moscow, Uley Publ., 2007. 432 p. (In Russ.)
10. Razumovskaya A. G. “Leaves Fall Down in the Garden...”: Autumn as an Object of the Poetic Reflections of I. Bunin and V. Nabokov. In: *Russkaya slovesnost'*, 2009, no. 6, pp. 23–28. (In Russ.)
11. Sternin G. Yu. The Russian Country Estate in Modern Historical and Cultural Interests. In: *Russkaya usad'ba [Russian Estate]*. Moscow, Zhiraf Publ., 1998, issue 4 (20), pp. 245–252. (In Russ.)
12. Khvorykh T. O. The Russian Estate of the 18th Century: Structure and Image. In: *Russkaya usad'ba [Russian Estate]*. Moscow, Zhiraf Publ., 1999, issue 5 (21), pp. 11–17. (In Russ.)
13. Shakhovskaya Z. A. *V poiskakh Nabokova. Otrazheniya [In Search of Nabokov. Reflections]*. Moscow, Kniga Publ., 1991. 319 p. (In Russ.)
14. Shchukin V. G. *Rossiyskiy geniy prosveshcheniya: issledovaniya v oblasti mifopoetiki i istorii idey [The Russian Genius of Enlightenment: Researches*

---

*in the Field of Mythopoetics and the History of Ideas*]. Moscow, ROSSPEN Publ., 2007. 608 p. (In Russ.)

15. Shchukin V. G. Ekphrasis as a Way to Superconsciousness and Peace (Slavyanka by Vasily Zhukovsky). In: *Teoriya i istoriya ekfrasisa: itogi i perspektivy izucheniya* [*The Theory and History of Ekphrasis: Results and Prospects of The Study*]. Siedlce, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Kultury Regionalnej i Badań literackich im. Franciszka Karpińskiego. Stowarzyszenie Publ., 2018, pp. 561–578. (In Russ.)

DOI: 10.15393/j9.art.2019.6662

УДК 821.161.1.09“19”

**Анна Александровна Скоропадская***(Петрозаводск, Российская Федерация)*

san19770@mail.ru

## Образы иноплеменников в ранней прозе И. С. Шмелева\*

**Аннотация.** В статье анализируются образы иноплеменников в ранней прозе И. С. Шмелева на примере рассказов «Гассан и его Джеджи» (1906) и «На морском берегу» (1910). Новизна исследования обусловлена обращением к неопубликованным рукописным и машинописным материалам, ранее не подвергавшимся текстологическому анализу. Сохранившиеся черновые материалы позволяют выявить основные этапы работы Шмелева над текстами: тщательную стилизаторскую работу, авторскую правку и разрабатываемые им варианты сюжета и образов анализируемых рассказов. Такая творческая работа свидетельствует о духовно-нравственных поисках начинающего автора. Разрабатывая образы нерусских героев (турка Гассана и грека Димитраки), Шмелев старался достоверно отразить их этноконфессиональную принадлежность. Концептуальное сходство героев-иноплеменников прослеживается в их жизненных установках: честно жить плодами своего труда, стойко переносить тяготы, не отвечать злом на зло. И турок-мусульманин, и грек-христианин становятся образно-смысловым воплощением общечеловеческих духовных ценностей, сконцентрированных в библейских заповедях и адресованных всему человечеству.

**Ключевые слова:** И. С. Шмелев, неореализм, импрессионизм, этнопоэтика, «свое»-«чужое», образ иноплеменника

**Об авторе:** Скоропадская Анна Александровна — кандидат филологических наук, доцент кафедры классической филологии, русской литературы и журналистики, Петрозаводский государственный университет (185910, Российская Федерация, Республика Карелия, г. Петрозаводск, пр. Ленина, 33)

**Дата поступления:** 17.03.2019

**Дата публикации:** 28.06.2019

**Для цитирования:** Скоропадская А. А. Образы иноплеменников в ранней прозе И. С. Шмелева // Проблемы исторической поэтики. — 2019. — Т. 17. — № 2. — С. 255–271. DOI: 10.15393/j9.art.2019.6662

Становление писательской манеры начиналось у И. С. Шмелева с освоения форм малой прозы. Его ранние рассказы и очерки позволяют проследить не просто этапы формирования авторского стиля, но некоторые тематические доминанты, которые перетекают из произведения в произведение.



Одной из таких доминант является тема детства, через призму которой Шмелев-художник и Шмелев-мыслитель раскрывает процесс душестроительства. У зрелого Шмелева этот процесс «происходит под воздействием православной религии, в связи с погружением в таинства религиозных обрядов, служб и праздников» [Пинаев: 10]. На ранних же этапах творчества писатель был подвержен влиянию социального критицизма и зарождающегося неореализма: посредством изображения социальной несправедливости писатель создает натуралистическое повествование о жизни «маленького человека», кульминационно воплотившееся в произведении «Человек из ресторана» (1911). Л. А. Спиридонова так оценила этот этап: «...несмотря на явное влияние предшественников, Шмелев решает тему “маленького человека” по-своему. Его герой — не смиренный страдалец Пушкина и Гоголя, не “униженный и оскорбленный” Достоевского, не философствующий босяк Горького, а личность, в которой живет и страдает русская душа, ее неповторимая духовная сущность. Можно сказать, что именно с этого романа (“Человек из ресторана”. — А. С.) писатель начинает долгий и трудный путь постижения тайны внутреннего мира человека, обладающего живым чувством Бога» [Спиридонова: 30].

Дореволюционное творчество Шмелева часто обращено к детям. Как отмечает Э. В. Чумакевич, «по своему внутреннему складу, характеру мироощущения, любви ко всему живому, эрудиции и филологическому чутью к слову И. С. Шмелев как нельзя больше соответствует роли детского писателя» [Чумакевич: 36].

Тематическая наполненность шмелевских произведений для детей разнообразна и включает в себя многие «взрослые» вопросы, касающиеся разных сфер бытия. Примечательно, что именно в детских рассказах появляются герои нерусского происхождения, образы которых становятся сюжето- и смыслообразующими. Наиболее яркий пример — рассказы «Гассан и его Джедди» (1906) и на «Морском берегу» (1910)<sup>1</sup>. Произведения объединяет многое: место действия (черноморское побережье Кавказа); наличие повествователя (русского интеллигента), глазами и оценкой которого даются

события; главные герои, являющиеся представителями южных национальностей (Гассан — турок, Димитраки — грек), плохо говорящие по-русски, прожившие долгую жизнь, полную трудностей и страданий, одиноко живущие на чужбине плодами своего труда (оба героя — рыбаки) и проявляющие доброту сердца и широту души через общение с ребенком (для Гассана — это его внучка Джедди, для Димитраки — русский мальчик Жоржик); оба рассказа заканчиваются смертью героев.

Эти сюжетные совпадения не просто свидетельствуют о проводимых Шмелевым литературных опытах по созданию определенных типов и оттачиванию писательского мастерства — анализ эволюции образов героев-иноплеменников помогает вскрыть глубинные пласты духовно-нравственной проблематики, ставшей основой всего шмелевского творчества. По замечанию Е. Г. Ивченко, «решение вопросов социального бытия в творчестве Шмелева всегда решается, исходя из четко определенной нравственной, морально-этической позиции писателя. Последняя, в свою очередь, определялась принципами Православной веры, в лоне которой протекала вся духовной жизнь И. С. Шмелева» [Ивченко: 24]. Между тем, по мнению В. Захаровой, «на общем фоне проблематики ранних рассказов Шмелева 1900-х годов человек в сфере религиозного сознания исследовался нечасто, — тогда у молодого автора доминировали социально-нравственные аспекты художественного анализа действительности» [Захарова: 9]. Однако отсутствие прямолинейной религиозности и обрядовости в дореволюционных произведениях Шмелева не означает отсутствия духовного, христианского начала, которое не просто было знакомо автору «На скалах Валаама», — оно пропитывало собою всю его жизнь. Адресуя свои рассказы детям, Шмелев показывает гармонию бытия, через земное приобщая к духовному. Герои-иноплеменники играют в решении этой задачи не последнюю роль, так как через обращение к *иному, чужому* более ярко проступает *свое, родное*, ибо «познание своего сопряжено с познанием чужого» [Лихачев: 207]. Художественно-этнографическое описание нерусских героев (акцент, элементы костюма, выделяющаяся внешность) не является для Шмелева первостепенной задачей: импрессионистически

обозначая лишь некоторые проявления инационального во внешнем облике, писатель концентрируется на реалистически достоверном изображении этнопсихологических особенностей, что приводит, в свою очередь, к выявлению общих экзистенциальных основ, емко и полно воплотившихся в христианских заповедях.

Одним из первых опытов по созданию литературного портрета нерусского героя стал для Шмелева образ турка Гассана. Сопоставление сохранившейся черновой рукописи рассказа «Гассан и его Джедди»<sup>2</sup> с редакцией 1917 г., сделанное нами ранее (см.: [Скоропадская]), выявило тщательную стилизаторскую работу автора, направленную, прежде всего, на речевой портрет героя. Гассан не только инородец, но и иноверец, его этническая и конфессиональная принадлежность используются молодым автором для создания многогранного портрета «чужого» на уровне внешности, языка, поведения. Так, национальная принадлежность Гассана определяется по характерным элементам его костюма: феске и турецким туфлям с загнутыми носами. Вот, например, один из черновых вариантов начала рассказа — портрет Гассана и Джедди, данный глазами хроникера (повествователя), впервые увидевшего их:

«Шагахъ въ 10... стоялъ бронзовый турокъ въ фескѣ, длинномъ чорномъ пиджакѣ и въ туфляхъ на босу ногу энергично вертѣлъ бичевой съ грузиломъ, собираясь забросить въ морѣ. Его стройная, сухая фигура съ вздрагивающей кисточкой фески, ярко рисовалась на фонѣ освѣщеннаго неба, какъ тѣневая картинка. Недалеко отъ него маленькая дѣвочка въ алломъ халатикѣ, и въ малиновыхъ бархатныхъ туфелькахъ съ золотомъ, раскрывъ пунцовыя губки, слѣдила, какъ старикъ вертѣлъ бичеву» (ед. хр. 23; л. 1).

Этот относительно небольшой отрывок (нами приведен последний слой правки), состоящий из трех предложений, содержит двадцать вариантов авторской правки, самые значительные из которых указывают на тщательную работу Шмелева по поиску наиболее ярких и емких этнопоэтических акцентов. Так, вместо цветовых определений одежды Джедди — халатика («алый») и туфель («малиновые») — сначала использовалось прилагательное «красный». Символика цвета — один

из важнейших компонентов поэтики Шмелева, выступающий в том числе и как маркер границы определенной культуры<sup>3</sup>: подбирая определению «красный»<sup>4</sup> цветовые синонимы, писатель не просто конкретизирует цветовой оттенок, но вносит в него специфическое национальное наполнение, импрессионистически отражающее особенности турецкого костюма. Избегая избыточности этнических черт в описании одежды, автор убирает деталь халатика «обшитый позументом», а в редакции 1917 г. описание костюма Джедди сокращается еще значительно:

«Недалеко отъ него маленькая дѣвочка въ аломѣ<sup>5</sup> халатикѣ и въ малиновыхъ бархатныхъ туфляхъ»<sup>6</sup>.

Этноконфессиональная принадлежность, наряду с контаминированной речью, — ярчайший признак создаваемого образа героя-турка. Так, первая встреча с Гассаном и Джедди, с которой начинается рассказ, озаглавлена сценой мусульманской молитвы — намаза:

«Турокъ пробормоталъ что-то, быстро собралъ снасть, вытащилъ тряпку, разостлалъ ее на камняхъ и опустился на колѣни. Джедди стала съ нимъ рядомъ и сложила ладошки. Они творили молитву»<sup>7</sup>.

Изображая исламский религиозный обряд, Шмелев не использует непосредственных его номинаций. Как отмечает С. В. Шешунова, «повествователь <...> по возможности избегает слов, связанных со спецификой турецкой (и вообще мусульманской) культуры, предпочитая заменять их лексикой, лишенной культурных коннотаций или даже имеющей западноевропейское происхождение: Гассан и Джедди “творили молитву”, а не “совершали намаз”; Джедди — “маленькая фея”, а не “пери”» [Шешунова: 108].

Несмотря на то, что в описании Гассана присутствуют оценочные элементы («быстро затрепетала уморительная кисточка», «смешно затрепетала его кисточка на феске»), выводящие в сферу комического, в целом, образ комическим не становится. Причиной этого, на наш взгляд, является продуманная философская идея, положенная в основание рассказа — идея гуманизма, подпитанная нравственными

заповедями христианства. Ломаная речь инородца Гассана коррелирует с ломаной речью ребенка, начинающего осваивать язык. Чистая душа Гассана, как и чистая детская душа («я увезь бы печальный, милый образъ Джедди и добродушнаго Гассана съ его дѣтской вѣрой въ свѣтлое будущее...» — ед. хр. 23; л. 7 об.), оказывается способной принять сложность мироустройства. И принятие это происходит благодаря приобщению к гуманистическим ценностям христианства.

Создавая образ турка, Шмелев не просто следует традициям русской классической литературы, многократно обращавшейся к описанию иностранцев. Этническая характеристика, проработанная писателем на портретном, языковом, поведенческом уровнях, не становится главной целью. Через мир турецких рыбаков, наполненный трудом, опасностями и унижениями, писатель показывает несправедливость, царящую в мире и касающуюся всех бедных людей вне зависимости от их национальности. Уязвимость перед лицом стихии, неминуемость смерти также не связаны с национальной принадлежностью: в шторм гибнут и русский пограничник, и турецкий моряк; богатство грека Никапуллы, отправившего на верную гибель отца Джедди, не делает его бессмертным. На этом фоне духовно-нравственные ориентиры становятся теми маячками, которые освещают жизненный путь героев, наполняют его смыслом.

Испив до дна чашу горестей и потерь, Гассан находит поддержку в лице русского путешественника, рассказывающего об утешении, даваемом христианской верой. Шмелев не показывает переход из одной веры в другую: Гассан принимает христианские представления, не отказываясь от ислама. Детская чистота души героя помогла ему понять всепримиряющую природу христианства настолько, чтобы пожертвовать своей жизнью ради других, чужих ему людей.

Схожий образ старика-иноплеменника Шмелев создает и в рассказе «На морском берегу». Сохранившиеся разрозненные рукописные и машинописные черновики рассказа<sup>8</sup> и их сопоставление с последним прижизненным изданием 1913 г.<sup>9</sup> позволяют подробно восстановить эволюцию образа грека Димитраки, скрупулезно прописываемого Шмелевым. Так,

в двух папках рукописных материалов (карт. № 4, ед. хр. 13 и 14) содержатся отрывки рассказа в черновой рукописи и разрозненные машинописные листы разных редакций, среди которых можно обнаружить три варианта первой встречи с Димитраки на берегу, два варианта посещения «норы» Димитраки и три варианта окончания этого посещения. Несмотря на то, что листы в одной из папок (ед. хр. 14) сюжетно и хронологически окончательно не систематизированы, именно указанные сцены позволяют восстановить этапы работы над образами и сюжетом. Так, несомненно, что разработка образа начата на листах 30, 33–33 об.: здесь находится отличающееся от прочих черновых и от окончательной печатной редакции описание первого появления героя-грека, которого зовут Сократ и который ежедневно за деньги приносит вылавливаемых черепах капитану, ведущему непримиримую борьбу с этой «дрянью». Эти коммерческие отношения проходят на глазах не только повествователя, но и Жоржика, при котором капитан откровенно рассказывает о целях такого «коллекционирования»:

«И высчиталь, что одна черепаха можетъ уничтожить въ день фунтъ винограду. Сто черепахъ — сто фунтовъ, тысяча — тысячу...

— Милліонъ — миллионъ... — сказалъ Жоржикъ.

— Вѣрно, — удостовѣрилъ капитанъ. Не считая порчи отъ побѣговъ. И я спасу многое. Я занялся ихъ систематическимъ уничтоженіемъ. Черезъ годъ здѣсь не останется ни одной! Ручаюсь. Какъ вы на это смотрите?

— Ты уничтожишь миллионъ черепахъ? — спросилъ Жоржикъ.

— Теперь онѣ у меня подъ замкомъ, въ погребѣ. Я завтра вамъ покажу.

— Ты кормишь ихъ?

— Не говори глупости. Въ прошломъ году я уничтожилъ ихъ свыше семисотъ. И всѣ говорятъ, что порчи меньше» (ед. хр. 14; л. 30).

Автор начинает разрабатывать сюжет, противопоставляя рационализм и практичность капитана вековым обычаям местных жителей. Здесь отметим достаточно прозрачно разрабатываемое автором начало рассказа, которое строится на

противопоставлении рационализма и практичности капитана обычаям местных жителей. Капитан недавно приехал в эти края и полон планов по преобразованию своей усадьбы в цветущий рай:

«А они, видите ли, — суевѣріе что ли у нихъ, или... не знаю но греки ихъ не уничтожали. Только и занимались, что перешвыривали изъ сада въ садъ. И даже убытковъ не высчитали. Халатность» (ед. хр. 14; л. 30).

Но эта прозрачность оказывается чересчур прямолинейной и не позволяет придать желаемую духовную глубину образу Сократа<sup>10</sup>. В последующих вариантах роль героя-грека значительно перерабатывается: изменяется имя<sup>11</sup>, устраняется описание его предыдущего знакомства с капитаном и собирания для него черепак, а первая встреча с Жоржиком и его воспитателем (повествователем) переносится на морской берег, где Димитраки ловит крабов. Шмелев методично подбирает штрихи к портрету героя, целенаправленно лишая его, например, коммерческой жилки:

I. «— Послушайте, вамъ зачѣмъ крабъ

Старикъ поднялъ голову. <...>

— Чего? — спросилъ онъ. — Ааа... Карабы... кушать можна. <...> Господа покупають, кушаютъ... — сказалъ старикъ. — Не надо? — показалъ онъ на свой товаръ... — На-ка...» (ед. хр. 14; л. 23 об.).

II. «— У васъ что въ мѣшкѣ? крабы?

— Карабы... — Господа покупають кушать. Хочешь посмотрѣть?» (ед. хр. 14; л. 26 об.).

III. «— Вамъ зачѣмъ крабъ?

— Карабъ? Продавалъ нужна... Хорошъ?

Онъ посмѣиваясь, поднесъ къ носу Жоржика краба, яростно пощолкивавшего клешнями. Жоржикъ откинулся.

— Хе-хе... Большой маленькій боится... Совѣмъ какъ тараканъ. Бери спинку...» (ед. хр. 13; л. 13).

Торговля остается для Димитраки источником пропитания (не дохода и не наживы), но Шмелев различными способами показывает, что это занятие — вынужденное в силу возраста и слабого здоровья героя. Димитраки торгует тем, что сам

добыл или сделал, он с легкостью может подарить свой товар или отдать за очень небольшие деньги понравившимся ему людям.

Образ жизни Димитраки обусловлен его мировоззрением: «Мори даетъ... Человѣкъ ничего не даетъ... Море не былъ — помиралъ... Богъ море далъ...» (ед. хр. 13; л. 14); «Господа покупалъ лѣто, деньжи давалъ, жилъ. Такъ не давалъ. Земля такъ давалъ...» (ед. хр. 13; л. 16). Димитраки живет трудами своих рук и уверен, что море и земля, созданные Богом, прокормят, не оставят голодным. И отсюда у грека непреходящее уважение ко всему живому, неподдельное любование природой, в которой все гармонично и поэтому прекрасно. В какой-то мере Димитраки воплощает собой Христову заповедь: «Взгляните на птиц небесных: они ни сеют, ни жнут, ни собирают в житницы; и Отец ваш Небесный питает их» (Мф. 6:26). В то же время старик не перестает трудиться, ловя крабов, обрабатывая свой огородик и, главное, создавая чудесные вещи, покоряющие своей красотой.

Созидательная красота труда — важнейшая характеристика художественного мира Шмелева, где «предметный мир не только не поработает человека, но освобождает от власти повседневности, вовлекая в мир гармонии, ласки и лада» [Дзыга: 101].

Черновые варианты рассказа свидетельствуют, как писатель подбирает варианты обозначения этнической принадлежности героя. Так, в процессе знакомства Жоржик задает вопрос: «Вы не русскій? У васъ есть Богъ?» (ед. хр. 14; л. 27), на который получает ответ: «Есть. Русскій, грекъ, въ одну вѣру вѣруютъ<sup>12</sup>. Крестъ носить...» (ед. хр. 14; л. 27). Однако в последующих вариантах вопрос о национальности и вере убирается из речи ребенка: этническая принадлежность передается через описание внешности Димитраки («Старикъ оглянулъ насъ и молча приподнялъ шляпу. Мы увидали сморщенно<е,> совсѣмъ коричневое отъ загара лицо и еще черные усы. По типу это былъ грекъ» — ед. хр. 13; л. 12), а общность религии не обозначена прямолинейно. Так, на христианскую веру грека указывает наличие иконы в его жилище («Въ углу, едва видный отъ копоти висѣлъ образокъ и лампадка съ подвязаннымъ снизу пучкомъ засохшихъ цвѣтовъ» —



ед. хр. 13; л. 16) и упоминание Святого Николая в рассказе Димитраки об опасностях плавания в Россию («Шторма шумѣль, восемь шторма шумѣль, доплыль. Никола довелъ» — ед. хр. 13; л. 20).

Такое редуцирование религиозной тематики, на наш взгляд, свидетельствует о том, что для Шмелева теряет актуальность прямолинейное утверждение конфессионального единства русских и греков: родство двух (пусть древних и великих) народов не может превзойти родства всего человечества. Поэтому символический смысл произведения заключается в рассказе Димитраки о «большой книге». В черновых записях фиксируются два варианта этого рассказа:

I. «— Такой книга есть, большой, какъ камень... — началъ онъ. — Тамъ все сказано, весь законъ. Писалъ книгу всѣ святые... Кому Богъ скажетъ, — напишутъ. И вотъ мнѣ одинъ старикъ говорилъ у насъ, въ Греціи, все говорилъ. Кто ту книгу читалъ, — совсѣмъ святой будетъ. Да. Тамъ сказано — не убива-й. Тамъ сказано — не воруй, тамъ сказано — люби все. Тамъ сказано: жалѣй! <...> Тамъ написали: — терпи! Тамъ написали — не обмануй! Тамъ написали быть всѣ братъ, всѣ равенъ. Всѣ хорошъ! Тамъ написали — Димитраки выпрямился во <e>сь ростъ и даже поднялъ палець и голосъ его слышалась торжественность — Тамъ все написали... Всѣ написали. Читай всѣ — зна<й> всѣ — хорошо! Не надо тамъ рай, тутъ рай!» (ед. хр. 14, л. 28).

II. «У насъ, въ Греціи, одинъ старый старикъ говорилъ. Такой старый, такой... какъ снѣгъ. Такой книга есть, бульшой такой книга, какъ камень... Сто целовѣкъ не поднятъ, тысяча не поднятъ. Такой книга. Тамъ все написалъ Богъ. Всѣ святыи написалъ. Богъ сказалъ — святыи писалъ. Хорошо! Читалъ книгу не умиралъ. Тамъ написалъ: будь всѣ хорошъ, всѣ братъ. Тамъ написалъ: жалѣй! Тамъ написалъ не бери, не рѣжь, не обмануй! <...> Тамъ написали: терпи! Хорошо написали... Знай всѣ — хорошо!» (ед. хр. 13; л. 18).

Как видно, первый вариант имеет явную соотнесенность с библейскими заповедями по содержанию, по заложенному в нем императиву, по стилистике кратких, отрывистых предложений. Облик Димитраки приобретает торжественность и величавость пророка, провозглашающего Божью волю.

Второй вариант представляет не смысловую, а стилистическую трансформацию: исчезает категоричность и прямые ассоциации со Священным Писанием. Димитраки демонстрирует народное осмысление библейских заповедей, перелагая их разговорным языком и выделяя самое понятное в их содержании.

Приятие жизни со всеми ее горестями и радостями — качество Димитраки, восхищающее повествователя и привлекающее Жоржика. «Нора» старого грека становится для русского мальчика точкой притяжения, волшебным местом, полным чудес, а его рассказы — уроками жизни. Димитраки приобретает в глазах ребенка неоспоримый авторитет. По замечанию О. А. Сосновской, «образ наставника, часто встречающийся как в ранних, так и в зрелых произведениях писателя — один из ключевых и наиболее важных» [Сосновская: 315–316]. Формально наставнические функции выполняет повествователь (он — гувернер), но его обязанности сводятся к обучению Жоржика наукам и грамоте, а также к организации режима дня. «Заказчиком» услуг гувернера выступает дядя Жоржика, капитан, человек сурового нрава и прагматических взглядов на жизнь, который хочет «приучить к порядку» слишком чувствительного племянника и подготовить его к жестким реалиям действительности. Но чистота и наивность Жоржика противостоят педагогическому напору взрослых, а переросшее в дружбу общение с Димитраки становится для ребенка подтверждением интуитивно чувствуемых заповедей, так просто и понятно изложенных в «большой книге».

Повествователь предлагает свое осмысление рассказа о книге — осмысление взрослого образованного человека, которое изначально содержало ярко выраженные оценочные суждения:

1. «И мнѣ онъ <Димитраки> былъ симпатиченъ съ своей дѣтской хорошей вѣрой въ правду, записанную въ большую книгу, съ своимъ удивительно мягкимъ сердцемъ» (ед. хр. 14, л. 29 об).

В следующих вариантах Шмелев снимает прямолинейную оценочность и прибегает к приему объективизации, воспроизводящему внутренний диалог повествователя, пытающегося найти объяснение рассказу Димитраки:

I. «И я раздумывалъ о Димитраки <...> сидить въ горной разсѣлинѣ, одинъ <...> И вѣрить въ вѣчную правду, которую скрыли, но которая записана въ огромной книгѣ жизни. Что это за книга? Не отголосокъ ли о Голубиной книгѣ занесло на островъ Хиосъ и украсило восточной фантазіей? И я чувствовалъ, что бьется въ душѣ Димитраки несознаваемая тоска по хорошей жизни, по великому счастью, которое должно же когда-нибудь воцариться на землѣ, смягчить изболѣвшія сердца, отереть невысыхающія слезы» (ед. хр. 14; л. 30. об).

Этим писатель стремится раскрыть характер грека:

II. «Откуда такая сила? И вѣрить въ правду, неизмѣнную правду, которая пока еще скрыта но которую откроютъ въ огромной, куда-то запрятанной книгѣ. Что это за книга? Не отголосокъ ли о Голубиной книгѣ занесло на островъ Хиосъ? И въ какія краски украсила? Или же въ душѣ Димитраки бился невысказанная тоска по хорошей тихой жизни, по тому великому счастью, которое должно же когда-нибудь явиться на землю и просвѣтить заплаканные глаза смягчить изболѣвшіяся сердца» (№ 14, л. 5).

В последнем варианте Шмелев существенно сокращает рассуждения повествователя, концентрируясь на образе «большой книги», которая соединяет в себе азиатские / исламские (*шайтан*) и восточно-славянские / христианские черты (*Голубиная книга, русские дороги*):

III. «Вѣрить въ вѣчную правду, которую скрылъ шайтанъ, но которую все же найдутъ. И что это за книга? Не Голубиная ли, о которой еще и до сихъ поръ поютъ слѣпцы по русскимъ безъ конца и края дорогамъ» (ед. хр. 13; л. 21).

Шмелев тщательно подбирает образно-смысловые детали, по-разному комбинируя психологические, социальные, культурологические наблюдения. В результате «большая книга» Димитраки приобретает вненациональные и вневременные черты, бережно хранимые в народной поэтической памяти<sup>13</sup>: древнегреческий эпос (отсылка к нему происходит в сравнении Димитраки с Одиссеем), славянские духовные стихи, мусульманская мифология сливаются воедино, воплощая тот духовный абсолюте, который лежит в основе вселенского существования. «“Чужое” перестает быть “чужим”, т. к. в нем прозревается, или,

лучше сказать, мерцает вселенский евангельский образ — в равной степени *родной* и для России, и для христианского мира в целом» [Есаулов: 7]. Это утверждение И. А. Есаулова, высказанное им в отношении категорий «свое» / «чужое» в романе Достоевского «Идиот», вполне применимо и к пониманию «чужого» Шмелевым.

Образ иноплеменника, «чужого», становится для Шмелева художественным инструментом, показывающим не только этническое, социальное, религиозное разнообразие мира, но и некие незыблемые духовные основы, утверждаемые христианскими заповедями. Культурно-этническая мозаика соединяется в цельную картину жизни, лик Божьего мира, где «нет ни Еллина, ни Иудея» (Кол. 3:11) и где ценность человека определяется его духовной цельностью.

### Примечания

- \* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект № 18-012-00381а.
- <sup>1</sup> Согласно описанию литературных трудов И. С. Шмелева, составленному Д. М. Шаховским, рассказ «Гассан и его Джеджи» был впервые опубликован в журнале «Юная Россия» в 1906 г. (№ 4. С. 485–497) [Шаховской: 58], а рассказ «На морском берегу» — в иллюстрированном журнале для детей «Родник» в 1910 г. (№ 3. С. 299–354) [Шаховской: 62].
  - <sup>2</sup> ОР РГБ. Ф. 387 (Шмелев). Карт. 1. Ед. хр. 23. 10 л. Рукопись прочитана А. А. Скоропадской и О. А. Сосновской. Далее ссылки на автограф приводятся в тексте статьи с указанием единицы хранения и листа в круглых скобках.
  - <sup>3</sup> Подробно об этом см.: [Мерцалова].
  - <sup>4</sup> По наблюдениям, например, Ю. А. Карташовой, фундамент цветového макрополя «составляют общепотребительные, стилистически нейтральные, узуальные колоративы, т.е. те цветové прилагательные русского языка, в которых сема цвета обнаруживает себя <...> в качестве ядерной» [Карташова: 8], и одним из таких колоративов является *красный*. Подробное фоно-семантическое сравнение цветообозначения «красный» в славянских и тюркских языках см.: [Инандж].
  - <sup>5</sup> Прилагательное *алый* — тюркизм в русском языке, восходящий к древнетюркскому «*al*» «алый, ярко-красный, светло-розовый» (См.: Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. М.: Прогресс, 1986. Т. 1. С. 73).
  - <sup>6</sup> Шмелев И. Гассан и его Джеджи. Рассказ. М.: Юная Россия, 1917. С. 4.
  - <sup>7</sup> О роли фольклора в поэтике Шмелева см. [Гудзова].

## Список литературы

1. Абишева У. К. Неореализм в русской литературе 1900–1910-х годов: дис. ... д-ра филол. наук. — М., 2006. — 394 с.
2. Горбатко В. А. Инонациональный характер в русской литературе 20–30-х годов XX века как фактор историко-литературного развития (Актуальная ретроспекция перед лицом новой действительности): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. — Краснодар, 2001. — 197 с.
3. Гудзова Я. О. Поэтическое слово народа в творчестве И. С. Шмелева // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. — 2018. — № 3 (30). — С. 38–44.
4. Дзыга Я. О. Бытописание И. С. Шмелева и традиции русской литературы // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. — Сургут. — 2011. — № 2. — С. 99–105.
5. Дзыга Я. О. На перекрестке традиций: новый «маленький человек» в творчестве И. С. Шмелева и А. И. Куприна // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. — 2016. — № 1. — С. 16–21.
6. Есаулов И. А. Родное как вселенское в национальном образе мира: отечественная словесность и «русская идея» // Литературоведческий журнал. — 2011. — № 28. — С. 5–16.
7. Захарова В. Т. Поэтика прозы И. С. Шмелева: монография. — Нижний Новгород: Мининский университет, 2015. — 106 с.
8. Ивченко Е. Г. Художественные искания И. С. Шмелева: публицистический аспект: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.10. — Краснодар, 1998. — 340 с.
9. Инандж Этибар Сафтар оглу. Слова цветообозначения «черный» и «красный» в славянских и тюркских языках // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — Тамбов: Грамота, 2014. — № 4. — Ч. 3. — С. 86–92.
10. Карташова Ю. А. Функционально-семантическое цвето-световое поле в лирике Игоря Северянина: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. — Барнаул, 2004. — 20 с.
11. Лихачев Д. С. Об искусстве слова и филологии // Лихачев Д. С. О филологии. — М.: Высшая школа, 1989. — С. 204–207.
12. Мерцалова О. С. Художественная объективизация цветового восприятия в произведениях И. С. Шмелева и Б. К. Зайцева: 1920–1930-х гг.: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. — Орел, 2007. — 205 с.
13. Пинаев С. М. Жанр и поэтика автобиографических очерков И. С. Шмелева // Вестник РУДН. Сер. Литературоведение. Журналистика. — 2015. — № 2. — С. 7–13.
14. Скоропадская А. А. Поэтика иноязычной речи в рассказе И. С. Шмелева «Гассан и его Джеджи» // Проблемы исторической поэтики. — 2018. — Т. 16. — № 4. — С. 157–173 [Электронный ресурс]. — URL: [http://poetica.pro/files/redaktor\\_pdf/1544631228.pdf](http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1544631228.pdf) (12.01.2019). DOI: 10.15393/j9.art.2018.5541

15. Сосновская О. А. От «Света знания» к «Свету разума»: образ детства в прозе И. С. Шмелева 1906–1910 гг. // Проблемы исторической поэтики. — 2016. — Вып. 14. — С. 311–332 [Электронный ресурс]. — URL: [http://poetica.pro/files/redaktor\\_pdf/1482828566.pdf](http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1482828566.pdf) (12.01.2019). DOI: 10.15393/j9.art.2016.3801
16. Спиридонова Л. Художественный мир И. С. Шмелева: монография. — М.: ИМЛИ РАН, 2014. — 240 с.
17. Федотов О. И. Православная Пасха на родине и на чужбине // Религиоведение. — 2013. — № 1. — С. 149–158.
18. Чумакевич Э. В. Духовно-нравственное становление личности героя в диалогии И. С. Шмелева «Богомолье» и «Лето Господне»: дис. ... канд. филол. наук. — Минск, 1993. — 196 с.
19. Шаховской Д. М. Иван Сергеевич Шмелев: Библиография. — Париж: Institut d'études slaves, 1980. — 129 с.

**Anna A. Skoropadskaya**

*(Petrozavodsk, Russian Federation)*

san19770@mail.ru

## The Images of Foreigners in I. S. Shmelev's Early Prose

**Acknowledgments:** The reported study was funded by RFBR, project number 18-012-00381a.

**Abstract.** The article analyzes the images of foreigners in I. S. Shmelev's early prose using the examples of the stories "Hassan and his Jeddy" and "On the Seashore". The originality of the study is due to the appeal to the handwritten and typewritten materials, which have been neither published yet, nor subjected to a textual analysis. Meanwhile, the existing draft materials make it possible to reveal the stages of Shmelev's work on the texts, and his careful stylization, numerous author's edits and elaborated versions of the plot and images indicate, among other things, the spiritual and moral search of the young author, whose mature work became a model of spiritual realism. The use of a comparative method showed that while working upon the images of non-Russian heroes (the Turk Hassan and the Greek Dimitraki), Shmelev, on the one hand, tries to accurately reflect their ethnic and confessional affiliation, and, on the other hand, makes their appearances, lifestyles and tragic destinies look alike. The conceptual similarity can be seen in the foreign heroes' attitudes to life: to make an honest living by the fruits of their labor, to endure hardship, not to respond to the evil with the evil. Both the Muslim Turk and the Greek Christian become a figurative and semantic embodiment of the universal spiritual values concentrated in the biblical commandments addressed to all humanity.

**Keywords:** I. Shmelev, neorealism, impressionism, ethno-poetics, "one's own"—"alien", the image of a foreigner

**About the author:** Skoropadskaya Anna A. — PhD in Philology, Associate Professor of the Department of Classical Literature, Russian Literature and Journalism, Petrozavodsk State University (185910, Russian Federation, Republic of Karelia, Petrozavodsk, prosp. Lenina, 33)

**Received:** March 17, 2019

**Date of publication:** June 28, 2019

**For citation:** Skoropadskaya A. A. The Images of Foreigners in I. S. Shmelev's Early Prose. In: *Problemy Istoricheskoy Poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2019, vol. 17, no. 2, pp. 255–271. DOI: 10.15393/j9.art.2019.6662 (In Russ)

## References

1. Abisheva U. K. *Neorealizm v russkoy literature 1900–1910-kh godov: dis. ... d-ra filol. nauk [Neorealism in Russian Literature of the 1900s–1910s. PhD. philol. sci. diss.]*. Moscow, 2006. 394 p. (In Russ.)
2. Gorbat'ko V. A. *Inonatsional'nyy kharakter v russkoy literature 20–30-kh godov XX veka kak faktor istoriko-literaturnogo razvitiya (Aktual'naya retrospektiya pered litsom novoy deystvitel'nosti): dis. ... kand. filol. nauk [The Non-national Character in Russian Literature of the 1920s–1930s as a Factor of Historical and Literary Development (Actual Retrospection in the Face of a New Reality). PhD. philol. sci. diss.]*. Krasnodar, 2001. 197 p. (In Russ.)
3. Gudzova Ya. O. The Poetic Word of the People in the Works of I. S. Shmelev. In: *Kul'tura i obrazovanie: nauchno-informatsionnyy zhurnal vuzov kul'tury i iskusstv [Culture and Education: Scientific-Informational Journal of Universities of Culture and Arts]*, 2018, no. 3 (30), pp. 38–44. (In Russ.)
4. Dzyga Ya. O. The Image of the Mode of I. S. Shmelev and Traditions of the Russian Literature. In: *Vestnik Surgutskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta [Bulletin of Surgut State Pedagogical University]*. Surgut, 2011, no. 2, pp 99–105. (In Russ.)
5. Dzyga Ya. O. At the Crossroads of Traditions: The New “Little Man” in the Works of I. S. Shmelev and A. I. Kuprin. In: *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filologiya. Zhurnalistika [Proceedings of Voronezh State University. Series: Philology. Journalism]*. Voronezh, 2016, no. 1, pp. 16–21. (In Russ.)
6. Esaulov I. A. The Native as the Universal in the National Image of the World: Russian Literature and the “Russian Idea”. In: *Literaturovedcheskiy zhurnal*, 2011, no. 28, pp. 5–16. (In Russ.)
7. Zakharova V. T. *Poetika prozy I. S. Shmeleva [The Poetics of the Prose of I. S. Shmelev]*. Nizhny Novgorod, Minin University Publ., 2015. 106 p. (In Russ.)
8. Ivchenko E. G. *Khudozhestvennye iskaniya I. S. Shmeleva: publitsisticheskiy aspekt: dis. ... d-ra filol. nauk [I. S. Shmelyov's Artistic Strivings: Publicistic Aspect. PhD. philol. sci. diss.]*. Krasnodar, 1998. 340 p. (In Russ.)
9. Inandzh Etibar Saftar Oglu. Color Naming Words “Black” and “Red” in the Slavic and Turkic Languages. In: *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki [Philological Sciences. Issues of Theory and Practice]*. Tambov, Gramota Publ.,

- 2014, no 4, part 3, pp. 86–92. (In Russ.)
10. Kartashova Yu. A. *Funktsional'no-semanticheskoe tsveto-svetovoe pole v lirike Igorya Severyanina: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk* [A Functional-Semantic Color-Light Field in the Lyrics of Igor Severyanin. PhD. philol. sci. diss. abstract]. Barnaul, 2004. 20 p. (In Russ.)
  11. Likhachev D. S. On the Art of Speech and Philology. In: *Likhachev D. S. O filologii* [Likhachev D. S. About Philology]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1989, pp. 204–207. (In Russ.)
  12. Mertsalova O. S. *Khudozhestvennaya ob"ektivizatsiya tsvetovogo vospriyatiya v proizvedeniyakh I. S. Shmeleva i B. K. Zaitseva: 1920–1930-kh gg.: dis. ... kand. filol. nauk* [An Artistic Objectivation of the Color Perception in the Works of I. S. Shmelyov and B. K. Zaitsev: 1920–1930s. PhD. philol. sci. diss.]. Orel, 2007. 205 p. (In Russ.)
  13. Pinaev S. M. Genre and Poetics of I. S. Shmelev Autobiographic Essays. In: *Vestnik RUDN. Seriya Literaturovedenie. Zhurnalistika* [RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism], 2015, no. 2, pp. 7–13. (In Russ.)
  14. Skoropadskaya A. A. The Poetics of Foreign Language in I. S. Shmelev's Story "Hassan and His Jeddi". In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics], 2018, vol. 16, no. 4, pp. 157–173. Available at: [http://poetica.pro/files/redaktor\\_pdf/1544631228.pdf](http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1544631228.pdf) (accessed on January 12, 2019). DOI: 10.15393/j9.art.2018.5541 (In Russ.)
  15. Sosnovskaya O. A. From "Light of Knowledge" to "Light of Nous": the Image of Childhood in Prose of Ivan Shmelev in 1906–1910. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics], 2016, vol. 14, pp. 311–332. Available at: [http://poetica.pro/files/redaktor\\_pdf/1482828566.pdf](http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1482828566.pdf) (accessed on January 12, 2019). DOI: 10.15393/j9.art.2016.3801 (In Russ.)
  16. Spiridonova L. *Khudozhestvennyy mir I. S. Shmeleva* [The Artistic World of I. S. Shmelyov]. Moscow, the Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2014. 240 p. (In Russ.)
  17. Fedotov O. I. The Orthodox Easter at Home and in a Foreign Land. In: *Religiovedenie*, 2013, no. 1, pp. 149–158. (In Russ.)
  18. Chumakevich E. V. *Dukhovno-nravstvennoe stanovlenie lichnosti geroya v dilogii I. S. Shmeleva «Bogomole» i «Leto Gospodne»: dis. ... kand. filol. nauk* [Spiritual and Moral Formation of the Identity of the Hero in I. S. Shmelev's Dilogy of "Bogomole" and "Summer of the Lord". PhD. philol. sci. diss.]. Minsk, 1993. 196 p. (In Russ.)
  19. Shakhovskoy D. M. *Ivan Sergeevich Shmelev: Bibliografiya* [Ivan Sergeevich Shmelyov: Bibliography]. Paris, Institut d'études slaves Publ., 1980. 129 p. (In Russ.)



DOI: 10.15393/j9.art.2019.6642

УДК 821.161.1.09“19”

**Наталья Владимировна Михаленко***(Москва, Российская Федерация)*

rinsan-tin@rambler.ru

## **Библейские аллюзии в «усадебном тексте» Б. К. Зайцева (повесть «Аграфена» и роман «Дальний край»)\***

**Аннотация.** Библейские темы, мотивы, обнаруживающиеся в ранних произведениях Б. К. Зайцева, исследованы литературоведами не в полной степени. Ученые (Е. Ф. Дудина, Н. А. Иванова, О. Г. Князева и др.) фрагментарно анализировали новозаветную образность повести «Аграфена» и романа «Дальний край» без соотношения ее с теми усадебными реалиями, в которых она реализуется. Это делает изучение данных произведений с точки зрения христианской проблематики актуальной задачей. В настоящей статье на материале повести и романа будет рассмотрен мотив возвращения в усадьбу как путь блудного сына в отчий дом; мотив обретения веры, раскрывающийся в возможности услышать и понять самого себя, вернувшись в родные места, находясь в гармонии с природой; мотив смирения, принятия судьбы, несения своего креста. Православная символика (образ чаши скорбей, бурного моря жизни, камня — столпа новой веры) выступает как важный знак на пути героев, помогая осознать свое предназначение. Большое значение в повести «Аграфена» имеет мотив чудесного видения, сна, воспринимаемых героиней как божественное откровение. Усадьба в данных текстах становится топосом, с которым связана духовная эволюция героев.

**Ключевые слова:** библейские аллюзии, «усадебный текст», повесть «Аграфена», роман «Дальний край», мотив возвращения блудного сына, мотив несения креста

**Об авторе:** *Михаленко Наталья Владимировна* — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела новейшей русской литературы и литературы русского зарубежья, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук (121069, Российская Федерация, г. Москва, ул. Поварская, 25а)

**Дата поступления:** 23.02.2019

**Дата публикации:** 28.06.2019

**Для цитирования:** Михаленко Н. В. Библейские аллюзии в усадебном тексте Б. К. Зайцева (повесть «Аграфена» и роман «Дальний край») // Проблемы исторической поэтики. — 2019. — Т. 17. — № 2. — С. 272–288. DOI: 10.15393/j9.art.2019.6642

**Б**иблейские аллюзии в творчестве Б. К. Зайцева неоднократно рассматривались литературоведами. Однако с этой точки зрения исследовался прежде всего эмигрантский период творчества писателя. Религиозная проблематика ранних, доэмигрантских, произведений Зайцева (напр., повести «Аграфена» (1908) и романа «Дальний край» (1912)) в работах Е. Ф. Дудиной, Н. А. Ивановой, О. Г. Князевой и других ученых была рассмотрена фрагментарно.

В этих произведениях Зайцева библейскими аллюзиями, мотивами маркируется «усадебный текст»<sup>1</sup>. Наряду с отразившимся в текстах «пантеизмом», отголоском влияния на мировоззрение Зайцева философии Вл. С. Соловьева<sup>2</sup>, здесь, как отмечал сам писатель, «начинают проступать мотивы религиозные — довольно еще невнятно (“Миф”, “Изгнание”) — все же в христианском духе. Этот дух еще ясней чувствуется в первом романе “Дальний край” (1912), полном молодой восторженности, некоторого прекраснодушия наивного...» (4, 589). Как отмечала О. Г. Князева, еще в доэмигрантских текстах Зайцева был разработан «мотив пути, жизни и смерти в их христианском преломлении» [Князева: 116].

Тема усадьбы гармонично раскрывается в раннем периоде творчества писателя с его «импрессионизмом, молодой “акварельностью”», «тургеневско-чеховским оттенком, сквозившим иногда в конце предреволюционной полосы» (4, 591). Интересно, что к произведениям И. С. Тургенева, создавшего свой усадебный миф, Зайцев обращался в течение всей жизни и написал о нем около двадцати очерков, статей, заметок, создал беллетризованную биографию писателя. Как отмечал В. М. Толмачев, «судьба уготовила Зайцеву пройти во многом тургеневскими путями: он ощутил благословение тех же мценских мест, тех же зим в усадьбе, той же хлебосольной Москвы...» [Толмачев: 517] (см. об этом: [Куделько]).

Орловско-Тульско-Калужский край Б. К. Зайцев называл «Тосканою русской»<sup>3</sup>. Значительную роль в творчестве писателя сыграла усадьба его отца в селе Притыкино Каширского уезда Тульской губернии. В Притыкине Зайцев создал цикл рассказов «Аграфена» (1907), «Спокойствие» (1909), «Студент Бенедиктов» (1913), «Грех» (1914), «Изгнание» (1914), «Мать

и Катя» (1915), «Маша» (1916) и повесть «Голубая звезда» (1916–1918). Каждое лето Борис Зайцев с двоюродными сестрами Надей и Верой отдыхал в имении матери Будаки в десяти верстах от Калуги<sup>4</sup>. Здесь зародился его интерес к Космосу, началось увлечение астрономией, звездным небом. Характерно, что и герои его ранних повести «Аграфена» и романа «Дальний край», находясь в усадьбе, постоянно вглядываются в небо, которое служит как бы мерилom жизненной правды. В романе «Заря» (1937), первой части автобиографической тетралогии «Путешествие Глеба», созданной в эмиграции, отразились воспоминания Б. Зайцева об этом поместье:

«Все казалось необыкновенным: белоствольные рощи березовые, тесно окружающие усадьбу <...>, небольшой дом, насквозь проникнутый запахом странным — его источали и стены, и старинная мебель <...>. Тропинкою вдоль частокола повернуть вправо, <...> в теплом, райски-благословенном благоухании сада дойти до калитки в частоколе — отворить ее, выйти. <...> И вот пред тобой Божий мир! Вот он, тут! <...> казалось тогда, что нагорный их берег высок, горизонт за Окою огромен, что эти поля, рощи, имение Авчурино наискосок за рекой, белеющий в парке дом — все это прекрасно и необычайно» (4, 71–72).

Как писала Н. А. Иванова, «с 1910-х годов семантика библейского кода становится доминирующей в характеристике художественного мира произведений Б. Зайцева» [Иванова: 91]. Она отмечала, что «библейский код проявляется многоаспектно: через код странствия, код греха и код веры» [Иванова: 92]. В усадебном тексте, связанном в повести «Аграфена» с образом крестьянской жизни и в романе «Дальний край» с картинами помещичьего быта, раскрываются близкие библейские мотивы, аллюзии, символы<sup>5</sup>. Это мотив возвращения блудного сына, обращающегося к своим истокам, мотив преемственности поколений и сохранения памяти, странничества по земле с целью постигнуть самого себя и бога, мотив пути, следования своей звездой. Через осознание природы как храма раскрывается образ сада души, который человек должен возделывать. Пройдя сквозь испытания, свои страсти, герои этих текстов приходят к христианскому мировоззрению, смиренному принятию своей судьбы. В «Дальнем крае» раскрываются аллюзии

к образу апостола Петра как столпа новой веры — происходит осознание своих возможностей, своего пути Петей Лапиным, в повести «Аграфена» героиня принимает чашу скорбей, жизни.

Усадьба в повести «Аграфена» является своеобразной точкой отсчета в жизни героини, местом, куда она приходит после искушений и испытаний. Жизнь в усадьбе становится частью ее своеобразного служения. После работы в городе, получив отпущение грехов, героиня возвращается к дочери, принимает свою судьбу, укрепившись в вере.

Своеобразным духовным камертоном в повести служит образ неба и облаков, глядя на которые в усадьбе, герои задумываются о своей жизни. Он становится символом возвращения к истокам, мечты о прекрасном прошлом, поре детства и невинности. Молодой барин грустит:

«— Отчего так бывает, смотришь на небо и облачка такие, — кажется, когда-то в детстве видел это, — а когда, не помнишь. И как тогда чудесно было... Вот и лето, и все, а тогда было другое.

Груше с этими словами показалось, что опять он не веселый и смеющийся, а тайный, далекий — такой, как когда читает книги или смотрит подолгу вдаль» (1, 94).

Такие переживания героя близки тоске об утраченном рае, поре невинности. Когда Груша думает о расставании с возлюбленным, появляется близкая картина — облака как бы становятся символом мечты о недостижимом счастье:

«...то глядела на загадочные облака над солнцем угасающим, и думала, что так же растает и он, так же золотой, недосыгаемо-чудесный» (1, 95).

Образ глубокого неба является в повести маркером жизни в согласии с природой, служит отправной точкой в раздумьях героя о существовании божественного промысла:

«Незаметно наступил тот короткий предвечерний час, когда золотее все, умирнее, и в зеркальной глубине светлого неба как бы чуешь правду чистую и бесконечную» (1, 93).

Возвращение Аграфены в родную деревню также маркируется появлением образа неба, восприятием героиней природы как родной обители. Здесь завуалирован мотив возвращения блудного сына и евангельский призыв быть «как дети» (Мф. 18:3) — обрести чистоту души:

«Так брела Аграфена, широко ступая ногами в лаптях, упираясь рукой в длинный посох. И ее душа была раскрыта, детскими глазами глядело в нее вечно синеющее небо, и ветерок-ласкатель звенел в ушах, опьянял» (1, 109).

Размышления героини над смыслом смерти, принятие ею конца своей жизни также связаны с образом неба, величия и красоты природы:

«Иногда выходила на мороз, и зрелище синих, пылающих светил и глубокой порфиры неба, священных костров созвездий говорило о великом и ангелическом. Чувство твердости, вечности наполняло ее» (1, 112).

По мысли А. А. Дриняевой, герои Зайцева «не боятся ухода, но и не сопротивляются ему, ничего не делают, чтобы продлить свои земные часы» [Дриняева: 123].

В повести образ главной героини адресует читателя к житию святой Агриппины Римской. В диссертации М. Л. Вилесовой отмечалось, что повесть близка к житийному канону «хронотопически (изображен длительный отрезок жизни героини) и концептуально (в финале представлено духовное преображение героя)» [Вилесова: 47]<sup>6</sup>. В народном сознании образ христианской святой был близок к языческой Аграфене Купальнице, сопрягался с традиционными купальскими обрядами, природными циклами. Любовь крестьянки Аграфены к молодому барину связана в тексте с картинами летнего расцвета природы:

«Краснел май, пролетая в огненных зорях, росах; кукушки медово куковали, точно окуковывали молодую жизнь. Солнце вставало пламенным и пахучим, глубокими ароматами дымились дуга под ним, и скаты розовели, окровавившись “зарей”, медвяно-липкой пурпурной травкой» (1, 93).

Образ Аграфены связан как с языческой, так и с христианской символикой. Она возносит свои молитвы и Богородице, и всему природному миру:

«В последний вечер обняла она его <барина> колени и не могла оторваться. После он уплыл в вечернюю мглу, а она стала на коленях и молилась вслух полям, овсам, небу, Богоматери кроткой и милостивой, посетившей в тот вечер нивы» (1, 95).

В этом женском образе соединены как стихийное следование своим желаниям и порывам, так и христианское принятие всех своих скорбей и страданий.

Для ранних текстов Зайцева характерно цикличное время, обращающее читателя к природному кругу повторяющегося рождения и умирания («Так идет в полях, отражая вечные образы любви, любовь дочери — там почти, где много лет назад, загадочно и обольстительно любила мать» — 1, 114), обусловленное также и богослужebным кругом — вечным повторением истории Христа. Герои проходят свои испытания, проживают свои страсти, обретая веру.

В «Аграфене» и «Дальнем крае» возвращение в усадьбу знаменует определенный этап духовного развития героев. В этой связи важно отметить, что эпиграфом к первой части романа «Дальний край» выступают слова Христа: «идите и вы в виноградник мой» (Мф. 20:7), — обращающие к притче о том, что все трудившиеся вне зависимости от того, в какой час они пришли, будут вознаграждены. Не случайно Зайцев в письме к поэту, журналисту Е. Л. Янтареву от 16 июля 1911 г. говорил о том, что внутреннее содержание романа заключается в описании «развития личности, перехода от юношества и ребячества к зрелости в человеке»<sup>7</sup>. Большую роль здесь играет мотив пути, который символически можно истолковать как «созидательную духовную деятельность человека на пути познания Бога, Божьей истины» [Бронская: 53].

В этих произведениях Зайцева раскрывается тема работы на земле и возделывания своего сада. В повести «Аграфена» молодой барин, плохо умеющий работать на покосе, трудится вместе с крестьянами («Господи, надорвется», — думала, — а он, напрягая все тонкое тело, с раскрасневшимися щеками,

подымал на вилах стопу сена» — 1, 93). В «Дальнем крае» Лизавета, пока Петя изучает философские книги, не пренебрегает простым трудом — уборкой сена.

Рассмотрим подробнее мотив возвращения странника в родную обитель в повести «Аграфена». Если в начале произведения героиня идет «по тропинке богомолки» (1, 91), то, возвращаясь в усадьбу, сама обретает черты странницы:

«Она купила на базаре вдовый платочек, надела зипун, как богомолки, палку выломила толстую, и боковой тропкой большака, священным путем странников, меряющих родимые пустыни, тронулась в путь» (1, 108).

Жизнь в деревне, забота о дочери, возвращение к истокам, на свою землю помогает героине прийти к глубоко христианскому мировоззрению и смиренно принять свою долю, увидеть в судьбе Божественный промысел, со смирением переосмыслить жизненный путь:

«...вся жизнь взглянула в ответ оттуда, чуть заволокнутая легкой слезой, но также обожествленная и просиянная. Ее дни, скорби, утраты, та печаль расставания, что глодала ее сейчас, на мгновение были приняты в светлое лоно. И там преобразились» (1, 111).

Вероятно, такое внутреннее преображение мотивировано принятием Аграфеной Заповедей блаженства Христа («Блаженны нищие духом, ибо их есть Царство Небесное. Блаженны плачущие, ибо они утешатся. Блаженны кроткие, ибо они наследуют землю» — Мф. 5:3–5). Героиня не ропщет на судьбу, не осуждает других людей, она тверда в своем смирении, что помогает ей осознать свою жизнь как путь испытаний, посланных Богом, почувствовать Божью милость:

«Тогда она пала на колени, и внутреннее видение осенило ей душу; вся жизнь явилась ей в одном мгновении; все любви и муки понялись одинокими ручьями, сразу впавшими в безмерный и божественный океан любви, и данными ей как таинственные прообразы Любви единой и вечной» (1, 116).

Интересно, что в работе «Жизненная драма Платона» Вл. Соловьев<sup>8</sup> сравнивал Заповеди блаженства с парадоксами Сократа, а ранний период творчества Зайцева сопряжен с чтением

трудов русского философа, о чем он писал в автобиографическом очерке «О себе» (4, 588) (см. подробнее: [Локтионова]).

После смерти дочери Аграфена предстает в своей молитве как «скудельный сосуд» (1, 98). Зайцев использует образ глиняного (скудельного) сосуда из Второго послания апостола Павла коринфянам, чтобы подчеркнуть основанное на глубокой вере смирение героини повести, осознающей и принимающей, что «безбрежная река» жизни «в своем безмерном ходе не знает ни границ, ни времени, ни жалости, ни любви; ни даже, как казалось иногда, вообще какого-нибудь смысла» (1, 113). Ее безропотность в принятии скорбей соотносима со словами апостола Павла: «Мы отовсюду притесняемы, но не стеснены; мы в отчаянных обстоятельствах, но не отчаиваемся; мы гонимы, но не оставлены; низлагаемы, но не погибаем»; «Посему мы не унываем; но если внешний наш человек и тлеет, то внутренний со дня на день обновляется» (2 Кор. 4:8–9, 16). Праведность Аграфены проявляется именно в открытости ее сердца Божественному откровению (видение черной монашенки), отсутствии роптания на Бога.

В романе Зайцева «Дальний край» усадьба выступает местом, где герои подводят некоторые итоги после жизни в городе, его суеты и волнений. Важнейшие моменты осмысления своей судьбы и дальнейшего пути проходят именно здесь. После свадьбы Петя и Лизавета живут в усадьбе. Петя старается здесь «решить вопросы, все настоятельнее встававшие в его уме» (1, 492), осмыслить философские концепции Вл. Соловьева и И. Канта, понять направление собственной жизни. В этом эпизоде обнаруживаются автобиографические черты. В заметке «О себе» Зайцев отмечал:

«Соловьевым зачитывался я в русской деревне, в имении моего отца, короткими летними ночами. И случилось, косари на утренней заре шли на покос, а я тушил лампу над “Чтениями о Богочеловечестве”. Соловьев первый пробивал пантеистическое одеяние моей юности и давал толчок к вере» (4, 588).

Постигая красоту деревенского пейзажа, Петя осознает разницу между мировоззренческими теориями и реальностью жизни, начинает лучше понимать себя и основы своей веры:



«...у него являлось чувство глубокой *его* и своей правоты, когда вечером он сидел в поле на копне клевера, в лучах солнца танцевали мушки, вдали бабы убирали сено. Когда, безмолвные и великие, расстилались русские поля, в убогой деревушке блестело алмазом стекло. Душистым вечером гасло солнце, над скромной страной зажигались звезды. Их язык был отчасти понятен. Все, что они говорили — было за какую-то большую правду, выше-человеческую, вместить которую целиком не дано ни ему, ни идеалистам из сборника, ни даже самому Соловьеву» (1, 493).

В текстах Зайцева образ звезды выступает как «знак возникновения особого, космического измерения бытия, как надежда и трепет, наконец, развивая мысль о завете с Богом, как путеводная звезда» [Воробьева: 48]. Здесь можно провести параллель с образом Вифлеемской звезды, приведшей волхвов к младенцу Христу, ведь и герои Зайцева также ищут свою дорогу в жизни, стремятся определить свою миссию.

Как писала О. Н. Калениченко, именно в усадебном топосе, «четко организованном и защищенном от мелких волнений и неприятностей быта», человек на лоне природы может «высшаться умом и сердцем до осмысления бытийственных основ человеческой жизни» [Калениченко: 110]. Красота и гармония природы как бы подводят Петю к чувству божественности всего сущего, своеобразному пантеизму:

«На теплом, нежно-персиковом востоке вырезаются ветви раkit. Звезда повисла прозрачной каплей»; «Мир кажется тихим храмом, где присутствует сам Создатель» (1, 493, 494).

В романе «Дальний край» раскрывается символика неба и звезд. Как и в повести «Аграфена», эти образы, связанные с усадебным топосом, становятся для героев своеобразным мериллом духовности и сопряжены с их осознанием истины, актуализируют мотив возвращения блудного сына. Такие моменты в жизни героев маркирует образ звезд:

«Он вышел из усадьбы в ржаное поле. Кричали перепела. Где-то далеко гремели телеги, брехали собаки. Арктур низко горел над усадьбой. Небо было чисто, ясно, и казалось, что пред его лицом человек не может сказать неправды» (1, 500); «Петя взглянул вверх, в небо — в глубину и бездонность, казавшуюся ему Божественным судьей земных дел...» (1, 432).

По мнению Е. Ф. Дудиной, «наедине с лунным и звездным светом герои произведений Б. К. Зайцева чувствуют и постигают истину <...>. Звезда выступает символом вселенской любви и красоты» [Дудина: 185]. И человек начинает чувствовать себя не песчинкой мироздания, а частью этой Божественной любви.

Таким образом, в романе «Дальний край» усадебный сад становится местом познания героями самих себя и мира. Созерцание природы служит для Пети такой же отправной точкой формирования его мировоззрения, как и чтение философских трудов:

«Он сидит над речкой, смотрит на закат, видит ясную воду, небо, березу, — и думает, есть ли эта береза живое существо, младшая сестра его, человека, в бытие которой он верит, как в собственное, — так выходит по Соловьеву, — или химера его мозга» (1, 497).

В этой связи можно привести слова Д. С. Лихачева: «Сад — это подобие Вселенной, книга, по которой можно “прочитать” Вселенную. Вместе с тем сад — аналог Библии, ибо и сама Вселенная — это как бы материализованная Библия. <...> высшее значение сада — рай, Эдем. Сад можно и должно “читать”, и поэтому главное занятие в саду — чтение книг» [Лихачев: 17].

Не случайно отец первой возлюбленной Пети, Ольги Александровны, говорит, что «сады — это главное <...> сады и леса. Вы думаете, — да, наверно, и ваши революционеры тоже, — что лес — это что-то пустое. Нет-с, я вам скажу: лес основа жизни. Без леса нет природы, а природа — колыбель человека» (1, 418).

Мотив странничества, проживания испытаний и страстей в городе и подведение неких жизненных итогов в деревне реализуется в романе «Дальний край». «Аркадская жизнь» зимой в усадьбе становится для Пети временем, когда «душа его раскрывалась свету искусства» (1, 518), в этот период складываются его духовные ориентиры. Не случайно он с интересом читает «Легенду о Юлиане Милостивом» Г. Флобера — рассказ о католическом святом, покровителе путников. Петя мечтает о поездке в Италию, приобщении к другой культуре,

открытии новых горизонтов, своеобразном духовном странничестве:

«Он был беден, без всяких ожиданий в будущем, но мир прекрасного, все прочнее овладевая, — звал, манил, и нередко в сумерки, в серой русской деревне, он мечтал об иных небесах, ином свете» (1, 518).

Слова о бедности Пети и отсутствии у него каких-либо ожиданий можно истолковать здесь и символически как принятие собственной судьбы, доли, отсутствие необходимости менять жизнь других, общества, борясь за воплощение своих идеалов, как это делал другой герой романа Степан. Можно соотнести авторскую характеристику героя с евангельской заповедью Христа о смирении и принятии своей слабости перед силой Бога — «Блаженны нищие духом, ибо их есть Царство Небесное» (Мф. 5:3).

После смерти дедушки, Алеши, гибели Степана Петя и Лизавета вновь возвращаются в усадьбу, как бы пройдя еще один виток испытаний, искушений, пережив страсти и укрепившись в вере и собственных взаимоотношениях.

Вместо мотива возвращения блудного сына начинает звучать мотив зарождения новой веры, связанный с евангельским образом Петра как оплота, камня новой веры<sup>9</sup> — появляется образ человека, устойчивого в выборе своего пути:

«Сердце его говорило, что он, Петр Ильич Лапин, еще недавно студентик Петя, будет стоять в рядах людей культуры и света и, насколько дано ему, — проводить в окружающее эти начала. В этом его, как и вообще всякого человека, — назначение» (1, 577).

Не случайно именно в этот момент совместной жизни Пети и Лизаветы у них должен появиться ребенок. Интересно, что движение ребенка в утробе матери сравнивается с «плеском рыбки»:

«Кто это будет — новый человек, дающий уже о себе знать легким трепетанием, как плеск рыбки?» (1, 578).

Можно провести здесь параллель с ихтисом, древней монограммой имени Иисуса Христа, аллегорически обозначавшейся в виде рыбы. Ребенок тогда выступает знаком того нового,

что готовы нести в жизнь Петя и Лизавета. Герои, познав себя, преобразившись, готовы стать «ловцами человеков» (Мф. 4:19; Мк. 1:17).

В романе «Дальний край» мифологема камня связана и с образом Степана, сумевшего найти оплот своей веры. В ночь перед казнью Степан

«вынул из кармана камень, тот скромный итальянский кругляк, который проехал с ним тысячи верст, и подумал, что девиз этот: “Dominus det tibi pacem” оказался исполненным: Бог действительно дал мир и твердость его душе» (1, 576).

Также эта мифологема раскрывается и в образах Алеши и Ольги Александровны, героев, которые «интонируют в произведении тему Италии, столь важную для Зайцева: именно через восприятие этих героев дается один из ключевых топов Италии — собор Святого Петра» [Захарова: 73]. После смерти Алеши Ольга Александровна находит утешение именно в величественной картине Рима:

«За Тибром виднелся храм Петра. Слегка шумели платаны на набережной, и в тихом плеске реки, в луне, окаймленной оранжевым кругом, в пустынной римской ночи звучал один великий мотив: вечность» (1, 561).

Таким образом, усадьба в повести Зайцева «Аграфена» и романе «Дальний край» становится местом духовной эволюции героев, именно там происходит осознание ими своего пути. Пройдя в своем духовном развитии этап искушений и странничества, герои принимают Заповеди блаженства, евангельский завет Христа быть открытыми сердцем. Библейские аллюзии, особенно мотив возвращения блудного сына в родные места, на землю предков, сакрализируют усадебный топос.

### Примечания

\* Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект № 18-18-00129) «Русская усадьба в литературе и культуре: отечественный и зарубежный взгляд».

<sup>1</sup> О такой особенности усадебной повести или романа, соотношенности их сюжетных коллизий с известными литературными и библейскими мотивами («искушения, грехопадения и искупления, ситуациями “потерянного” и “возвращенного” рая») писал В. А. Доманский [Доманский: 58].

- <sup>2</sup> «Соловьев первый пробивал пантеистическое одеяние моей юности и давал толчок к вере», как писал Б. К. Зайцев в своей автобиографии (Зайцев Б. К. О себе // Зайцев Б. К. Собр. соч.: в 5 т. М.: Русская книга, 1999. Т. 4: Путешествие Глеба: Автобиографическая тетралогия. С. 588). Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием тома и страницы в круглых скобках.
- <sup>3</sup> Зайцев Б. К. Собр. соч.: в 5 т. М.: Русская книга, 1999. Т. 5. Жизнь Тургенева: Романы-биографии. Литературные очерки. С. 21.
- <sup>4</sup> См. об этом подробнее: [Зайцев], [Фридригельм].
- <sup>5</sup> Как отмечалось в книге Е. Е. Дмитриевой и О. Н. Купцовой, русская помещицья усадьба, с одной стороны, — «пространство культуры, но в естественном, природном ландшафте», с другой — сочетание, «включение в себя равно миров дворянского и крестьянского» [Дмитриева: 16–17].
- <sup>6</sup> См. также: [Безатосная: 79].
- <sup>7</sup> Зайцев Б. К. Собр. соч.: в 5 т. М.: Русская книга, 2001. Т. 10 (доп.). Письма 1901–1922 гг. Статьи. Рецензии / сост. Е. К. Дейч и Т. Ф. Прокопов. С. 80.
- <sup>8</sup> Соловьев В. С. Жизненная драма Платона // Соловьев В. С. Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1988. Т. 2. С. 582–625.
- <sup>9</sup> «Я говорю тебе: ты — Петр, и на сем камне Я создам Церковь Мою, и врата ада не одолеют ее; и дам тебе ключи Царства Небесного: и что свяжешь на земле, то будет связано на небесах, и что разрешишь на земле, то будет разрешено на небесах» (Мф. 16:18–19). См.: Мейендорф И. Ф. Апостол Петр и его преемство в византийском богословии // Православная мысль. — 1957. — № 11. — С. 139–157.

### Список литературы

1. Безатосная О. М. Православные идеи в рассказе Б. Зайцева «Аграфена» как отражение культурной картины мира // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. — 2006. — № 1 (1). — С. 79–82.
2. Бронская Л. И. Русская идея в автобиографической прозе русского зарубежья: И. С. Шмелев, Б. К. Зайцев, М. А. Осоргин. — Ставрополь: Изд-во СГУ, 2000. — 100 с.
3. Вилесова М. И. Семантика женских образов в прозе Б. К. Зайцева: дис. ... канд. филол. наук. — Томск, 2016. — 191 с.
4. Воробьева Г. В. Идеино-художественное своеобразие малой прозы Б. К. Зайцева. — Волгоград: ИУНЛ ВолгГТУ, 2011. — 175 с.
5. Дмитриева Е. Е., Купцова О. Н. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. — М.: ОГИ, 2003. — 528 с.
6. Доманский В. А. Русская усадьба в художественной литературе XIX века: культурологические аспекты изучения поэтики // Филологические науки. — 2005. — С. 56–60.
7. Дриняева А. А. Особенности ранней малой прозы Б. К. Зайцева // Калужские писатели на рубеже Золотого и Серебряного веков: сб. ст.

- Пятые Международные юбилейные научные чтения. — Калуга: Институт повышения квалификации работников образования, 2005. — Вып. 5. — С. 122–125.
8. Дудина Е. Ф. Своеобразие художественного метода Б. К. Зайцева 1900–1921 годов // Ученые записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки. — 2012. — № 5. — С. 183–188.
  9. Зайцев Е. Н. Дворянская усадьба в жизни Бориса Зайцева // Зайцев Е. Н. Русский писатель земли Калужской. — Калуга: Фридгельм, 2004. — С. 66–72.
  10. Захарова В. Т. Поэтика прозы Б. К. Зайцева. — Н. Новгород: Мининский университет, 2014. — 166 с.
  11. Иванова Н. А. Художественный мир произведений Б. К. Зайцева 1900–1922-х годов в аспекте кодовых взаимодействий: дис. ... канд. филол. наук. — Чебоксары, 2014. — 188 с.
  12. Калениченко О. Н. Мир усадьбы в творчестве Б. К. Зайцева // Международный научно-исследовательский журнал. — 2014. — № 3–1 (22). — С. 109–110.
  13. Князева О. Г. Христианская картина мира в творчестве Б. К. Зайцева 1900–1920-х гг. // Калужские писатели на рубеже Золотого и Серебряного веков: сб. ст. Пятые Международные юбилейные научные чтения. — Калуга: Институт повышения квалификации работников образования, 2005. — Вып. 5. — С. 116–122.
  14. Куделько Н. А. И. С. Тургенев и русская литература XX в. (Б. Зайцев, К. Паустовский, Ю. Казаков). — Орел: ОГИИК, 2001. — 189 с.
  15. Лихачев Д. С. Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. — 2-е изд., испр. и доп. — Л.: Наука, 1982. — 341 с.
  16. Локтионова Е. В. Влияние Вл. Соловьева на мировоззрение и творчество Б. К. Зайцева // Вестник ОГУ. — 2008. — № 9. — С. 16–20.
  17. Толмачев В. М. Борис Зайцев // Русская литература 1920–1930-х годов. Портреты прозаиков: в 3 т. — М.: ИМЛИ РАН, 2016. — Т. 1. — Кн. 1. — С. 483–548.
  18. Фридгельм В. Н. Село Усты Калужской губернии — малая родина Б. К. Зайцева // Жизнь и творчество Бориса Зайцева: материалы Шестой Международной научно-практической конференции, посвященной жизни и творчеству Б. К. Зайцева. — Калуга: КГИМО, 2011. — Вып. 6. — С. 135–140.

Natalia V. Mikhalenko  
(Moscow, Russian Federation)  
rinsan-tin@rambler.ru

## Allusions to the Bible in the “Estate Text” of Boris Zaytsev (Based upon His Short Story “Agrafena” and the Novel “The Distant Land”)

**Acknowledgments.** The reported study was performed in the A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian academy of sciences and funded by Russian Science Foundation according to the research project no. 18-18-00129 “Russian Estate in Literature and Culture: Domestic and Foreign View”.

**Abstract.** The biblical themes and motifs found in the early works of Boris Zaytsev have not been completely studied by the literary scholars. Different researchers (E. F. Dudina, N. A. Ivanova, O. G. Knyazeva and others) analyzed the presence of the New Testament motifs in the story “Agrafena” and the novel “The Distant Land”, but did not relate them to the context of a country estate through which they were conveyed. That makes the study of these works a priority from the Christian point of view. This article studies these two works: a novel and a short story — and demonstrates the presence of the motif of returning to an estate after an ordeal, or suffering, or delusion, which is shown like the return of the prodigal son to the father’s house; the motif of gaining the faith conveyed as the opportunity to hear and understand oneself, to get into harmony with nature after returning home; the motif of humility, acceptance of the fate, bearing one’s cross. Orthodox symbolism (the chalice of sorrows, the stormy sea of life, a stone as the foundation for a new faith) is seen as an important sign for the characters on their way, indicating the right choice, helping them to realize their mission. The motif of a miracle seeing, a dream in “Agrafena”, taken by the main character as a divine revelation, is of great importance. In these texts, the country estate becomes a topos the spiritual evolution of characters is closely related to.

**Keywords:** allusions to the Bible, “estate text”, short story “Agrafena”, novel “The Distant Land”, motif of bearing one’s cross, motif of the return of the prodigal son

**About the author:** *Mikhalenko Natalia V.* — PhD in Philology, Senior Researcher of the Department of Modern Russian Literature and Russian Literature Abroad, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (ul. Povarskaya 25a, Moscow, 121069, Russian Federation)

**Received:** February 23, 2019

**Date of publication:** June 28, 2019

**For citation:** Mikhalenko N. V. Allusions to the Bible in the “Estate Text” of Boris Zaytsev (Based upon His Short Story “Agrafena” and the Novel “The Distant Land”). In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2019, vol. 17, no. 2, pp. 272–288. DOI: 10.15393/j9.art.2019.6642 (In Russ.)

## References

1. Bezatosnaya O. M. Orthodox Ideas in the Story by B. Zaytsev “Agrafena” as a Reflexion of the Cultural Picture of the World. In: *Aktual'nye voprosy sovremennoy filologii i zhurnalistiki* [Actual Issues of Modern Philology and Journalism], 2006, no. 1 (1), pp. 79–82. (In Russ.)
2. Bronskaya L. I. *Russkaya ideya v avtobiograficheskoy proze russkogo zarubezh'ya*: I. S. Shmelev, B. K. Zaytsev, M. A. Osorgin [The Russian Idea in the Autobiographical Prose of the Russian Expatriate Community: Ivan Shmelyov, Boris Zaytsev, Mikhail Osorgin]. Stavropol, Stavropol State University Publ., 2000. 100 p. (In Russ.)
3. Vilesova M. I. *Semantika zhenskikh obrazov v proze B. K. Zaytseva: dis. ... kand. filol. nauk* [The Semantics of Female Images in B. K. Zaytsev's Prose. PhD. philol. sci. diss.]. Tomsk, 2016. 191 p. (In Russ.)
4. Vorob'eva G. V. *Ideyno-khudozhestvennoe svoebrazie maloy prozy B. K. Zaytseva* [The Ideological and Artistic Originality of the Small Prose by B. K. Zaytsev]. Volgograd, Publishing house of educational and scientific literature of Volgograd State Technical University Publ., 2011. 175 p. (In Russ.)
5. Dmitrieva E. E., Kuptsova O. N. *Zhizn' usadbnogo mifa: utrachennyi i obretennyi ray* [Life of the Estate Myth: Lost and Found Paradise]. Moscow, Ob"edinennoe Gumanitarnoe izdatel'stvo Publ., 2003. 528 p. (In Russ.)
6. Domanskiy V. A. A Russian Country Estate in the 19th Century Fiction: Cultural Aspects of the Study of Its Poetics. In: *Filologicheskie nauki* [Philological Sciences], 2005, pp. 56–60. (In Russ.)
7. Drinyaeva A. A. The Features of the Early Small Prose by B. K. Zaytsev. In: *Kaluzhskie pisateli na rubezhe Zolotogo i Serebryanogo vekov. Pyatye Mezhdunarodnye yubileynye nauchnye chteniya* [Kaluga Writers at the Turn of the Golden and Silver Ages. The Fifth International Scientific Readings]. Kaluga, Institute of Improvement of Professional Skill of Educators Publ., 2005, issue 5, pp. 122–125. (In Russ.)
8. Dudina E. F. The Specific Feature of the Method B. K. Zaytsev 1900–1921 Years. In: *Uchenye zapiski Orlovskogo Gosudarstvennogo Universiteta. Seriya: Gumanitarnye i sotsial'nye nauki* [Scientific Notes of Orel State University. Series: Humanities and Social Sciences]. Orel, 2012, no. 5, pp. 183–188. (In Russ.)
9. Zaytsev E. N. A Noble Estate in Life of Boris Zaytsev. In: *Zaytsev E. N. Russkiy pisatel' zemli Kaluzhskoy* [Zaytsev E. N. A Russian Writer of the Land of Kaluga]. Kaluga, Fridgel'm Publ., 2004, pp. 66–72. (In Russ.)
10. Zakharova V. T. *Poetika prozy B. K. Zaytseva* [The Poetics of Boris Zaytsev's Prose]. Nizhny Novgorod, Kozma Minin Nizhny Novgorod State Pedagogical University Publ., 2014. 166 p. (In Russ.)
11. Ivanova N. A. *Khudozhestvennyy mir proizvedeniy B. K. Zaytseva 1900–1922-kh godov v aspekte kodovykh vzaimodeystviy: dis. ... kand. filol. nauk* [The Artistic World of Boris Zaytsev's Works of the 1900s–1922s in the Aspect of Interaction of Codes. PhD. philol. sci. diss.]. Cheboksary, 2014. 188 p. (In Russ.)



12. Kalenichenko O. N. The World of the Estate in Boris Zaytsev's Works. In: *Mezhdunarodnyy nauchno-issledovatel'skiy zhurnal [International Research Journal]*, 2014, no. 3–1 (22), pp. 109–110. (In Russ.)
13. Knyazeva O. G. A Christian Worldview in the Works of Boris Zaytsev of the 1900s–1920s. In: *Kaluzhskie pisateli na rubezhe Zolotogo i Serebryanogo vekov. Pyatye Mezhdunarodnye yubileynye nauchnye chteniya [Kaluga Writers at the Turn of the Golden and Silver Ages. The Fifth International Scientific Readings]*. Kaluga, Institute of Improvement of Professional Skill of Educators Publ., 2005, issue 5, pp. 116–122. (In Russ.)
14. Kudel'ko N. A. *I. S. Turgenev i russkaya literatura XX v. (B. Zaytsev, K. Paustovskiy, Yu. Kazakov) [I. S. Turgenev and Russian Literature of the 20th Century (B. Zaytsev, K. Paustovsky, Yu. Kazakov)]*. Orel, The Orel State Institute of Culture Publ., 2001. 189 p. (In Russ.)
15. Likhachev D. S. *Poeziya sadov: k semantike sadovo-parkovykh stiley [The Poetry of Gardens: on the Semantics of Landscape Styles]*. Leningrad, Nauka Publ., 1982. 341 p. (In Russ.)
16. Loktionova E. V. The Influence of V.I. Solovyov on the Worldview and Works of B. K. Zaytsev. In: *Vestnik Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of Orel State University]*, 2008, no. 9, pp. 16–20. (In Russ.)
17. Tolmachev V. M. Boris Zaytsev. In: *Russkaya literatura 1920–1930-kh godov. Portrety prozaikov: v 3 tomakh [Russian Literature of the 1920s–1930s. Portraits of Writers: in 3 Vols]*. Moscow, the Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2016, pp. 483–548. (In Russ.)
18. Fridgel'm V. N. The Village of Usta of Kaluga Province is the Small Motherland of B. K. Zaytsev. In: *Zhizn' i tvorchestvo Borisa Zaytseva: materialy Shestoy Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, posvyashchennoy zhizni i tvorchestvu B. K. Zaytseva [The Life and Works of Boris Zaytsev: Proceedings of the Sixth International Scientific and Practical Conference Dedicated to the Life and Work of B. K. Zaytsev]*. Kaluga, Kaluga State Institute of Education Development Publ., 2011, issue 6, pp. 135–140. (In Russ.)

DOI: 10.15393/j9.2019.6682

УДК 821.161.1.09“1917/1992”

Ольга Юрьевна Юрьева  
(Иркутск, Российская Федерация)  
yuolyu@yandex.ru

## Хронотоп повести В. Г. Распутина «Прощание с Матёрой»: этнопоэтический аспект

**Аннотация.** Анализ художественного своеобразия повести В. Г. Распутина «Прощание с Матёрой», впервые проведенный в аспекте этнопоэтики, позволяет по-новому взглянуть на организацию пространственно-временных отношений в одном из самых известных произведений писателя, показать, как в пространственно-временных координатах и локусах повести воплощается сущность глобального конфликта эпохи: вечности и современности, культуры и цивилизации, природы и человека, добра и зла. Впервые хронотоп повести рассматривается как изображение национальной картины мира через конфликт сакрального и профанного пространств. Сакральный хронотоп представляет собой синтез природного и человеческого бытия и имеет соответствующие им координатные оси: по вертикали это «царский листвень» и церквушка, по горизонтали — Ангара и Матёра. В названии острова и деревни заложено несколько семантических значений: мать, мать-Земля, мать-Родина, матёрая, материк, духовный материк, крестьянская Атлантида. Матёра как часть национального Космо-Логоса представлена в мифопоэтическом ракурсе как живое, разумное, чувствующее существо, душой которого является зооморфный образ «Хозяина острова». Образ Ангары как важнейший горизонтальный сакральный топос, организующий хронотоп повести, вбирает в себя национальные архетипические коннотации реки-жизни, реки-дороги, реки-движения, обретает ярко выраженную символическую семантику времени, что связано с трагической коллизией наступления «последних времен». Организующий вертикальную ось хронотопа образ «царского лиственя» вбирает в себя черты архетипа мирового дерева и национального тотема, символизирующего неуничтожимость вечной природы, кратковременность «пирровой победы» человека. Профанное пространство маркируется образами «нижнего», инфернального мира. Поэтика повести имеет ярко выраженный православный код, что придает финалу повести поистине апокалиптическое звучание.

**Ключевые слова:** Валентин Распутин, этнопоэтика, национальная картина мира, хронотоп, пространство, время, архетип, образ, сакральный, профанный

**Об авторе:** Юрьева Ольга Юрьевна — доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой филологии и методики, Иркутский государственный университет (664003, Российская Федерация, г. Иркутск, ул. К. Маркса, 1)

Дата поступления: 25.03.2019

Дата публикации: 28.06.2019

Для цитирования: Юрьева О. Ю. Хронотоп повести В. Г. Распутина «Прощание с Матёрой»: этнопоэтический аспект // Проблемы исторической поэтики. — 2019. — Т. 17. — № 2. — С. 289–313. DOI: 10.15393/j9.2019.6682

Исследование творчества В. Г. Распутина в аспекте этнопоэтики обусловлено многими факторами. Главным из них является принцип национальной самоидентификации творческой личности. Этнопоэтический подход помогает определить «национальное своеобразие» русской литературы, ее «место в мировом художественном процессе», дать ответ, «что делает данную литературу национальной, в нашем случае — что делает русскую литературу *русской*» [Захаров, 1994: 9], позволяет выявить важнейшие закономерности и художественные особенности произведений Распутина. Настаивая на том, что национальная самоидентификация является опорой государственности, Распутин был «вынужден повторять»: мы «не считаем себя ни лучше, ни хуже их, мы другие. Мы и есть другие, слава Богу, и в этой инакости наше спасение» [Распутин, 2015: 984].

Эти слова напрямую перекликаются с мыслями Ф. М. Достоевского: «Мы убедились наконец, что мы тоже отдельная национальность, в высшей степени самобытная, и что наша задача — создать себе новую форму, нашу собственную, родную, взятую из почвы нашей, взятую из народного духа и из народных начал»<sup>1</sup>. Но если Достоевский говорил о «почве» как «основе, основании, опоре» духовно-нравственной жизни страны, как обращении к народу, народной жизни, народной правде, национальной культуре, к действительности [Захаров, 2012: 17], то Распутин борется за ее сохранение и спасение. Писателя можно назвать продолжателем «почвеннических» традиций русской литературы. Не случайно такое значительное место в его публицистических статьях, выступлениях и интервью занимают идеи и образы Ф. М. Достоевского (см.: [Юрьева, 2007, 2012]).

Для Распутина, так же, как и для Достоевского, «почвенничество» было «его *новым словом* в истории идей», «почва» — «все, что родит и роднит: народ, родина, родная речь, родная

земля». «Быть почвенником» означало «любить Россию, народ, сознавать себя и быть русским, следовать вере отцов, чтить Отечество» [Захаров, 2012: 21–22].

Как верно отметил В. Н. Захаров, почвенником можно назвать Распутина еще и потому, что он сохранил «верность крестьянству и традиционным ценностям народной жизни, традициям русской словесности» [Захаров, 2012: 22]. Можно сказать, что почвенничество как основополагающая идея Распутина стало основанием эстетики и аксиологии его произведений. В статье «Мой манифест» писатель утверждал, что «у национальной литературы нет и не может быть другого выбора, как до конца служить той земле, которой она была возвращена» [Распутин, 2007: 90]. Как заметил В. Курбатов, автор «Прощания с Матёрой» стал «предстателем за Сибирь, за ее характер, историю, за целостность ее облика» [Курбатов, 1991: 124]

Распутин мыслил себя русским писателем, в центре внимания которого — судьба России и русского народа, показанные через его «малую родину» и жизнь населяющих ее людей, а его писательское и человеческое призвание связано с долгом перед возраставшей его «малой родиной»: «Родину, как и родителей, не выбирают, она дается нам вместе с рождением и впитывается с детством. Для каждого из нас это центр Земли, независимо от того, большой ли это город или маленький поселок где-нибудь в тундре. С годами, становясь взрослей и обживая свою судьбу, мы присоединяем к этому центру все новые и новые края, можем сменить место жительства и переехать <...>, но центр по-прежнему там, на нашей “малой родине”. Её сменить нельзя» [Распутин, 2015: 495].

«Малая родина», полагал Распутин, дает человеку гораздо больше, чем он может осознать, и играет огромную роль в жизни, определяя «половину» его человеческих качеств, давая человеку первые и самые прочные «представления о добре и зле, о красоте и уродстве». Распутин считал, что человек становится художником лишь тогда, «когда свои собственные чувства он соединяет с общим народным и природным чувством, в которых они, быть может, и проживают». Писатель чувствует себя носителем «родимых пятен», которыми отмечен его народ, и поэтому «черты малой родины, и дух ее»

в творчестве писателя заметны всегда, ведь «малая родина — это не только природа в деревне и история в городе, но еще и человеческие взаимоотношения, уклад жизни и традиции живущих. Это и язык, и вера, и определенные наклонности, вынесенные из самой земли вместе с ее солью» [Распутин, 2015: 496].

«Заданный» писателем этнопоэтический подход к творчеству позволяет «проследить этнокультурный компонент в самой художественной структуре, эстетическом строе произведений, в организации поэтического мира художника, его аксиологической системе» [Зырянов: 10].

Следует обратить внимание и еще на один немаловажный фактор, касающийся аксиологии национальной литературы. Как заметил В. Н. Захаров, письменность и литературу Древней Руси явило Крещение, что, по сути, и определило «концепцию, исключительное значение и высокий авторитет русской литературы в духовной жизни народа и государства», «дало идеал и предопределило содержание русской литературы», и потому «на протяжении последних десяти веков у нас была не столько литература, сколько *христианская словесность*», что и *определяет национальное своеобразие русской литературы и культуры* [Захаров, 1994: 6]. И. А. Есаулов так же полагает, что те особенности русской литературы и русской культуры, которые зачастую относят к разряду «национального своеобразия», сформированы «своеобразием православного образа мира, православного менталитета» [Есаулов, 1994b: 378–379]. Об этом же писал и Распутин в статье «“Откройте русскому человеку свет”. О Достоевском», полагавший, что «мощным стимулом для создания русского человека» стала православная вера и русская словесность. Последняя почти в течение ста лет «поддерживала духовное начало в народе, выполняла и священническую миссию», «продолжала духовное дело окормления и не позволила народу забыть молитвы» [Распутин, 2015: 580], стала «мерой глубины и состоятельности, прочности и талантливости народа» [Распутин, 1989: 140]. Русская литература веками питала «духовно-нравственное тело» народа, неся в себе главное: «...честь, совесть, все эти “не убий”, “не укради”, “не прелюбодействуй”, любовь в образе

сладко поющей волшебной птицы, не разрушающей своего гнезда, а также и более нижние венцы фундамента — традиции и обычаи, язык и легенды, и совсем нижние — покойники и история» [Распутин, 2007: 209].

С одной стороны, литература как часть культуры — отражение процессов, которые происходят в общественной жизни и сознании; с другой — миссия ее состоит в сохранении национальной идентичности, в восстановлении национальных традиций и духовных ценностей. Литература понимается Распутиным как национальное явление, как воплощение души народа, способ его самовыражения, как «мера глубины и состоятельности, прочности и талантливости народа» [Распутин, 2015: 767]. Как замечает И. И. Плеханова, писатель всегда развивал и отстаивал одни идеи и ценности: «...совесть — любовь — память — ответственность. И все это было помножено на проповедь веры и призыв к национальному самознанию», а «цель его проповеди — защитить родное от клеветы и разрушения и вдохновить человека русской культуры на самосознание, открыв красоту и глубину национального чувства» [Плеханова: 308, 311].

Православный код определяет сущность творчества Распутина. «Материя души русского человека, — утверждал писатель, — должна быть русской и православной» [Распутин, 2015: 714].

Думается, в произведениях Распутина мы имеем дело с неким уникальным художественным синтезом, органично сплавляющим в единое целое оценочно- и злободневно-публицистический, религиозный, национальный (российский), этнологический (русский), геопоэтический (сибирский) и мифопоэтический (народный) стиливые пласты.

Особо хочется отметить лексический состав языка героев произведений Распутина, представляющего собой реалии ангарской вербальной культуры, одного из архаических вариантов русского языка, в котором наиболее полно сохранились черты традиционного диалекта и русской крестьянской цивилизации (см.: [Афанасьева-Медведева]), причем язык этот органично образует текст и придает повествованию особую достоверность и колорит.

Творчество Распутина плотно впаяно в «сибирский текст» русской литературы не только потому, что все его произведения обращены к родному сибирскому краю, не только потому, что в них перед взором читателя разворачиваются величественные картины сибирского пейзажа, но и потому, что в них раскрывается душа сибиряка, являющегося не только представителем русского народа, но и выразителем особой, сибирской ментальности, сложившейся в определенных исторических, природных и климатических условиях, «русский в Сибири видоизменился в тип сибиряка, имеющего отличия и в психическом складе, и даже в физическом облике» [Распутин, 1994: 20]. Художественная интуиция писателя ведет его «вглубь сущности русского космоса, к самым основам национальной жизни, и не только национальной — вглубь природы человека, сущности мира в целом. Его интуиция — это умение услышать голос родовой памяти, многовековой памяти нации, и дать возможность услышать его читателю, узнать, распознать его в себе, в своем воспринимающем сознании, в глубинах своей души» [Галимова: 98].

Распутин был убежден: «Нет ничего в мире, что можно было бы поставить в один ряд с Сибирью. Кажется, она могла бы существовать как самостоятельная планета, в ней есть все, что должно быть на такой планете во всех трех царствах природы — на земле, под землей и в небе» [Распутин, 1994: 8]. Можно сказать, что в образе острова Матёра явлена художественная модель этой «самостоятельной планеты», живущей по своим, веками выработанным законам, предполагающим соборное бытие, неразрывную связь человека и природы, имеющую свои национально-архетипические пространственные локусы, определяющие не только материальные, но и духовные координаты этого планетарного пространства. Предлагаемый нами этнопоэтический ракурс исследования художественного хронотопа повести Распутина позволяет выявить главные, знаковые для русско-сибирской культуры пространственные и духовные локусы, в которых воплотился глобальный конфликт эпохи: вечности и времени, культуры и цивилизации, природы и человека, добра и зла.

Первые строки повести сразу как бы «задают» координаты пространственно-временного континуума повествования, его

художественный хронотоп, не укладывающийся в рамки текущего, ощущаемого и видимого времени-пространства:

«И опять наступила весна, своя в своем нескончаемом ряду, но последняя для Матёры, для острова и деревни, носящих одно название»<sup>2</sup>.

Нескончаемый ряд времени, в котором так органично пребывала Матёра, для нее прерывается, а вечно приходящая весна становится «последней». Время одерживает победу над Вечностью, цивилизация побеждает культуру, смерть побеждает жизнь — так в первых строках повести определяется основной конфликт и трагический пафос повести, поистине библейский, апокалиптический масштаб происходящих в ней событий: «Скоро, скоро всему конец» (36).

Жизнь в Матёре «разорвалась пополам», и трещина прошла через сердца и судьбы людей. Гибель острова как части природного бытия обретает трагедийное звучание: она, как «подрубленное дерево», «откоренилась», как планета — «сошла с привычного хода» (6). Подчеркивая, что Матёра всегда жила «внутри» природных перемен, органично вписывалась в круговорот природной жизни, изображая ее неотъемлемой частью жизни природы и культуры, писатель показывает, что весь мир человеческий «сошел с привычного хода».

Сакрализация пространства в повести осуществляется в системе координат, организованной по вертикали «церквушкой», стоящей, как и положено, «на высоком чистом месте», хорошо видной «издали с той и другой протоки» (8), а по горизонтали — деревней Матёра с прилегающими к ней тайгой, кладбищем и поскотиной.

В судьбе матёринской церкви отразилась участь православия в атеистическом государстве:

«...церквушку эту в колхозную пору приспособили под склад. Правда, службу за неимением батюшки она потеряла еще раньше, но крест на возгавии оставался, и старухи по утрам слали ему поклоны. Потом и крест сбили» (8).

Но само присутствие церкви освящает пространство, придает особый смысл происходящим событиям, заставляет оглядываться на содеянное.



В названии острова и поселка — Матёра — семантические пласты уходят вглубь национальной прапамяти. Фонетическое звучание названия острова вызывает в национальном сознании многочисленные смысловые ассоциации.

Матёра — это «мать» многим поколениям своих детей, в течение трех сотен лет сменявшим друг друга на этой земле. Это Мать-земля: тайга-кормилица, поскотина, огороды. Известно, что «мать-земля» в народном сознании сближается с архетипом Богородицы, Божьей Матери, а Россия, как замечал Распутин, «издавна верила в себя, как в Дом Богородицы, Богородица была покровительницей России, и все казавшиеся чудесными избавления от врагов и бедствий объяснялись ее заступничеством» [Распутин, 2007: 381]. Так возникает символическое обобщение: Матёра — это не просто остров и деревня, это часть России, в которой отражается ее судьба.

Звучит в названии деревни и определение «матёрая» — то есть старшая, сильная, главная. Матёра — часть великой страны, часть истории России и Сибири, отразившейся в ее судьбе: видела она бородатых казаков, ставивших на Ангаре Иркутский острог, стала свидетелем жестокого боя между войсками Колчака и партизанами, создавала «коммунио-колхоз». Как вся страна, Матёра послала своих сыновей защищать Родину в годы войны и, как многочисленные деревни по всей необъятной России, осиротела, не дождавшись многих из них. Так веками жила Матёра — внутри происходящих вокруг событий, в полном ладу с природой, включенная в круговорот мировой истории:

«Все это бывало много раз, и много раз Матёра была внутри происходящих в природе перемен, не отставая и не забегая вперед каждого дня» (6).

В конце концов Матёра — это целый «материк» для тех, кто родился и всю жизнь прожил на этой земле:

«И тихо, покойно лежал остров, тем паче родная, самой судьбой назначенная земля, что имела она четкие границы, сразу за которыми начиналась уже не твердь, а течь. Но от края до края, от берега до берега хватало в ней и раздолья, и богатства, и красоты, и дикости, и всякой твари по паре — всего, отделившись

от материка, держала она в достатке — не потому ли и назвалась громким именем Матёра?» (34).

Библеизмы, включенные в описание острова, превращают его в некий «духовный материк», центр и ядро космоса народной жизни, с ее поверьями, традициями, праздниками и буднями, наполненными трудом и простыми человеческими радостями и скорбями. Как «Ноев ковчег», где «всякой твари по паре», Матёра когда-то дала жизнь поколениям людей и животных, спасала их в «лихие времена», а теперь сама обречена на уничтожение.

Образ Матёры ассоциируется с образом Атлантиды, и здесь обращает на себя внимание еще одно звуковое совпадение: родная деревня Распутина, ушедшая на дно рукотворного моря, называлась Аталанка. Матёра, как крестьянская Атлантида, уходит под воду, и вместе с ней гибнет русская крестьянская цивилизация. Сакрализуя уходящий мир Матёры, писатель показывает — это не просто географическое пространство, отделенное от всего остального мира водной преградой, это обетованная земля, святая земля предков.

Матёра представлена в повести как живое, разумное существо: она смотрит в сторону Ангары, потаённо лежит, набираясь соков раннего лета, и, как живое существо, предчувствует надвигающуюся на нее смертельную опасность:

«Обмирала Матёра от судьбы своей в эти часы: догорала заря за Ангарой, ярко обжигая глядящие в ту сторону окна; еще больше вытягивалась наверху бездна неба; ласково булькала под близким берегом вода. Догасал день и догасала, благодарствуя, жизнь округ: звуки и краски сливались в одно благостное дремотное качание <...> и чувства человеческие в лад ему тоже сходились в одно зыбкое, ничего не выделяющее ответствие» (80).

Матёра в повести Распутина — часть национального Космо-Логоса, существующего в органическом единстве мира природы и жизни человека, что явлено в широком спектре мифологических образов, организующих национальную картину мира в повести.

Погружаясь в глубины национального духа и сознания, Распутин оживляет древние мифопоэтические представления о мире, подчеркивая тем самым «со-природность» человеческого бытия,

установившегося в Матёре, расширяя границы материально-го мира до бесконечности:

«И казалось, сдвигались плотней в деревне избы и, покачиваясь, тянули единый, под ветер, нутряной голос; казалось, наносило откуда-то запахом старых, давно отлетевших дымов; казалось, близко подступало все, что было на острове, и, стоя друг за другом, рукотворное и самотворное, выглядывая друг из-за друга, единым шепотом что-то спрашивало. Что? — не понять, не услышать было, но мнилось, что и на это, невнятное и неслышимое, следует отвечать» (80).

В этой жизни есть место не только плоской реальности, но и тем древним, пришедшим из мифологических представлений человека о мире существам, каковым является «ни на кого не похожий зверек», о котором Распутин пишет как о живущем на острове реальном существе:

«А когда настала ночь и уснула Матёра, из-под берега на мельничной протоке выскочил маленький, чуть больше кошки, ни на какого другого зверя не похожий зверек — хозяин острова. Если в избах есть домовые, то на острове должен быть и хозяин» (43).

Как замечает Т. Л. Рыбальченко, в зооморфном образе Хозяина острова автор персонифицирует одушевленность природного мира, «акцентируя, что он не плод воображения персонажей, а объективное проявление бытия, нематериальная сущность некоего земного локуса, дух острова, не творец, а порождение всех проявлений жизни на острове» [Рыбальченко: 10]:

«Никто никогда его не видел, не встречал, а он здесь знал всех и знал все, что происходило из конца в конец и из края в край на этой отдельной, водой окруженной и из воды поднявшейся земле. На то он и был Хозяин, чтобы все видеть, все знать и ничему не мешать. Только так еще и можно было остаться Хозяином — чтобы никто его не встречал, никто о его существовании не подозревал» (43).

Единая с Матёрой судьба Хозяина острова усиливает апокалиптические мотивы повести:

«И хоть предчувствовал Хозяин, что скоро одним разом все изменится настолько, что ему не быть Хозяином, не быть и вовсе

ничем, он с этим смирился. Чему быть, того не миновать. Еще и потому он смирился, что после него здесь не будет никакого хозяина, не над чем станет хозяйничать. Он последний. Но пока остров стоит, Хозяин здесь он» (44).

В одном из своих очерков («Откуда есть-пошли мои книги») Распутин писал о своем необычном герое: «Я так и уехал из деревни, не встретив ни домового, ни лешего, ни баннушки, ни русалки, но, когда писал “Прощание с Матерой”, не мог обойтись без хозяина острова. Это не дань язычеству, а дань поэзии, без которой не жил народ. Да и, признаться, я продолжаю верить, что, вопреки полной просвеченности мира, должны существовать следующие их глубокой древности земные наши хранители» [Распутин, 2007: 507].

Хозяин острова — древний хранитель Матёры, воплощение ее души, мудрой и всечувствующей.

Сакральный мир организован по законам природного естества, одухотворенного верой, трудом и традициями. Здесь все имеет свою душу, все пронизано единым соборным бытием, центром которого является «изба» — родовое гнездо. В мифологических представлениях славян изба — это центр мира, центр космоса крестьянской жизни. Изба дает прибежище от холодов и жизненных невзгод, она собирает и хранит семью. Изба — живое существо, живущее одним бытием с человеком. Потому Дарья «соборует», «обряжает» свою избу перед тем, как «пожогщики» предадут ее огню, провожает ее, как провожают покойника: белит, моет, украшает пихтой, от которой «тотчас повеяло печальным курением последнего прощания, вспомнились горящие свечи, сладкое заунывное пение. И вся изба сразу приняла скорбный и отрешенный, застывший лик. “Чует, ох чует, куда я ее обряжаю”, — думала Дарья, оглядываясь вокруг со страхом и смирением: что еще? что она выпустила, забыла?» (157).

Сакральное пространство объединяет мир человеческий и мир природный, и каждый из них имеет свою систему планов, координат и локусов. План природной жизни организован по вертикали величественным «царским лиственем», а по горизонтали — Ангарой.

Образ Ангары — важнейший сакральный топос, формирующий хронотоп повести. Сакрально-мирообразующая функция образа Ангары в «Прощании с Матёрой» имеет глубокую личностную окраску. Распутин признавался: «Я, например, когда я испытываю нечто вроде молитвы, то вижу себя на берегу старой Ангары, которой теперь нет, возле моей родной Аталанки, острова напротив и заходящее за другой берег солнце. Немало в жизни повидал я всяких красот, рукотворных и нерукотворных, но и умирать буду с этой картиной, дороже и ближе которой для меня ничего нет. Я верю, что и в моем писательском деле она сыграла не последнюю роль: когда-то в неотмеченную минуту вышел я к Ангаре и обомлел — от вошедшей в меня красоты обомлел, от явившегося из нее сознательного и материального чувства родины» [Распутин, 2015: 496].

Ангара связывает два мира: «свою Матёру» и «чужие берега». Была «своя Ангара», прилегающая к «островной земле», и была «большая Ангара», «освобожденно открывающаяся», вытягивающаяся в «могучую сверкающую течь» (6), по которой шли пароходы, приезжали чужие люди, угадывалась другая жизнь. Река-жизнь, река-дорога, река-движение — все эти мифопоэтические смысловые нюансы национального архетипа реки воплощены в образе Ангары.

В своем течении Ангара преодолевает земные берега и сливается с рекой небесной. Река «противопоставляется безблагодатной сухости», связывается в мифопоэтическом сознании с архитепическим национальным мотивом крещения, переносит благодать мира горного в мир земной, эмпирический [Есаулов, 1994а: 37].

Прослеживается в образе Ангары и материнский архетип, что весьма свойственно для национального сознания: широкая, могучая, богатая рыбой, она кормила, поила, помогала материнцам в самые трудные времена. Распутин показывает, как река участвует в круговороте жизни тех, кто населяет ее берега, как, часто того не подозревая, ангарцы поклоняются ей, относятся к ней, как говорил Распутин, «как к той живой и неизменной вечной связи, которая соединяет все поколения, и прошлые, и будущие» [Распутин, 1984: 33]. В повести Ангара

обретает ярко выраженную символическую семантику материально выраженного течения времени, что связано с трагической коллизией наступления «последних времен»: «...течет Ангара, и течет время». Ангара обретает коннотативные признаки границы, «водораздела» между двумя мирами — сакральным и профанным, истинным и ложным, традиционным и новым: переправляющийся через Ангару на остров Павел «всякий раз поражался тому, с какой готовностью смыкалось вслед за ним время: будто не было никакого нового поселка, откуда он только что приплыл, будто никуда он из Матёры не отлучался», «приплывал — и невидимая дверка за спиной захлопывалась» (65, 66).

Ангара является одним из главных образов-персонажей повествования: со своим внешним обликом, норовом, особой ролью в жизни людей и со своей судьбой, когда-то полной красоты и величия, а ныне — гибельной и трагической (см.: [Имихелова]). Ведь пройдет немного времени и, как с горечью пишет Распутин в очерке «Откуда есть-пошли мои книги», не станет Ангара, «молодой, быстрой и завораживающей, в которую я беспрестанно заглядывался в детстве. Теперь она, обузданная плотинами, изъезженная, распухшая, гнилая, лежит в беспамятстве, теряя свое имя. Надо ли гордиться, что я, кажется, последним пропел ей сыновью песню со словами, которые она в меня наплескала?!» [Распутин, 2007: 504]. Г. В. Афанасьева-Медведева замечает: «Образ Ангара в произведениях В. Г. Распутина становится символом духовно-нравственных ценностей, чистоты, святости, Родины и вместе с тем символом их безвозвратной утраты» [Афанасьева-Медведева: 28].

Вертикальная ось этого природного сакрального мира — царский лиственнь:

«Матеру, и остров и деревню, нельзя было представить без этой лиственницы на поскотине. Она возвышалась и возглавлялась среди всего остального, как пастух возглавляется среди овечьего стада, которое разбрелось по пастбищу. Она и напоминала пастуха, несущего древнюю сторожевую службу. Но говорить “она” об этом дереве никто, пускай пять раз грамотный, не решался; нет, это был он, “царский лиственнь” — так вечно,

могуче и властно стоял он на бугре в полверсте от деревни, заметный почти отовсюду и знаемый всеми» (145).

Царский лиственъ, являясь воплощением традиционного архетипа мирового дерева, становится вертикальной осью сакрального мира острова и находится в таинственных отношениях с миром иным:

«И так, видно, вознесся он, такую набрал силу, что решено было в небесах для общего порядка и размера окоротить его — тогда и грянула та знаменитая гроза, в которую срезало молнией “царскому лиственю” верхушку и кинуло ее на землю» (145).

Корнями же своими царский лиственъ, как гласит поверье, сложившееся в стародавние времена, «крепит» остров «к речному дну, одной общей земле». Матёринцы верили: «...покуда стоять будет он, будет стоять и Матёра» (145).

Царский лиственъ выполняет роль традиционного для славянских племен «наглавного, державного» тотемного дерева, к которому люди испытывали «почтение и страх», в Пасху и Троицу «задабривали его угощением, которое горкой складывали у корня» (145). Желание «пожогщиков» уничтожить лиственъ обретает символические черты борьбы природы и человека, выражает идею несокрушимости природы и тщетности попыток жалкого человека победить вечность. Антропоморфные характеристики лиственя перемещают, казалось бы, обычный «технический» процесс в онтологическую сферу: Распутин представляет трагическую по своему накалу картину схватки между миром сакральным и миром профанным, миром времени и миром вечности, культуры и цивилизации. Как непокорного «еретика», люди решили сжечь царский лиственъ, но «огонь поплясал, поплясал и начал, слизнув бензин, сползать, отделяться от дерева, точно пылал вокруг воздух, а лиственъ под какой-то надежной защитной броней оставался невредимым. <...> Мужики ругались. А дерево спокойно и величественно возвышалось над ними, не признавая никакой силы, кроме своей собственной» (149).

Попытка спилить царский лиственъ тоже обернулась неудачей. Орудие цивилизации — бензопила, только «дрыгнула», «зашлась высоким натужным воем», но смогла оставить на

стволе лишь «легонький надрез». И люди сдались. А листвень, «неповалимый», «могучий и норовистый», «не поддавшийся людям», оставаясь последним оплотом сакрального мира, «строго и внимательно смотрел на нижний край острова, где стояли матёринские леса. Теперь их там не было» и «один выстоявший, непокорный» царский листвень «продолжал властвовать надо всем вокруг. Но вокруг него было пусто» (150, 151).

Трагизм ситуации состоит в том, что бесспорная победа лиственя временна: несокрушенный, выстоявший в схватке, он вместе с островом в скором времени уйдет под воду. Но в этой коллизии кроется особый смысл: с одной стороны, листвень, как капитан тонущего корабля, уйдет вместе с островом, с другой, его несокрушимость — это символ неуничтожимости вечной природы, победу над которой так опрометчиво празднует человек, не разумеющий, что не в его силах уничтожить природу, что все нанесенные ей обиды и утраты сторицей вернутся и обернутся для человека страшной бедой самоуничтожения.

Есть и еще один семантический нюанс в образе царского лиственя. Настаивая на праве «национальной собственности на культуру», Распутин напоминает: «В древности на Руси наказывали: “Помяните одно: только коренью основанье крепко, то и древо неподвижно; только коренья не будет — к чему прилепиться!?”» [Распутин, 2015: 773]. Так «царский листвень» становится символом национальной русской культуры и самобытности, а в его неподатливости и устойчивости — залог спасения страны и народа. Упадет листвень, рухнет культурная подпора, и погибнет народ, ибо разрушение культуры является для Распутина одной из трех (наряду с ядерной и экологической) опасностью «уничтожения человечества» [Распутин, 2015: 775].

Сакральное пространство с центром-Матёрой противостоит наступающему на него пространству профанному, центром которого становится безымянный поселок. В этом столкновении реализуется конфликт Вечности и Времени, культуры и цивилизации, природы и человека, жизни и смерти, добра и зла. Профанное пространство маркируется образами, связанными с миром «нижним», инфернальным. Как



знаки запустения и смерти, «гуще и нахальной полезла крапива», «мертво застыли окна в опустевших избах», как к покойнику, «растворились ворота во дворы». Появляется образ «нечистой силы», которая с хозяйской уверенностью открывала ворота, «чтоб сильнее сквозило, скрипело да хлопало», накладывая на все печать неминуемой гибели (6–7).

Чужой и чуждый мир вторгается в размеренную, веками установившуюся жизнь матёринцев, покушается на самые сокровенные святыни. Пришельцы разоряют деревенский погост, «мертвых грабют», покушаясь на самое святое: на память о предках, на таинственный, табуированный для вторжения мир мертвых. Матёринцы называют пришлых рабочих «чертями», «нехристями», «нечистой силой», «аспидами ненасытными» («аспидом» сибиряки называли коварного, хитрого, злобного человека, богоотступника, богохульника [Афанасьева-Медведева: 44]). Даже в непонятном для стариков слове «санэпидстанция» слышится им подтверждение сатанинской сущности новых явлений:

«— Какой ишо сам-аспид-стансы? <...> Над старухами измываться! Сам ты аспид! <...> Кары на вас нету» (18).

В повести возникает противостояние двух сил, двух миров, представляющих мир сакральный и мир профанный, мир Вечности и мир Времени: пришельцы, чужаки, «нехристи», «официальные лица» и — матёринские жители, старики и старухи, «граждане затопляемые». Возмущенные святотатством пришельцев, матёринцы отказывают им даже в звании человека, настаивая на их поистине бесовском происхождении:

«Не было у тебя, у поганца, отца с матерью. Ты не человек. У какого человека духу хватит?!» (17).

Представители двух миров не только исповедуют совершенно разные взгляды на жизнь, придерживаются совершенно противоположных ценностей, они даже говорят на разных языках, не слыша и не понимая друг друга. Пытаясь утихомирить разбушевавшихся матёринских старух, «официальное лицо» «товарищ Жук» произносит, обращаясь к «гражданам затопляемым»:

«— Товарищи! Тут с вашей стороны непонимание. Есть специальное постановление, — знал Жук силу таких слов, как “решение, постановление, установка”, хоть и произнесенных ласково, — есть специальное постановление о санитарной очистке всего ложа водохранилища. А также кладбищ... Прежде чем пускать воду, следует навести в зоне затопления порядок, подготовить территорию...» (20–21).

Да и как могут понимать матёринцы слова Жука, если их родная земля, на которой они родились и выросли, в которой упокоились их предки, для него лишь «зона затопления», «территория», «ложе водохранилища». Сущность подобных людей очень точно определил дед Егор:

«Тебе один хрен, где жить — у нас или ишо где. А я родился в Матёре. И отец мой родился в Матёре. И дед. Я тутака хозяин. И покулева я тутака, ты надо мной не крыль. <...> И меня не зори. Дай мне дожить без позору» (22).

«Позором» называет дед Егор и происходящее разорение его земли, а также то, что, прикрываясь интересами народа, нуждами страны, государства, творят на его земле чужаки.

Возникает в повести еще одна бинарная оппозиция образов: «хозяин / временщик-турист». Представлен таинственный Хозяин острова, хозяином называет себя дед Егор, хозяйкой своей земли ощущает себя старуха Дарья. Но на роль хозяев претендуют и другие. Товарищ Жук обращается к возмущенным матёринцам:

«— Вы знаете, на этом месте разольется море, пойдут большие пароходы, поедут люди... Туристы и интуристы поедут. А тут плавают ваши кресты. <...> Приходится думать и об этом...

— А о нас вы подумали? — закричала Вера Носарева. — Мы живые люди, мы пока здесь живем. Вы загодя о туристах думаете...» (21).

А поднявшему на народ голос председателю сельсовета Воронцову дед Егор отвечает:

«— Ты сам тутака без году неделя. Сам турист... ране моря только причапал» (21–22).

В творчестве Распутина возникает тип «туриста», временщика, для которого нет ничего святого. Он живет одним днем,

и интерес для него представляет лишь то, что принесет сиюминутную выгоду. Он не думает о будущем, о том, что на этой разоренной им земле будут жить его дети и внуки. В оппозиции «хозяин / временщик» реализуется мысль Распутина о происходящей в сознании современников трагической девальвации, подмене нравственных понятий, определяющих отношение человека к своей земле, к родному дому, к «малой родине». В этой оппозиции также реализуется конфликт Природы и человека, культуры и цивилизации, когда стремление к сиюминутной наживе, к комфорту, к легкой жизни обращивается в будущем глобальной катастрофой. Такими временщиками являются не только пришлые чужаки, но и свои, матёринские жители, такие как Клавка Стригунова, Петруха, получающий деньги за пожар домов; Соня, мечтающая о городской комфортной жизни; внук Дарья Андрей, обидевший ее тем, что, уехав, даже не простился с Матёрой. Все они оторвались от родных корней, погнались за легкой жизнью, забыв о высокой плате за предательство — плате пустотой жизни, бессмыслицей существования, разорением родной земли, которая вот-вот станет непригодной для существования.

Такого человека жалеет Дарья, удивляя этой жалостью внука:

«— Ты говоришь: почто жалко его? А как не жалко? Ежли на гонор не смотреть — родился ребятенком и во всю жисть ребятенком же и остался. <...> Ни власти над собой, ни холеры. А сколь на его всякого направлено — страшно смотреть. И вот он мечется, мечется... По-пустому же боле того и мечется. Где можно шагом продти, он бежит. А ишо смерть... Как он ее, христовенький, боится! За одно за это его надо пожалеть. Никто в свете так не боится смерти, как он. Хужей всякого зайца. А от страху чего не наделаешь...» (108–109).

«От страху» перед небытием человек старается утвердить свою власть над Вечностью, над Природой. Из страха поддается он на сатанинские соблазны, разрушая все вокруг себя, ища легкой жизни, от которой предостерегает своего внука Дарья:

«Прощай и ты, Андрей. Прощай. Не дай Господь, чтобы жизнь твоя показалась тебе легкой» (114).

Мудрая старуха понимает, что ничто так не развращает человека, как легкие деньги, легкая жизнь, за которые потом приходится тяжело расплачиваться.

Сакральный мир Матёры, как и положено, «стоит» на праведниках, представленных в повести образами стариков и старух. В центре — Дарья и Богодул, представляющие две стороны русского характера — «деятельную и волевою». Как полагал Распутин, в этом «двуединстве» заложены основания перехода «к другого рода деятельности — духовной». Именно духовная деятельность «выпестовала нашу православную душу и воздвигла ее на высоту, с которой дароносит лучшая в мире культура. В ней-то, должно быть, и обитает то знаменитое женское начало, которое, склонны относить к России как единственное. Нет, другая сторона русской сущности — мужеская, производящая способность к сверхъестественным деяниям. А вместе они и составляют то плодотворное лоно нашего духа, в котором не прекращается вынашивание»<sup>3</sup>.

Несомненно, образ Дарьи восходит к архетипу «мудрой старухи», но главное в нем — национальное начало. Хранительница сакрального пространства Дарья — наследница тех истинных русских женщин, для которых «конституцией было Евангелие, а социальная справедливость заключалась в понятиях “по-Божески” или “не по-Божески”» [Распутин, 2007: 382]. Именно в Дарье отразились «отзвуки и ответы Богородичности», которые, по мнению писателя, «должны являться всякой женщине» [Распутин, 2007: 375]. О сущности представленных в повести характерах В. Курбатов писал: «Это русский человек в его стоянии, в его прощально открывшемся мужестве и терпении, в его женской, материнской стихии» [Курбатов, 2000: 3].

Распутин словно выполнил завет почитаемого им Достоевского, сетовавшего на то, что «русские писатели только и знают, что обличать всяких уродов и ставить Россию к позорному столбу» и недоумевавшего, «почему у них, у писателей, ни у кого не хватило смелости показать во весь рост русского человека, которому можно было бы поклониться?» [Распутин, 2015: 855]. Созданные Распутиным образы из народа, воплотившие свойства национального сознания и духа, тяготуют

к «иконическим эмблемам» русского национального характера: Настена из «Живи и помни», старуха Анна из «Последнего срока», Дарья из «Прощания с Матёрой».

Выстроенная в повести система образов и мотивов демонстрирует существующую «до недавнего времени на Ангаре (до затопления) систему морали, в основе которой лежали нравственные правила человеческой жизни, отзывчивость, сердечность, чуткость к чужому горю, сострадание, способность к активному сопереживанию, милосердие, миролюбие, отражающие установку на понимание и приятие “другого”, все эти национальные ценности, по сути, гармонизировали и духовно укрепляли крестьянский мир ангарцев, и, в конечном итоге, обеспечивали им выживание» [Афанасьева-Медведева: 26].

Истинным трагизмом наполнены заключительные сцены повести. На Матёру пал туман, скрывший привычные очертания острова, стерший грань между водой и сушей, землей и небом: «Кругом были только вода и туман и ничего, кроме воды и тумана» (179). Исчезли границы между двумя мирами, и люди почувствовали, что находятся на границе, на переходе: между жизнью и смертью, Вечностью и Временем, бытием и инобытием, что перекликается со словами Апокалипсиса: «И небо скрылось, свившись как свиток; и всякая гора и остров двинулись с мест своих» (Откр. 6: 14). Очнувшиеся от сна в бараке Богодула старухи не могут понять, день или ночь, живые они или «неживые»:

«Уставились в окно и увидели, как в тусклом размытом мерцании проносятся мимо, точно при сильном вышнем движении, большие и лохматые, похожие на тучи очертания»;

«В раскрытую дверь, как из разверстой пустоты, понесло туман и послышался недалекий тоскливый вой — то был прощальный голос Хозяина. Тут же его точно смыло, и сильнее заpestрило в окне, сильнее засвистел ветер, и откуда-то, будто споднизу, донесся слабый, едва угадывающийся шум мотора» (180).

Как отмечает Н. В. Ковтун, «туман — предвестие гибели, но в древней культуре и знак неведения, Распутин отдает судьбу земли в руки человека, повесть имеет открытый финал» [Ковтун: 157]. Мир жизни и мир смерти сливаются в единое

целое, ибо в реальности разрушены как материальные, так и духовные основы, на которых держатся витальные силы жизни, а смерть представляется лишь как переход в тот мир, где все остается неизблемым и нетронутым человеческим безразудством.

### Примечания

- <sup>1</sup> Достоевский Ф. М. <Объявление о подписке на журнал «Время» на 1861 год> // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1978. Т. 18. С. 36.
- <sup>2</sup> Распутин В. Прощание с Матерой // Распутин В. Повести и рассказы. М.: Современник, 1985. С. 6. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием страницы в круглых скобках.
- <sup>3</sup> См. статью В. Г. Распутина «Сколько же мы будем еще запрягать?»: [Распутин, 2015: 856].

### Список литературы

1. Афанасьева-Медведева Г. В. Народное слово в рассказах и повестях Валентина Распутина: словарь: в 2 т. — Иркутск, 2017. — Т. 1. — 432 с.
2. Галимова Е. Ш. Архетипический образ реки в художественном мире Валентина Распутина // Время и творчество Валентина Распутина: материалы Междунар. науч. конф., посвящ. 75-летию со дня рождения Валентина Григорьевича Распутина. — Иркутск: Изд-во ИГУ, 2012. — С. 98–109.
3. Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе (к постановке проблемы) // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1994. — Вып. 3. — С. 31–60 [Электронный ресурс]. — URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2372> (10.03.2019). DOI: 10.15393/j9.art.1994.2372 (a)
4. Есаулов И. А. Литературоведческая аксиология: опыт обоснования понятия // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1994. — Вып. 3. — С. 377–383 [Электронный ресурс]. — URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2435> (10.03.2019). DOI: 10.15393/j9.art.1994.2435 (b)
5. Захаров В. Н. Русская литература и христианство // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1994. — Вып. 3. — С. 5–11 [Электронный ресурс]. — URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2370> (10.03.2019). DOI: 10.15393/j9.art.1994.2370
6. Захаров В. Н. Почвенничество в русской литературе: метафора как идеологема // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2012. — Вып. 10. — С. 14–24 [Электронный ресурс]. — URL: [http://poetica.pro/files/redaktor\\_pdf/1457946697.pdf](http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1457946697.pdf) (11.03.2019). DOI: 10.15393/j9.art.2012.335
7. Зырянов О. В. Проблемно-методологическое поле современной этнопоэтики // Филологический класс. — 2019. — № 1 (55). — С. 8–15.

8. Имixelова С. С. Образ-символ Ангары в прозе В. Г. Распутина // Творческая личность Валентина Распутина: живопись — чувство — мысль — воображение — откровение: сб. науч. тр. / ред. И. И. Плеханова. — Иркутск, 2015. — С. 267–276.
9. Ковтун Н. В. От «Прощания с Матёрой» к «Зоне затопления»: прогностический итог мифа В. Распутина о России // Валентин Распутин. Правда памяти: материалы Всерос. конфер., посвящ. 80-летию со дня рождения писателя. Иркутск, 28 сент. — 2 окт. 2017 г. [отв. ред. В. Я. Иванова]. — Иркутск: Изд-во ИГУ, 2018. — С. 151–167.
10. Курбатов В. Каждый день сначала // Согласие. — 1991. — № 3. — С. 215–221.
11. Курбатов В. Слово о В. Распутине на вручении премии А. Солженицына // Русская провинция. — 2000. — № 3. — С. 3–16.
12. Плеханова И. И. Идеи религиозно-нравственной философии в публицистике В. Распутина // Три века русской литературы: актуальные аспекты изучения: материалы Междунар. науч. конф., посвящен. 70-летию В. Г. Распутина (Иркутск, 15–16 марта 2007 года). — М.; Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 2007. — Вып. 16: Мир и слово В. Распутина. — С. 308–333.
13. Распутин В. Вверх и вниз по течению / подгот. Л. Ронин // Природа и человек. — 1984. — № 11. — С. 32–34.
14. Распутин В. Г. Правая, левая где сторона // Наш современник. — 1989. — № 11. — С. 140–161.
15. Распутин В. Г. Собр. соч.: в 3 т. — М.: Мол. гвардия, Вече, 1994. — Т. 3: Сибирь, Сибирь...: очерки. Публицистика. — 495 с.
16. Распутин В. В поисках берега: Повесть, очерки, статьи, выступления, эссе. — Иркутск: Издатель Сапронов, 2007. — 528 с.
17. Распутин В. У нас остается Россия: Очерки, эссе, статьи, выступления, беседы / сост. Т. И. Маршковой, предисл. В. Я. Курбатова; отв. ред. О. А. Платонов. — М.: Институт русской цивилизации, 2015. — 1200 с.
18. Рыбальченко Т. Л. Интуиция метафизического в прозе В. Распутина // Три века русской литературы: актуальные аспекты изучения: материалы Междунар. науч. конф., посвящен. 70-летию В. Г. Распутина (Иркутск, 15–16 марта 2007 года). — М.; Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 2007. — Вып. 16: Мир и слово В. Распутина. — С. 6–25.
19. Юрьева О. Ю. Этнотипология Ф. М. Достоевского в творчестве В. Г. Распутина // Три века русской литературы: актуальные аспекты изучения: материалы Междунар. науч. конф., посвящен. 70-летию В. Г. Распутина (Иркутск, 15–16 марта 2007 года). — М.; Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 2007. — Вып. 16: Мир и слово В. Распутина. — С. 218–245.
20. Юрьева О. Ю. Русская идея Ф. М. Достоевского в творчестве В. Г. Распутина // Время и творчество Валентина Распутина: материалы Междунар. науч. конфер., посвящен. 75-летию со дня рождения Валентина Григорьевича Распутина. — Иркутск: Изд-во ИГУ, 2012. — С. 50–60.

**Olga Yu. Yureva**  
(Irkutsk, Russian Federation)  
yuolyu@yandex.ru

## The Chronotope of the Short Novel by V. Rasputin “Farewell to Matyora”: Its Ethnopoetic Aspect

**Abstract.** The analysis of the artistic originality of V. G. Rasputin’s novel “Farewell to Matyora” in the aspect of ethnopoetics reveals the ideas of “soil-bound” tradition that became the basis of the aesthetics and axiology of his works. The spatial and temporal coordinates and loci of the story present the essence of the global conflict: eternity and modernity, culture and civilization, nature and man, the good and the evil. The chronotope of the story as an expression of the national picture of the world is presented in the conflict of the sacral and profane spaces in modern times. The sacral space and time are a synthesis of natural and human existence and has corresponding coordinate axes: the vertical one is the “Royal listven” and a church, the horizontal one is Angara and Matyora. The name of the island and the village has several semantic meanings: mother, mother-land, mother-homeland, omnipotent, continent, spiritual continent, peasant Atlantean. Matyora as part of the national Cosmo-Logos is presented in a mythopoetic perspective as a living, intelligent, sensitive being, whose soul is the zoomorphic image of the “Owner of the island”. The image of the Angara river as the most important horizontal sacred topos, organizing the chronotope of the story, incorporates the national archetypal connotations of the river-life, the river-road, the river-movement, acquires the strongly marked symbolic semantics of time, which is associated with the tragic collision of the onset of the “last times”. The image of the “Royal listven”, that organizes the vertical axis of the chronotope, incorporates the features of the archetype of the world tree and the national totem, symbolizing the indestructibility of eternal nature, the short-term “Pyrrhic victory” of man. The profane space is marked by images of the “lower”, infernal world and a binary opposition “Owner/time-traveler”. The poetics of the story has a strongly-pronounced Orthodox code, which gives to the finale of the story a truly apocalyptic sound.

**Keywords:** Valentin Rasputin, ethnopoetics, national picture of the world, chronotope, space, time, archetype, image, sacred, profane

**About the author:** *Yureva Olga Yu.* — Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Philology and Methodology, Irkutsk State University (ul. Karla Marksa 1, Irkutsk, 664003, Russian Federation)

**Received:** March 25, 2019

**Date of publication:** June 28, 2019

**For citation:** Yureva O. Yu. The Chronotope of the Short Novel by V. Rasputin “Farewell to Matyora”: Its Ethnopoetic Aspect. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [*The Problems of Historical Poetics*], 2019, vol. 17, no. 2, pp. 289–313. DOI: 10.15393/j9.2019.6682 (In Russ.)



## References

1. Afanas'eva-Medvedeva G. V. *Narodnoe slovo v rasskazakh i povestyakh Valentina Rasputina: slovar': v 2 tomakh* [A Folk Word in the Stories and Short Novels of Valentin Rasputin: Dictionary: in 2 Vols]. Irkutsk, 2017, vol. 1. 432 p. (In Russ.)
2. Galimova E. Sh. An Archetypal Image of the River in the Artistic World of Valentin Rasputin. In: *Vremya i tvorchestvo Valentina Rasputina: materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, posvyashchennoy 75-letiyu so dnya rozhdeniya Valentina Grigor'evicha Rasputina* [The Time and Works of Valentin Rasputin: Proceedings of International Scientific Conference Dedicated to the 75th Anniversary of the Birth of Valentin Rasputin]. Irkutsk, Irkutsk State University Publ., 2012, pp. 98–109. (In Russ.)
3. Esaulov I. A. The Category of Sobornost' in Russian Literature (Problem Statement). In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk, PetrSU Publ., 1994, issue 3, pp. 31–60. Available at: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2372> (accessed on March 10, 2019). DOI: 10.15393/j9.art.1994.2372 (In Russ.) (a)
4. Esaulov I. A. Axiology of Literary Criticism: Concept Establishment Experience. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk, PetrSU Publ., 1994, issue 3, pp. 377–383. Available at: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2435> (accessed on March 10, 2019). DOI: 10.15393/j9.art.1994.2435 (In Russ.) (b)
5. Zakharov V. N. Russian Literature and Christianity. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk, PetrSU Publ., 1994, issue 3, pp. 5–11. Available at: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2370> (accessed on March 10, 2019). DOI: 10.15393/j9.art.1994.2370 (In Russ.)
6. Zakharov V. N. Pochvennichestvo in Russian Literature: the Metaphor as Ideologeme. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk, PetrSU Publ., 2012, issue 10, pp. 14–24. Available at: [http://poetica.pro/files/redaktor\\_pdf/1457946697.pdf](http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1457946697.pdf) (accessed on March 11, 2019). DOI: 10.15393/j9.art.2012.335 (In Russ.)
7. Zyryanov O. V. A Problem-Methodological Field of Contemporary Ethnopoetics. In: *Filologicheskij klass*, 2019, no. 1 (55), pp. 8–15. (In Russ.)
8. Imikhelova S. S. The Image-symbol of the Angara River in the Prose of V. Rasputin. In: *Tvorcheskaya lichnost' Valentina Rasputina: zhivopis' — chuvstvo — mysl' — voobrazhenie — otkrovenie* [An Artistic Personality of Valentin Rasputin: Painting — Feeling — Thought — Imagination — Revelation]. Irkutsk, 2015, pp. 267–276. (In Russ.)
9. Kovtun N. V. From “Farewell to Matyora” to “Inundation Area”: a Prognostic Result of the Myth of Rasputin about Russia. In: *Valentin Rasputin. Pravda pamyati: materialy Vserossiyskoy konferentsii, posvyashchennoy 80-letiyu so dnya rozhdeniya pisatelya* [V. Rasputin. The Truth of Memory: Proceedings of the all-Russian Conference Dedicated to the 80th Anniversary of the Writer's Birth]. Irkutsk, Irkutsk State University Publ., 2018, pp. 151–167. (In Russ.)
10. Kurbatov V. Every Day from the Beginning. In: *Soglasie*, 1991, no. 3, pp. 215–221. (In Russ.)

11. Kurbatov V. A Word about Valentin Rasputin. In: *Russkaya provintsiya*, 2000, no. 3, pp. 3–16. (In Russ.)
12. Plekhanova I. I. The Ideas of Religious and Moral Philosophy in Political Essays of V. Rasputin. In: *Tri veka russkoy literatury: aktual'nye aspekty izucheniya: materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, posvyashchennoy 70-letiyu V. G. Rasputina* [Three Centuries of Russian Literature: Topical Aspects of the Study: Proceedings of the International Scientific Conference Dedicated to the 70th Anniversary of V. G. Rasputin]. Moscow, Irkutsk, Irkutsk State University Publ., 2007, issue 16, pp. 308–333. (In Russ.)
13. Rasputin V. Upstream and Downstream. In: *Priroda i chelovek*, 1984, no. 11, pp. 32–34. (In Russ.)
14. Rasputin V. “The Right or Left-Side. Where is It?”. In: *Nash sovremennik*, 1989, no. 11, pp. 140–161. (In Russ.)
15. Rasputin V. G. *Sobranie sochineniy: v 3 tomakh* [Collected Works: in 3 Vols]. Moscow, Molodaya Gvardiya Publ., Veche Publ., 1994, vol. 3. 495 p. (In Russ.)
16. Rasputin V. *V poiskakh berega: Povest', ocherki, stat'i, vystupleniya, esse* [In Search of the Shore: Novel, Sketches, Articles, Speeches, Essays]. Irkutsk, Izdatel' Sapronov Publ., 2007. 528 p. (In Russ.)
17. Rasputin V. *U nas ostaetsya Rossiya: Ocherki, esse, stat'i, vystupleniya, besedy* [We still Have Russia: Sketches, Essays, Articles, Speeches, and Discussions]. Moscow, the Institute of Russian Civilization Publ., 2015. 1200 p. (In Russ.)
18. Rybalchenko T. L. Intuition of the Metaphysical in V. Rasputin's Prose. In: *Tri veka russkoy literatury: aktual'nye aspekty izucheniya: materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, posvyashchennoy 70-letiyu V. G. Rasputina* [Three Centuries of Russian Literature: Topical Aspects of the Study: Proceedings of the International Scientific Conference Dedicated to the 70th Anniversary of V. G. Rasputin]. Moscow, Irkutsk, Irkutsk State University Publ., 2007, issue 16, pp. 6–25. (In Russ.)
19. Yur'eva O. Yu. The Etnotipology of Dostoevsky in the Works of V. Rasputin. In: *Tri veka russkoy literatury: aktual'nye aspekty izucheniya: materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, posvyashchennoy 70-letiyu V. G. Rasputina* [Three Centuries of Russian Literature: Topical Aspects of the Study: Proceedings of the International Scientific Conference Dedicated to the 70th Anniversary of V. G. Rasputin]. Moscow, Irkutsk, Irkutsk State University Publ., 2007, issue 16, pp. 218–245. (In Russ.)
20. Yur'eva O. Yu. A Russian Idea of F. M. Dostoevsky in the Works of V. G. Rasputin. In: *Vremya i tvorchestvo Valentina Rasputina: materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, posvyashchennoy 75-letiyu so dnya rozhdeniya Valentina Grigor'evicha Rasputina* [The Time and Works of Valentin Rasputin: Proceedings of the International Scientific Conference Dedicated to the 75th Anniversary of the Birth of Valentin Rasputin]. Irkutsk, Irkutsk State University Publ., 2012, pp. 50–60. (In Russ.)

DOI 10.15393/j9.art.2019.6402

УДК 821.161.1.09“19”

**Ирина Святославовна Андрианова***(Петрозаводск, Российская Федерация)*

yarysheva@yandex.ru

## Метафора игры в сюжете пьесы Э. Радзинского «Старая актриса на роль жены Достоевского»\*

**Аннотация.** Образ Анны Григорьевны Достоевской, одной из лучших жен в российской словесности, был неоднократно воплощен в художественных произведениях. Он помогал глубже раскрыть личность классика русской литературы и предстал перед читателем и зрителем как эталон женской преданности и самоотверженного служения мужу. Одним из таких произведений является пьеса Э. Радзинского «Старая актриса на роль жены Достоевского», интерпретация которой представлена в данной статье. Не оцененная по достоинству в 1980-е гг. в России, она была адаптирована зарубежными переводчиками и впервые поставлена на сцене европейских театров. Отзывы иностранных критиков об этих постановках противоречивы и указывают на непонимание пьесы. Российский зритель полюбил пьесу Радзинского после первой постановки в 1989 г. на сцене МХАТа, однако специальные исследования, посвященные этому художественному произведению, отсутствуют до сих пор. Радзинский с помощью мотива игры и приема «пьеса в пьесе» мастерски соединяет судьбы двух женщин разных эпох, А. Г. Достоевской и старой актрисы, исполняющей ее роль. Последняя самозабвенной игрой возрождает реальность прошлого, жизнь, исчезнувшую, но зафиксированную в мемуарах жены Достоевского. Для самой актрисы роль Анны Григорьевны, исполняемая без присутствия зрителей и без записи на пленку, — отчаянная попытка вырваться от своего одиночества, преодолеть трагедию старения и ненужности. Постигая природу характера Анны Григорьевны и ее великую любовь к Достоевскому, актриса возрождается к жизни через творчество, для нее игра становится жизнью, побеждает старость и смерть, спасает от пустоты и бесцельности окружающей действительности. Метафора игры претворяется в жизнь, стираются границы между искусством и реальностью. Пьеса «Старая актриса на роль жены Достоевского» при ее глубоком содержании обладает необычайной эмоциональной силой воздействия на читателя и зрителя.

**Ключевые слова:** Э. Радзинский, Ф. М. Достоевский, Анна Достоевская, образ, мотив, сюжет, метафора, игра, театр, драма

**Об авторе:** *Андрианова Ирина Святославовна* — кандидат филологических наук, заведующая Web-лабораторией Института филологии, Петрозаводский государственный университет (185910, Российская Федерация, г. Петрозаводск, пр. Ленина, 33).

Дата поступления: 14.03.2019

Дата публикации: 28.06.2019

Для цитирования: Андрианова И. С. Метафора игры в сюжете пьесы Э. Радзинского «Старая актриса на роль жены Достоевского» // Проблемы исторической поэтики. — 2019. — Т. 17. — № 2. — С. 314–327. DOI: 10.15393/j9.art.2019.6402

Образ жены Ф. М. Достоевского неоднократно привлекал внимание поэтов, беллетристов, сценаристов и режиссеров<sup>1</sup>. Анна Григорьевна как героиня произведений искусства не только помогала глубже раскрыть личность классика русской литературы, но и предстала перед читателем и зрителем эталоном преданности и самоотверженного служения мужу, а затем его памяти, примером женщины, научившейся редкому искусству быть талантливой женой.

В Евангелии, главной книге Достоевского, по которой он «жил, загадывал свою судьбу и судьбы своих героев» и по которой «угадал свою смерть» [Захаров: 53], есть слова о призвании женщины: «...жена есть слава мужа. Ибо не мужъ отъ жены, а жена отъ мужа; и не мужъ созданъ для жены, а жена для мужа»<sup>1</sup>. Писатель пророчески отметил их карандашом<sup>2</sup>. Они точно характеризуют миссию, которую приняла на себя его супруга. Она разделила с Достоевским не только семейную жизнь, но и творческое предназначение, став его незаменимой литературной сотрудницей, стенографисткой, музой и соавтором. После смерти мужа 35-летняя вдова посчитала своим долгом посвятить себя увековечению памяти Достоевского, делам, направленным на сохранение и распространение его литературного наследия, чем способствовала упрочению его мировой славы.

<sup>1</sup> Он нашел воплощение в стихотворении В. Корнилова «Жена Достоевского» (1965), повести Л. Цыпкина «Лето в Бадене» (1977–1981), романах Н. Гурьевой-Смирновой «Анна Достоевская» (1993) и Н. Молевой «Достоевский и его женщины, или Музы отложенного самоубийства» (2010), пьесах В. Юровицкого «Анна Григорьевна» (1969), Э. Радзинского «Старая актриса на роль жены Достоевского» (1984), Л. Ицелова «Достоевский, рулетка и женщины» (2010), кинолентах А. Зархи «26 дней из жизни Достоевского» (1980), В. Хотиненко «Достоевский» (2011), Е. Ташкова «Три женщины Достоевского» (2011) и др.

Свой гимн женщине, благодаря верности, преданности, доброте которой Достоевский обрел счастье, создал современный драматург Э. С. Радзинский в пьесе «Старая актриса на роль жены Достоевского» (1984). Образ Анны Григорьевны сложился у него после прочтения ее дневника 1867 г., воспоминаний, писем мужа к ней из Бад-Хомбурга (Гомбурга), где тот играл в рулетку.

Сам автор признался, что пьеса «Старая актриса...» была для него «достаточно трудной»: «Я писал ее долго, когда закончил и перечитал, мне показалось, что пьеса получилась совсем о другом... не о том, что я задумал... <...> Ощущение чего-то, что ты вот-вот поймешь... но так никогда и не поймешь»<sup>3</sup>. Приоткрывая завесу над фабулой, Радзинский оставляет возможность читателю и зрителю для самостоятельной интерпретации его произведения: «...произошло забавное: когда я перечитывал собственную пьесу, она... оказалась загадкой для меня самого. <...> я написал пьесу, которую мне самому надо было понимать, ибо она жила без меня»<sup>4</sup>.

Первая постановка пьесы Радзинского состоялась на французском языке в парижском «Театре Европы» (“Comédienne d’un certain âge pour jouer la femme de Dostoïevski”<sup>2)</sup>). Один из зрителей спектакля, известный колумбийский писатель Габриэль Гарсиа Маркес, оставил свой отзыв: «Постановка мне очень понравилась и хорошо запомнилась, ибо великая русская культура, и особенно творчество Достоевского, всегда волновала меня, да и сама “анатомия” спектакля показалась мне весьма необычной»<sup>5</sup>.

После успешного дебюта спектакля пьеса Радзинского была переведена на несколько языков и показана в 12 странах мира [Монисова: 582]. По признанию Радзинского, «пьесу ставили во многих театрах на Западе — и каждый выбирал свой вариант прочтения, играя совершенно разные пьесы»<sup>6</sup>. Зарубежные переводчики отходили от оригинала, создавая переложение или адаптацию. Так, для американской постановки пьеса была вдвое сокращена переводчицей Альмой Лоу

<sup>2)</sup> Букв. «Актриса определенного возраста играет жену Достоевского» (фр.). Любопытно, что при переводе с русского на французский, вероятно, следуя этикету, эпитет «старая», очень важный для понимания пьесы Радзинского, был заменен на нейтральное словосочетание.

(Alma H. Law). Свое решение она объяснила следующим образом: «For Russian playwrights, as for Russian people, it's part of their national character to repeat things at least three times» [«Частью национального характера русских драматургов, как и русских людей в целом, является повторение одного и того же не менее трех раз» (перевод мой. — И. А.)]<sup>7</sup>. Такие трансформации текста Радзинского не приближали зарубежных зрителей и критиков к пониманию пьесы. По отзывам одних, она оказалась занимательной и наводящей на размышления [Hennedy: 49]; другие писали о ней как о самом странном произведении советского драматурга (хронологически это 17-я пьеса Радзинского), в котором вымысел становится реальностью и даже в финале которого неясно, кем являлись герои<sup>8</sup>. Р. Коэлер ошибочно посчитал пьесу «драматизированным безумием», которое показано во взаимоотношениях одержимого персонажа, возомнившего себя Достоевским, и женщины, убеждающей себя, что она его жена Анна<sup>9</sup>.

Пьеса «Старая актриса...» была не понята российскими театральными деятелями. По воспоминаниям Радзинского, прочитав пьесу, главный режиссер МХАТа О. Н. Ефремов «с искренним любопытством» спросил:

«— Слушай, зачем ты написал эту дребедень... У тебя так все хорошо. Столько было известных спектаклей! Зачем тебе нужна эта скучища? К тому же — непонятная!

Я позвал режиссера Х. <...> Он явно очень хотел, чтобы ему понравилось. Я начал читать. А он... начал засыпать, и довольно быстро.

<...> Я понял: свершилось! Я наконец-то написал пьесу, которая никому не нравится<sup>10</sup>.

Однако российским зрителем спектакль «Старая актриса на роль жены Достоевского» (реж. Р. Виктюк, бенефисные роли Т. Дорониной и А. Ливанова) любим. Не случайно после премьеры, состоявшейся в МХАТе им. Горького в 1989 г., он уже 30 лет не сходит с театральных подмостков. В обзорах современной отечественной драматургии конца XX в. критики называют Радзинского одним из главных драматургов так называемой «поствампиловской волны» — тех, кто определял репертуар советских театров 1980-х гг.<sup>11</sup> Однако специальных

исследований, посвященных его пьесе «Старая актриса...», не существует. В целом она мало изучена: в ней находили элементы трагического и комического, чтобы дать жанровое определение трагикомедии [Свербилова: 92] или трагифарса [Гончарова-Грабовская: 240], и разбирали образ театра [Рыбальченко: 202–206].

Для адекватного понимания пьесы Радзинского попробуем проанализировать ее сюжет. В его основе — «ситуация розыгрыша, временного театра в жизни, завершающегося катарсисом» [Рыбальченко: 182]. В пьесе два действующих лица — мужчина и женщина, Он и Она, актриса и режиссер. Уставшая от жизни, всеми забытая актриса отправлена родными в дом инвалидов и престарелых<sup>3)</sup>. В этих стенах она встречает безумного человека, живущего под диваном и называющего себя то гениальным художником, то Федором Достоевским, страдающим эпилепсией:

«Он — Федя, я — тоже! У него — припадки, у меня — тоже! Я проклинаю свои грехи, но держусь за них, он — тоже! Я всегда требовал принять меня таким, как есть, — “черненьким”, он — тоже!»<sup>12</sup>.

Он предлагает ей репетировать роль жены Достоевского по его сценарию и создает ряд провокационных ситуаций, в результате чего она соглашается на это предложение и играет Анну Достоевскую как свою лучшую роль. Герой подыгрывает ей, выступая в качестве писателя. В финале Федя объявляет себя режиссером, завершившим съемку, и оставляет актрису. При этом читатель не может поверить в правдивость этого перевоплощения, так как режиссер снял актрису без пленки:

«Я по-новому снимаю (*таинственно*), без пленки. (*Отходя к дверям.*) Я уже сколько лет так снимаю: и про Чайковского так снимал... и про Толстого Льва... и про Высоцкого Володю...

<sup>3)</sup> Объясняя появление этого образа в пьесе, Радзинский писал: «Я видел один такой дом в провинции, и он меня поразил. Оказалось, инвалидами там считались тихие сумасшедшие. Их соединили с престарелыми, то есть с людьми, которые уже в силу возраста должны быть мудрыми. Поэтому в этом инвалидном Доме жили вместе мудрые и безумные» (Радзинский Э. Моя театральная жизнь).

А теперь вот — про Аню и Федю... снял! (*Совсем безумно.*) Надо только верить!» (305).

Ответ на вопрос, кто герой, не столь важен, он сыграл свою роль провокатора.

Главные образы пьесы Радзинского — две женщины, что заявлено уже в названии. Одна из них — актриса, ушедшая со сцены по причине преклонного возраста, невозможности изображать молодость и счастье. Для некогда знаменитой, окруженной поклонниками персоны оказаться в доме инвалидов и престарелых, обители одиночества, ненужности и тоски по семейному теплу, — трагедия, поэтому она верит, что ее пребывание там временное. Старение тяжело принять любой женщине, но для актрис это особенно болезненно<sup>4</sup>). Так и старая актриса признается: «Я плохо ощущаю время...» (277), «...я опасно забываю свой возраст» (265).

Другой образ — перечитывающая свои записи жена Достоевского, погруженная в прошлое и совершенно не замечающая течения времени:

«Анна Григорьевна, старая, со свечой стоит перед конторкой... Она одна в доме... перед нею лежат ее записи... И этот ворох бумаги есть <...> вся ее жизнь» (278).

Чтобы воссоздать в действительности супругу писателя, «вытащить Аню» (304) из актрисы, режиссер Федя жестоко провоцирует ее. Чувствуя ее страх осознать себя старой, он напоминает женщине о безвозвратно ушедшей молодости, прожитой жизни, пугает неотвратимо приближающейся смертью. К примеру, в эпизоде из сцены знакомства героев:

«К стене прислонен огромный фанерный щит с надписью: “А еще я люблю жизнь за то, что в ней можно путешествовать. Пржевальский”. <...> Прочтя слова Пржевальского на щите, она радостно хохочет.

---

<sup>4</sup>) Показателен в этом отношении случай, когда Радзинский предложил сыграть главную роль пьесы театральной актрисе Ольге Яковлевой: «Я позвонил ей и только успел сказать: “Я написал пьесу про старую актрису...” — она тотчас прервала. Столь знакомый нежный ее голос стал ледяным: “Это как же? Значит, другие будут играть твои пьесы про любовь, а я старуху? Не рано ли мне?”» (Радзинский Э. *Моя театральная жизнь*).



Г о л о с . . . смешно читать призыв к путешествиям в Доме для инвалидов и престарелых? (*Таинственно.*) Неужели ты не поняла, курица, о каком путешествии речь? О самом быстром и самом надежном: утром обедаешь с родственниками, а ужинаешь — с предками!» (253, 255).

Он никогда не называет ее по имени, его обращения к женщине полны намеренного желания оскорбить и унижить ее: «старуха», «глухая», «мыслящая курица», «старая карга», «ведьма», «древняя раскрасавица», «антикварные прелести», «поднимаешься ты, хрустя суставами», «на свиданку со смертью собралась». Услышав в свой адрес: «...ты ведь новенькая?» — она оживляется: «Так обо мне говорили только в школе... Вернулось детство!..» (256). От переживаний героиня защищается смехом: «Бог не дал мне ни ума, ни внешности, но дал смех! Я очень смешливая...» (257), она ловко парирует шутки режиссера:

О н а (неловко). <...> Я постоянно падаю на улицах.

Г о л о с. Здорово! Надеюсь, в лужи падаешь?

О н а. Ни за что! Я плюхаюсь только на сушу... Вдруг головка томно кружится — и... Я так часто падаю, что называю себя «падшая женщина»» (263).

Но и свой смех героиня характеризует как «надтреснутый» (257), дрожащий. В кульминационный момент она, выведенная из себя оскорблениями режиссера, бросает ему в голову книгу «Игрок». Актриса, пришедшая в дом престарелых с романом Достоевского, написанным с помощью стенографистки Анны Сниткиной, как будто предвосхищает предстоящую роль.

Провокации героя достигают своей цели и воскрешают в ней жажду играть — она приходит к осознанию, что ее время еще не ушло: «...я еще живая, <...> я — гожусь!» (267). Она хочет сыграть не «сладчайшую мучительницу» Аполлинарию Сулову, на которую похожа, по мнению режиссера, красотой, стремлением к роскоши, способностью менять любивших ее мужчин и делать их несчастными. В конце карьеры и жизни актриса твердо решила примерить на себя образ «скромницы» Анны Григорьевны, «лучшей из жен в российской литературе» (268). Она начинает идентифицировать себя с женой

Достоевского. Эта роль становится своеобразным трамплином для актрисы в мир воспоминаний: проигрывая жизнь Достоевской по сценарию, составленному на основе дневника и воспоминаний Анны Григорьевны (знакомство стенографистки с известным писателем, их совместная работа над «Игроком», предложение выйти за него замуж, рулетка, предсказание скорой смерти по Евангелию, смерть Достоевского<sup>5</sup>), она анализирует свою собственную жизнь. В актрисе удивительным образом, сквозь неспособность вспомнить события недавнего времени (так, старая актриса постоянно забывает номер своей комнаты в доме престарелых), оживает память, которая воссоздает до мелочей десятилетия жизни актрисы: «счастье репетиций», многочисленные роли красавиц, поездки, выставки, диспуты в «ветре революции», мужа «под номерами», сменяющие друг друга.

Мастерски используя прием «пьесы в пьесе», Радзинский раскрывает драму актрисы, несостоятельность ее жизни в контексте судьбы Анны Достоевской:

«О н а . <...> Жизнь была как беспредельное поле... освещенное солнцем. И вот теперь оглядываюсь назад — и понимаю: жизнь — это очень узкая полоска... и в тени...» (260).

Следование временным образцам, меняющимся идеалам («Мы были первые хиппи! <...> Мы жили идеями, а не вещами!» — 274), увлеченность профессиональной стезей — театром — имели для ее жизни горькие последствия, обернувшиеся утратой семейного счастья и бездетностью. По словам Т. Г. Свербиловой, «полная драматизма жизнь Великой Актрисы предстает в ее исполнении как трагикомедия, где все приносится в жертву игре — в том числе, и сама жизнь» [Свербилова: 93]. Это то, о чем заговорил «поствампилловский театр» 1980-х гг. (Л. Петрушевская, А. Казанцев, Н. Коляда и др.): личность не сводима только к социально-профессиональной функции, презрительное отношение к личным бытовым и семейным проблемам чревато в итоге серьезными нравственными катастрофами.

<sup>5</sup> Год смерти Ф. М. Достоевского в пьесе Э. Радзинского ошибочно указан как 1870-й (нужно: 1881 г.).

Героиня пьесы Радзинского типична для «поствампилловского театра» 1980-х гг. По характеристике М. И. Громовой, «мучительный самоанализ, комплекс вины перед собой и близкими за свою “несостоятельность” — лучшее, что есть в этих “вибрирующих” героях. Стыд и совесть не покинули их души. Вызывает сочувствие и их желание что-то исправить, наверстать упущенное. Однако почти во всех случаях метания от одиночества, непонятости, утраченных иллюзий вследствие обстоятельств, не зависящих от героев, приводят их к иллюзиям новым, “выстроенным собственными руками”, к играм в дом, в семью, якобы счастье» [Громова, 2005: 82].

Актриса Радзинского не может существовать вне творчества, вне игры. Реальная жизнь лишила ее возможности быть любящей и верной женой, способной к самопожертвованию, но сцена разрешает это воплотить:

«О н . И ты так и не встретила его?

О н а . Ну что вы, Федя, я и сейчас надеюсь. Я даже отчетливо представляю нашу встречу. Подперев рукой свой постаревший овал лица, я говорю ему: “Ах, мой друг, оцените мое терпение. Я ждала вас добрую полсотню лет. Другая на моем месте давно бы померла! Ха-ха-ха...”» (287–288).

Она отчаянно ищет те нити, которые свяжут ее и ту, в которую она собирается перевоплотиться, но каждый раз наталкивается на безапелляционные выводы режиссера, играющего Федю: «...но при этом ты любила *себя*, а она — *меня*» (276), «Ты не так плачешь! Ты себя жалеешь!... А моя Аня себя никогда не жалела. Она меня жалела...» (279); «Мне нужно понять страдающее местечко в твоей душе... откуда может взрасти в тебе Анина душа... Без этого нельзя!» (282).

Режиссер Федя нашел то, что объединяет жену писателя и актрису, исполняющую ее роль: они совпали в способности к состраданию. Любовь-сострадание Анны Григорьевны вызвал Достоевский, немолодой, больной, отягощенный долгами, зараженный страстью к игре и не излечившийся от любви к Суловой, — они встретились в момент душевного излома писателя. Актриса «срослась» с молодой Аней, прожив подобное состояние сострадания, когда она удочеряла девочку:

«Она. <...> Не могла же я обмануть эту рыдающую от счастья девочку?.. <...>

Он (*вопит*). <...> Здесь!! Здесь ты срослась с моей Аней! <...> Носи это и дальше в сердце! Состраданием живет Аня. В этом и есть — Федя! <...> Ангел мой, Аня, Христос — в тебе...» (288).

Разные судьбы женщин разных эпох соединяются в художественном произведении с помощью игры. Поняв свою героиню, актриса игрой возрождает реальность прошлого, исчезнувшую, но зафиксированную в текстах жизнь, — то, что пережито и перечувствовано женой Достоевского.

Для самой старой актрисы роль Анны Григорьевны — отчаянная попытка вырваться от своего одиночества, из стен дома престарелых (не случайно она забывает номер своей комнаты в доме престарелых, но помнит номер квартиры Достоевского, в которую пришла к нему стенографистка для работы над романом «Игрок»). Она играет «без пленки» — по сути, проживая жизнь Анны Григорьевны, единственную для нее реальность. Постигая природу характера и великой любви Анны Григорьевны, актриса возрождается к жизни через творчество, для нее снова, как когда-то в молодости, игра становится жизнью. Исчезает страх старости, страх стать дряхлой, больной, ненужной и одинокой. Старости нет, если у женщины есть чем жить. Для Анны Григорьевны — это любовь к Достоевскому, пронесенная через всю ее жизнь и обессмертившая его имя. Для актрисы — это любовь к театру, которая способна дать забвение возраста и призвать к жизни. Молитвенные голоса обеих сливаются в последних строках пьесы: «Солнце моей жизни Федор Достоевский... В тысяча девятьсот десятом году, живя в полнейшем уединении, я погрузилась душой в прошлое, столь для меня счастливое...» (305). Это слова победы над старостью и смертью, обретение смысла жизни, признание в том, что любовь к Достоевскому спасает от пустоты и бесцельности окружающей действительности<sup>6)</sup>.

<sup>6)</sup> Это особенно ярко воплощено в финальном образе спектакля Р. Виктюка по пьесе Э. Радзинского: одинокая фигура актрисы в исполнении Т. Дорониной стоит на пустой сцене, спиной к зрителю, подняв руки как в храме во время молитвы, а голову — к небу.

Пьеса Э. Радзинского «Старая актриса на роль жены Достоевского» действительно создает ощущение тайны и недосказанности, о которых писал сам автор. Возможно, это происходит потому, что в ней затронуты вечные темы: жизнь, смерть и любовь. В то же время она обладает необычайной эмоциональной силой воздействия на читателя и зрителя. Драматург смог тонко и глубоко показать внутренний мир двух женщин: жены великого писателя и старой актрисы, samozабвенно сыгравшей ее роль. Метафора игры претворяется в жизнь, искусство становится реальностью.

### Примечания

- \* Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ), проект № 18-012-90021 Достоевский.
- <sup>1</sup> Первое послание Святого Апостола Павла к Коринфянам. Гл. IX // Евангелие. СПб., 1823. С. 452.
- <sup>2</sup> Маргиналии Достоевского в личном экземпляре Евангелия (пометы ногтем, сухим пером, карандашом, чернилами (редко), загибы страниц) исследованы и описаны в изданиях: Евангелие Достоевского: в 2 т. М.: Русский Миръ, 2010. Т. 1. 656 с.; см. также: Евангелие Достоевского: в 3 т. Тобольск: Общественный благотворительный фонд «Возрождение Тобольска», 2017. Т. 1 [Электронный ресурс]. URL: <http://deniskmc.beget.tech/library.html>
- <sup>3</sup> Слово писателя. Э. Радзинский: «Нужен диалог» // Театральная жизнь. 1987. № 1. С. 22.
- <sup>4</sup> Радзинский Э. С. Моя театральная жизнь. М.: АСТ, 2007 [Электронный ресурс]. URL: [https://www.e-reading.club/chapter.php/1059275/61/Radzinskiy\\_-\\_Moya\\_zhizn.\\_Teatr\\_i\\_ne\\_tolko.html](https://www.e-reading.club/chapter.php/1059275/61/Radzinskiy_-_Moya_zhizn._Teatr_i_ne_tolko.html)
- <sup>5</sup> Габриэль Гарсиа Маркес об Эдварде Радзинском и «загадках России» [Электронный ресурс] // Портал «Габриэль Гарсиа Маркес». URL: <http://www.marquez-lib.ru/works/markes-o-radzinskom.html>
- <sup>6</sup> Радзинский Э. С. Моя театральная жизнь.
- <sup>7</sup> Possessed by Radzinsky Essay // American Theatre. 1992. Vol. 9. P. 125 [Электронный ресурс]. URL: <https://artscolumbia.org/performing-arts/theatre/possessed-by-radzinsky-24728/>
- <sup>8</sup> См. об этом: Слово писателя. Э. Радзинский: «Нужен диалог» // Театральная жизнь. 1987. № 1. С. 22.
- <sup>9</sup> Koehler, Robert. Theater review: A Mad Endeavor // Los Angeles Times. 1993. May 13 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1994-05-13-va-57176-story.html>

- <sup>10</sup> Радзинский Э. С. Моя театральная жизнь.
- <sup>11</sup> См., напр.: [Зборовец: 82–83, 95], [Громова, 1994: 81], [Громова, 2005: 79], [Вьюгин] и др.
- <sup>12</sup> Радзинский Э. С. Сочинения: в 7 т. М.: Вагриус, 1996. Т. 3: Загадки любви. С. 272. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием страницы в круглых скобках.

### Список литературы

1. Вьюгин В. Ю. Радзинский // Русская литература XX века: прозаики, поэты, драматурги: биобиблиографический словарь: в 3 т. / под ред. Н. Н. Скатова. — М.: ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2005. — Т. 3: П-Я. — С. 153–155.
2. Гончарова-Грабовская С. Я. Комедия в русской драматургии конца XX — начала XXI века. — М.: Флинта: Наука, 2006. — 278 с.
3. Громова М. И. Русская драма на современном этапе: 80–90-е гг. — М.: МПГУ, 1994. — 116 с.
4. Громова М. И. Русская драматургия конца XX — начала XXI века. М.: Флинта: Наука, 2005. — 363 с.
5. Захаров В. Н. Достоевский и Евангелие // Евангелие Ф. М. Достоевского: в 3 т. — Тобольск: Общественный благотворительный фонд «Возрождение Тобольска», 2017. — Т. 2. — С. 7–62 [Электронный ресурс]. — URL: <http://deniskmc.beget.tech/book1.html#26> (15.02.2019)
6. Зборовец И. В. Русская советская историко-революционная драматургия 70–80-х годов. — Харьков: Основа, 1990. — 133 с.
7. Монисова И. В. Радзинский Э. С. // Русские писатели 20 века: биографический словарь / гл. ред. и сост. П. А. Николаев. — М.: Большая Российская энциклопедия: Рандеву-АМ, 2000. — С. 581–582.
8. Рыбальченко Т. Образ театра в русской драме 1950–1980-х годов // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. — Томск, 2009. — Вып. 10: Поэтика драмы в литературе XX века. — С. 181–227.
9. Свербилова Т. Г. Трагикомедия в советской литературе (генезис и тенденции развития). — Киев: Наукова думка, 1990. — 145 с.
10. Henedy Patrick. Edvard Radzinsky's "An old Actress in the role of Dostoevsky's wife" at the Jean Cocteau Repertory // Slavic and East European Performance. — New York, 1992. — Vol. 12. — No. 2. — P. 49–51.

Irina S. Andrianova

(Petrozavodsk, Russian Federation)

yarysheva@yandex.ru

## The Metaphor of Play-Acting in the Plot of the Play by Edvard Radzinsky “An Old Actress in the Role of Dostoevsky’s Wife”

**Acknowledgments.** The reported study was funded by RFBR, project number 18-012-90021 Dostoevsky.

**Abstract.** The image of Anna Grigorievna Dostoevskaya, one of the best wives in Russian literature, has been repeatedly embodied in works of art. It helped represent better the personality of the Russian writer and appeared before readers and spectators as an ideal of the female devotion and selfless service to the husband. One of these works is the play by Edvard Radzinsky “An Old Actress in the Role of Dostoevsky’s Wife”, the interpretation of which is given in this article. Radzinsky with the help of the motif of the game and the reception of “the play in the play” masterfully connects the fate of two women of different epochs, Anna Dostoevskaya and an old actress performing her role. The last one thanks to her fervent acting rebuild the reality of the past, the life that disappeared, but recorded in the memoirs of Dostoevsky’s wife. For the actress herself, the role of Anna Grigorievna, performed without the presence of spectators and without using a recording film is a desperate attempt to escape from her loneliness, to overcome the tragedy of aging and uselessness. Comprehending the nature of Anna Grigoryevna’s character and her great love for Dostoevsky, the actress returns to life through creativity, the play-acting for her becomes life, wins the decline of life and death, saves from emptiness and aimlessness of the surrounding reality. The metaphor of play-acting is put into practice, the boundaries between art and reality disappear. The play “An Old Actress in the Role of Dostoevsky’s Wife” with its deep content has an extraordinary emotional power of influence on the reader and viewer.

**Keywords:** Edvard Radzinsky, Dostoevsky, Anna Dostoevskaya, image, motif, plot, metaphor, play, theatre, drama

**About the author:** *Andrianova Irina S.* — PhD in Philology, Head of Web-laboratory of the Institute of Philology, Petrozavodsk State University (pr. Lenina 33, Petrozavodsk, 185910, Russian Federation)

**Received:** March 14, 2019

**Date of publication:** June 28, 2019

**For citation:** Andrianova I. S. The Metaphor of Play-Acting in the Plot of the Play by Edvard Radzinsky “An Old Actress in the Role of Dostoevsky’s Wife”. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2019, vol. 17, no. 2, pp. 314–327 (In Russ.). DOI: 10.15393/j9.art.2019.6402

## References

1. V'yugin V. Yu. Radzinsky. In: *Russkaya literatura XX veka: prozaiki, poety, dramaturgi: biobibliograficheskiy slovar': v 3 tomakh* [Russian Literature of the 20th Century: Novelists, Poets, Playwrighters: Bio-bibliographic Dictionary: in 3 Vols]. Moscow, OLMA-PRESS Invest Publ., 2005, vol. 3, pp. 153–155. (In Russ.)
2. Goncharova-Grabovskaya S. Ya. *Komediya v russkoy dramaturgii kontsa XX — nachala XXI veka* [The Comedy in Russian Drama of the Late 20th — Early 21st Century]. Moscow, Flinta Publ., Nauka Publ., 2006. 278 p. (In Russ.)
3. Gromova M. I. *Russkaya drama na sovremennom etape: 80–90-e gg.* [The Russian Drama at Present: 1980s–1990s]. Moscow, Moscow State Pedagogical University Publ., 1994. 116 p. (In Russ.)
4. Gromova M. I. *Russkaya dramaturgiya kontsa XX — nachala XXI veka* [The Russian Drama of the Late 20th — Early 21st Century]. Moscow, Flinta Publ., Nauka Publ., 2005. 363 p. (In Russ.)
5. Zakharov V. N. Dostoevsky and the Gospel. In: *Evangelie F. M. Dostoevskogo: v 3 tomakh* [The Gospel of Dostoevsky: in 3 Vols]. Tobolsk, Obshchestvennyy blagotvoritel'nyy fond "Vozrozhdenie Tobol'ska" Publ., 2017, vol. 2, pp. 7–62. Available at: <http://deniskmc.beget.tech/book1.html#26> (accessed on February 15, 2019). (In Russ.)
6. Zborovets I. V. *Russkaya sovetskaya istoriko-revolutsionnaya dramaturgiya 70–80-kh godov* [The Russian Soviet Historical-Revolutionary Dramaturgy of the 1970s–1980s]. Kharkov, Osnova Publ., 1990. 133 p. (In Russ.)
7. Monisova I. V. Radzinsky E. S. In: *Russkie pisateli 20 veka: biograficheskiy slovar'* [Russian Writers of the 20th Century: Biographical Dictionary]. Moscow, Bol'shaya Rossiyskaya entsiklopediya: Randevu-AM Publ., 2000, pp. 581–582. (In Russ.)
8. Rybal'chenko T. The Image of the Theater in Russian Drama of the 1950s–1980s. In: *Russkaya literatura v XX veke: imena, problemy, kul'turnyy dialog* [Russian Literature in the 20th Century: Names, Problems, Cultural Dialogue]. Tomsk, 2009, issue 10, pp. 181–227. (In Russ.)
9. Sverbilova T. G. *Tragikomediya v sovetskoy literature (genezis i tendentsii razvitiya)* [The Tragicomedy in Soviet Literature (Genesis and Trends of Development)]. Kiev, Naukova dumka Publ., 1990. 145 p. (In Russ.)
10. Henedy Patrick. Edvard Radzinsky's "An Old Actress in the Role of Dostoevsky's Wife" at the Jean Cocteau Repertory. In: *Slavic and East European Performance*. New York, 1992, vol. 12, no. 2, pp. 49–51. (In English)



Научный журнал

ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

**2019**

Том 17

№ 2

Свидетельство о регистрации СМИ  
ЭЛ № ФС 77–61851 от 18.05.2015

Редакторы: *И. С. Андрианова,*  
*О. А. Сосновская, Л. В. Алексева, Е. Н. Вяль*  
Компьютерная верстка: *В. С. Зинкова, О. А. Сосновская*  
Перевод: *О. А. Устюгова*  
Зав. редакцией: *И. С. Андрианова*

Подписано в печать 28.06.2019. Уч.-изд. л. 20.

Федеральное государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего образования  
ПЕТРОЗАВОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

185910, Российская Федерация

Петрозаводск, пр. Ленина, 33

Тел. +7 (8142) 719 603

E-mail: [poetica@post.com](mailto:poetica@post.com)

Сайт журнала в интернете: <http://poetica.pro>