

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ  
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

---

# ИМАГОЛОГИЯ И КОМПАРАТИВИСТИКА

---

IMAGODOLOGY AND COMPARATIVE STUDIES

---

Научно-практический журнал

2022

№ 18

Зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи,  
информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)  
(свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-68437 от 27 января 2017 г.)

Учредитель – Федеральное государственное автономное образовательное учреждение  
высшего образования «Национальный исследовательский  
Томский государственный университет»

**РЕДАКЦИОННАЯ  
КОЛЛЕГИЯ ЖУРНАЛА  
«ИМАГОЛОГИЯ  
И КОМПАРАТИВИСТИКА»**

**В.С. Киселев** (Томск) –  
главный редактор  
**О.Б. Лебедева** (Томск) – зам.  
главного редактора  
**Н.В. Хомук** (Томск) –  
отв. секретарь  
**А.А. Казаков** (Томск)  
**Н.Е. Никонова** (Томск)  
**Е.Н. Пенская** (Москва)  
**В.В. Абашев** (Пермь)  
**К.В. Анисимов** (Красноярск)  
**Л.А. Ходанен** (Кемерово)  
**Р.Ю. Данилевский** (Санкт-Петербург)  
**И.Ю. Виницкий** (Калифорния, США)  
**В.Г. Щукин** (Краков, Польша)  
**Сузи К. Франк** (Берлин, Германия)  
**Рита Джулиани** (Рим, Италия)  
**Антонелла д’Амелиа** (Салерно, Италия)  
**Тимур Гузаиров** (Тарту, Эстония)

**EDITORIAL BOARD  
OF THE JOURNAL  
“IMAGODOLOGY  
AND COMPARATIVE STUDIES”**

**Vitaliy S. Kiselev** (Tomsk) –  
Chairperson  
**Olga B. Lebedeva** (Tomsk) – Deputy  
Chairperson  
**Nikolay V. Khomuk** (Tomsk) –  
Executive Editor  
**Alexey A. Kazakov** (Tomsk)  
**Natalia Ye. Nikonova** (Tomsk)  
**Elena N. Penskaya** (Moscow)  
**Vladimir V. Abashev** (Perm)  
**Kirill V. Anisimov** (Krasnoyarsk)  
**Lyudmila A. Hodanen** (Kemerovo)  
**Rostislav Yu. Danilevsky** (St. Petersburg)  
**Ilya Yu. Vinitzky** (California, USA)  
**Vasily G. Shchukin** (Cracow, Poland)  
**Susi K. Frank** (Berlin, Germany)  
**Rita Giuliani** (Rome, Italy)  
**Antonella d’Amelia** (Salerno, Italy)  
**Timur Guzairov** (Tartu, Estonia)

Адрес издателя и редакции: 634050, г. Томск, пр. Ленина, 36  
Томский государственный университет

## СОДЕРЖАНИЕ

### КОМПАРАТИВИСТИКА

<b>Полилова В.С.</b> Поэтика гвоздики: слово и образ в русской поэзии от Тредиаковского до Бродского (в контексте европейской традиции). Часть 2 .....	7
<b>Березкина С.В.</b> Перевод либретто оратории Й. Гайдна «Времена года» – неизвестное произведение В.А. Жуковского .....	34
<b>Беликова Е.В.</b> Печорин и «миражи Запада» .....	59
<b>Lipke S.</b> The protagonist and his country: A comparative reading of Fyodor Dostoevsky's <i>The Idiot</i> and Jose Rizal's <i>Noli me tangere</i> .....	72
<b>Маштакова Л.В., Созина Е.К.</b> Поэтика теофании в книгах Вяч. Иванова «Кормчие звезды» (1902–1903) и «Прозрачность» (1904): трансформации Вечноженственных образов .....	94
<b>Shuneyko A.A., Chibisova O.V.</b> Images of the novel <i>Peterburg</i> through the prism of Andrei Bely's esoteric search .....	118
<b>Шарапенкова Н.Г.</b> Роман «Москва» Андрея Белого в диалоге с австрийской литературой XX века (на примере романа Г. Майринка «Голем») .....	137
<b>Эфендиева Н.Р.</b> «Турандот» К. Гоцци в русской театральной рецепции 1910–1920-х гг. ....	154
<b>Мароши В.В., Хорват Г.</b> Преступление и раскаяние Раскольникова в русской и венгерской литературах второй половины XX в. ....	168
<b>Норец М.В., Элькан О.Б.</b> Литературно-музыкальный синтез в современной зарубежной литературе: творчество И.С. Баха как urtext ....	191

### ИМАГОЛОГИЯ

<b>Жданов С.С.</b> Имагинально-географическое пространство Восточной Пруссии (на материале мемуаров А.Т. Болотова) .....	211
<b>Кравченко О.А., Садеги Сахлабад З.</b> Хосров-Мирза: историческая личность и художественный образ. К вопросу о культурном своеобразии русско-персидских связей .....	245
<b>Goncharova A.S., Chernyshov Yu.G.</b> The “Russian foreigner” Leo Tolstoy and the “Russian European” Ivan Turgenev: Their perception of the French society .....	269

<b>Трыков В.П.</b> Путевые записки «Россия и русские» Виктора Тиссо в контексте русско-французских отношений на рубеже XIX–XX вв. ....	287
<b>Шатунов Ю.А.</b> Мусульмане и мусульманский мир в творчестве А.П. Чехова .....	305
<b>Богомолов И.К.</b> «Больной человек» на тонущем корабле: образ Турции в российской печати времен Первой мировой войны .....	323
<b>Шилова Н.Л.</b> Север как Запад: литературный образ Карелии и практики позднесоветской вменяемости .....	346
<b>Крюкова О.С.</b> Художественное пространство в романе Е.Г. Водолазкина «Брисбен»: имагологический аспект .....	365

## CONTENTS

### COMPARATIVE STUDIES

<b>Polilova V.S.</b> The poetics of the carnation: The word and the image in Russian poetry from Trediakovsky to Brodsky (in the context of European tradition). Part 2 .....	7
<b>Berezkina S.V.</b> Translated libretto of Joseph Haydn's oratorio <i>The Seasons</i> – an unknown work by Vasily Zhukovsky .....	34
<b>Belikova E.V.</b> Pechorin and “mirages of the West” .....	59
<b>Lipke S.</b> The protagonist and his country: A comparative reading of Fyodor Dostoevsky's <i>The Idiot</i> and Jose Rizal's <i>Noli me tangere</i> .....	72
<b>Mashtakova L.V., Sozina E.K.</b> Poetics of theophany in <i>Kormchiye zvyozdy</i> (1902–1903) and <i>Prozrachnost'</i> (1904) by Vyacheslav Ivanov: Transformations of Eternal Feminine images .....	94
<b>Shuneyko A.A., Chibisova O.V.</b> Images of the novel <i>Peterburg</i> through the prism of Andrei Bely's esoteric search .....	118
<b>Sharapenkova N.G.</b> <i>Moscow</i> by Andrei Bely in the dialogue with Austrian literature of the 20th century (a case study of Gustav Meyrink's <i>The Golem</i> ) .....	137
<b>Afandiyeva N.R.</b> <i>Turandot</i> by Carlo Gozzi in the Russian theatre reception of the 1910–1920s .....	154
<b>Maroshi V.V., Horváth G.</b> Raskolnikov's crime and repentance in Russian and Hungarian literature of the second half of the twentieth century .....	168
<b>Norets M.V., Elkan O.B.</b> Literary and musical synthesis in modern foreign literature: Works of Johann Sebastian Bach as urtext .....	191

### IMAGOLOGY

<b>Zhdanov S.S.</b> The imaginal-geographic space of East Prussia (based on Andrey Bolotov's memoirs) .....	211
<b>Kravchenko O.A., Sadeghi Sahlabad Z.</b> Khosrow Mirza: Historical figure and artistic image. On the cultural originality of Russian-Persian ties .....	245
<b>Goncharova A.S., Chernyshov Yu.G.</b> The “Russian foreigner” Leo Tolstoy and the “Russian European” Ivan Turgenev: Their perception of the French society .....	269
<b>Trykov V.P.</b> Travel notes <i>Russia and Russians</i> by Victor Tissot in the context of Russian-French relations at the turn of the 20th century .....	287

<b>Shatunov Yu.A.</b> Muslims and the Muslim world in the works of Anton Chekhov .....	305
<b>Bogomolov I.K.</b> A “sick man” on a sinking ship: The image of Turkey in the Russian press during the First World War .....	323
<b>Shilova N.L.</b> North as West: The literary image of Karelia and the late Soviet outsidersness practice .....	346
<b>Kryukova O.S.</b> The art space in Eugene Vodolazkin’s novel Brisbane: The imagological aspect .....	365

## КОМПАРАТИВИСТИКА

Научная статья

УДК 82.091

doi: 10.17223/24099554/18/1

### ПОЭТИКА ГВОЗДИКИ: СЛОВО И ОБРАЗ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ ОТ ТРЕДИАКОВСКОГО ДО БРОДСКОГО (В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ ТРАДИЦИИ). ЧАСТЬ 2

---

*Вера Сергеевна Полилова*

*Институт мировой культуры МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва,  
Россия, vera.polilova@gmail.com*

**Аннотация.** В русской поэзии XVIII – начала XIX в. гвоздика ('цветок рода *Dianthus*') появляется изредка и как атрибут определенных литературных ситуаций, заимствованных из западноевропейской лирики: прежде всего, в качестве одного из элементов цветочного идилического каталога или части антитезы, противопоставляющей дикие и благородные цветы. Позднее актуализируется традиционная связь любовно-эротической и цветочной тем, и гвоздика начинает выступать в качестве знака любовной страсти.

**Ключевые слова:** гвоздика, *Dianthus*, историческая лексикология, слово, образ, символ в поэтическом языке, тропы, топика

**Источник финансирования:** Работа выполнена при поддержке Российского научного фонда (проект № 19-78-10132; Институт мировой культуры МГУ).

**Благодарности:** Автор выражает сердечную благодарность А.С. Белосовой, А.А. Добрицыну, А. Шеле, Н.В. Перцову и И.А. Пильщикову, прочитавшим эту статью в рукописи, высказавшим ценные замечания и указавшим на неточности, которые удалось исправить. Особая признательность – М.В. Ослону за советы, консультации и поддержку.

**Для цитирования:** Полилова В.С. Поэтика гвоздики: слово и образ в русской поэзии от Тредиаковского до Бродского (в контексте европейской традиции). Часть 2 // Имагология и компаративистика. 2022. № 18. С. 7–33. doi: 10.17223/24099554/18/1

Original article

doi: 10.17223/24099554/18/1

## THE POETICS OF THE CARNATION: THE WORD AND THE IMAGE IN RUSSIAN POETRY FROM TREDIAKOVSKY TO BRODSKY (IN THE CONTEXT OF EUROPEAN TRADITION). PART TWO

*Vera S. Polilova*

*Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation,  
vera.polilova@gmail.com*

**Abstract.** The article outlines the use of the word *gvozdika* [eng. ‘carnation’] (‘flower of the genus *Dianthus*’) in the language of Russian poetry. Part Two of the article demonstrates that the Russian poetry of the 18th – early 19th centuries features carnations sporadically and only within certain lyrical contexts borrowed from Western lyrical poetry, mostly as an element of an idyllic floral catalogue or as part of the antithesis that opposes wild and noble decorative flowers. In the second quarter and mid-19th century, the flower emerges in new poetic circumstances: since the traditional connection of floral imagery to the erotic theme is renewed, the carnation begins to epitomize passionate love. The article dwells on the poetic representations of the carnation in the poetry by Vasily Trediakovsky, Mikhail Muravyov, Aleksandr Sumarokov, Yermil Kostrov, Vasily Pushkin, Semen Bobrov, Vasily Zhukovsky, Anton Delvig, Aleksey Merzlyakov, Pyotr Vyazemsky, and others. Both the antique and the decorative-garden connotations of the carnation are brought together in Pyotr Vyazemsky’s poem “K podruge” (1815), based on a playful alternation between an Epicurean-Horatian and “domestic” tones. The poet combines two planes – that of the real and the symbolic/poetic garden, and if the carnation can refer to both, then the myrtle – only to the second. The author also examines a variety of contexts where the carnation is adjacent to the rose in poetic texts. This juxtaposition is not accidental, since the flowers are united by common attributes (colour, fragrance, expressive beauty), which also suggests a motif of rivalry between the rose and the carnation in many poems. The similarity of the two flowers also explains the fact that the carnation appears in poetic contexts as a substitute for the rose. Since the second quarter – the middle of the 19th century, the carnation is associated with love and erotic motifs, typical of the rose. This symbolism in poetry is consistent with the main meaning of the carnation in the “language of flowers”, where the wild carnation is a sign of love languor, although the process of transferring the traditional meanings of the rose to the carnation is still more im-



portant. Finally, the author analyses the rhyme *gvozdika: diko* and shows that it, together with its variations (*gvozdika/gvozdik: dikiy/dik*, etc., also in the reverse order), belongs to the set of exceptionally stable rhyme pairs in the Russian poetic tradition.

**Keywords:** carnation, Dianthus, historical lexicology, word, image, symbol in poetic language, tropes, topics

**Financial Support:** The research is supported by the Russian Science Foundation, Project No. 19-78-10132; Institute of World Culture, Moscow State University.

**Acknowledgments:** The author expresses her deep gratitude to A.S. Belousova, A.A. Dobritsyn, A. Shele, N.V. Pertsov, and I.A. Pilshchikov, who read the manuscript for inaccuracies and made valuable suggestions. Many thanks to M.V. Oslon for advice and assistance.

**For citation:** Polilova, V.S. (2022) The poetics of the carnation: The word and the image in Russian poetry from Trediakovsky to Brodsky (in the context of European tradition). *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 18. pp. 7–33. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/18/1

### Гвоздика в языке русской поэзии: от В. Тrediakovского до К. Случевского

«Словарь пиитико-исторических примечаний» 1781 г., составленный А.Д. Байбаковым и включающий «вещи к изобретению и разумножению в поэзии служащие», дает особый список «цветов приятных и трав». Среди них, четвертой по счету, находим гвоздику: «Тюлипанъ, Роза, Лилия, *Гвоздика*, Гиацинтъ, Фиалка, Нарциссъ, Матеранъ, Васильки, Рута, Мята, проч.» [1. С. 48], но поэтических текстов XVIII столетия, где она бы упоминалась, обнаруживается чрезвычайно мало. Успехи гвоздики в русских садах и цветниках мало способствовали ее проникновению в литературу.

Первые поэтические *Dianthus*'ы фигурируют (правда, в непривычном словесном облике) в, наверное, самом раннем русском стихотворном идиллическом пейзаже [2. С. 131] – стихотворении «В сем месте море не лихо...» В.К. Тrediakovского из романа «Езда в остров любви» (1730). Следуя тальмановскому оригиналу и традиционной схеме описания *locus amoenus* (ветерок, зефиры – тихие воды, ручейки – ковер цветов и т.д.), переводчик дает серию конкретных растительных наименований:

В сем месте море не лихо,  
Как бы самой малой поток.  
А пресладкий зефир тихо,  
Дыша от воды не высок <...>  
Розы, тюлипы, жасмины  
Благовонность испускают,  
*Ольеты*, также и крины.  
(«В сем месте море не лихо...», <1730> [3. С. 102]).

(= En ce lieu la Mer est paisible / Comme le plus petit Ruisseau; / Un doux Z[é]phir presque insensible, / Effleurant le deffus de l'eau <...> De mille belles fleurs tous les bords sont remplis; / Les Jasmins, *les Oëillets*, les Roses, & les Lis / Etalent à l'envy leurs beautez nompareilles, / Et ne sont de ce lieu que les moindres merveilles [4. P. 11].)

В этих стихах внимание современного читателя на себя обращают *тюлипы* вместо тюльпанов<sup>1</sup> (им, кстати, нет соответствия во французском оригинале), высокий, полученный через церковно-славянское посредство грецизм *крины*, который поэты XVIII в. употребляли на равных с лилеями, но больше всего – *ольеты*, варваризм от фр. *œillets* ('гвоздики')<sup>2</sup>. Слово, предложенное Третьяковским, не вошло ни в русскую поэзию, ни в язык, и вообще не вполне ясно, чем поэт руководствовался при его выборе. Как мы помним, садовые цветы рода *Dianthus* стали зваться по-русски гвоздиками уже в XVII в., «Новый лексикон» (1764) С.С. Волчкова уверенно дает для *œillet* 'цветок' русское соответствие – гвоздика [5. С. 506, s.v. *œillet*], так что вряд ли дело в незнании русского соответствия. Возможно, Третьяковский счел *гвоздику* негодной для языка поэзии? В любом случае этот языковой эксперимент не нашел поддержки. Само же риторическое клише<sup>3</sup> – серии, составленные из наименований изыс-

---

<sup>1</sup> Ср. стилизацию С.М. Соловьева: «Под сень ветвистой липы / Взойдем на склоне дня, / Где скромно спят тюлипы, / Головки наклона» («К Делии», 1906–1909). Здесь и далее тексты цитируются по НКРЯ, если не указано иное.

<sup>2</sup> Понятные и привычные *жасмины* в XVIII в. обычно назывались *ясминами*: «Но боле там ясмин пред прочими блистал, / И где царевна шла, навстречу вырастал» (И.Ф. Богданович. «Душенька. Книга вторая», 1775–1782).

<sup>3</sup> Как мы уже заметили в разделе 1.2.3 части 1, *les jasmins*, *les œillets*, *les roses*, *les lys*, *les violettes* часто соседствуют во французских поэтических текстах XVI–XVII вв.

канных, редких и благоухающих цветов, трав, деревьев – было стремительно освоено русской поэзией.

Первые поэтические *гвоздики* обнаруживаются сорока годами позже и тоже в переводе. М.Н. Муравьев переложил экспромт [6. С. 89] Мадлены де Скюдери, написанный будто бы в Венсенском замке в момент созерцания гвоздик, выращенных Великим Конде (Людовик II де Бурбон, принц Конде; 1621–1686). Заточенный по приказу Мазарини полководец, к удивлению гостей, занимался в неволе садоводством:

*Гвоздики* видя те, что воин возрастил  
Победоносною своею всегда рукою,  
Вспомни, что стеной вокруг ограждал Феб Трюю,  
И не дивись тому, что Марс садовник был.  
(«Стихи г-жи Скюдери на гвоздики,  
саженные князем Конде», <1773> [7. С. 280]).

(= En voyant ces œillets qu'un illustre Guerrier / Arroisa d'une main qui gagna des batailles, / Souviens-toi qu'Apollon bâtissoit des murailles, / Et ne t'étonne point que Mars soit Jardinier [8. P. 482].)

Здесь наши цветы не деталь идиллического пейзажа, а элемент бытовой, не условно-поэтической реальности.

Во второй половине 1750-х *душистая гвоздичка* встречается в прямом значении в идиллии А.А. Нартова («Пучек роз нежных невеличек / К венку свяжу, / Вокруг снижу / Душистых ряд гвоздичек <...>». «Нисса», 1757) и как метафора женщины в эклоге А. Сумарокова «Калиста» (1759–1768). Атис безответно любит Калисту, а его самого любит Альфица, которая упрекает Атиса и зовет к себе:

Покинь суровую, ищи другой любви  
И злое утоли терзание крови!  
Пускай Калиста всех приятнее красою,  
Но, зная, что тебя, как смерть, косит косою,  
Отстань и позабудь ты *розин дух* и вид:  
Всё то тебе тогда *гвоздичка* заменит! [9. С. 145].

То есть «забудь Калисту-розу (розин дух), люби меня, Альфицу-гвоздику»!<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> См. также каталог цветов и плодов в притче «Иссея»: «Уже не веселять, Иссею, больше розы, / И тщеть гяцинтъ, предъ нею, и тюльпанъ; / Не вкусны

Не случайно соседство *розы* и *гвоздики*. Цветы объединяют общие атрибуты (цвет, аромат, яркая красота), они же подсказывают мотив соперничества: гвоздика хотела бы превзойти розу, но не может. Сходством двух цветов объясняется и то, что гвоздика может выступать в поэтических контекстах субститутром розы – той же розой, но менее тривиальной.

Так цветочный топос недолговечной юности и красоты, известный прежде всего в связи с розой, обнаруживается в четверостишии П.С. Молчанова (возможно, переводном), где не роза, а гвоздика выступает метафорой быстротечности жизни:

*Гвоздика* поутру была безъ красоты,  
Когда листковъ своихъ еще не распускала,  
Къ полудню расцвѣла, а къ вечеру опала.  
Съ гвоздикой сходень кто? О смертный! это ты!  
(«Гвоздика», 1787 [11. С. 224]).

Это первое, насколько удалось установить, русское стихотворение, где название нашего цветка вынесено в заголовок.

Как фигуральное обозначение женщин используются названия разных цветов, в том числе гвоздик, в опубликованном в «Полном собрании сочинений и переводов» (1802) стихотворении Е.И. Кострова «К бабочке». Насекомое здесь – аллегория любовного непостоянства (с эротическим подтекстом), порхает с гвоздики на розу, с розы на лилию, фиалку, незабудку:

Лети и с нежностью *гвоздичку* поцелуй,  
Оставь ее и торжествуй  
Над целомудрием и розы и лилеи.  
(«К бабочке», 1779–1796 [12. С. 188]).

Во французском оригинале этого мадригала, установленном А.А. Добрицыным [13. С. 67–68], гвоздика не упоминается, там «моську-волоките» поэт советует лететь от розы к новой розе. Расши-

---

персии, не вкусны априкозы, / Противны стали ей и виноградны лозы, / Дающи нектары во вкусъ разныхъ винъ. / На что гвоздики ей, нарциссъ, левкой, фиоля? / Испорченна совсѣмъ ея блаженна доля» [10. С. 255].

рение источника у Кострова происходит путем внесения в заданный сюжет заготовленного традицией цветочного ряда. Любопытно, что бабочка сперва летит именно к гвоздике, а лишь после – к розе, это противоречит не только костровскому источнику, но и традиции топоса «розы и летучего существа (соловья, зефира, мотылька и т.д.)» (формулировка Н. Мазур: [14. С. 346, примеч. 3]).

В притче П.М. Карабанова «Лилия и другие цветы» (1792) реализуется тот же принцип аллегорического наименования: лилия ревнует к другим цветам, в том числе к гвоздике.

В окружении разных цветов появляется гвоздика в оригинальном, насколько сегодня известно, стихотворении В.Л. Пушкина. Героиня, ожидающая свидания, обращается к «зефирам нежным» и молит о поруке в любовном деле, сравнивая себя с цветами:

И васъ в природѣ все, зефиры, угѣшаетъ:  
Для васъ и скромная фіялочка цвѣтетъ,  
Для васъ свои листы и роза распускаетъ,  
*Гвоздика* поцѣлуев ждетъ.  
Я такъ же жду теперь Милона моего.  
Зефиры нѣжные, несите мнѣ его!  
(«Песня. Подражание древним», <1797>) [15. С. 54]<sup>1</sup>).

В «Херсониде» С.С. Боброва гвоздика вместе с розой, фиалкой и другими цветами украшает крымский пейзаж после дождя. Здесь в наших примерах впервые, хоть и перифрастически, дается указание на красный цвет гвоздики, которая снова соседствует в строке с розой:

В фиалках, васильках душистых,  
В иссопе и подлесках нежных  
Синеет лучше цвет небесный;  
*Алея в розах и гвоздиках*  
*Заря румяна торжествует;*  
Желтей в подсолнечниках гибких

---

<sup>1</sup> См. другое стихотворение В.Л. Пушкина с гвоздикой – «Совет огорченному» (<1823>): «Надѣйся и терпи: все время исцѣляетъ! / Зима пройдетъ, въ лугахъ *гвоздика* расцвѣтаетъ; / Судьба за горемъ вслѣдъ веселія даетъ, / И бурный вѣтръ подчасъ насъ къ пристани ведетъ» [15. С. 94].

Играет солнца луч златый;  
Ясней в лилеях поражает  
Млечных белизна облачков.  
(«Херсонида, или Картина лучшего летнего дня  
в Херсонисе Таврическом», <1798>, <1804>  
[16. С. 152]).

У Боброва и других авторов XVIII в. можно заметить условность и скупость в изображении гвоздики и прочих цветов. Они характерны для всех поэтических «букетов» – простых перечислений, которым довольно самых общих эпитетов, свободно присовокупляемых к разным цветочным элементам. *Душистый, нежный, ароматный* – основные характеристики, которые могут быть приписаны любому члену цветочного ряда. Определения отчетливо абстрактны, как и сами детали пейзажа (не только цветы), – все они легко могут быть поменяны местами. И. Клейн описывал подобную отвлеченность в языке классицистической пасторали и идиллии: «..перед нами абстрактное единство, в котором затушевано и без того не слишком выраженное многообразие деталей», и элементы, в том числе цветы, подставляются «условно-поэтические» [17. С. 95–96]. Притом если роза, фиалка, лилия всё же имеют свои специальные закрепленные в традиции особые черты (гордость, скромность, нежность), эмблемами которых часто выступают, то гвоздика на этом этапе их лишена.

Цветочные серии, включающие гвоздику, встречаются и в более поздних, разрабатывающих тот же антикизированный идеальный топос, белых амфибрахиях «Моей богини» (1809) Жуковского и амфибрахо-ямбическом пентаметре идиллии Дельвига «Дамон» (1821) [18. С. 58].

<...> Потока дубравного  
И, струек с журчанием  
Мешая гармонию  
Волшебного шепота,  
Наводит задумчивость,  
Дремоту и легкий сон,  
Иль, быстро с зефирами  
По дремлющим лилиям,

Гвоздикам узорчатым,  
Фиалкам и ландышам  
Порхая, питается  
Душистым дыханием  
Цветов, ожемчуженных  
Росинками светлыми <...>  
(«Моя богиня», 1809 [19. С. 145]).

Красивы тюльпан и *гвоздика* и мак пурпуровый,  
Ясмин и лилея красивы, но краше их роза;  
Приятны крылатых певцов сладкозвучные песни:  
Приятней полночное пенье твое, Филомела!  
Все ваши прекрасны дары, о бессмертные боги!  
Прекраснее всех красотой цветущая младость <...>  
(«Дамон», 1821 [20. С. 23]).

«Моя богиня» – вольный, сильно расширенный и дополненный перевод философической оды Гёте «*Meine Göttin*» (это первое обращение Жуковского к творчеству немецкого поэта [21. С. 539]), но гвоздики (как и фиалки с ландышами) в русском тексте появляются по прихоти русского стихотворца и не находят соответствия в немецком оригинале. У Гёте упоминаются поименно только роза и лилия («*Sie mag rosenbekränzt / Mit dem Lilienstengel / Blumentäler betreten <...>*»; = Она любит розой увенчанная / С лилиевым стеблем / В цветочные долины выходить). Идиллия Дельвига также связана с немецкоязычной предромантической культурой, хотя и не является переводом какого-либо конкретного текста (влияние С. Геснера, отразившееся в этой идиллии, отмечено в: [22. С. 82]).

Укажем здесь на другие *Dianthus*'ы, связанные, прямо или косвенно, с немецкой поэтической традицией. Во-первых, на стихотворение «Гвоздика», опубликованное в «Вестнике Европы» в 1816 г. Его лирическому герою шутник Амур предлагает выбрать один цветок из множества, надеясь, что выбор падет на колючую розу: «Я розу взять было хотелъ; / Но хитрость зналъ его велику / Взять скромную себѣ гвоздику. – / “Вѣдь, роза лучше!” – Нужды нѣтъ, – / Сказалъ Амуру я въ отвѣтъ: – / Гвоздика мой любимой цвѣтъ» [23. С. 104]. Текст имеет примечание к заглавию: «Послана при переводѣ

из Нѣмецкаго Цвѣтника статьи *О разведении гвоздикъ*» и подписан «И—»<sup>1</sup>. Во-вторых, на «Прекрасный цвет» С.П. Шевырева – перевод “Das Blümlein Wunderschön” Гёте, опубликованный в «Северной лире» на 1827 год. В этом переводе в соответствии с подлинником фигурируют разные цветы, в том числе гвоздика.

Усвоенный русскими лириками тоpos цветочных и вообще растительных перечислений и условность его языка были высмеяны в «Студенте» (1817) Грибоедова и Катенина, где Беневольский гордо читает Федьке свое поэтическое произведение, рифмующее розу и туберозу. Гвоздика тоже попадает в стихотворную строку:

«(Продолжает) Как обновленный свет Собою украсит роза?  
Гвоздика, милый цвет, Тюльпан и тубероза Узорчатым ковром  
Блеснут пред томным взором? (Федьке) Сколько цветов поэзии!  
А? Федька. Нечего сказать, что много цветов-с».

Набор и число растений, попадающих в цветочные списки, значительно варьировались. Идиллическая абстрактность в них соперничала с георгической<sup>2</sup> любовью к подробностям, позволяющей заметно растягивать серии однотипных существительных, составляющих единый семантический ряд<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> По предположению И.А. Пильщикова, вероятный автор этого стихотворения – казанский поэт Н.М. Ибрагимов (1778–1818). См. строки: «Есть *Саиша* у меня въ Ка – ни / (Цари должны платить ей дани!)» [23. С. 106]. О каком «Немецком цветнике» и о какой статье из него идет речь в примечании, пока установить не удалось.

<sup>2</sup> См. строки Вергилия в переводе С. Шервинского: «Прежде всего, деревья создает различно природа. / <...> ветла мягколистная, тополь, / Гибкий дрок и с листвою седой серебристая ива. / Часть же деревьев растет, коль посажено семя: каштаны / Стройные, и в лесу высочайший Юпитеров эскул / С пышною кроной и дуб, что у греков оракулом признан. / Целый лес прегустой иные от корня пускают: / Вишня иль вяз, например; сам лавр парнасский – он тоже, / Маленький, тянется вверх, осенен материнскою тенью» [24. С. 78].

<sup>3</sup> См. уникальный в своем роде «дендрокаталог» Тредиаковского, включающий 11 видов деревьев: «Здесь береза, ольха, ясень, ель, шумит и клен; / Здесь тополь и липа; странных род совокуплен; / Всяк невреден дуб всегда; бук толь престарелый; / Друг и виноградный вяз; кедр младый, созрелый» («Все вы счастливы семь крат солнцем освещенны...», «Аргенида», 1751).



Через полтора столетия И. Бродский, приверженец античной традиции, даст в «Холмах» (1962) последовательность из 15 флоронимов, в том числе гвоздики: «Розы, герань, гиацинты, / пионы, сирень, ирис – / на страшный их гроб из цинка – / розы, герань, нарцисс, / лилии, словно из басмы, / запах их прян и дик, / левкой, орхидеи, астры, / розы и *сноп гвоздик*».

Итак, гвоздика для поэтов конца XVIII – начала XIX в. являлась одним из *цветов поэзии* и элементом греко-римской или антиклизированной декорации. Притом само помещение гвоздики в такой контекст не могло опираться на собственно античные образцы, а было воспринято из европейской традиции (см. часть I).

Устойчивость псевдоантичного ореола вокруг гвоздики хорошо иллюстрирует решение А.Ф. Мерзлякова, дающего в переводе VI и VII эклог Вергилия в качестве аналога существительного *baccar*, *baccaris* (растение, денотат которого не установлен) именно *Dianthus*:

О кроткій сынъ небесь! – Склони нѣжнѣйшу длань, –  
Поля не ждуть трудовъ, тебѣ готова дань:  
Гедеру блѣдную, и черныя гвоздики,  
Смѣющійся акантъ и розмарины дики! –  
<...>

И колыбель сама, твою лелѣя младость,  
Произраститъ цвѣты, очей твоихъ на радость!  
Погибнетъ всякъ недугъ, всѣ язвы, аспидъ злой! –  
Погибнуть! – Всякой плодъ созрѣетъ самъ собой! <...><sup>1</sup>  
[25. С. 30–31]; (ср. позднюю редакцию,  
где строка с гвоздикой оставлена без изменений [26. С. 213])

(= *At tibi prima, puer, nullo munuscula cultu / errantis hederas passim cum baccare tellus / mixtaque ridenti colocasia fundet acantho. <...> ipsa*

---

<sup>1</sup> Ср. с переводом С. Шервинского, который транслитерирует *baccar* и *colocasia*, *colocasiae* из этого пассажа: «Мальчик, в подарок тебе земля, не возделана вовсе, / Лучших первин принесет, с плющом блуждающий *бáккар* / Перемешав и цветы *колокассий* с аканфом веселым. / <...> / Будет сама колыбель улаждать тебя щедро цветами. / Сгинет навеки змея, и трава с предательским ядом / Сгинет, но будет расти повсеместно аммо́м ассирийский» [24. С. 50–51].

tibi blandos fundent cunabula flores, / occidet et serpens, et fallax herba veneni / occident, Assyrium volgo nascetur amomum<sup>1</sup>.)

В процитированном пассаже любопытен не только выбор *гвоздики*, но и постановка *диких розмаринов* на месте флоронима *colocasias*, *colocasias*, обозначающего «индийскую кувшинку»<sup>2</sup>.

В VII вергилиевой эклоге «Мелибей» Мерзляков сопровождает строчку с гвоздикой (тоже на месте *baccar* оригинала) специальным примечанием, сообщающим, что растение употреблялась как предохранительное средство от дурного глаза [25. С. 99, 102, примеч. 3].

*Тирсисъ.*

Вѣнчайте пастухи Поэта молодого,  
Вѣнчайте лаврами къ досадѣ Кодра злаго,  
Да чувства зависти грудь гордую тѣснять!  
Но есть ли онъ польстиль... хвала завистныхъ ядь!..  
Вѣнчайте пастуха *волшебною гвоздикой*.

*Коридонъ.*

О Делія! Миконъ, ловецъ пустыни дикой <...> [25. С. 63]<sup>3</sup>

(= Pastores, hederæ crescentem ornate poetam, / Arcades, invidia rumpantur ut ilia Codro; / aut si ultra placitum laudarit, baccare frontem / cingite, ne vati noceat mala lingua futuro.)

Помещение гвоздики в античный контекст характерно не только для поэзии XVIII и XIX вв. И. Анненский венчает дочь Хирона гвоздикой в своей трагедии «Меланиппа-философ» (1901) («Ты венчанную *гвоздикой* / Дочь Хирона поборола <...>»). У М. Кузмина в «Александрийских песнях» гвоздику бросает героиня на празднике

---

<sup>1</sup> Латинский текст Вергилия здесь и далее цитируется по электронной библиотеке Perseus: <http://www.perseus.tufts.edu/>.

<sup>2</sup> Обсуждение лексемы *baccar* и стоящего за ней растения, в том числе его аромата, но без отсылки к гвоздике, Мерзляков мог найти в комментированных изданиях. К сожалению, установить, какие именно материалы были доступны поэту, мне не удалось, возможно, он опирался на чью-то интерпретацию лексемы.

<sup>3</sup> См. перевод С. Шервинского: «Вы увенчайте плющом, пастухи, молодого поэта – / Пусть же у Кодра кишки от зависти лопнут, – но если / Станет расхваливать он чересчур, наперстянкой натрите / Лоб мне, чтобы певца он не сглазил своими хвалами» [24. С. 61].

Адониса («и когда на празднике Адониса я бросила тебе *гвоздику*, / посмотрел равнодушно своими светлыми глазами». «Их было четверо в этот месяц...», 1905–1908). Из маков и гвоздик сплетены венки для дионисийских обрядов у И. Эренбурга («Возлагая благовонные венцы / Из багровых маков и гвоздики, / В исступленной пляске девы и жрецы / Сбрасывали пышные туники». «Дионис», 1911). В этих примерах красная гвоздика, по-видимому, снова играет роль субститута красной розы, использование которой в греческих обрядах описано и задокументировано.

Другой повторяющийся в литературе конца XVIII – начала XIX в. «гвоздичный» контекст устроен совершенно иначе: гвоздика не включается в ряд других, подобных ей, цветов, а противопоставляется одному или нескольким растениям.

Первый такой обнаруженный пример – басня Ф.П. Ключарева «Подсолнечник и гвоздика» (1795).

В саду *подсолнечник с гвоздикой* цвели  
И спор друг с другом завели:  
Подсолнечник гордился  
Своею высотой  
И красотой;  
*Цветок хвалиться не стыдился,  
Что он душист родился.*  
Во время распри той  
Ребята глупые на первого напали  
И расщипали;  
Другая часть с *гвоздикой* была:  
Красавица *гвоздику* сорвала  
Для украшения своей прелестной груди.  
Различие их сии показывают люди [27. С. 301].

Здесь реализуется традиционный топос «спора цветов» [28. С. 355–358, а также примеч. 63, 64], частый в том числе во французских баснях<sup>1</sup>. Второй пример – крохотная басня И.И. Дмитриева

---

<sup>1</sup> Эта тема имеет самые разные вариации, см. например: «Роза и ананас» (между 1763 и 1767) В.И. Майкова, «Роза и лилея» (1792) А.И. Бухарского, «Фиалка и подсолнечник» (<1805>) Н.Ф. Остолопова, «Цветы» (1816) И.А. Крылова о споре «цветов поделных с живыми» и др.

«Полевой цветок и гвоздика» (1805), перевод “La Renoncule et L’Eillet” Л.П. Беранже:

Простой цветочек, дикой,  
Нечаянно попал в один пучок с гвоздикой;  
И что же? От нее *душистым* стал и сам. –  
Хорошее всегда знакомство в прибыль нам [29. С. 233].

И у Ключарева, и у Дмитриева из свойств и черт гвоздики выделена «душистость». Сама же антитетическая композиция басни Беранже–Дмитриева позволяет вычленить дополнительные характеристики интересующего нас образа: гвоздика противопоставляется дикому цветочку (лютику во французском оригинале) как цветок декоративный, изысканный и ценный. Ключарев в своем тексте указывает место действия – это сад («В саду подсолнечник с гвоздикою цвели»). Похожая оппозиция (декоративные цветы vs полевые) обнаруживается, кстати, и в басне Александра Незабудкина (А.Н. Глебова) «Лопух в цветнике» («В цветник с тюльпанами, с нарциссами, с гвоздикой...», 1826?), где уже в заглавии дается место разворачивания сюжета.

Все эти детали вместе позволяют выделить вариацию образа гвоздики, отличную от описанной выше «античной». Если в тех примерах гвоздика произрастала в условном идиллическом пейзаже, окруженная прелестными цветами, сама по себе, то здесь перед нами садовое растение, требующее специального ухода, культивируемое и принадлежащее не только условной поэтической реальности.

Такая декоративная гвоздика обнаруживается и вне басенного контекста и характерных для него антитез. Например, вместе с розой и гиацинтом гвоздика противопоставлена «обыкновенным» и немодным цветам в одноактной комедии для детей «Великодушие в низком состоянии», переделанной на русские нравы с западноевропейского образца<sup>1</sup> и опубликованной в новиковском «Детском чтении для сердца и разума»:

ЯВЛЕНИЕ VI. Лизанька. Ёдинька. *Петръ несетъ корзинку с цвѣтами.*

---

<sup>1</sup> Об авторстве и источнике этого произведения см. [30. С. 106; 31. С. 146].

*Лизанька.* Насилу ты пришель! – Ты долго заставляешь себя дожидаться.

*Петръ.* Нѣтъ, сударыня; я торопился прійти какъ можно скорѣе. Вотъ цвѣты! (*подает ей корзинку.*)

*Лизанька.* Подай мнѣ. – Фи! что это за дрянь! (*бросаетъ корзинку.*)

*Фединька* <> И! сестрица, цвѣты право хороши; когда онѣ тебѣ не надобны, такъ я ихъ себѣ возьму. (*подбираетъ цвѣты.*)

*Петръ.* Какая дрянь? У насъ во всемъ саду нѣтъ лу[ч]ше этихъ цвѣтовъ. – У васъ въ городѣ будто лучше есть?

*Лизанька.* И конечно есть! гiацнты, розы, гвоздики <...> [курсив источника; 32. С. 109–110].

В кругу декоративных цветов гвоздика появляется у Н. Иванчина-Писарева: «Тамъ роза, гiацнтъ, *гвоздика*, незабудка...» («Дитя и цвѣты») [33. С. 184]. А оппозиция *садовые цветы* (*гвоздика, роза, лилия*) vs *дикие цветы* присутствует в «Российском Жилблазе» (1814) В.Т. Нарезного: в рассуждении Гаврилы Симоновича Чистякова она становится частью развернутой метафоры, описывающей английские и немецкие трагедии. «Английские трагедии и списки их немецкие большею частию похожи на пространную долину, коей взор объять не может. Там пенятся реки, кипят ручьи – подле болот, где квакают лягушки и шипят змеи. *Прекрасные цветы – розы, лилеи и гвоздики – растут, перепутаны крапивою и репейником <...>*» [34. С. 367]<sup>1</sup>.

Объединяет «античные» и «садово-декоративные» коннотации гвоздики послание П.А. Вяземского «К подруге» (1815), построенное на игре и постоянном переключении между эпикурейско-горацианским и «домашним» тоном. Вяземский обращается к жене,

---

<sup>1</sup> Само противопоставление *садовые / окультуренные растения* vs *дикие* представляет собой риторическое клише. См., например, знаменитое суждение Пьетро Бембо о «Комедии» Данте, согласно которому она подобна красивому и большому полю пшеницы, где полезные травы перемешаны с вредными (“*la sua Comedia giustamente rassomigliare ad un bello e spazioso campo di grano, che sia tutto d’avena e di logli e d’erbe sterili e dannose mescolato*” [35. P. 73]). Ср. также с метафорой поэта-садовника, имеющей длинную культурную историю [36. С. 67–126].

противопоставляя счастливую жизнь на лоне природы в Остафьеве шуму и суете света, и представляет усадьбу как своеобразный *locus amoenus*:

Ты всё обзреваешь:  
Здесь мирты поливаешь,  
Гвоздику расправляешь,  
Склоненную к земли;  
А там тропу от спальни  
К беседке у купальни  
Прокладываешь ты! [37. С. 77].

Здесь происходит совмещение двух планов – реального и условно-поэтического сада – и если гвоздика может относиться к ним обоим, то мирты – только ко второму. Мерцание домашней реальности сквозь поэтическую завесу конституирует весь текст, в котором Карамзин предстает «бессмертным сыном Клии», а Батюшков – «сладкогласным Тибуллом».

В целом, в текстах русских поэтов XVIII – начала XIX в. налицо «невысокий спрос» на поэтические гвоздики. Используя выражение А.Н. Веселовского, скажем, что *емкость*<sup>1</sup> этого образа была еще невелика, облик цветка размыт, не определен и лишен конкретных черт и выраженного характера.

Однако со второй четверти – середины XIX в. гвоздика все яснее концентрирует вокруг себя общие с розой любовно-эротические смыслы. Такая символика в поэтических текстах согласуется с основным значением гвоздики в «языке цветов», где дикая гвоздика служит знаком любовного томления («меня томить к тебѣ любовь» [39. С. 66]<sup>2</sup>), хотя первостепенной роли традиция селамы играть не

---

<sup>1</sup> См.: «Как зарождается и развивается символика цветов, без которой не обошлась ни одна народная или художественная поэзия? Качества местной флоры определили тот или другой выбор <...>; красота цветка <...> выдвинули его перед другими, вызвали ряд ассоциаций; от емкости образа зависит их количество и разнообразие; на них-то и перенесен интерес, нередко образ цветка почти исчезает за подсказанным ему человеческим содержанием» («Из поэтики розы») [38. С. 132].

<sup>2</sup> В 1830 г. была опубликована книга Д.П. Ознобишина «Селам, или Язык цветов», основу которой составили, по признанию автора, сведения из немецко-

могла (в нем большинство цветов имеют те или иные любовные значения), важнее – продолжение процесса переноса на гвоздику традиционных значений розы.

В “Cache-cache”<sup>1</sup> (1828) Ф. Тютчева герой, ожидая возлюбленную, разглядывает ее комнату, где «гвоздики и розы стоят у окна» и стоят «недаром». Мотылек, что «влетел» в текст стихотворения в последней строфе и стал порхать с цветка на цветок, – очевидная отсылка к традиции, о которой уже шла речь выше. (См. также франкоязычное тютчевское стихотворение “Un rêve” (1847), где лепестки красных розы и гвоздики из гербария оживляют воспоминание о былой любви.)

В переводе Аполлона Майкова из Гейне «Ночи теплый мрак гвоздики...» (1857) (“Wie die Nelken duftig athmen!..”) гвоздики в соответствии с оригиналом тоже появляются как атрибут предстоящего любовного контакта («Сладкий трепет; робкий шепот, / Нега счастья и любви...»). И у Гейне, и Майкова отмечен аромат (“Nelken duftig”) цветка («Благовонием поят <...>»), а кроме того, гвоздикам вновь сопутствуют розы и летучие существа – соловьи: “Und die jungen Rosen lauschen, / Und die Nachtigallen singen” (= И юные розы прислушиваются / И соловьи поют). Майков передает эти строки так: «И – внимательнее розы, / Вдохновенней соловьи»<sup>2</sup>.

В другом переводе из Гейне – «Ратклифе» (1862–1865) М.Л. Михайлова – цветы, среди которых и гвоздика, сладострастно сливаются

---

го издания “Die Blumenschprache, oder Bedeutung der Blumen nach orientalischer Art” (Berlin, 1823). Изучению «флоропозтики» и рецепции «языка цветов» в России посвящены работы К.И. Шарафадиной (прежде всего: [40, 41]).

<sup>1</sup> А.А. Николаев указывает, что Р. Лэйн интерпретировал это стихотворение Тютчева как переложение из Л. Уланда (“Nähe” (= Близость), “Ich tret in deinen Garten...”, 1809) [42. С. 375]. Комментаторы новейшего издания эту связь не упоминают [43. С. 317], хотя сходство ситуаций в двух стихотворениях действительно заметно. Для нас важно, что в более коротком тексте Уланда (12 строк) тоже фигурируют мотылек (первый катрен) и цветы (второй катрен), которые, однако, не конкретизированы, упоминается лишь «цветочный аромат» (“Und mit den Blumendüften <...>”).

<sup>2</sup> Ср. также с более поздним, но близким майковскому, переводом Петра Вейнберга: «Чудный запах льют гвоздики, <...> / Робкій шопоть, сладкій трепеть, / Ласки нѣжныя любви – / И подслушиваютъ розы, / И рокочуть соловьи» [44. С. 175–176].

ся в экстагическом порыве, и переводчик, следуя за оригиналом, олицетворяет их:

<...> С нежностью любви  
Фиялки любовались друг на друга;  
Один к другому припадали страстно  
Венцы лилей; порывисто дышали,  
В горячей неге замирали розы;  
*Огнём вилось дыхание гвоздик, –*  
И все цветы в благоуханьи млели,  
Все обливались страстными слезами,  
Шептали все: «Любовь! любовь! любовь!» [45. С. 258–259].

(= Es stiegen Nebelbilder aus den Feldern, / Umschlangen sich mit weißen, weichen Armen; / Die Veilchen sahn sich zärtlich an, sehnsüchtig / Zusammenbeugten sich die Liljenkelche; / Aus allen Rosen glühten Wollustgluthen; / Die Nelken wollten sich im Hauch entzünden; / In sel'gen Düften schwelgten alle Blumen, / Und alle weinten stille Wonnethränen, / Und alle jauchzten: Liebe! Liebe! Liebe! [46. S. 136].)<sup>1</sup> Здесь следует обратить внимание на новую характеристику аромата / дыхания гвоздики как огненного (“Die Nelken wollten sich im Hauch entzünden”).

Цветочный пейзаж из «Ратклифа» дает возможность составить общее впечатление о «насыщенной цветочности» Гейне (формулировка И. Анненского [47. С. 403]), который имел исключительное влияние на русскую лирику второй половины XIX в. Из поэзии Гейне усваивается новая трактовка традиционной связки любовно-эротической и цветочной темы, заметно более аффективная и чувственная<sup>2</sup>. Гвоздика на фоне прочих цветов начинает выделяться

---

<sup>1</sup> Ср. также перевод Вейнберга: «Фіалки съ нѣжностью смотрѣли другъ на друга, / Горѣли розы нѣгой сладострастной, / Въ истомѣ лилии одна къ другой клонились, / *Благоуханіемъ гвоздики загорались,* / Въ блаженномъ запахѣ покоились цвѣты, / И плакали всѣ сладкими слезами, / И пѣли всѣ: Любовь! Любовь! Любовь!» [44. С. 113].

<sup>2</sup> См. также у Веселовского: «Роза и лилія как-то затерялись среди экзотической флоры современной поэзии, но еще не увяли и по-прежнему служат тем же целям символизма, выразителями которого были в течение веков. Средство



прежде всего своим особенным ароматом (эта характеристика, вероятно, подкреплена связью с гвоздикой-пряностью) и алым цветом: и обе эти черты приобретают устойчивую связь с пламенем (традиционную для розы, которой свойственно «пылать», вплоть до почти стертой метафоры «пылают розы щек»).

Выглядящее тривиальным сегодня сравнение огня и гвоздики, по всей видимости, не было таковым в XIX в. Во всех обнаруженных и рассмотренных примерах XVIII–XIX вв. поэтические гвоздики «пылают» и «горят» только у почитателя Гейне К. Случевского<sup>1</sup>: «<...> Снег под горами хрустит; / Рядом со снегом, что пурпур, / Кустик гвоздики горит; Дружно пылают гвоздики, / Рдеют с бесчисленных вершин <...>» («Мурманские отголоски», 1889). Позже связь гвоздики и огня становится устойчивой. См., например, строку В.И. Нарбута: «И горели гвоздикой куртины («Вишня», 1909), – и многочисленные примеры из Бальмонта в следующей части. Позднее клишированный мотив пародируется у Маяковского в «Клопе» (1928): «Гвоздика огня / и дымная роза // гарантируют / 100 / процентов / склероза» (антитабачная агитка).

У П.Д. Бутурлина в одном из стихотворений цикла «Подражания тосканским мадригалам XIV в.» (1880–1893; итальянские источники не установлены) эффектпряного гвоздичного аромата сравнивается с любовным мороком, а также возникает знакомая нам уже цветочная тема быстротечности и хрупкости красоты («Гвоздика красная, твой запах, как любовь, / Он мысли путает, спирает в горле дух... / <...> Лишь день один блеснуть всем блеском красоты?»).

В шутовском стихотворении В.В. Гофмана «В альбом» (1901) лирический герой ищет цветок, подходящий для сравнения с дамой, и отвергает гвоздику потому, что она «шаловлива»: «Нет, шаловливую гвоздикой / Я не решаюсь вас назвать, / Ведь, право, было б слишком дико / Вам шаловливость приписать». В более поздних текстах, уже не связанных с иноязычными традициями, гвоздика может выпол-

---

осталось, содержание символа стало другое, более отвлеченное, личное, нервное, расчлняющее; многие из образов Гейне были бы непонятны поэтам, певшим о розовой юности (*rosea juvena*) и создавшим эпитет “лилейный” [38. С. 132].

<sup>1</sup> О цветах Гейне в связи с поэзией К. Случевского писала Леа Пильд (см.: [48. С. 159–160]).

нять роль ясного знака плотской любви, как в стихотворениях Софии Парнок и Игоря Северянина:

И не по-женски *страстная рука*  
Сжимает выгиб семиструнной лиры...  
*Гвоздики темные. От солнца ль томный жар?*  
(С.Я. Парнок. «О, чудный час, когда душа вольна...», 1917)

И *алостью дикой гвоздики*  
Покрылась земля, *где твоим*  
*Ставал под усладные вскрики,*  
*Где двое ставали одним...*  
(Игорь Северянин. «Диво», 7 сентября 1933)

– и опять же у Бальмонта (см. часть 3).

В завершение этой части, хочу обратить внимание читателя на рифму *гвоздика : дико*, использованную в стихотворении Гофмана. Эта пара и ее вариации (*гвоздика/гвоздик : дикий/дик* и т.п. и обратный порядок) относится к числу исключительно устойчивых рифменных пар в русской стихотворной традиции: она использована в подавляющем большинстве тех случаев, когда гвоздика попадает в рифменную позицию. Мы уже видели ее в наших примерах: в басне «Полевой цветок и гвоздика» (1805) Дмитриева, который, видимо, первым нашел эту рифму («Простой цветочек, *дикой*, / Нечаянно попал в один пучок с *гвоздикой*»), дважды у Мерзлякова в переводах эклог Вергилия (1807) («Гедеру блѣдную, и черныя *гвоздики*, / Смѣющийся аканть и розмарины *дики!*»; «Вънчайте пастуха волшебною *гвоздикой* / О Делія! Миконъ, ловець пустыни *дикой* <...>»), у Бродского («<...> запах их прян и *дик*, / левкой, орхидеи, астры, / розы и сноп *гвоздик*»). Вот некоторые другие случаи употребления этой пары:

У ног его немой и *дикий*  
Утес в расщелине любовно приютил  
Цветок малиновой *гвоздики* <...>  
(Д.С. Мережковский. «На Тарпейской скале», 1884)

Нет ни единого в небе луча.  
Вихри ненастные мечутся *дико*.

В темных стенах, на груди, у плеча,  
Красная, красная сохнет *гвоздика*.  
(Д.М. Цензор. «Красная гвоздика», 1906).

<...> Развязен вид, и вовсе мне не *дики*  
Нескромный галстук, красные *гвоздики*...  
(Г.В. Иванов. «Еще с Адмиралтейскою иглой...», 1912).

Ах, не говорите:  
«Кровь из раны».  
Это – *дики*!  
Просто избранных из бранных  
одаривали *гвоздикой*.  
(В.В. Маяковский. «Великолепные нелепости», 1915).

Лугом пройдешь, как садом,  
Садом в цветенье *диком*,  
Ты не удержишься взглядом,  
Чтоб не припасть к *гвоздикам*.  
Лугом пройдешь, как садом.  
(С.А. Есенин. «Воздух прозрачный и синий...», 1925).

Нет, не про Фергали с его *гвоздикою* –  
Я про пустыню думаю про *дикую* <...>  
(К.М. Симонов. «Гвоздика», 1960).

#### Список источников

1. *Аполлос* (= *Байбаков А.Д.*). Словарь пиитико-исторических примечаний <...>: В пользу юношества обучающегося поэзии в семинарии Троицкой. М. : Унив. тип., у Н. Новикова, 1781. 51 с.
2. *Эпштейн М.Н.* «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. М. : Высшая школа, 1990. 302 с.
3. *Тредиаковский В.К.* Избранные произведения / вступ. статья и подгот. текста Л.И. Тимофеева, примеч. Я.М. Строчкова. Л. : Сов. писатель, 1963. 577 с.
4. Recueil de quelques pièces nouvelles et galantes. Ire partie. Cologne : Pierre du Marteau, 1667. 235 p.
5. Новый вояжиров лексикон на французском, немецком, латинском и русском языках / пер. С. Волчкова. Ч. II: С литеры G до конца алфавита. СПб. : Имп. Акад. наук, 1764. 1282 с.

6. *Топоров В.Н.* Из истории русской литературы. Т. II: Русская литература второй половины XVIII в. Исследования, материалы, публикации. М.Н. Муравьев. Введение в творческое наследие. Кн. II. М.: Языки славянской культуры, 2003. 921 с.

7. *Муравьев М.Н.* Стихотворения / вступ. статья, подгот. текста и примеч. Л.И. Кулаковой. Л.: Сов. писатель, 1967. 387 с.

8. Bibliothèque Poétique, ou nouveau choix des plus belles pièces de vers en tout genre, depuis Marot jusqu'aux poètes de nos jours: avec leurs vies et des remarques sur leurs ouvrages. Paris: Briasson, 1745. Т. 2. 542 p.

9. *Сумароков А.П.* Избранные произведения / вступ. статья и примеч. П.Н. Беркова. Л.: Сов. писатель, 1957. 608 с.

10. *Сумароков А.П.* Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе. М.: Унив. тип., у Н. Новикова, 1781. Ч. VII. 377 с.

11. *Молчанов П.С.* Гвоздика // Распускающийся цветок, или Собрание разных сочинений и переводов <...>. М., 1787. С. 224. Подпись: «П. Мол.»

12. Поэты XVIII века: в 2 т. Л.: Сов. писатель, 1972. Т. 2. 592 с.

13. *Добрицын А.А.* Вечный жанр: западноевропейские истоки русской эпиграммы XVIII – начала XIX века. Bern: Peter Lang, 2008. 560 с. (Slavica Helvetica; vol. 79).

14. *Мазур Н.Н.* Еще раз о деве-розе (в связи со стихотворением Баратынского «Еще как патриарх не древен я...») // Пушкинские чтения в Тарту. Вып. 4: Пушкинская эпоха: проблемы рефлексии и комментария. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2007. С. 345–378.

15. *Пушкин В.Л.* Сочинения / изд. под ред. В.И. Саитова. СПб.: Евг. Евдокимов, 1893. 158 с.

16. Поэты 1790–1810-х годов. Л.: Сов. писатель, 1971. 911 с.

17. *Клейн И.* Пути культурного импорта: Труды по русской литературе XVIII века. М.: Языки славянской культуры, 2005. 576 с.

18. *Шатищ М.И.* Гексаметр и пентаметр в поэзии Катенина: (О формально-семантической деривации стихотворных размеров) // Philologica. 1994. Т. 1, № 1/2. С. 43–107.

19. *Жуковский В.А.* Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. М.: Языки русской культуры, 1999. Т. 1. 760 с.

20. *Дельвиг А.А.* Сочинения / сост., вступ. ст., и комм. В.Э. Вацура. Л.: Худож. лит., 1986. 470 с.

21. *Жирмунский В.М.* Гете в русской поэзии // Литературное наследство. Т. 4/6: Гете. М.: Журнально-газетное объединение, 1932. С. 505–650.

22. *Данилевский Р.Ю.* Россия и Швейцария: Литературные связи XVIII–XIX вв. Л.: Наука, 1984. 276 с.

23. Гвоздика // Вестник Европы. 1816. Ч. 86, № 5. С. 103–106. Подпись: «И →» (Н.М. Ибрагимов?).

24. *Вергилий.* Буколики: Георгики: Энеида / пер. с лаг., вступ. статья М. Гаспарова, комм. Н. Старостиной и Е. Рабинович. М.: Худож. лит., 1979. 550 с.

25. Мерзляков А.Ф. Эклоги П. Виргилия Марона. М. : Дубровин и Мерзляков, 1807. 96 с.
26. Мерзляков А.Ф. Подражания и переводы из греческих и латинских стихотворцев. М. : Унив. тип., 1826. Ч. 2. 359 с.
27. Поэты XVIII века : в 2 т. Л. : Сов. писатель, 1972. Т. 1. 623 с.
28. Алексеев М.П. Споры о стихотворении «Роза» // Алексеев М.П. Пушкин: Сравнительно-исторические исследования. Л. : Наука, 1972. С. 326–377.
29. Дмитриев И.И. Полное собрание стихотворений / сост., вступ. статья и комм. Г.П. Макогоненко. Л. : Сов. писатель, 1967. 502 с.
30. Привалова Е.П. Социальная проблема на страницах журнала Новикова «Детское чтение для сердца и разума» // XVIII век. Л. : Наука, 1976. Сб. 11. С. 104–112.
31. Сетин Ф.И. История русской детской литературы: Конец X – первая половина XIX в. М. : Просвещение, 1990. 301 с.
32. Детское чтение для сердца и разума. М., 1786. Ч. VI. 192 с.
33. Иванчин-Писарев Н.Д. Сочинения и переводы в стихах. М. : С. Селивановский, 1819. 331 с.
34. Нарезный В.Т. Избранные сочинения : в 2 т. М. : Худож. лит., 1983. Т. 2. 478 с.
35. Antologia della critica letteraria: dantesca e storica. Firenze : Le Monnier, 1969. Т. 1. 513 р.
36. Сазонова Л.И. Память культуры: Наследие Средневековья и барокко в русской литературе Нового времени. М. : Рукописные памятники Древней Руси, 2012. 471 с.
37. Вяземский П.А. Стихотворения. Л. : Сов. писатель, 1958. 507 с.
38. Веселовский А.Н. Из поэтики розы (1898) // Веселовский А.Н. Избранные статьи. Л. : ГИХЛ, 1939. С. 132–139.
39. Ознобишин Д.П. Селам, или Язык цветов. СПб. : Деп. нар. просвещения, 1830. 132 с.
40. Шарафадина К.И. «Алфавит Флоры» в образном языке литературы пушкинской эпохи: Источники, семантика, формы. СПб. : Петербург. ин-т печати, 2003. 309 с.
41. Шарафадина К.И. Селам, откройся!: Флоропозитика в образном языке русской и зарубежной литературы. СПб. : Нестор-История, 2018. 543 с.
42. Тютчев Ф.И. Полное собрание стихотворений. Л. : Сов. писатель, 1987. 446 с.
43. Тютчев Ф.И. Полное собрание сочинений и письма : в 6 т. М. : Классика, 2002. Т. 1. 525 с.
44. Гейне Г. Полное собрание сочинений / под ред. и с биограф. очерком П. Вейнберга. 2-е изд. СПб. : А.Ф. Маркс, 1904. Т. 5. 407 с.
45. Михайлов М.Л. Собрание стихотворений / вступ. ст., подгот. текста и примеч. Ю.Д. Левина. Л. : Сов. писатель, 1969. 620 с.

46. Heine H. Säkularausgabe: Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse, Bd. 1: Gedichte 1812–1827 / Bearbeiter H. Böhm. Berlin : Akademie-Verlag, Paris: Editions du CNRS, 1979. 272 S.

47. Анненский И. Книги отражений. М. : Наука, 1979. 679 с.

48. Пильд Л. Гейне в литературном диалоге К. Случевского и Вл. Соловьёва // «На меже меж Голосом и Эхом»: Сборник статей в честь Татьяны Владимировны Цивьян / сост. Л.О. Зайонц. М. : Новое издательство, 2007. С. 156–164.

### References

1. Apollos (Baybakov, A.D.) (1781) *Slovar' piitiko-istoricheskikh primechaniy <...>: V pol'zu yunoshestva obuchayushchagosya poezii v seminarii Troitskoy* [The Dictionary of Piitiko-Historical Notes <...>: For the benefit of youth studying poetry at the Trinity Seminary]. Moscow: Univ. tip., u N. Novikova.

2. Epstein, M.N. (1990) "*Priroda, mir, taynik vselennoy...*": *Sistema peyzazhnykh obrazov v russkoy poezii* ["Nature, the world, the secret of the universe ..."]: The system of landscape images in Russian poetry]. Moscow: Vysshaya shkola.

3. Trediakovsky, V.K. (1963) *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works]. Leningrad: Sovetskiy pisatel'.

4. Anon. (1667) *Recueil de quelques pièces nouvelles et galantes*. Ire partie. Cologne: Pierre du Marteau.

5. Gavrilov, M.G. (1764) *Novyy voyazhirov leksikon na frantsuzskom, nemetskom, latinskom i rossiyskom yazykakh* [New voyagers lexicon in French, German, Latin, and Russian]. Vol. II. St. Petersburg: Imperial Academy of Sciences.

6. Toporov, V.N. (2003) *Iz istorii russkoy literatury* [From the history of Russian literature]. Vol. 2. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury.

7. Muraviev, M.N. (1967) *Stikhotvoreniya* [Poems]. Leningrad: Sovetskiy pisatel'.

8. Marot et al. (1745) *Bibliothèque Poétique, ou nouveau choix des plus belles pièces de vers en tout genre, depuis Marot jusqu'aux poètes de nos jours: avec leurs vies et des remarques sur leurs ouvrages*. Vol. 2. Paris: Briasson.

9. Sumarokov, A.P. (1957) *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works]. Leningrad: Sovetskiy pisatel'.

10. Sumarokov, A.P. (1781) *Polnoe sobranie vseh sochineniy v stikhakh i proze* [Complete Works in Verse and Prose]. Vol. 7. Moscow: Univ. tip., u N. Novikova.

11. Molchanov, P.S. (1787) *Gvozdika* [Carnation]. In: Molchanov, P.S. et al. *Raspuskayushchiysya tsvetok, ili Sobranie raznykh sochineniy i perevodov <...>* [Blooming Flower, or Collected Works and Translations]. Moscow: Univ. tip., u N. Novikova. p. 224.

12. Priyma, F.Ya. (ed.) (1972a) *Poety XVIII veka: V 2 t.* [Poets of the 18th century: in 2 vols]. Vol. 2. Leningrad: Sovetskiy pisatel'.

13. Dobritsyn, A.A. (2008) *Vechnyy zhanr: zapadnoevropeyskie istoki russkoy epi-grammy XVIII – nachala XIX veka* [An eternal genre: Western European origins of the Russian epigram of the 18th – early 19th centuries]. Bern: Peter Lang.

14. Mazur, N.N. (2007) Eshche raz o devezoze (v svyazi so stikhotvoreniiem Baratynskogo "Eshche kak patriarkh ne dreven ya...") [Once again about the maiden-rose (in connection with Baratynsky's poem "Even as a patriarch, I am not ancient ...")]. In: Kiseleva, L. (ed.) *Pushkinskie chteniya v Tartu. Vyp. 4: Pushkinskaya epokha: problemy refleksii i kommentariya* [Pushkin Readings in Tartu. Issue. 4: Pushkin's Era: Problems of Reflection and Commentary]. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus. pp. 345–378.
15. Pushkin, V.L. (1893) *Sochineniya* [Works]. St. Petersburg: Evg. Evdokimov.
16. Egorov, B.F. (ed.) (1971) *Poety 1790–1810-kh godov* [Poets of the 1790s–1810s]. Leningrad: Sovetskiy pisatel'.
17. Klein, I. (2005) *Puti kul'turnogo importa: Trudy po russkoy literature XVIII veka* [Ways of cultural import: Works on Russian literature of the 18th century]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury.
18. Shapir, M.I. (1994) Geksamet'r i pentamet'r v poezii Katenina: (O formal'no-semanticheskoy derivatsii stikhotvornyykh razmerov) [Hexameter and pentameter in Katenin's poetry: (On the formal-semantic derivation of poetic meters)]. *Philologica*. 1(1/2). pp. 43–107.
19. Zhukovsky, V.A. (1999) *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: V 20 t.* [Complete Works and Letters: In 20 vols]. Vol. 1. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury.
20. Delvig, A.A. (1986) *Sochineniya* [Works]. Leningrad: Khudozhestvennaya literatura.
21. Zhirmunsky, V.M. (1932) Gete v russkoy poezii [Goethe in Russian poetry]. In: Ippolit, I. (ed.) *Literaturnoe nasledstvo* [Literary Heritage]. Vol. 4/6. Moscow: [s.n.]. pp. 505–650.
22. Danilevsky, R.Yu. (1984) *Rossiya i Shveysariya: Literaturnye svyazi XVIII–XIX vv.* [Russia and Switzerland: Literary Relations of the 18th–19th Centuries]. Leningrad: Nauka.
23. [Ibragimov, N.M.] (1816) Gvozdika [Carnation]. *Vestnik Evropy*. 86(5). pp. 103–106.
24. Virgil. (1979) *Bukoliki: Georgiki: Eneida* [Bucolics: Georgics: Aeneid]. Translated from Latin by M. Gasparov. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
25. Merzlyakov, A.F. (1807) *Eklogi P. Virgiliya Marona* [Eclogues by Publius Vergilius Maro]. Moscow: Dubrovin i Merzlyakov.
26. Merzlyakov, A.F. (1826) *Podrazhaniya i perevody iz grecheskikh i latinskikh stikhotvortsev* [Imitations and translations from Greek and Latin versifiers]. Moscow: Univ. tip.
27. Priyma, F.Ya. (ed.) (1972b) *Poety XVIII veka: V 2 t.* [Poets of the 18th century: in 2 vols]. Vol. 1. Leningrad: Sovetskiy pisatel'.
28. Alekseev, M.P. (1972) *Pushkin: Sravnitel'no-istoricheskie issledovaniya* [Pushkin: Comparative Historical Studies]. Leningrad: Nauka. pp. 326–377.
29. Dmitriev, I.I. (1967) *Polnoe sobranie stikhotvoreniy* [Complete Collection of Poems]. Leningrad: Sovetskiy pisatel'.

30. Privalova, E.P. (1976) *Sotsial'naya problema na stranitsakh zhurnala Novikova "Detskoe chtenie dlya serdtsa i razuma"* [Social problem in Novikov's magazine "Children's Reading for the Heart and Mind"]. In: Makogonenko, G.P. (ed.) *XVIII vek* [The 18th century]. Vol. 11. Leningrad: Nauka. pp. 104–112.

31. Setin, F.I. (1990) *Istoriya russkoy detskoy literatury: Konets X – pervaya polo-vina XIX v.* [History of Russian children's literature: The end of the 10th - the first half of the 19th century]. Moscow: Prosveshchenie.

32. Russia. (1786) *Detskoe chtenie dlya serdtsa i razuma* [Children's Reading for the Heart and Mind]. Vol. 6. Moscow: Novikov.

33. Ivanchin-Pisarev, N.D. (1819) *Sochineniya i perevody v stikhakh* [Compositions and translations in verses]. Moscow: S. Selivanovskiy.

34. Narezhnnyy, V.T. (1983) *Izbrannye sochineniya: V 2 t.* [Selected works: In 2 vols]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.

35. Viti, G. (1969) *Antologia della critica letteraria: dantesca e storica*. Vol. 1. Firenze: Le Monnier.

36. Sazonova, L.I. (2012) *Pamyat' kul'tury: Nasledie Srednevekov'ya i barokko v russkoy literature Novogo vremeni* [The Memory of Culture: Heritage of the Middle Ages and Baroque in Russian Literature of Modern Times]. Moscow: Rukopisnye pamyatniki Drevney Rusi.

37. Vyazemsky, P.A. (1958) *Stikhotvoreniya* [Poems]. Leningrad: Sovetskiy pisatel'.

38. Veselovsky, A.N. (1939) *Izbrannye stat'i* [Selected articles]. Leningrad: GIKhL. pp. 132–139.

39. Oznobishin, D.P. (1830) *Selam ili Yazyk tsvetov* [Selam or the language of flowers]. St. Petersburg: Department of Popular Education.

40. Sharafadina, K.I. (2003) *"Alfavit Flory" v obraznom yazyke literatury pushkinskoy epokhi: Istochniki, semantika, formy* ["The Alphabet of Flora" in the Figurative Language of Pushkin's Literature: Sources, Semantics, Forms]. St. Petersburg: Peterburg. in-t pechati.

41. Sharafadina, K.I. (2018) *Selam, otkroysya! Floropoetika v obraznom yazyke russkoy i zarubezhnoy literatury* [Selam, open up! Floropoetics in the figurative language of Russian and foreign literature]. St. Petersburg: Nestor-Istoriya.

42. Tyutchev, F.I. (1987) *Polnoe sobranie stikhotvoreniy* [Complete Collection of Poems]. Leningrad: Sovetskiy pisatel'.

43. Tyutchev, F.I. (2002) *Polnoe sobranie sochineniy i pis'ma: V 6 t.* [Complete Works and Letters: In 6 vols]. Vol. 1. Moscow: Klassika.

44. Heine, H. (1904) *Polnoe sobranie sochineniy* [Complete Works]. 2nd ed. Translated from German. Vol. 5. St. Petersburg: A.F. Marks.

45. Mikhaylov, M.L. (1969) *Sobranie stikhotvoreniy* [Collection of Poems]. Leningrad: Sovetskiy pisatel'.

46. Heine, H. (1979) *Säkularausgabe: Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse*. Vol. 1. Berlin: Akademie-Verlag; Paris: Editions du CNRS.

47. Annensky, I. (1979) *Knigi otrazheniy* [Books of Reflections]. Moscow: Nauka.



48. Pild, L. (2007) Geyne v literaturnom dialoge K. Sluचेvskogo i VI. Solov'eva [Heine in the literary dialogue between K. Sluचेvsky and VI. Solovyov]. In: Zayonts, L.O. “*Na mezhe mezh Golosom i Ekhom*”: *Sbornik statey v chest' Tat'yany Vladimirovny Tsiv'yan* [“On the Boundary Between the Voice and the Echo”: Collection of Articles in Honor of Tatyana Vladimirovna Tsivyan]. Moscow: Novoe izdatel'stvo. pp. 156–164.

***Информация об авторе:***

**Полилова В.С.** – канд. филол. наук, старший научный сотрудник отдела русской культуры Института мировой культуры МГУ имени М.В. Ломоносова (Москва, Россия). E-mail: vera.polilova@gmail.com

***Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.***

***Information about the author:***

**V.S. Polilova**, Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russian Federation). E-mail: vera.polilova@gmail.com

***The author declares no conflicts of interests.***

*Статья принята к публикации 11.12.2021.*

*The article was accepted for publication 11.12.2021.*

Научная статья  
УДК 821.161.1+82.091  
doi: 10.17223/24099554/18/2

## **ПЕРЕВОД ЛИБРЕТТО ОРАТОРИИ Й. ГАЙДНА «ВРЕМЕНА ГОДА» – НЕИЗВЕСТНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ В.А. ЖУКОВСКОГО**

---

*Светлана Вениаминовна Березкина*

*Томский государственный университет, Томск, Россия, s.berezkina@mail.ru*

**Аннотация.** Статья посвящена атрибуции произведения В.А. Жуковского, существование которого представлялось сомнительным исследователям его творчества на протяжении многих десятилетий. В статье публикуется отрывок из письма Д.Н. Блудова к В.А. Жуковскому – единственное сохранившееся свидетельство в эпистолярии поэта о переводе им в 1802 г. либретто Г. ван Свитена к оратории Й. Гайдна «Времена года». В статье освещается история анонимного издания перевода либретто под названием «Четыре времени года», включенного затем в библиографию В.С. Сопикова с фамилией переводчика и ошибкой в годе издания. Статья дает развернутый стилистический анализ перевода молодого поэта.

**Ключевые слова:** музыка Й. Гайдна в России, перевод В.А. Жуковским либретто Г. ван Свитена к оратории «Времена года», переписка Д.Н. Блудова и В.А. Жуковского, стилистические особенности перевода В.А. Жуковского

**Источник финансирования:** Исследование проведено в Томском государственном университете за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-18-00083 «Русская эпистолярная культура первой половины XIX века: текстология, комментарий, публикация»).

**Благодарности:** Автор приносит благодарность К.Ю. Лаппо-Данилевскому за участие в обсуждении результатов работы о переводе Жуковского, представленной в статье.

**Для цитирования:** Березкина С.В. Перевод либретто оратории Й. Гайдна «Времена года» – неизвестное произведение В.А. Жуковского // Имагология и компаративистика. 2022. № 18. С. 34–58. doi: 10.17223/24099554/18/2

Original article

doi: 10.17223/24099554/18/2

## TRANSLATED LIBRETTO OF JOSEPH HAYDN'S ORATORIO *THE SEASONS* – AN UNKNOWN WORK BY VASILY ZHUKOVSKY

*Svetlana V. Berezkina*

*Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation, s.berezkina@mail.ru*

**Abstract.** The article attributes the work as to be created by Vasily Zhukovsky – the fact that was doubted by researchers for many decades. The article publishes an excerpt from a letter from Dmitry Bludov to Zhukovsky, which is the only surviving evidence in Zhukovsky's epistolary about his translation of Godefridus Bernardus van Swieten's libretto to Joseph Haydn's oratorio *The Seasons* in 1802. The translation was commissioned to Zhukovsky by Ivan Kerzelli, the brandmaster of the Petrovsky Theater, for the premiere in Moscow in February 1803. The article highlights the history of the anonymously published translation of the libretto entitled *Four Seasons*, later included in the bibliography of Vasily Sopikov with the translator's surname and an error in the year of publication. The article gives a detailed stylistic analysis of Zhukovsky's translation.

**Keywords:** Joseph Haydn's music in Russia, Vasily Zhukovsky's translation of Godefridus Bernardus van Swieten's libretto to the oratorio *The Seasons*, correspondence between Dmitry Bludov and Vasily Zhukovsky, stylistic features of Vasily Zhukovsky's translation

**Financial Support:** The research was conducted at Tomsk State University and supported by the Russian Science Foundation (RSF), Project No.19-18-00083: Russian Epistolary Culture of the First Half of the 19th Century: Textology, Commentary, Publication.

**Acknowledgments:** The author is grateful to K.Yu. Lappo-Danilevsky for participating in the discussion of the results of the work on Zhukovsky's translation considered in the article.

**For citation:** Berezkina, S.V. (2022) Translated libretto of Joseph Haydn's oratorio *The Seasons* – an unknown work by Vasily Zhukovsky. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 18. pp. 34–58. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/18/2

Оратория Йозефа Гайдна (Haydn, 1732–1809) «Времена года» («Die Jahreszeiten») была впервые исполнена в Вене в 1801 г. и выпущена отдельным изданием в 1802 г. Автор либретто в первых изданиях оратории не указывался. Им был Готфрид ван Свитен (van Swieten; 1733–1803), создавший либретто на основе одноименной поэмы («The Seasons», 1726–1730) английского поэта Дж. Томсона (Thomson; 1700–1748). В либретто были также использованы, во-первых, «Песня прядильщиц» («Spinnerlied», 1775) Г.-А. Бюргера (Bürger; 1747–1794), а во-вторых, романс («Romance», 1762) мадам Фавар (J. Favart; 1727–1772) в переводе Х.-Ф. Вейсе (Weisse; 1728–1804) из оперы немецкого композитора И.-А. Гиллера (Hiller; 1726–1804) на сюжет «Аннетты и Любена» («Die Liebe auf dem Lande», 1768). На Бюргера и Вейсе указывалось в 1801 г. в первой же газетной публикации либретто в примечаниях. Некоторые из фрагментов (номеров) либретто сюжетно полностью принадлежат ван Свитену. Приемы адаптации источников при написании либретто освещены в книге Х.Ч. Роббинса Лэндона «Гайдн. Хроника и произведения» [1. С. 93–118] (о написанных ван Свитеном для Гайдна либретто см. также: [2; 3; 4. S. 211–215]).

В жуковсковедении уже более столетия существует проблема, связанная с переводом либретто к «Временам года» Гайдна. Впервые о ней заявил В.И. Резанов, сославшийся на библиографию В.С. Сопикова: «Жуковский сделал перевод текста фан-Свитена, напечатал его под заглавием: “Слова оратории Четыре времени года, музыка г. Гайдена, перевел г. Жуковский. М., 1803”»; здесь же Резанов сообщил, что не смог обнаружить эту книгу [5. С. 220]<sup>1</sup>. Тот же результат поисков отражен и в нескольких томах новейшего издания Жуковского [7. Т. 1. С. 522; Т. 4. С. 599–600; Т. 10 (2). С. 664], хотя в краткой Летописи жизни и творчества поэта, заключающей публикацию его дневников, работа над переводом учтена с отнесением ее к маю 1802 г. [7. Т. 14. С. 336]. При отсутствии упоминаний о переводе либретто в переписке и дневниках Жуковского исключительную ценность приобретает обнаруженное нами письмо Д.Н. Блудова

---

<sup>1</sup> См. в библиографии В.С. Сопикова: [6. С. 220] (№ 10338, начинается со слов: «Пер. В. Жуковского»); в крупнейших российских библиотеках книга каталогизирована в разделе на имя автора оригинального немецкого либретто.

к Жуковскому 1802 г., свидетельствующее о его контактах с музыкантом, который был инициатором московской премьеры «Времен года» (об этом подробнее ниже).

Парадоксальным образом сообщения о переводе Жуковского разошлись в двух научных областях – музыковедении и литературоведении. Музыковеды, писавшие о Гайдне в России, никогда не сомневались в существовании издания с переводом Жуковского и с уверенностью указывали на него, причем минюя ошибки, допущенные Сопиковым в библиографии. По этим ошибкам можно предположить, что Сопиков свое описание составил по газетному сообщению о ее продаже, где указывалось имя автора перевода, но с ошибочным отнесением его к 1803 г. [8. 16 дек. № 100]. В действительности же речь шла о следующем анонимном, что важно, издании перевода: Четыре времени года. Музыка сочинения Гайдена. М., 1802. 33 с. Имя молодого переводчика было раскрыто в газетных сообщениях о продаже залежавшейся книги в 1805 г. [8], поскольку к этому времени он был уже прославлен как автор элегии «Сельское кладбище», напечатанной в декабре 1802 г. в «Вестнике Европы», лучшим русском журнале того времени (на его страницах это была первая публикация поэта). Из газетных сообщений за 1805 г. имя Жуковского-переводчика и попало в библиографию Сопикова.

В России о переводе Жуковского писали в своих работах музыковеды Н.Р. Финдейзен, Б.Л. Вольман, Б.С. Штейнпресс [9. С. 520; 10. С. 87–88; 11. С. 297–300, 305] (см. также: [12. С. V–VII, 93–94]). Самой содержательной из них была последняя статья, появившаяся после выхода «Музыкальной библиографии...» Т.Н. Ливановой и в полной мере использовавшая ее материалы [13. С. 65–70 (раздел «Гайдн И.»)], причем в широком историко-культурном контексте (с исправлением, что важно, и ошибок, допущенных в предыдущих статьях). В работе Б.С. Вольмана, известного исследователя русских нотных изданий XVIII–XIX вв., встречается парадоксальное утверждение об авторстве перевода «Четырех времен года». С одной стороны, он не сомневался в том, что в России оратория исполнялась по либретто в переводе Жуковского, а с другой – указывал (но без сноски на источник своих сведений!), что в издании 1802 г. был напечатан перевод... Ушковского (так, без инициала!) [10. С. 87] (см. также: [14. С. 387]). В «Музыкальной библиографии...» не име-

ется источников для конкретизации этого утверждения, поэтому Б.С. Штейнпресс посчитал его простым «недоразумением» [11. С. 299]. Впрочем, возможность существования неучтенного в библиографическом справочнике Ливановой свидетельства об Ушковском не лишает нас права предположить, что это был псевдоним (возможно, даже где-то и упомянутый, но в научной литературе не зафиксированный) того же переводчика, т.е. Жуковского, изобретенный перестановкой букв в первом слоге его фамилии.

Авторов музыковедческих публикаций интересовала лишь история исполнения в России одной из ораторий Гайдна, в то время как работа Жуковского над переводом либретто оставалась без должного внимания со стороны историков литературы. Именно это обстоятельство позволяет нам рассматривать перевод «Четырех времен года» как неизвестное произведение Жуковского, требующее скрупулезного филологического анализа и комментария.

Прежде всего, встает вопрос о причинах обращения Жуковского к переводу либретто «Времен года». Важную роль здесь сыграл пример Н.М. Карамзина, который перевел либретто ван Свитена (по поэме Дж. Мильтона «Потерянный рай») к оратории Гайдна «Сотворение мира» («Die Schöpfung», 1-е исп. 1799, публ. 1800) и опубликовал его в 1801 г. под названием «Творение» (поскольку первые издания немецкого либретто были опубликованы без имени автора, его не было и в издании перевода Карамзина). 15 февраля 1801 г. Жуковский вместе с Александром Тургеневым присутствовал на премьере этой оратории в Москве в Петровском театре (о дате посещения ими концерта см.: [11. С. 288–289]). В письме от 4 января 1803 г. Тургенев вспоминал о том московском концерте, сравнивая его с неудачным исполнением оратории «en miniature» (в миниатюре, *фр.*) в Геттингене под управлением самого Гайдна: «...совсем нельзя сравнить с тем, что мы слышали в Москве» [15. С. 268]. Судя по этому высказыванию, московский концерт привел Жуковского и Тургенева в восхищение.

Музыкальные впечатления могли способствовать пробуждению интереса молодого поэта к другой оратории Гайдна, причем столь же успешной, как и «Сотворение мира» (о новом триумфе композитора сообщалось в русских газетах). По-видимому, одновременно в поле зрения переводчика оказалась и поэма Дж. Томсона «Времена года», которую переводили и о которой с восхищением писали в

России многие литераторы в конце XVIII в. (Н.М. Карамзин, М.М. Вышеславцев, Д.И. Дмитриевский, В.С. Кряжев, Н.С. Смирнов, П.П. Сумароков, Е.С. Харламов) (см. по указателю имен (Томсон Дж.): [16. Вып. 4. С. 121]). В одном из писем 1802 г. Андрей Тургенев называл Томсона среди окружавших Жуковского поэтов, поскольку в нем горит «жар поэзии» [17. С. 50]. Интерес к Томсону сопутствовал Жуковскому на протяжении почти десяти лет, в течение которых он вновь и вновь обращался к его поэме «Времена года»: это и отзвуки ее, обнаруживаемые в «Стихах, сочиненных в день моего рождения» (1803), и перевод заключительной части поэмы под названием «Гимн» («О Боге нам гласит времен круговращенье...», 1808) [7. Т. 1. С. 439, 521–522], и несколько набросков поэмы о весне, относящихся к 1806–1812 гг. [7. Т. 4. С. 562, 599–609]. «А Нутн» неоднократно переводился русскими поэтами, в том числе Карамзиным, восхищавшимся поэзией Томсона [18. С. 285–286].

Тем не менее непосредственным толчком к началу работы Жуковского над переводом либретто «Времен года» был не собственно интерес к его поэтическим достоинствам, а, вероятнее всего, заказ в связи с подготовкой в Москве премьеры новой оратории Гайдна. Вообще 1802 г. представляет собой большую трудность для разработки биографии Жуковского, поскольку за этот год до нас дошло очень мало источников фактически достоверных сведений – например, из всего эпистолярия только одна его записка с благодарностью Анне Соковниной за присланную коврижку [7. Т. 15. С. 13]. Поэтому важнейшим биографическим подспорьем становятся письма к Жуковскому, отражающие подробности его литературных, служебных и прочих дел. Из сохранившихся писем к нему Блудова неопубликованными до настоящего времени остаются именно ранние письма, в том числе за 1801–1802 гг., когда они оба жили в Москве [19] (в настоящий момент нами (совместно с Н.Л. Дмитриевой) готовится публикация двадцати восьми писем Блудова к Жуковскому за 1801–1817 гг.). Эти письма позволили уточнить время отъезда Жуковского из Москвы после получения им отставки. Жуковский уехал на родину в последних числах мая 1802 г., и переписка их сразу же приняла более содержательный характер (до этого один москвич, т.е. Блудов, посылал другому москвичу, т.е. Жуковскому, лишь краткие записки).

15 августа 1802 г. Блутов писал из Москвы поэту в Белев Тульской губернии: «Я сей час получил письмо твое, писанное не знаю когда, и с ним тетрадь к Керцеллию: он их получит завтра, а теперь уже вечер» [19. Л. 4]. Сразу же отметим, что полученное Блутовым письмо Жуковского не сохранилось. Исключительный интерес вызывает сообщение о тетради «к Керцеллию», которую с письмом к нему же (о том, что письмо было, говорит множественное число второго местоимения в словах «он их получит завтра») следовало передать по назначению как можно скорее: Блутова, отодвинувшего передачу на «завтра», должно было извинить в глазах Жуковского только то, что «теперь уже вечер». Упоминание Керцеллия является единственным в текстах Жуковского, иных свидетельств об их знакомстве не имеется. Керцеллий (Керцелий) – так в русских изданиях конца XVIII в. передавалась фамилия представителей семейства музыкантов австрийского происхождения, живших в Москве с 1765 г.; оно сыграло заметную роль в ее общественно-культурной жизни последней трети XVIII – начала XIX в. В данном случае речь идет об Иване Францевиче Керцелли (Jean Joseph Koerzl, Kerzel, Kerzelli, Chertzelli; 1760? – 1819 или 1820), скрипаче, композиторе, дирижере, с 1801 г. старшем капельмейстере Петровского театра в Москве (см.: [20. Т. 2. С. 782]; в «Музыкальной библиографии...» (см.: [13]) он фигурирует как Керцель, с добавлением в скобках Керцелли). От имени И.Ф. Керцелли было дано в «Московских ведомостях» объявление об исполнении 25 февраля 1803 г. в круглом зале Петровского театра оратории Гайдна «Четыре времени года» («большой вокальный и инструментальный концерт»); тут же сообщалось об издании перевода либретто: «Слова сей оратории можно получить напечатанные в книжных лавках содержателей Университетской типографии, по 50 коп. каждый экземпляр» [8. 4 февр. № 10. С. 154]. Это была премьера не только московская, но и российская!

Можно считать, что Жуковский выполнил заказ И.Ф. Керцелли по переводу либретто «Времен года», отправленный ему в начале августа 1802 г. Отказавшись от своего имени на издании, он, несомненно, удовольствовался гонораром за него (поэт в это время очень нуждался и перед отъездом из Москвы отдал в залог часы и какие-то медали, выкупом которых осенью 1802 г. занимался именно Блутов). Кто посоветовал Керцелли обратиться к молодому поэту, неиз-



вестно, и по этому поводу можно высказать немало гипотез, касающихся их общих московских знакомых.

Как утверждал Б.С. Вольман, оратории Гайдна «исполнялись в русских переводах, сделанных крупнейшими русскими литераторами – Н.М. Карамзиным (“Сотворение мира”) и В.А. Жуковским (“Времена года”») [10. С. 87]. Действительность была намного сложнее этого красивого тезиса, поскольку без редакторской работы музыканта перевод либретто не пригоден для вокального исполнения. Проиллюстрируем это положение историей из жизни самого Жуковского. Его друзья-меломаны неоднократно обращались к нему с просьбами о переводах различных стихотворных текстов, как, например, в связи с первым исполнением в Петербурге Девятой симфонии Л. Бетховена, состоявшимся 7 марта 1836 г. (об этом концерте см.: [21. С. 547–548]). Для этого надо было перевести стихотворение Ф. Шиллера «К радости» («An die Freude», 1786), которое исполняется хором в финале симфонии. Об этой работе Жуковского-переводчика нам известно из записки к В.Ф. Одоевскому от конца февраля 1836 г.: «Послал вам перевод “Freude”. Уломайте их (стихи. – С.Б.) на ноты и возвратите с нотами» [22. С. 154; 23. Л. 48, без даты]. «Уламывать» перевод шиллеровского стихотворения «на ноты» им пришлось вместе, о чем Одоевский вспоминал в 1857 г.: «Жуковский <...> с удивительным самоотвержением переделывал стихи, изменял обороты, рифмы, переносил слова с места на место по музыкальным условиям; нельзя было не удивляться <...> богатству нашего языка, которым Жуковский распоряжался как полный хозяин <...>. Я помню <...> чего нам стоил перевод Шиллерова стихотворения “An die Freunde”, не тот перевод, который напечатан, но тот, который только поется, и тогда же написан был мною на экземпляре 9-й Бетховенской симфонии, принадлежащем С.-Петербургскому филармоническому обществу. На это дело у нас пошло, кажется, две или три *ночи*, – ибо днем ни мне, ни особенно Жуковскому невозможно было заниматься таким мешкотным делом, иначе как вечером, который в этих случаях продолжался до 4 и 5 часов утра» [21. С. 230–231]. Перевод шиллеровского стихотворения, который был сделан Жуковским для филармонического концерта в 1836 г., неизвестен.

В издании 1802 г. на обороте титульного листа были указаны исполнители партий в оратории Гайдна: Артамон Прусаков (Симон,

откупщик), Елизавета Сандунова (Лиза, дочь его, в оригинале Анна), Михаил Зубов (Лука, молодой крестьянин, в оригинале Лукас) [24. С. 2], что делало брошюру похожей на объемную театральную «программку», подготовленную к премьере. Е.С. Сандунова, обладавшая прекрасным сопрано, с исключительным успехом исполнила две партии в «Сотворении мира» Гайдна, и ради нее была переименована в русском переводе героиня следующей оратории. Как нам представляется, перевод «Четырех времен года» перед публикацией в 1802 г. не подвергался музыкальной редакции (Жуковского не было в Москве ровно год, и он приехал туда только в мае 1803 г.). Исполнить ораторию Гайдна по этой книжке, в целом, невозможно, т.е. в ней мы имеем оригинальный текст Жуковского. С какой же целью он был издан? Во-первых, перевод Жуковского, конечно же, послужил основой для того либретто на русском языке, которое после редактирования исполнялось в Москве в 1803 г. и в последующие годы (этот отредактированный текст, возможно, погребен в одном из музыкальных архивов, подобно тексту перевода Жуковским шиллеровского стихотворения), а во-вторых, для знакомства с либретто оратории Гайдна или же понимания его в тех случаях, когда оно пелось на других языках. По сообщению Б.С. Штейнпресса, с 1803 г. для исполнения «Времен года» в Петербурге использовалось либретто на французском языке. Впервые на русском оратория прозвучала в столице Российской империи только в 1809 г. благодаря новому, никогда затем не публиковавшемуся переводу либретто, автором которого был Н.С. Краснопольский [11. С. 299; 13. С. 68] (о драматурге-переводчике Н.С. Краснопольском (1774 – после 1813) см.: [25. С. 136–137]; работа Краснопольского над либретто «Времен года» в статье не учтена).

В России было издано три перевода либретто «Времен года» (все без упоминания имени ван Свитена): во-первых, Жуковского 1802 г. [24] (переиздано: [26, 30, 31]), во-вторых, анонимный 1896 г. в честь юбилея Петропавловского общества любителей хорового пения (хор лютеранской церкви святых апостолов Петра и Павла в Петербурге) [27] (об этом юбилее см.: [28. С. 51]), в-третьих, советского поэта и драматурга Я.И. Родионова (1903–1943), выпущенный под редакцией Б.Л. Яворского в 1939 г. [29]. Последний мог бы быть единственным полным русским переводом либретто «Времен года», если бы

не был изучен злободневной для того времени идеологией. Все именованя Бога исключены из этого перевода, примечательного огромным количеством повторов одних и тех же фраз, воспевающих борьбу и могущество человека в противостоянии природе и стремление к счастью (эта идеология заменила в либретто все гимнические финалы оратории Гайдна). Тем не менее, далее мы будем использовать перевод 1939 г., но только тех номеров оратории, которые посвящены трудовым занятиям крестьян и сезонным описаниям природы.

И перевод Жуковского, и перевод 1896 г. не были полными. В переводе 1896 г. почему-то отсутствует дуэт молодых героев (№ 22) с отповедью городским красавцам и красавицам и воспеванием своей верности друг другу. С другой стороны, не свободен от пропусков и перевод Жуковского, что подводит нас к вопросу об его источнике. Вероятнее всего, поэт располагал какой-то копией либретто, не во всем исправной. Это подтверждают два (по-прежнему анонимных) переиздания перевода Жуковского, которые были осуществлены в Москве в 1830 г. (издательством при императорском театре) и затем в Петербурге в 1836 г. [30, 31]. В них перевод дан с параллельным текстом на немецком языке, причем недочеты русского текста соответствуют немецкому, за исключением одного, устраненного в издании 1830 г. (лакуна мешала воспроизведению параллельных текстов), – это речитатив № 12, восполненный, по-видимому, другим переводчиком [30. С. 20–21]. Немецкий текст для издания 1830 г. мог быть взят из библиотеки какого-то московского театра, и это был тот же самый текст, который переводил Жуковский.

В переводе Жуковского можно заметить многочисленные пропуски в означении сольных и хоровых номеров. Особенно это бросается в глаза в сцене осеннего гулянья, когда воспевается вино с призывами к различным проявлениям хмельного веселья, причем разными голосами – хором мужским, затем женским или же детским, вновь мужским, наконец, всеми вместе (№ 28). В переводе Жуковского это дается сплошным текстом, но с колебаниями в мерности строк, что воспринимается как намек на красочную разноголосицу музыкального фрагмента [24. С. 23–24; 30. С. 47–51]. Многие именованя исполнителей в переводе (например, «Хор поселян», тут же разделяющийся на «Женский хор» и «Мужской хор», затем «Трио и

хор» и т.п.) даны неточно или же сбивчиво, что затрудняет понимание текста при чтении. У Жуковского заметна и путаница с повторами вокальных фрагментов, к тому же нередко пропущенными. Все это служит самым простым из доказательств того, что при подготовке премьеры в московском Петровском театре перевод должен был пройти редактирование, но не получил его.

Решительность, с которой Жуковский отказался от своего имени в издании 1802 г. (и не восстановил его в изданиях 1830 и 1836 гг.!), может говорить о том, что он не был уверен в успешности этой работы. Девятнадцатилетний поэт был к тому моменту автором лишь семи опубликованных стихотворений, из которых большая часть появилась на страницах изданий московского Университетского благородного пансиона. Даже «Сельское кладбище» еще не было им закончено в августе 1802 г.! Между тем либретто «Времен года» представляло сложную драматургическую структуру, включающую в себя разнообразные музыкальные формы. Поэтому перевод его был для Жуковского трудной задачей.

Общая характеристика перевода Жуковского может быть дана в противоречивых оценках. Если сравнивать его с немецким оригиналом, то это, несомненно, вольный перевод. Но если исходить из сравнения с двумя другими напечатанными в России переводами, то приходится признать, что ближе всех к оригиналу был именно Жуковский. Переводы в изданиях 1896 и 1939 гг., в отличие от издания 1802 г., были проведены через музыкальную редактуру и приспособлены для вокального исполнения. Перевод Жуковского рядом с ними выглядит более многословным – в силу того, что он не «уламывался на ноты» и не терял по этой причине идей и образов текста ван Свитена. Есть и еще одна особенность, сближающая переводы 1896 и 1939 гг. (если не вспоминать об идеологической ущербности последнего!): они написаны одним языком и стилистически принадлежат одной эпохе. В то время как издание 1802 г. содержит текст, который, с одной стороны, несет на себе отпечаток незаурядной творческой индивидуальности, а с другой – дает многообразное идейно-стилистическое отражение русской литературной традиции конца XVIII – начала XIX в. Переводы либретто, подобные анонимному изданию 1896 г., могли бы множиться и множиться без каких-либо значимых художественных приобретений, в то время как пере-

вод Жуковского – это своеобразный литературный памятник и яркое достижение начинающего поэта.

Четыре части оратории живописуют сезонные занятия крестьян, их труды и развлечения, с яркими описаниями природы, – сев, летний зной и грозу, жатву, уборку урожая в садах, охоту, сбор винограда, деревенскую пирушку, зимние посиделки. Объединяющим началом сезонных сюжетов является понимание целесообразности того жизненного цикла, который оправдан христианскими верованиями и надеждой на благодатную помощь Творца. Христианский этос пронизывает в оратории все стороны жизни поселян, не исключая любовные отношения и праздничные игры. Провиденциальный настрой оратории, от одной ее части к другой, не рассеивается во множественных хозяйственных удачах и благодарениях крестьян. Он достигает звучания фортиссимо, когда в финальной части раскрывается тема вечного блаженства, которое достигается теми, кто достоин видеть Сион. В финале оратории Гайдна представлена четкая сотериологическая концепция, которая не упрощается либреттистом применительно к рассказу о простой крестьянской жизни. По заключению Лэндона, работа либреттиста полностью разрушила дуализм Томсона, чуждого каких-либо верований; произведение Гайдна и ван Свитена он оценивает как «semi-religious», т.е. полурегиозное, полуцерковное [1. P. 114].

Либретто ван Свитена было до предела оптимистично (т.е. чуждо «греховного уныния»). Идиллические картины сельской жизни, которых Жуковский касался в ряде своих ранних стихотворений, ни по тональности, ни по смыслу не совпадали с изображением в либретто ван Свитена крестьянских трудовых циклов, подкрепленных мощными религиозно-этическими постулатами, до самой глубины своей соответствующими церковному учению. Жуковский мог проявить вольность в применении слова «святой», но не либреттист «Jahreszeiten», писавший для опытного в сочинении церковной музыки композитора. В дуэте молодых героев (№ 22) слова о «верной любви» («Welch ein Glück ist treue Liebe!»; букв.: Какое счастье – верная любовь!) [30. С 39] ср. с переводом Жуковского, лишь в общих чертах передающим мысль либреттиста: «Дар Небес, любовь святая; // Ты моя, я твой навек...» [24. С. 19]. В хорах о вине (№ 28) немецкие здравницы («Es lebe...») в честь всего, что с ним

связано на земле, Жуковский передал словами «блаженны» и «свят» (последнее слово он отнес к погребу); конец же этих здравий в его переводе: «Славься, славься ты, святое вино!» [24. С. 23; 30. С. 47].

Для Жуковского работа над переводом была связана с рядом трудностей, вынуждавших его как упрощать мысль автора либретто, так и, напротив, усложнять, по-своему украшая или же проясняя ее. Это коснулось и изображения крестьянских трудов, и религиозных чувствований, восхвалений, призывов, констатаций. Жуковский, работая над либретто ван Свитена, адаптировал его к русской литературной стилистике того времени. Примером того, какие сложности приходилось ему преодолевать на этом пути, является перевод «Lob des Fleißes» (букв.: похвала прилежания, усердия, старания) из «осенней» части оратории (№ 20). В основе этого номера либретто лежал пространственный гимн «In Preise of Industry» (букв.: во славу трудолюбия) из поэмы Томсона. Лэндон посчитал ошибкой ван Свитена замену английского «Industry» немецким «Fleiß» [1. P. 102–103]. Смысловую неточность немецкого текста живо почувствовал автор русского перевода 1896 г., который воздал хвалу не прилежанию, а труду как источнику всех земных благ – прочного жилища, теплой одежды, пищи; к ним русский переводчик добавил от себя нечто более возвышенное: «счастье мирных дней» [27. С. 26–27]. Жуковский не решился отступить от «Fleiß», начав свою похвалу так:

Прилежность! ты природы друг!  
Роскошною рукой  
Она плоды подносит ей;  
Ее в трудах живит  
Надеждою своих щедрот [24. С. 16–17].

Ср.: «So lohnet die Natur den Fleiß, // Ihn ruft, ihn lacht sie an, // Ihn muntert sie durch Hoffnung auf, // Ihm steht sie willig bei; // Ihm wirkt sie mit voller Kraft» [30. С. 32] (букв.: Так природа воздает за усердие, Зовет его, радуется ему, Подбадривает надеждой, Охотно поддерживает; Для него она действует в полную силу). Жуковский, как и автор перевода 1896 г., не мог обойтись без приукрашивания «прилежности» неким духовным смыслом: «...ты наш добрый дух! // Тобой блаженны мы!», хотя в оригинале ее высшая значимость сво-

дилась к словам «von dir kommt alles Heil» [30. С. 33] (букв.: от тебя исходит всяческое благо<sup>1</sup>).

Жуковский украшает немецкий источник традиционными для русской поэтической речи рубежа XVIII–XIX вв. оборотами и выражениями. «Himmels Gabe» (дар небес) в переводе Жуковского всегда «Небесный Гений» [24. С. 3, 4 и др.]. Слова «рай» и «райский» появляются там, где их нет, например: «С собою рай нам принеси!» в призывном весеннем хоре поселян (№ 2) [24. С. 4]. Ветер становится «тихим ветерком» (то же и в переводе 1896 г.), птица – «птичкой», тропа – «тропинкой», девушки («Mädchen») – «милыми подругами» [24. С. 5, 6, 20, 26 и др.]. Чувства пастуха в утреннем описании приукрашены Жуковским: его взор устремлен «на восток *золотой*», поскольку он – «Ждет в волнении души // Прихода *пламенной зари*» [24. С. 10] (курсивом выделены отсутствующие в оригинале выражения). Другие примеры: «На нивах *золотых*»; «В черной и *багровой* мгле»; «И перлами покрытый луг // Блится в *радужных* лучах» [24. С. 11, 13, 14].

Для Жуковского просторечное «парни» было за пределами литературной нормы, поэтому «Burschen» он переводит иногда как «братцы», но чаще как «юноши». Зов Симона «Девки! мальчики! все домой» [24. С. 15] в его переводе соответствует стиху из терцета с хором (№ 18) «Mädchen, Burschen, Weiber, kommt!» [24. С. 29] (букв., если использовать слово «девки» из текста Жуковского: Девки, парни, бабы, домой!). В анонимном переводе здесь пропущены все обращения: «Ну, друзья, идем скорей!» [27. С. 23].

Словарные вставки Жуковского-переводчика вносят в текст либретто экспрессию поэта-сентименталиста. Добыча (птицы, олени, зайцы) изображается им в сцене охоты с элементом жалости, которой, конечно же, нет в немецком оригинале, воспевающем охотничью удачу (№ 25–26). В арии путника, блуждающего в снежной пустыне (№ 32), снег не только «глубокий», как в тексте ван Свитена, но и «страшный», а сам он не только «дрожит», но и «слезы льет»;

---

<sup>1</sup> Это напоминает сентенцию Некрасова из поэмы «Мороз, Красный нос» (1864) от лица его любимой героини – русской крестьянки: «В ней ясно и крепко сознание, // Что все их спасенье в труде, // И труд ей несет воздаянье: // Семейство не бьется в нужде» [32. С. 81].

исчезающий день для путника «бледный», и смотрит он на него взором «унылым»; чувство же при виде огня вдали становится для него «восторгом», а «кров», к которому он устремляется, – «милым», «человечий глас» – «сладким» [24. С. 26–27]. Видоизменяет Жуковский и восприятие деревенской зимней беседы, собравшей старых и молодых (№ 33) – для «приятных» разговоров [24. С. 27].

Жуковский, будущий «балладник», усиливает экспрессию там, где звучит тема смерти, выбирая для перевода выражения более «страшные», чем в оригинале, например: «Und Todesstille herrscht umher» [30. С. 25] (букв.: И мертвая тишина царит вокруг) – у Жуковского: «Как будто смерть спустилась в мир» [24. С. 13]. Другой «смертный» образ из перевода либретто имел в его творчестве некое развитие:

Природа вся – ужасный гроб,  
Где жизни прах один лежит,  
Где зрим творения скелет  
И где печальный, томный взор  
Лишь дикую встречает степь [24. С. 26].

Ср.: «Der Erde Bild ist nun ein Grab, // Wo Kraft und Reiz erstorben liegt, // Wo Leichenfarbe traurig herrscht, // Und wo dem Blicke weit umher // Nur öde Wüstenei sich zeigt» [30. С. 52] (букв.: Образ земли теперь – могила, Где мощь и очарование мертвы, Где воцаряется печальная бледность трупа И где взору далеко вокруг видна Только бесплодная пустыня). Ср. также в переводе 1896 г.: «Похожа на обширный гроб, // Что все живущее сокрыл...» [27. С. 38]. Образ некоего смертного остова на месте полного жизни организма (в переводе Жуковского это «творения скелет») использовался впоследствии поэтом. В своих письмах поэт любил возвращаться к образу «обвитого розами скелета» из своего же послания к П.А. Вяземскому и В.Л. Пушкину («Друзья, тот стихотворец – горе...», 1814), поразному варьируя его [7. Т. 1. С. 348, 703; Т. 15. С. 414, 439].

Лексический арсенал XVIII в. – по сравнению со стандартизованно-поэтическим языком позднейших переводов – играет яркими, оригинальными красками во многих местах перевода Жуковского. Например, в речитативе о приближающейся грозе (№ 16): «Влечется



туча в тишине» [24. С. 24], где словом «влечется» переведено немецкое «zieht» (ziehen): «Die finstre Wolke langsam zieht» [30. С. 25] (букв.: Зловещее облако медленно спускается). Другие примеры того же рода из хора № 17, живописующего грозу: «О, как ярится гром!» («O wie der Donner rollt!»; букв.: О, как раскатывается (громыкает) гром!), «О, как крутятся вихри!» («O wie die Winde toben»; букв.: О, как бушуют ветры!) [24. С. 26; 30. С. 27]. Здесь же у Жуковского «Горит дрожащая твердь» – взамен «Der weite Himmel entbrennt» (букв.: Широкое (во всю ширь) небо разгорелось); ср.: «Весь небосвод в огне!» [27. С. 22]. Тот же лексический потенциал помогал переводчику и в создании других, более ярких, чем в источнике, картин, например: «Лаянье псов разъяренных» [24. С. 21], где эпитет заменяет слово «gierigen» [30. С. 43], т.е. жадные. Ср.: «ревушая Зима» [24. С. 25] – «stürmisch düstre Winter» [30. С. 51] (букв.: бурно-мрачная зима). В этой же области Жуковский находил и средства, позволявшие ему уклониться от передачи буквального смысла строк либретто, когда оно говорило о «низких» побуждениях, например, в речитативе № 17: «Стекаются отвсюду торжественные сонмы веселых поселян» – это о том, как народ сбегается («strömet <...> Volk herbei») на веселую работу в виноградник, которая должна закончиться пирушкой [24. С. 22; 30. С. 45].

В переводе Жуковского есть следы недопонимания им особенностей того или иного трудового процесса, изображенного в либретто. Например, в арии Симона, воспевающей труд пахаря (№ 4), переводчик добавляет от себя: «Взрывая плугом грудь полей, // Играет на рожке» [24. С. 5]. В оригинале нет игры пахаря на рожке, а есть лишь напевающий песню землепашец («Ackersmann»), плавно шествующий за плугом [30. С. 7] (о работе ван Свитена над этим номером либретто см.: [1. Р. 96–97]).

Песня прядильщиц, исполняемая женским хором (подразумеваются матери) и Лизой (Анной) во время зимних посиделок (№ 34), посвящена близкой свадьбе: это вразумление девушке об ожидаемых от нее добродетелях и ее мечтание о фате (покрывале), которую нужно изготовить. Припев «Knurre, schnurre, knurre! // Schnurre, Rädchen, schnurre!» [30. С. 57] (букв.: Ворчи, жужжи, ворчи, Жужжи, колесико (прялочка), жужжи!) Жуковский переводит как «Быстро, быстро, быстро, // Колесо, вертись» [24. С. 27]; ср. в переводе

1896 г.: «Ну, жужжи, // Жужжи, вертись!» [27. С. 40]. В самой песне Жуковский называет это «колесо» самопрядкой (впоследствии он использовал в своих произведениях только общеупотребительное «самопрялка», например: [7. Т. 3. С. 52, 316]). Это была усовершенствованная разновидность колесной прялки, мало распространенная в России на рубеже XVIII–XIX вв. (см.: [33. С. 111]). Можно предположить, что Жуковский в 1802 г. еще не видел самопрялки, поэтому и не решился выбрать для перевода какой-либо из глаголов, передающих звук ее вращения. Авторитетный словарь русского языка XVIII в. подтверждает правильность его выбора, поскольку не относит применительно к колесной прялке или же самопрялке глагол «ожужжать» (в словарной статье эти устройства не называются: [34. Вып. 7. С. 147]).

После песни прядильщиц следует речитатив (№ 35), в котором переводчиком сделана смысловая ошибка, относящаяся к занятию поющих женщин: «Выткано уж полотно; // Колеса не шумят» [24. С. 29]; ср. в переводе 1896 г.: «Вот и лен уже спряден» [27. С. 41]. Они занимались прядением, а не ткачеством; в немецком либретто говорится об окончании их работы со льном (Flach): «Abgesponnen ist der Flachs...» (abspinnen – допрясть до конца, кончить прясть) [30. С. 59]. Обращения в песне к ткачу – это мечтание девушки о том, какой будет фата (или платочек, как в других переводах) из старательно изготовленной ею пряжи.

За песней следует, по словам переводчика, «сказка новая» (Mär, т.е. сказание, легенда, странная (невероятная) история) (№ 36) (см.: [1. Р. 110]). В переводе Жуковского эта история представляет оригинальный и смелый (по сравнению с двумя другими переводами) образец русификации плутовского сюжета:

Жил-был какой-то господин,  
Он девушку любил,  
Любил – хотел любимым быть.  
Однажды, встретясь с ней,  
Он ей с улыбкою сказал:  
«Анюта, поцелуй!»  
Она вздохнула и в ответ:  
«Изволь, сударь, изволь!» [24. С. 29].

Перевод Жуковского сглаживал социальную остроту истории. Например, выражением «Анюта, поцелуй!» Жуковский заменил слова «Komm, küsse deinen Herrn!» [30. С. 59] (букв.: Подойди, поцелуй твоего господина!). Честная девушка («das auf Ehre hielt») пришла в ужас и страх («vor Angst und Schrecken»), но согласилась [30. С. 61]. В переводе Жуковским сглаживались и хоры, в которых звучала оценка поступков двух героев от лица селян. Девушка медлит, оправдывая себя страхом перед своим братом: «Ты взойди на тот пригорок, // Посмотри, далёко ль он!» (интонационно перевод приближается к звучанию русского просторечья). Здесь Жуковский делает пропуск «неприличного» стиха, который в переводе 1896 г. звучит так: «А то – я бы не прочь» [27. С. 43], что в оригинале соответствует фразе: «Sonst könnt es wohl geschehn» [30. С. 61]. Жуковский преуменьшает и плутовскую ловкость девицы:

Едва господчик отошел,  
Анюта поскорей  
Его подарки прибрала,  
Пустилась как стрела,  
Крича ему: прости, судáрь!  
Вперед учтивей будь! –  
А он, остолбенев, стыдясь,  
За нею вслед смотрел [24. С. 30].

В немецком либретто девица завладевает конем «юнкера», на котором и скрывается, прокричав «синьору» слова о должном вознаграждении за свое унижение. Русский переводчик облагородил плутовскую историю, однако усилил финальную оценку всего происшествия в хоре селян: «Вот поделом! Вот поделом!» [30. С. 63].

Религиозный пафос номеров оратории, славящих Бога (о мощном звучании их в либретто ван Свитена см.: [1. Р. 98]), приглушен в переводе, нередко за счет изменения синтаксических конструкций хвалений. Ср. финал радостной весенней песни (№ 8): «Ehre, Lob und Preis sei dir, // Ewiger, mächtiger, gütiger Gott!» [30. С. 15] (букв.: Честь, хвала и слава тебе, Вечный, всемогущий, милосердный Бог!), во-первых, с переводом Жуковского: «Славен будь, мощный Творец! // Вечно, вечно славен будь!» [24. С. 8], а во-вторых, с позднейшим анонимным переводом: «Слава Тебе и хвала, всесильный, всеб-

лагий Господь! // Слава Тебе и хвала, о всемогущий Господь!» [27. С. 13]. Одно из гимнических взываний в хвалебной песни к солнцу (№ 11) в переводе Жуковского звучит как «Творца прелестный лик» [24. С. 10], чему в оригинале соответствует «der Gottheit schönstes Bild», т.е. «божества прекраснейший образ» (в переводе 1896 г.: «Ты образ чудный Божества» [27. С. 17]). В переводе Жуковского в той же хвалебной песни звучит: «Слава Солнцу, слава! // Источник жизни вечный!» [24. С. 10]; в немецком оригинале гимн солнцу не переходит доктринальных границ: «Des Lebens Licht und Quelle, Heil! // O du, des Weltalls Seel' und Aug'» [30. С. 19] (букв.: Жизни свет и источник, слава! О ты, вселенной душа и око).

Религиозный пафос приглушается и там, где речь идет о христианской этике. Например, в гимне прилежности – ср. в оригинале: «Du stärkest Mut und Sinn // Zum Guten und zu jeder Pflicht» [30. С. 35] (букв.: Ты укрепляешь мужество и стремление К благу и долгу каждого); в переводе Жуковского: «Ты крепость наших сил, // Подпора нам в делах благих» [24. С. 17]; в переводе 1896 г.: «Ты укрепляешь нас // И всегда к добру ведешь» [27. С. 27]. В песне прядильщиц среди добродетелей девушки названа набожность, которую в переводе Жуковский заменяет словом «добра»: «Будь невинна и добра, // Будь прилежна и скромна» [24. С. 28].

В определении итогов жизненного странствования (ария Симона, № 38) переводчик привносит некое эмоциональное благодушие, не соответствующее той твердости, с которой немецкое либретто говорит о смысле всего, что ведет человека к высшей цели, т.е. к Богу. Ср.: «Nur Tugend bleibt. // Sie bleibt allein, // Und leitet uns unwandelbar // Durch Zeit- und Jahreswechsel, // Durch Jammer oder Freude // Bis zu dem höchstem Ziele hin» [30. С. 65] (букв.: Остается только добродетель. Она остается одна И направляет нас неизменно Через смену времен и лет, Через беду или радость Вплоть до высшей цели); в переводе Жуковского:

Добро с тобой,  
Добро одно –  
Вот спутник неизменный наш!  
Пушай проходят годы,  
Пушай нас рок терзает,  
Добро за нами снидет в гроб! [24. С. 32].

Ср. заключительный стих в переводе 1896 г.: «И нас до цели доведет» [27. С. 45]. Жуковский смягчает в своем переводе и грозные инвективы в обличениях греховной жизни:

Где дни блаженства, наслаждений,  
Растеряны тобой?  
Где сии прелестные ночи,  
Протекшие без сна? [24. С. 31].

Ср.: «Wo sind sie nun, die Wonnetage, // Verschwelgt in Üppigkeit, // Und wo die frohen Nächte, // Im Taumel durchgewacht!» [30. С. 65] (букв.: Где они теперь, эти дни блаженства, Растворенные в изобилии, И где радостные ночи, проведенные в упоении!).

Перевод либретто 1802 г. то приближается к источнику, то отдаляется от него. В переводах позднейших за подобными колебаниями не стояло каких-либо иных задач, помимо узкопереводческих (или конъектурных, как в переводе советского времени). Издание русского либретто 1802 г. отмечено печатью и яркой творческой индивидуальности, и литературной эпохи, благородным идеям которой был предан автор. Многие строки перевода Жуковского звучат в духе самой злободневной сентиментальной поэзии, стремившейся просветить умы и смягчить сердца своих современников. Например, в «летней» арии Лизы (Анны) (№ 15):

Чувствам нега, наслажденье!  
Сердцу радость и восторг!  
В каждой нерве сладкий трепет... [24. С. 12].

Слово мужского рода *Negev* перешло из немецкого оригинала в перевод Жуковского, но в женском роде, что соответствовало нормам русского языка XVIII в. Ср. в переводе 1896 г.: «Сколько сердцу наслажденья // И отрады для души! // Все волненья утихают...» [27. С. 20].

Другой пример из «зимней» части (№ 38), запечатлевший горестное раздумье русского поэта-сентименталиста рубежа XVIII–XIX вв.:

Где ж замыслы твои кичливы?  
Где ложный блеск надежд?  
Где алчность буйной славы?  
Где сонм твоих забот? [24. С. 31].

Ср.: «Wo sind sie nun, die hoh'n Entwürfe, // Die Hoffnungen von Glück, // Die Sucht nach eitler Ruhme, // Der Sorgen schwere Last?» (изд. 1830, с. 65; букв.: Где они сейчас, высокие замыслы, Надежды на счастье, Поиски суетной славы, Заботы тяжкое бремя?).

В статье «О басне и баснях Крылова» (1809) Жуковский утверждал: «Переводчик в прозе есть раб; переводчик в стихах – соперник» [7. Т. 11. С. 208]. Свой «сопернический» путь молодой поэт начал в 1802 г., работая над либретто к оратории Гайдна «Времена года». Заказ известного московского музыканта ставил перед ним определенные рамки, поскольку работа его была нужна для исполнения выдающегося музыкального произведения. Тем не менее увлеченность текстом ван Свитена была заметна и в этом переводе Жуковского, поскольку он находил в своем «воображении такие красоты, которые бы могли служить заменой» многих выражений в нем, что, по мнению автора статьи, делало переводчика «писателем оригинальным» [7. Т. 11. С. 209]. Нам неизвестно, в какой редакции исполнялось либретто на русском языке в московском театре, но то, что перевод Жуковского без его имени был трижды переиздан на протяжении XIX в., говорит о его востребованности в русской музыкальной среде.

#### **Список источников**

1. *Landon H.C.R.* Haydn: chronicle and works. London : Thames and Hudson, 1983. [Vol. 5]: Haydn: the late years, 1801–1809. 495 p.
2. *Stern M.* Haydns «Schöpfung»: Geist und Herkunft des Swietenschen Librettos // Haydn-Studien. 1966. Bd. I, Hft. 3. S. 121–198.
3. *Riedel-Martiny A.* Das Verhältnis von Text und Musik in Haydns Oratorien // Haydn-Studien. 1967. Bd. I, Hft. 4. S. 205–240.
4. *Finscher L.* Joseph Haydn und seine Zeit. Regensburg : Laaber-Verlag, 2000.
5. *Резанов В.И.* Из разысканий о сочинениях В.А. Жуковского. Пг. : Сентатская типография, 1916. Вып. 2. 622 с.
6. *Соликов В.С.* Опыт российской библиографии. СПб. : Типография Императорского театра, 1816. Ч. 4. 527 с.
7. *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем : в 20 т. М. : Изд. дом ЯСК, 1999–2019. Т. 1–16.
8. Московские ведомости. 1805. 1 марта. № 17. С. 343; 4 марта. № 18. С. 356. 16 декабря. № 100. С. 2452.
9. *Финдейзен Н.Р.* Музыка Гайдна в России (историческая справка) // Русская музыкальная газета. 1909. № 20/21. Стб. 513–520.

10. *Вольман Б.Л.* Наследие Гайдна в России // Советская музыка. 1959. № 6. С. 86–89.
11. *Штейнпресс Б.С.* Музыка Гайдна в России при жизни композитора // Музыкальное исполнительство. М. : Музыка, 1970. Вып. 6. С. 272–306.
12. *Альбрехт Е.К.* Общий обзор высочайше утвержденного С.-Петербургского филармонического общества. СПб. : Типография Э. Гоппе, 1884. 119 с.
13. Музыкальная библиография русской периодической печати XIX века / сост. Т.Н. Ливанова. М. : Музгиз, 1960. Вып. 1: 1801–1825. 183 с.
14. Очерки по истории русской музыки. 1790–1825 / под ред. М.С. Друскина, Ю.В. Келдыша. Л. : Музгиз, 1956. 457 с.
15. Письма и дневник Александра Ивановича Тургенева геттингенского периода (1802–1804 гг.) и письма его к А.С. Кайсарову и братьям в Геттинген 1805–1811 гг. / введ. и примеч. В.М. Истрина. СПб. : Типография Императорской Академии наук, 1911. 668 с. (Архив бр. Тургеневых. Вып. 2).
16. Словарь русских писателей XVIII века / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом). М. ; СПб. : Наука, 1988–2020. Вып. 1–4.
17. *Веселовский А.Н.* В.А. Жуковский: Поэзия чувства и «сердечного воображения». СПб., 1904. 548 с.
18. *Левин Ю.Д.* Английская поэзия и литература русского сентиментализма // От классицизма к романтизму : Из истории международных связей русской литературы. Л. : Наука, 1970. С. 195–297.
19. Письма Д.Н. Блудова к В.А. Жуковскому, 1801–1817 // РО ИРЛИ. № 21823.
20. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. М. : Сов. энциклопедия, 1972–1982.
21. *Одоевский В.Ф.* Музыкально-литературное наследие / [общ. ред., вступ. статья и примеч. Г.Б. Бернандта]. М. : Музгиз, 1956. 723 с.
22. Из переписки князя В.Ф. Одоевского. XIV. Записки В.А. Жуковского // Русская старина. 1904. № 7. С. 151–154.
23. Письма В.А. Жуковского к В.Ф. Одоевскому, 1835–1841 // ОР РНБ. Ф. 539. Оп. 2. № 516.
24. Четыре времени года. Музыка сочинения Гайдена. М. : В Университетской типографии, у Люби, Гария и Попова, 1802. 33 с.
25. Степанов В.П. Краснопольский Николай Степанович // Русские писатели 1800–1917 : биогр. словарь. М. : Большая российская энциклопедия, 1994. Т. 3. С. 136–137.
26. Времена года. Оратория И. Гайдена. Митава, 1893.
27. Четыре времени года. Иос. Гайдна / Петропавловское общество любителей хорового пения по случаю 25-летия существования. 7 января 1871–1896. СПб. : Типо-лит. В. Кене и К<sup>о</sup>, 1896.
28. *Лисицына А.С.* Петропавловское общество любителей хорового пения (St.-Petri-Gesangverein). К 175-летию Л.Ф. Гомилиуса // Временник Зубовского института. 2021. Вып. 1 (32). С. 33–59.

29. Гайдн И. Времена года. Оратория, для солистов, хора и оркестра: Переложение для пения с фортепиано / рус. текст Ярослава Родионова ; ред. Б.Л. Яворского. М. ; Л. : Музгиз, 1939. 355 с.
30. Четыре времени года. Музыка сочинения г. Гайдена = Die Jahreszeiten von Joseph Gaydn. М. : Тип. Н. Степанова при Императорском театре, 1830.
31. Четыре времени года. Оратория, положенная на музыку Гайденом. = Die Jahreszeiten von Joseph Gaydn. СПб. : Тип. К. Крайя, 1836.
32. Некрасов Н.А. Полн. собр. соч. и писем : в 15 т. Л. : Наука, 1982. Т. 4. 655 с.
33. Шитлов А.В. Текстильный промысел в России в первой половине XVIII века // Изв. Воронеж. гос. пед. ун-та. Гуманит. науки. 2017. № 2 (275). С. 106–112.
34. Словарь русского языка XVIII века. Л. ; СПб. : Наука, 1984–2019. Вып. 1–22.

### References

1. Landon, H.C.R. (1983) *Haydn: Chronicle and Works*. Vol. 5. London: Thames and Hudson.
2. Stern, M. (1966) Haydn's "Schöpfung": Geist und Herkunft des Swietenschen Librettos. *Haydn-Studien*. 1(3). pp. 121–198.
3. Riedel-Martiny, A. (1967) Das Verhältnis von Text und Musik in Haydn's Oratorien. *Haydn-Studien*. 1(4). pp. 205–240.
4. Finscher, L. (2000) *Joseph Haydn und seine Zeit*. Regensburg: Laaber-Verlag.
5. Rezanov, V.I. (1916) *Iz razyskaniy o sochineniyakh V.A. Zhukovskogo* [From research on the writings of Vasily Zhukovsky]. Vol. 2. Petrograd: Sentatskaya tipografiya.
6. Sopikov, V.S. (1816) *Opyt rossiyskoy bibliografii* [Russian Bibliography]. Vol. 4. St. Petersburg: Tipografiya Imperatorskogo teatra.
7. Zhukovsky, V.A. (2019) *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: V 20 t.* [Complete Works and Letters: In 20 vols]. Moscow: YaSK.
8. *Moskovskie vedomosti*. (1805). 1st March, p. 343; 4th March, p. 356; 16th December, p. 2452.
9. Findeyzen, N.R. (1909) *Muzyka Gaydna v Rossii (istoricheskaya spravka)* [Haydn's music in Russia (the historical background)]. *Russkaya muzykal'naya gazeta*. 20/21. Art. 513–520.
10. Volman, B.L. (1959) *Nasledie Gaydna v Rossii* [Haydn's legacy in Russia]. *Sovetskaya muzyka*. 6. pp. 86–89.
11. Steinpress, B.S. (1970) *Muzyka Gaydna v Rossii pri zhizni kompozitora* [Haydn's music in Russia during his life]. In: *Muzykal'noe ispolnitel'stvo* [Musical Performance]. Vol. 6. Moscow: Muzyka. pp. 272–306.
12. Albrecht, E.K. (1884) *Obshchiy obzor vysochayshe utverzhennogo S.-Peterburgskogo filarmonicheskogo obshchestva* [General overview of the highly approved St. Petersburg Philharmonic Society]. St. Petersburg: Tipografiya E. Goppe.



13. Livanova, T.N. (1960) *Muzykal'naya bibliografiya russkoy periodicheskoy pechati XIX veka* [Musical bibliography of the Russian periodical press of the 19th century]. Vol. 1. Moscow: Muzgiz.

14. Druskin, M.S. & Keldysh, Yu.V. (eds) (1956) *Ocherki po istorii russkoy muzyki. 1790–1825* [Essays on the history of Russian music. 1790–1825]. Leningrad: Muzgiz.

15. Turgenev, A.I. (1911) *Pis'ma i dnevnik Aleksandra Ivanovicha Turgeneva gettingenskogo perioda (1802–1804 gg.) i pis'ma ego k A.S. Kaysarovu i brat'yam v Gettingen 1805–1811 gg.* [Letters and diary of Alexander Turgenev of the Gottingen period (1802–1804) and his letters to Andrey Kaisarov and brothers in Göttingen 1805–1811]. St. Petersburg: Imperial Academy of Sciences.

16. Panchenko, A.M. (ed.) (1988–2020) *Slovar' russkikh pisateley XVIII veka* [Dictionary of Russian writers of the 18th century]. Moscow; St. Petersburg: Nauka.

17. Veselovsky, A.N. (1904) *V.A. Zhukovskiy: Poeziya chuvstva i "serdechnogo voobrazheniya"* [Vasily Zhukovsky: Poetry of Feeling and "Heartfelt Imagination"]. St. Petersburg: Imperial Academy of Sciences.

18. Levin, Yu.D. (1970) *Angliyskaya poeziya i literatura russkogo sentimentalizma* [English Poetry and Literature of Russian Sentimentalism]. In: Zaborov, P.R., Alekseev, M.P., Levin, Yu.D. & Danilevsky, R.Yu. *Ot klassitsizma k romantizmu: Iz istorii mezhdunarodnykh svyazey russkoy literatury* [From Classicism to Romanticism: From the History of International Relations of Russian Literature]. Leningrad: Nauka. pp. 195–297.

19. Bludov, D.N. (1801–1817) *Pis'ma D.N. Bludova k V.A. Zhukovskomu, 1801–1817* [Letters from Dmitry Bludov to Vasily Zhukovsky, 1801–1817]. Department of Manuscripts of the Institute of Russian Literature. № 21823.

20. Keldysh, Yu. (ed.) (1972–1982) *Muzykal'naya entsiklopediya: V 6 t.* [Musical Encyclopedia: In 6 vols]. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya.

21. Odoevsky, V.F. (1956) *Muzykal'no-literaturnoe nasledie* [Musical and Literary Heritage]. Moscow: Muzgiz.

22. Odoevsky, V. (1904) *Iz perepiski knyazya V.F. Odoevskogo. XIV. Zapiski V.A. Zhukovskogo* [From the correspondence of Prince Vladimir Odoevsky. XIV. Notes by Vasily Zhukovsky]. *Russkaya starina*. 7. pp. 151–154.

23. Zhukovsky, V.A. (1835–1841) *Pis'ma V.A. Zhukovskogo k V.F. Odoevskomu* [Letters from Vasily Zhukovsky to Vladimir Odoevsky, 1835–1841]. Department of Manuscripts of the Russian National Library. Fund 539. List 2. № 516.

24. Haydn, J. (1802) *Chetyre vremeni goda. Muzyka sochineniya Gaydena* [Four Seasons. Music by Haydn]. Moscow: V Universitetskoy tipografii, u Lyubi, Gariya i Popova.

25. Stepanov, V.P. (1994) *Krasnopol'skiy Nikolay Stepanovich*. In: Nikolaev, P.A. (ed.) *Russkie pisateli 1800–1917: Biograficheskiy slovar'* [Russian Writers of 1800–1917: A Biographical Dictionary]. Vol. 3. Moscow: Bol'shaya rossiyskaya entsiklopediya. pp. 136–137.

26. Haydn, J. (1893) *Vremena goda. Oratoriya I. Gaydena* [Seasons. Oratorio by Joseph Haydn]. Mitava: [s.n.].

27. Haydn, J. (1896) *Chetyre vremeni goda. Ios. Gaydna* [Four seasons by Joseph Haydn]. St. Petersburg: Tipo-lit. V. Kene i K°.

28. Lisitsyna, A.S. (2021) Petropavlovskoe obshchestvo lyubiteley khorovogo peniya (St.-Petri-Gesangverein). K 175-letiyu L.F. Gomiliusa [The Peter and Paul Society of Choral Singing Lovers (St.-Petri-Gesangverein). To the 175th anniversary of Louis Homilius]. *Vremennik Zubovskogo instituta*. 1(32). pp. 33–59.

29. Haydn, J. (1939) *Vremena goda. Oratoriya, dlya solistov, khora i orkestra: Perelozhenie dlya peniya s fortepiano* [Seasons. Oratorio, for soloists, choir and orchestra: Arrangement for singing and piano]. Moscow; Leningrad: Muzgiz.

30. Haydn, J. (1830) *Chetyre vremeni goda. Muzyka sochineniya g. Gaydena* [Four Seasons. Music by Mr. Haydn]. Moscow: N. Stepanov at the Imperial Theatre.

31. Haydn, J. (1836) *Chetyre vremeni goda. Oratoriya, polozhennaya na muzyku Gaydenom* [Four seasons. Oratorio to music by Haydn]. St. Petersburg: Tip. K. Krayya.

32. Nekrasov, N.A. (1982) *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: V 15 t.* [Complete Works and Letters: in 15 vols]. Vol. 4. Leningrad: Nauka.

33. Shipilov, A.V. (2017) Tekstil'nyy promysel v Rossii v pervoy polovine XVIII veka [Textile craft in Russia in the first half of the 18th century]. *Izvestiya Voronezh. gos. ped. un-ta. Gumanit. nauki*. 2(275). pp. 106–112.

34. Sorokin, Yu.S. (ed.) (1984–2019) *Slovar' russkogo yazyka XVIII veka* Dictionary of the Russian language of the 18th century]. Leningrad; St. Petersburg: Nauka.

***Информация об авторе:***

**Березкина С.В.** – д-р филол. наук, старший научный сотрудник лаборатории «Компаративистика и имагология» Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: s.berezkina@mail.ru

***Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.***

***Information about the author:***

**S.V. Berezkina**, Dr. Sci. (Philology), Senior Researcher, Laboratory of Comparative Studies and Imagology, Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation, s.berezkina@mail.ru

***The author declares no conflicts of interests.***

*Статья принята к публикации 23.08.2022.*

*The article was accepted for publication 23.08.2022.*

Научная статья  
УДК 821.161.1+82.091  
doi: 10.17223/24099554/18/3

## ПЕЧОРИН И «МИРАЖИ ЗАПАДА»

---

*Екатерина Витальевна Беликова*

*Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского, Омск, Россия,  
e.v.belikova@bk.ru*

**Аннотация.** В статье рассматривается проблема влияния французской психологической прозы первой трети XIX в. на роман Лермонтова «Герой нашего времени». Неоднозначность данного вопроса обусловлена отсутствием явных свидетельств, подтверждающих знакомство писателя с романами Шатобриана, Констан, Мюссе и др. В связи с этим теория «французского влияния» имеет предполагаемый, гипотетический характер, осложняемый еще и тем, что несомненный для «Героя нашего времени» байронизм сам по себе восходит к французскому источнику.

**Ключевые слова:** Печорин, М. Лермонтов, «Герой нашего времени», Р. Шатобриан, «Рене», Б. Констан, «Адольф», А. де Мюссе, «Исповедь сына века»

**Для цитирования:** Беликова Е.В. Печорин и «миражи Запада» // Имагология и компаративистика. 2022. № 18. С. 59–71. doi: 10.17223/24099554/18/3

Original article  
doi: 10.17223/24099554/18/3

## PECHORIN AND «MIRAGES OF THE WEST»

*Ekaterina V. Belikova*

*Dostoevsky Omsk State University, Omsk, Russian Federation, e.v.belikova@bk.ru*

**Abstract.** The article compares the image of Pechorin (*A Hero of Our Time* by Mikhail Lermontov) and his possible French prototypes: François-René Chateaubriand's *Rene*, Benjamin Constant's *Adolphe*, and Alfred de Musset's *Octave*. The protagonist of Chateaubriand's *Rene* – the novel that stands at the origins of psychological prose of the 19th century – is typologi-

cally related to the image of Pechorin. The common fate of these characters is dissatisfaction, emotional draining, and inner emptiness. Structurally the images share such typological features as “intimations of passions” and mingled, indefinite, incomprehensible feelings. Pechorin as well as his French “prototype” lives an abundant life, full of energy and passion, worthy of a better cause. However, Pechorin, unlike Rene, neither renounces an earthly life nor wants to retire to a monastery. The religious theme in Lermontov’s novel is not as significant as in Chateaubriand’s, who considers Christianity the only salvation from the “intimations of passions.” Benjamin Constant’s Adolphe and Pechorin share romantic perspective: motifs of loneliness, alienation from society, and immersion in the inner world. Yet Pechorin’s outlook is wider than Adolphe’s, the latter being obsessed with the slightest impulses. Pechorin’s journal contains not only reflections on psychology, but also an outline of other characters and actions, magnificent landscapes, and philosophical reflections. It is obvious that the “Princess Mary” section from *A Hero of Our Time* is most closely related to Constant’s *Adolphe* through the themes of a love affair, seduction and play of feelings. Alfred de Musset’s novel *Confession of a Child of the Century* is primarily related to *A Hero of Our Time* through the title, which declares the typicality of the characters epitomizing the entire “timeless” generation. The novels by Musset and Lermontov are adjacent to psychological realism, depicting a person through society, time, and history. Pechorin, as well as the French “child of the century”, typifies the entire generation. The similarity of the images of Rene, Adolphe, Octave, and Pechorin, on the one hand, has a general romantic character, while on the other, is probably generated by the works of George Gordon Byron, who was a poet-mediator of French influence for Lermontov. However, Byron failed to provide Lermontov with the most subtle introspection and intense reflection French romantic prose was renowned for. The search for these features may have led Lermontov to the French “reflectors”: Rene, Adolphe, and Octave.

**Keywords:** Pechorin, Mikhail Lermontov, *A Hero of Our Time*, François-René Chateaubriand, *Rene*, Benjamin Constant, *Adolphe*, Alfred de Musset, *Confession of a Child of the Century*

**For citation:** Belikova, E.V. (2022) Pechorin and «mirages of the West». *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 18. pp. 59–71. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/18/3

Образ Печорина часто сопоставляли с его многочисленными западными «собратьями» (от Рене Шатобриана до Жюльена Сореля Стендаля). Примечательно, что вопрос «Печорин – герой западный или русский?» возник сразу после выхода романа. По мнению С.П. Шевырева, Печорин чужд русской жизни и выписан по меркам

западноевропейского романа. «Печорин, конечно, не имеет в себе ничего титанического; он и не может иметь его; он принадлежит к числу тех пигмеев зла, которыми так обильна теперь повествовательная и драматическая литература Запада <...> Печорин есть один только призрак, отброшенный на нас Западом, тень его недуга, мелькающая в фантазии наших поэтов, un mirage de l'occident (мираж запада. – Е.Б.) ...» [1. С. 535–536].

С.И. Родзевич, автор первой дореволюционной монографии, посвященной изучению французских предшественников Печорина, отталкивается от сравнения с героями Байрона. Отмечая бесспорный байронизм лермонтовского героя, ученый тем не менее констатирует, что присущие ему «сомнение в своих силах, скорбные нотки самообличения – все это черты, совершенно несвойственные Байрону» [2. С. 7]. «С этой стороны, – считает ученый, – несравненно ближе к Печорину герои французского романтизма – Рене Шатобриана, Адольф Бенжамена Констана и Октав А. де Мюссе» [2. С. 9].

Касаясь литературной генеалогии образа Печорина, Б. Томашевский также перечисляет байроновского Чайльд Гарольда, Рене Шатобриана, Обермана Сенанкура и Адольфа Констана. Эти герои, с точки зрения ученого, относятся к «новому роману», который «с его особым стремлением к психологизму и особыми приемами психологизации героя знаменует начало идеологического романа XIX в. К этому циклу романов принадлежит и «Герой нашего времени» [3. С. 497–498].

О проблеме «своего» и «чужого» в образе Печорина написано немало<sup>1</sup>, но, на наш взгляд, этот вопрос продолжает оставаться актуальным. В повести «Рене» (1802), стоящей у истоков психологической прозы XIX в., Шатобриан впервые вывел новый тип героя, сосредоточившего в себе «болезнь века» – себялюбие, меланхолию, «мировую скорбь». Рене, одинокому, неприкаянному, бесцельно блуждающему по миру, безусловно, типологически родствен образ Печорина. «И Рене и Печорин – натуры беспокойные, люди с боль-

---

<sup>1</sup> Об этом же пишут и современные исследователи: «Печорин – родня не только Онегину, но и Вертеру Гете, Адольфу Констана, Максим Максимыч – Белкину и Савеличу Пушкина. В романе узнаваемы общие места поэтики романтического романа: сюжетные ситуации, фабула, романические коллизии, типичен конфликт героя и общества» [4. С. 23].

шими, но неопределенными, для них самих неясными духовными запросами, чуждыми, во всяком случае, исканиям общественного блага, истины и т.п. Искания Рене и Печорина – это поиски самих себя, постоянное углубление в свои переживания» [2. С. 11]. Общий удел этих героев – неудовлетворенность, исчерпанность душевных сил, внутренняя пустота. На уровне структуры образов типологическими чертами являются «смутность страстей», смешанность чувств, носящих зачастую зыбкий, неопределенный или непостижимый характер. Русский герой, как и его французский «прототип», наделены переизбытком жизни, энергией и страстностью, которым нет достойного поприща. Но Печорин, в отличие от Рене, не отрекается от земного, не думает о возможности уйти в монастырь, и религиозная тема для лермонтовского романа не была столь значима, как для Шатобриана, рассматривающего христианство как единственное спасение от «смутности страстей». Повесть «Рене», как известно, наряду с «Аталой» должна была служить художественной иллюстрацией к трактату «Гений христианства», в котором автор прославлял католицизм как религию, сдерживающую и смягчающую человеческие страсти.

Объединяет героев Шатобриана и Лермонтова и общеромантический мотив *странничества*. Рене видит в своих путешествиях способ уйти от преследующей меланхолии. Совершив безотрадное путешествие по «руинам» Европы, он бежит от цивилизации в Америку, но и в американской руссоистской идиллии остается одиноким и страдающим. Если немецкий раннеромантический художник отправлялся в путь за идеалом (голубым цветком), то поколение французских и английских романтиков находится в вечных странствиях без цели, без желаний.

Образ страдальца Рене лишен того «вампиризма» и наслаждения страданиями других людей, которые будут в характерах Октава и Печорина. Его скорбь и трагическая, безысходная меланхолия не вымещаются на близких и любимых людях. Печорин же в отношениях с Бэлой и княжной Мэри действует в угоду своему тщеславию и эгоизму. Предвкушая слезы Мэри, он не без удовольствия признается: «...есть минуты, когда я понимаю Вампира...» [5. С. 541]. Смысл его действий зачастую определяется прихотью или «бесом противоречия», заставляющим его вступать в конфликт с окружающими единственно из непреодолимого желания возражать.

Адольфа из одноименного романа Бенжамена Констана и Печорина сближает общая для романтических героев психология: мотивы одиночества, отчуждения от общества, погруженности во внутренний мир. Так, Адольф на протяжении всего романа занят только собою и своими чувствами. Пожалуй, только один раз он отвлекается от постоянного самоанализа и поднимается до уровня философских обобщений в довольно лаконичном пейзажном описании (единственном, которое есть в книге): «День угасал; небо было чисто; поля пустели; работы людские кончались; люди предавали природу себе самой. Думы мои означились постепенно оттенками более строгими и величавыми. Мраки ночи, густевшие беспрестанно, обширное безмолвие, меня окружавшее и передаваемое одними отзывами редкими и отдаленными, заменили мое волнение чувством более спокойным и благоговейным <...> Я давно не испытывал ничего подобного: беспрерывно поглощаемый размышлениями всегда личными, всегда обращающий взоры на свое положение, я сделался чуждым всякому общему понятию; я занят был только Элленорою и собою» [6. С. 73]. Однако умиротворенное настроение, ставшее результатом философских размышлений о смерти, вскоре сменяется «нетерпением довольно тяжким» [6. С. 74] из-за мыслей о постоянном контроле со стороны Элленоры, а затем нежным умилением от радостной встречи с нею и далее вновь смутным волнением – и это спектр чувств героя только за одни сутки. Не только «раздвоенность человеческой психики», в которой, по мнению А. Ахматовой, заключается новизна романа [7. С. 88–89], но и зыбкость и непостоянство чувств составляют психологическую доминанту характера Адольфа. Он и сам не устает удивляться хаотичности собственного внутреннего мира. Его образ лишен всякой устойчивости и твердости и находится в постоянном движении.

Эти безволие и вечные колебания, по мысли В. Мильчиной, делают Адольфа и его автора, который передал своему герою собственный психологический склад, «человеком романтической эпохи. Ибо отсутствие воли было одним из главных диагнозов, который писатели той эпохи ставили героям своего века» [8. С. 25]. Уточним, что это преимущественное свойство французских героев-романтиков. Можно вспомнить «смутность страстей», смешанность чувств, носящих зачастую зыбкий, неопределенный или непостижи-

мый характер у героев Шатобриана. То же относится и к роману А. Мюссе «Исповедь сына века», герой которого испытывает безволие, нерешительность и ощущение двойственности своей натуры.

Адольф страдает от своей нерешительности и, пытаясь разорвать отношения, еще сильнее связывает себя ненужными ему узами. Он постоянно сетует на свое бездействие, пристально анализируя чувства, которые меняются каждую минуту. Адольф так часто укоряет себя за медлительность и слабости, что это невольно напоминает нам образ Гамлета. Борьба со злом приняла у него форму психологического конфликта, его узурпатором является Эллена, от власти которой он всеми силами стремится освободиться. «Пращи и стрелы яростной судьбы» заменены метафизикой сложных любовных отношений, «Дания-тюрьма» – адом совместной жизни, откладываемая месь – затянувшимся расставанием.

Саморефлексия Печорина не отнимает у него способности действовать. Он лишен «гамлетовского комплекса» бездействия, которым страдает Адольф. Русский герой обладает волей, сильным характером и внутренней независимостью. Его сложно представить в подчиненной роли. «Одно мне всегда было странно: я никогда не делался рабом любимой женщины; напротив, я всегда приобретал над их волей и сердцем непобедимую власть, вовсе об этом не стараясь» [5. С. 517]. Кругозор Печорина шире, чем у Адольфа, заикленного на мельчайших душевных движениях. В журнале лермонтовского героя не только психология, но обрисовка характеров и поступков других людей, великолепные картины природы, философские раздумья.

Очевидно, что из «Героя нашего времени» роману Константа более всего близка повесть «Княжна Мэри». Их объединяет любовная интрига, тема обольщения и игры в чувства. Адольф, соблазняющий Эллелену из смешанного чувства любви и тщеславия, напоминает Печорина, не любящего Мэри, но однако упорно, по «системе», добивающегося ее взаимности. Тем не менее в общей схеме любовной интриги, присутствующей в обоих произведениях, есть важные различия.

Герой Константа начинает свое повествование достаточно традиционно, взяв за точку отсчета некое значимое событие, в данном случае – окончание курса в Геттингенском университете и прибытие



в город Д\*\*\*. В начале исповеди Адольф сообщает «предысторию», которая настраивает читателя на плавный и последовательный рассказ: непростые отношения с отцом, идущие с детства, особенности собственного характера, ставшего результатом дисгармоничного воспитания. Печорин также начинает свой рассказ с упоминания о приезде в Пятигорск и довольно быстро переходит к описанию встречи с Грушницким и княжной Мэри, становящейся завязкой любовной интриги. Но его жизнь до отъезда на Кавказ никак не освещается (за исключением упоминания о таинственной петербургской «истории»), мы ничего не узнаем о его семье, детских и юношеских годах («толстую тетрадь», содержащую «всю жизнь» героя, издатель, странствующий литератор, обещал нам опубликовать позже). И в целом повествование в романе «Герой нашего времени», более динамичное, лишенное плавной последовательности и хронологической связности, создает вокруг Печорина атмосферу таинственности.

Оба героя молоды (их возраст указывается авторами: Адольфу 22 года, Печорину, по оценке Максима Максимыча, около 25 лет). Но если Адольф только вступает во взрослую жизнь и имеет мало опыта в любовных отношениях, то Печорин обнаруживает прекрасное знание и женщин, и «науки страсти нежной». При почти равном возрасте Печорин в сравнении с Адольфом пресыщеннее и «старее» душой. Он начинает следить за развитием отношений княжны Мэри и Грушницкого и разрабатывает собственную «систему», вызывая в княжне сначала раздражение, потом благодарность, любопытство и, наконец, любовь, но сам точно не понимает, с какой целью он это делает. Анализируя свои чувства к Мэри, Печорин стремится дойти до сути, обнажая страшные глубины своей души, отравленной злом, себялюбием и демоническим упоением властью. «Я часто спрашиваю себя, зачем я так упорно добиваюсь любви молоденькой девочки, которую обольстить я не хочу и на которой никогда не женюсь?... А ведь есть необъятное наслаждение в обладании молодой, едва распустившейся души! Она, как цветок, которого лучший аромат испаряется навстречу первому лучу солнца; его надо сорвать в эту минуту и, подышав им досыта, бросить на дороге: авось кто-нибудь поднимет! Я чувствую в себе эту ненасытную жажду, поглощающую все, что встречается на пути; я смотрю на страдания и радости других только в отношении к себе, как на пищу, поддержи-

вающую мои душевные силы... первое мое удовольствие – подчинять моей воле все, что меня окружает; возбуждать в себе чувство любви, преданности и страха – не есть ли первый признак и величайшее торжество власти?...» [5. С. 528–529].

И при этом временами Печорина охватывает скука: «Я все это знаю наизусть – вот что скучно!» [5. С. 532]. Как это не похоже на предвкушение любви у Адольфа: «До той поры я не имел ни с одной женщиной связи, лестной для моего самолюбия: казалось, новое будущее разоблачилось в глазах моих; новая потребность отозвалась в глубине моего сердца» [6. С. 42]. Но тут же герой, привыкший к идеальному анатомированию чувств, продолжает: «В этой потребности было, без сомнения, много суетности: но не одна была в ней суетность; может статься, было ее и менее, нежели я сам полагал. Чувства человека смутны и смешанны; они образуются из множества различных впечатлений, убегающих от наблюдения; и речь, всегда слишком грубая и слишком общая, может послужить нам к означению, но не к определению оных» [6. С. 42].

Адольф не может разобраться в своих чувствах, сложное внутреннее борение между желанием нравиться, нетерпением, самолюбием и застенчивостью заставляют его, как всегда, затягивать объяснение. «Кто стал бы читать в сердце моем в ее отсутствие, тот почел бы меня соблазнителем холодным и малочувствительным. Но кто увидел бы меня близ нее, тот признал бы меня за любовного новичка, смятенного и страстного» [6. С. 45]. Не в силах побороть свою нерешительность Адольф делает любовное признание в письме. Когда Эленора отказывает ему и уезжает, игра в любовь переходит в настоящее чувство, которое целиком поглощает Адольфа: «Любовь, которую за час перед тем я самохвально лукавил, казалось, господствовала во мне с иступлением» [6. С. 46]. Подобная трансформация есть и у Печорина («Я не видал ее! Она больна! Уж не влюблен ли я на самом деле?.. Какой вздор!» [5. С. 537], «Что же это такое? Неужели я влюблен?.. Я так глупо создан, что этого можно от меня ожидать» [5. С. 539]). Адольф, вначале обольщающий Эленору из тщеславия, затем переживает настоящую любовную эйфорию («Я видел в ней создание небесное: любовь моя походила на поклонение...» [6. С. 52]), которая, правда, вскоре сходит на нет. В случае же с Печориным сохраняется тайна чувства, герой даже сам не смог

бы ответить, что он испытывает: сильнейшую страсть или желание острых ощущений для энергетической «подпитки». Даже в самые волнующие моменты он продолжает рефлексировать и подвергать рациональному, саркастическому анализу свои чувства. И, наконец, страх потерять свободу заставляет Печорина бездушно оборвать отношения с княжной («...Я вас не люблю» [5. С. 543]). Его мятежную душу манят туманные дали, море и «желанный парус», являющиеся в поэтическом языке Лермонтова символом свободной бурной жизни.

В отличие от романа Константа, в котором прослеживается только одна любовная линия, у Лермонтова мы имеем дело с любовным треугольником: Печорин – княжна – Вера. В монографии С.И. Родзевича отмечено сходство образов Эленоры и Веры. «В отношениях Печорина к Вере мы наблюдаем те же психологические противоречия, что и в отношениях Адольфа к Эленоре. Оба они как бы тяготеют любовью к ним; но в то же время, когда наступает момент разрыва, в них возникает сложное чувство. Это – ощущение своего одиночества вне исчезающей любви» [2. С. 21]. Эленора и Вера, будучи замужем, жертвуют многим ради любви. Но Эленора открыто нарушает законы света и ради любви к Адольфу жертвует своим стабильным, хотя и двусмысленным семейным положением, репутацией в свете, детьми. Она более независимая и сильная личность, способная пойти против сурового мнения света. В русском варианте тема адюльтера решена более мягко и скрытно, без вызывающего разрыва с семьей и общественным мнением. После ссоры с мужем, которому стало известно об измене, Вера окончательно и беспрекословно расстается с Печориным.

В развитии любовных линий романов образы Адольфа и Печорина сближают роль инициатора любовной интриги, игра в любовь и сложность психологических побуждений. Интересен и общий мотив перехода игры в настоящее чувство, подчеркивающий психологическую сложность и неоднозначность душевного мира героев. Однако в Печорине нет ни робости, ни восторженности чувств, ни сентиментального многословия Адольфа. В целом Адольф более чувствительная натура, Печорин же – головная, рассудочная. И, конечно, многое определяется тем, что Адольф впервые переживает любовное смятение, бессонницу и слезы, Печорин же намного более искушен в любви. При этом Печорин хуже и страшнее своего французского

прообраза. Адольф боится даже опечалить Эленору и уже при мысли об этом чувствует угрызения совести. Печорин же хладнокровно играет человеческими судьбами, он демонически притягателен и аморален. Его жизнь – погоня за острыми ощущениями и утраченными чувствами. Безжалостная игра с Мэри, затем жестокое вмешательство в судьбу Бэлы, приведшее к ее смерти, – эта утонченная «эстетика зла», которая проецируются не столько на французскую романтическую прозу первой трети XIX в., сколько на рокайльный роман XVIII в. и байронических героев. В то же время «Лермонтов награждает Печорина множеством недостатков, но при этом ни на минуту не упускает из виду сверхзадачу: придать герою обаяния. Оно – в мощи ума, в мужестве строгого самоотчета, в бесстрашии заглядывания в самые темные уголки души. В герое есть и другие достоинства (смелость, способность к благородным порывам, артистизм), но эти качества значимы именно на фоне его блистательного интеллектуализма» [9. С. 266–267].

Достаточно подробный сравнительный анализ «Героя нашего времени» и романа Альфреда де Мюссе «Исповедь сына века» (1836) представлен в монографии С.И. Родзевича «Предшественники Печорина во французской литературе». Ученый внимательно изучает совпадения между романами как общего, так и частного характера. Очевидно, что с «Героем нашего времени» роман Мюссе роднит прежде всего заглавие, заявляющее о типичности героя, воплощающего в своей судьбе все поколение эпохи «безвременья». По сравнению с прозой раннего французского романтизма Мюссе и Лермонтов стремятся к более широкому охвату реальности и внешнего мира. Их романы уже примыкают к реалистической психологической прозе, в которой человек изображается через общество, время и историю. Печорин, как и французский «сын века», типизирует все поколение, представляя обобщенный портрет современника. Постоянное самонаблюдение, ощущение раздвоенности своей натуры – типологически общие черты героев. «Во мне почти всегда было два человека: один из них смеялся, а другой плакал. Это было как бы постоянное отражение действия головы на сердце» [10. С. 167] – это признание Октава почти полностью повторяется во фразе Печорина: «Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его...» [5. С. 552].

«Сопоставляя Октава с Печориным, мы не думаем вовсе считать первого непосредственным прототипом второго, как не считаем таковым и Адольфа. Октав, как тип, как нечто целое, отличен от Печорина» [2. С. 43], – приходит к выводу Родзевич. В психологическом облике Октава и Печорина действительно мало схожего. Герой Мюссе – натура чувствительная, экзальтированная, склонная к бурным эмоциям и испуленным поступкам. Печорин более хладнокровен, рассудителен, его чувства обычно скрыты от окружающих и находятся под полным контролем разума. Это не означает совершенной холодности его натуры, Печорин также способен к сильным, аффектированным действиям (эпизод с отъездом Веры и ее прощальным письмом). Но при этом высокую патетику чувства он тотчас может снизить каким-либо ироническим замечанием. Его французские предшественники, как точно отметила Л.И. Вольперт, совершенно лишены чувства иронии и самоиронии – свойств развитого и широкого ума.

Роман Мюссе заканчивается тем, чем, вероятно, должен был бы завершиться «Адольф», чтобы избежать трагической развязки, – расставанием героев, измученных взаимными терзаниями. Октав благородно дает Бригитте свободу, чтобы избавить ее от страданий, которые он осознанно или неосознанно причинял. Такой «благоразумный» финал у Мюссе, контрастирующий с трагически-романтической концовкой в романе Константа, есть свидетельство иной, реалистической поэтики произведения.

Образ «миражей», использованный С.П. Шевыревым по отношению к герою Лермонтова в критических целях, оказался не только очень выразительным, но и весьма точным. Западные «миражи», т.е. французские прообразы Печорина, на первый взгляд несомненны или очевидны. Но при ближайшем рассмотрении их родственность, с одной стороны, имеет общеромантический характер, с другой – порождена, вероятно, чтением Байрона, который стал для Лермонтова поэтом-посредником французского влияния. При этом у английского поэта Лермонтов не мог найти тончайший самоанализ и напряженную рефлексию, которыми прославилась романтическая проза Франции. Поиск именно этих свойств, возможно, и привел писателя к французским героям-«рефлектерам»: Рене, Адольфу и Октаву.

**Список источников**

1. Шевырев С.П. Герой нашего времени. Соч. М. Лермонтова. Две части. СПб., 1840 // Москвитянин. 1841. Ч. 1, № 2. С. 515–538.
2. Родзевич С.И. Предшественники Печорина во французской литературе. Киев : Тип. Т.Г. Мейнандера, 1913. 48 с.
3. Томашевский Б. Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция // Литературное наследство. Т. 43/44. М. : Изд-во АН СССР, 1941. Кн. I. С. 469–516.
4. Захаров В.Н. «Смелость изобретения» в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Проблемы исторической поэтики. 2014. № 12. С. 18–32.
5. Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени // Лермонтов М.Ю. Избранные сочинения. М. : Художественная литература, 1987. 623 с.
6. Констан Б. Проза о любви / пер. с фр., ст. и комм. В. Мильчиной. М. : ОГИ, 2006. 568 с.
7. Ахматова А.А. «Адольф» Бенжамена Констан в творчестве Пушкина // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1936. [Вып.] I. С. 91–114.
8. Мильчина В.О. Бенжамене Констане и его автобиографической прозе // Констан Б. Проза о любви / пер. с фр., ст. и комм. В. Мильчиной. М. : ОГИ, 2006. С. 17–34.
9. Вольперт Л.И. Лермонтов и литература Франции. Тарту : Университет Тарту, 2010. 276 с.
10. Мюссе А. де. Исповедь сына века. Новеллы. Пьесы / пер. с фр. ; сост., вступ. ст., примеч. В. Мильчиной. М. : Правда, 1988. 604 с.

**References**

1. Shevryev, S.P. (1841) *Geroy nashogo vremeni*. Soch. M. Lermontova. Dve chastii. SPb., 1840 [“A Hero of Our Time” by Mikhail Lermontov. Two Parts. St. Petersburg. 1840]. *Moskvityanin*. 1(2). pp. 515–538.
2. Rodzevich, S.I. (1913) *Predshestvenniki Pechorina vo frantsuzskoy literature* [Pechorin’s predecessors in French literature]. Kyiv: Tip. T.G. Meynandera.
3. Tomashevskiy, B. (1941) *Proza Lermontova i zapadnoevropeyskaya literaturnaya traditsiya* [Lermontov’s prose and West European tradition]. In: Lebedev-Polyanskiy, P.I. (ed.) *Literaturnoe nasledstvo* [Literary Heritage]. Vol. 43/44. Moscow: USSR AS. pp. 469–516.
4. Zakharov, V.N. (2014) “Smelost’ izobreteniya” v romane M.Yu. Lermontova “Geroy nashogo vremeni” [“Courage of invention” in Mikhail Lermontov’s novel “A Hero of Our Time”]. *Problemy istoricheskoy poetiki*. 12. pp. 18–32.
5. Lermontov, M.Yu. (1987) *Izbrannye sochineniya* [Selected Works]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.

6. Constant, B. (2006) *Proza o lyubvi* [Prose About Love]. Translated from French by V. Milchina. Moscow: OGI.

7. Akhmatova, A.A. (1936) “Adol’f” Benzhamena Konstana v tvorchestve Pushkina [“Adolphe” by Benjamin Constant in Pushkin’s works]. In: Oksman, Yu.G. (ed.) *Pushkin: Vremennik Pushkinskoy komissii* [Pushkin: Annals of the Pushkin Commission]. Vol. 1. Moscow, Leningrad: USSR AS. pp. 91–114.

8. Milchina, V. (2006) O Benzhamene Konstane i ego avtobiograficheskoy proze [Benjamin Constant and his autobiographical prose]. In: Constant, B. *Proza o lyubvi* [Prose About Love]. Translated from French by V. Milchina. Moscow: OGI. pp. 17–34.

9. Volpert, L.I. (2010) *Lermontov i literatura Frantsii* [Lermontov and literature of France]. Tartu: University of Tartu.

10. Musset, A. de. (1988) *Ispoved’ syna veka. Novelly. P’esy* [Confession of a Child of the Century. Novels. Plays]. Translated from French by V. Milchina. Moscow: Pravda.

***Информация об авторе:***

**Беликова Е.В.** – канд. филол. наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Омского государственного университета им. Ф.М. Достоевского (Омск, Россия). E-mail: e.v.belikova@bk.ru

***Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.***

***Information about the author:***

**E.V. Belikova**, Cand. Sci. (Philology), associate professor, Dostoevsky Omsk State University (Omsk, Russian Federation). E-mail: e.v.belikova@bk.ru

***The author declares no conflicts of interests.***

*Статья принята к публикации 04.04.2022.*

*The article was accepted for publication 04.04.2022.*

Original article  
doi: 10.17223/24099554/18/4

## THE PROTAGONIST AND HIS COUNTRY: A COMPARATIVE READING OF FYODOR DOSTOEVSKY'S *THE IDIOT* AND JOSÉ RIZAL'S *NOLI ME TANGERE*

---

*Stephan Lipke*

*St. Thomas Institute, Moscow, Russian Federation, stephanlipkesj@gmail.com*

**Abstract.** This essay investigates the parallels between Fyodor Dostoevsky's *The Idiot* and José Rizal's *Noli me tangere*. The focus is typological parallels: authors living in Europe describe a character returning from Europe to his own country. In both novels, the protagonist's love for his country leads him on a saving mission, which ultimately fails, due to the overwhelming power of death and violence. For both Dostoevsky and Rizal, it remains open whether there could be salvation. Therefore, they use carnivalesque polyphony as their means of expression.

**Keywords:** Fyodor Dostoevsky, José Rizal, Mikhail Bakhtin, Russia, Philippines, salvation, polyphony, gender

**Financial Support:** The reported study was supported by the Russian Foundation for Basic Research, Project No. 18-012-90020/18.

**For citation:** Lipke, S. (2022) The protagonist and his country: a comparative reading of Fyodor M. Dostoevsky's *The Idiot* and José Rizal's *Noli me tangere*. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 18. (In Russian). pp. 72–93. doi: 10.17223/24099554/18/4

Научная статья  
УДК 82.091  
doi: 10.17223/24099554/18/4

## ГЛАВНЫЙ ГЕРОЙ И ЕГО СТРАНА: СРАВНИТЕЛЬНОЕ ПРОЧТЕНИЕ РОМАНА ФЕДОРА ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ» И РОМАНА ХОСЕ РИСАЛЯ «НЕ ПРИКАСАЙСЯ КО МНЕ»

*Штефан Липке*

*Институт святого Фомы, Москва, Россия, stephanlipkesj@gmail.com*

**Аннотация.** В статье исследуются параллели между романом Федора Достоевского «Идиот» и романом Хосе Рисаля «Не прикасайся ко мне».



В центре внимания типологические параллели: писатель, живущий в Европе, описывает героя, возвращающегося из Европы в свою страну. В обоих романах любовь главного героя к своей стране подвигает его на спасительную миссию, которая в конечном итоге терпит неудачу из-за подавляющей силы смерти и насилия. И для Достоевского, и для Ризаля остается открытым вопрос, возможно ли спасение. В качестве выразительного средства оба писателя используют карнавальную полифонию.

**Ключевые слова:** Федор Достоевский, Хосе Ризаль, Михаил Бахтин, Россия, Филиппины, спасение, полифония, гендер

**Источник финансирования:** Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-012-90020/18.

**Для цитирования:** Lipke S. The protagonist and his country: a comparative reading of Fyodor M. Dostoevsky's *The Idiot* and José Rizal's *Noli me tangere* // Имагология и компаративистика. 2022. № 18. С. 72–93. doi: 10.17223/24099554/18/4

Two recent studies about José Rizal's works, Epifanio San Juan Jr.'s *Sisa's Vengeance* [1. P. 44–45] and Aaron C. Castroverde's dissertation *José Rizal and the Spanish Novel* [2. P. 6], emphasize the importance of Mikhail Bakhtin's theory of polyphony in Fyodor Dostoevsky's writing and of carnival in François Rabelais' [3. P. 7–12] for their interpretation of Rizal's work, which leads, for example, Castroverde to the conviction that *Noli me tangere* "can be viewed as a kind of colonial 'polyphonic' novel" [2. P. 10]. Thus, interpreting Rizal, who was born 40 years later than Dostoevsky, in the light of his elder Russian counterpart, can offer us some insight into both writers' art and *Weltanschauung*. Here we will limit this to Dostoevsky's novel *The Idiot* and Rizal's *Noli me tangere*. Our primary question is why the protagonists in both works, on returning to their own country from Europe, try to find their place in life there but fail.

For our interpretation of Dostoevsky's novel, we refer to Bakhtin's magisteral *Problems of Dostoevsky's Poetics*, whose first publication in 1963 was a crucial event, both in Russia and internationally, in terms of Dostoevsky's interpretation [4. P. 10]. It stresses the radically and irreducibly polyphonic and dialogic character of Dostoevsky's novels [5. P. 6, 270]. We also refer to Nikolay Berdyaev, who interprets the novel as exclusively male-centric. He criticizes Dostoevsky's way of presenting women, primarily, Nastasya Filippovna, the main female character. According to Berdyaev, Dostoevsky portrays her as not completely human; for example, her passionate love seems to belong rather to the elemental forces than to human qualities [6. P. 407–413]. We also turn to the German theologian Romano

Guardini, who stresses that both Myshkin's humility and courage remind us of Christ [7. P. 267–268]. Furthermore, we rely on Michael Holquist, who shares with Guardini the importance he ascribes to Christology, though doubting whether it affirmed or negated in Dostoevsky [8. P. 128–130]. Since our research shows the strong link between the story of a man coming home and his relationship with women, we also refer to Tatyana Kasatkina [9.], who interprets Dostoevsky in terms of gender. Finally, we refer to Elena Novikova's work on *The Idiot*, where she asserts that the novel was written by a man who had the experience of coming back from exile in Siberia to Russia about a man coming back from Switzerland to Russia [10. P. 9–12]. Novikova also stresses that *The Idiot* is shaped by the theme of execution: Dostoevsky writes about his own mock execution [11. P. 51] and re-enacts it by telling the story of Nastasya Filippovna's murder in the light of Christ's execution [10. P. 6–12].

As for Rizal, one of his crucial biographies, *The First Filipino*, was written by León Ma. Guerrero when the Philippines celebrated Rizal's centennial (1961). Guerrero stresses that Rizal wrote *Noli me tangere* in a European context, where the Philippines were almost unknown, and its purpose resembles that of Hugo's, Dickens', Zola's, Daudet's and, most of all, Beecher Stowe's novels. *Noli me tangere* also shares this purpose with two Filipino novels – Fr. José Burgos' *La Loba Negra* and Pedro Paterno's *Ninay* – which aim at describing the reality of their authors' countries [12. P. 121–129]. Guerrero emphasizes that Rizal sees the power of the friars as the main source of injustice in the Philippines [12. P. 134–138].

Besides Guerrero's biography, alongside with Castroverde's dissertation and the mentioned study by San Juan, where *Noli me tangere* is interpreted from a gender point of view [1. P. 66–90], we also refer to San Juan's older essay on Rizal in *The Radical Tradition in Philippine Literature*, where, against a Marxist background, the protagonist, Crisóstomo Ibarra, is described as “alienated” [13. P. 13]. Later, San Juan returns to the novel and interprets it from the perspective of the “discourse of the Other” [14. P. 20] and as a “*Bildungsroman* with an embarrassed and inconclusive ending” [14. P. 37]. San Juan firmly and with good reason rejects the idea that Rizal himself is a “Tagalog Quixote” [13. P. 10], and though Ernesto Giménez Gaballero's study on Rizal is unilateral and imbued by Spanish nationalism, yet his opinion that Ibarra is “un eroe quijotesco perfecto” [15. P. 5] is worth considering, since San Juan's and Castroverde's interpretations of the novel in the light of Bakhtin's polyphony mean that the protagonist's position differs from the author's. Thus, Giménez' characterization of Ibarra

does not necessarily mean Rizal is a Don Quixote. Gregorio F. Zaide stresses that Rizal wrote the novel because his fellow Filipinos in Europe did not contribute to what they originally planned, i.e. a collective book on the Philippines [16. P. 105]. Later, Gregorio F. Zaide and Sonia M. Zaide interpret *Noli me tangere* in the light of Rizal's biography, seeing the novel as imbued by the author's reading of *Uncle Tom's Cabin* [17. P. 88]. They also stress the connection between Cervantes and Rizal: just as *Don Quixote* depicts Spain, so *Noli me tangere* depicts the Philippines [17. P. 104].

Despite all the secondary literature, an in-depth comparison between Dostoevsky's *The Idiot* and Rizal's *Noli me tangere* has never taken place. However, some of the aspects mentioned by these researchers allow for the hypothesis that there is a connection between the two novels. Of course, Rizal could not have read *The Idiot* before writing *Noli me tangere*. He might have read *Humiliated and Insulted* and *Crime and Punishment*, published in French in 1884, whereas *The Idiot* was first translated into French only in 1887 [18. P. 334–335]. Certainly, in a time, when the first translations of Dostoevsky's works were published, Rizal might have taken part in conversations on the Russian novelist, which could somehow refer also to *The Idiot*. Already during Rizal's lifetime, José Cecilio in a letter to Rizal states that Rizal's novels remind the "style of the Russian novels" [2. P. 10]. Indeed, it is striking that *Noli me tangere* contains some allusions to Russia: Ibarra has been as far as "la Polonia rusa" [19. P. 47]. Likewise, one of his councilors is the philosopher (or lunatic) Anastasio or Tasio [19. P. 123], who happens to have the same first name as the main female character of *The Idiot*, Nastasya Filippovna, who, though well-educated, can be considered a "madwoman" [11. P. 33–41; 5. P. 173]. Yet these are unlikely to be direct and conscious allusions. Rather, the connection between *The Idiot* and *Noli me tangere* is, on the one hand, indirect: a link between them is Miguel de Cervantes' *Don Quixote*. This is not strange, given Cervantes' influence on the whole history of the modern novel. Nevertheless, it is significant that both Dostoevsky and Rizal, like Cervantes, describe a protagonist who is heroically noble yet condemned to fail [8. P. 131–132; 13. P. 13; 17. P. 104]; as for Cervantes' influence on Dostoevsky cf., among others [5. P. 158]. On the other hand, parallels between Dostoevsky's and Rizal's novels might also be typological: similar artistic situations lead to similar strategies of storytelling.

To study the connection between the two novels, we analyze their authors' strategies, starting from the situations from which they write. Dostoevsky writes his novel while abroad, and not just abroad. In the last para-

graphs of both *The Idiot* and *Demons* he stresses that many Russians dream of living abroad, in Europe, and particularly, in Switzerland [11. P. 510; 1915: 467; 20. P. 516]. Regarding this background, it is particularly important to note that the first scene of the novel takes place in the train from Warsaw to Saint Petersburg. One of the passengers, Prince Lev Nikolaevich Myshkin explains to his fellow travelers that he has spent four years in Switzerland, where the doctor tried to heal his epilepsy. The doctor failed, but the prince has to return to Russia, since he has gone already two years without anybody to pay for his stay and therapy [11. P. 6–7].

From the very beginning, the prince is involved in discussions on whether life is better in “Europe” than in Russia. For example, when asked whether the judicial system is more just in Europe, he says that he “has heard a lot of good things about ours [the Russian courts of justice]” [11. P. 19]<sup>1</sup>, significantly reformed by Alexander II just a few years before the novel was written. The prince also describes the Swiss as relentless and rigoristic people. When telling his interlocutors that, in Switzerland, he came to know a girl called Marie who was seduced, defiled and then abandoned by a sales clerk, he narrates how the people in her village mocked at Marie and exclaims, “What hazy ideas they have as for this” [11. P. 60]. He also stresses that it is hard to live in Central Europe in winter, since the houses are heated worse than in Russia [11. P. 19].

Indeed, the concept of Otherness [1. P. 42], which plays a role in interpreting Rizal, is important also in *The Idiot*, however ambiguous. Aglaia dreams of going to Western Europe to visit museums and study in Paris [11. P. 358]. Additionally, after leaving the prince, she marries a Polish emigrant and becomes a Catholic and a supporter of an independent Poland [11. P. 509], thus changing sides. This is presented negatively, since the “pater” (usually this means a Jesuit), who becomes Aglaia’s confessor, has gained complete power over her mind, the Polish emigrant lies to her that he is wealthy and both alienates her from her family [11. P. 509]. The whole novel ends up with Aglaia’s mother exclaiming, by the way, while she is in Switzerland as Dostoevsky himself, “We have had enough enthusiasm, it’s time to give reverence to reason. And all this, and all your abroad, and all your Europe, and all of us, when abroad, this is only fancy... remember my words, you will see it by yourselves” [11. P. 510]. Thus, “the abroad” or “Europe” is presented as a place Russians may dream of but which is not worth the cost, since Russians can find true life only in Russia.

---

<sup>1</sup> All quotations from Dostoevsky’s *The Idiot* have been translated by me from the Russian original.

In this context, it is important that the prince comes from Europe and arrives in his own country, Russia. He expresses his happiness that he still speaks Russian well [11. P. 19]. In this sense, his stay in Europe has prepared him for coming back to Russia, since it has increased his desire to return to his own country.

The prince harshly criticizes the “West” and Catholicism for having given up Christianity and become atheistic [11. P. 450–451]. During the evening party, he exclaims, “Show the Russian man the Russian World, make him find this gold, this treasure, hidden from him in the earth!” He also says, “Show him [the Russian] in the future the renewal of the whole humankind and its resurrection, [which can be reached] maybe only with the help of the Russian thought, the Russian God, and Christ” [11. P. 453]. He declares himself an ideologist of the Russian “soil”, of Russia as the place where a Russian should have his or her home [10. P. 146].

By these words the prince wants to “save” his listeners [11. P. 458], but they do not accept them. For example, General Epanchin thinks that the prince strongly “ex-ag-ge-rates” [11. P. 451]. Even before the party Aglaia warns the prince not to talk about ideological topics “like the capital punishment, the economic situation in Russia, or [the conviction that] beauty will save the world”, foreseeing that this will make the prince nervous, so that he will make a vehement movement and break a precious vase [11. P. 435–436]. This is exactly what happens [11. P. 454]. After that, he still goes on preaching until, finally, has an epileptic seizure [11. P. 458]. The broken vase and the epileptic seizure stress what his interlocutors’ words already show: his theory of Russia is not accepted.

Thus, the prince arrives physically but is never able to make Russia his true home. Dostoevsky has already expressed this symbolically describing the prince’s voyage from Warsaw to Saint-Petersburg: the passengers cannot see anything because it is November and there is dense fog outside [11. P. 5]. The prince is also not dressed properly for a Russian November [11. P. 6].

What is worse, his compatriots reject him: General Epanchin, whose wife the prince sees as a distant relative, stresses that there are no family bounds between them [11. P. 23]. His interlocutors consider him “such a ... strange person” and “such a ... sick person” [11. P. 46–47; in both cases the ... are Dostoevsky’s], a “donkey” [11. P. 48–49], a “sheep” [11. P. 99] and, of course, an “idiot” (e.g.: 11. P. 75, 141, 323). People almost stop insulting him when they discover that he is wealthy [11. P. 139–141]. Later, he is rejected by the women he loves: first by Nastasya Filippovna [11. P. 142–149], then by Aglaia [11. P. 475] and, finally, again by Nastasya Filippov-

na, who flees while he is already waiting in the church for their wedding [11. P. 493]. Most overtly, the prince has physically reached his country without finding a home. After Rogozhin stabs Nastasya Filippovna, the prince is brought back to Switzerland because, at her deathbed, he has finally and almost definitely turned the “idiot” people had always seen him to be [11. P. 505–508].

One of the reasons why the prince cannot truly arrive home is the overwhelming power of death. For example, there is the strange story of his father’s death, which the prince hears for the first time, though it happened when he was a little boy. An officer, the retired General Ivolgin, pretends to be a good friend of Myshkin’s late father and tells him that the elder prince, Nikolai Lvovich Myshkin, died in prison while waiting for his court case to be resolved. This case alleged that Prince Myshkin Sr. had threatened to beat one of his subordinate soldiers for thievery. This soldier died and was buried but was found alive as a participant of a parade six months later [11. P. 82–83]. This seems to be just an anecdote, most of all, because General Ivolgin is an alcoholic and a famous liar [11. P. 91–94]; yet it accentuates the topic of death and, in a special way, the capital punishment and mock execution (the dead soldier found alive!), which is crucial to the novel.

The Prince stresses that, in Russia, “again, we do not have capital punishment” [11. P. 19], which is true insofar as throughout the 19th century the capital punishment was reduced to rare cases of terrorism and high treason. Yet, the whole novel is imbued by Dostoevsky’s own mock execution. From the beginning, the prince speaks about the death penalty. While waiting to be admitted at General Epanchin’s, he tells the general’s butler how deeply he was impressed and shocked by the execution he once witnessed in Lyons [11. P. 19–21], a city that is phonetically associated with “lions”, just as the prince’s own first name “Lev” means “lion.”

The prince tells this same story to the general’s wife and daughters [11. P. 54]. He also tells the four women about someone he knows who was:

once brought up to the scaffold, together with others, and he was read the sentence of death by shooting, for a political crime. After about twenty minutes the act of grace was also read and a different punishment was stipulated [11. P. 51].

Thus, he tells them Dostoevsky’s own story.

The Prince also suggests that Aglaia’s sister, Adelaida, who is an amateur painter but does not know what to paint since she cannot see properly that she should draw “the face of a condemned one a minute before the hit of the guillotine” [11. P. 54].

The “face of a condemned one” actually appears in the novel, though not drawn by Adelaida: it is Nastasya Filippovna’s photo, which the prince sees in the general’s bureau and in which “the expression of the face is passionate” [11. P. 27]. The prince concludes that “she has terribly suffered”. He wonders if she is (morally) good because, in this case, “all would be saved” [11. P. 31–32]. Indeed, it turns out that she has “terribly suffered” because, after her parents’ sudden and almost simultaneous death, she was taken under wing by Totsky, who first gave her an excellent education and then abused her sexually when she was a teenager [11. P. 35–36, 143]. This practically condemns her to death because it makes her go to the passionate and fierce Rogozhin rather than live with the meek prince, whom she is afraid to corrupt, as she was corrupted by Totsky [11. P. 143, 491]. She goes to Rogozhin although (or, to be precise: because) with him, “the knife is awaiting” her [11. P. 179]. One person who is “condemned to death” and whom the prince cannot save is Nastasya Filippovna. That is not just one fact among others. It is closely linked to Dostoevsky’s biography, since the description of the road to Rogozhin’s house, where he stabs Nastasya Filippovna and where he brings the prince in order to wake at her deathbed for one last night, shows that it must be less than two hundred meters away from Semyonovskaya Square, the place of Dostoevsky’s execution [11. P. 505].

The other person whom the prince cannot save is Ippolit, a young man suffering from tuberculosis. He is in some sense close to Nastasya Filippovna: both his name and Nastasya’s patronymic “Filippovna” allude to horses [21. P. 71–72]. Both characters feel menaced by Rogozhin [11. P. 320–321, 341, 490–491]. Both die at the end of the novel. The news about Nastasya Filippovna having been murdered by Rogozhin even accelerates Ippolit’s death [11. P. 508].

For Ippolit, fear of death plays a crucial role. He pays attention to the copy of a picture by Hans Holbein Jr. in Rogozhin’s house. It shows the dead Christ after he has been taken from the cross. This picture causes horror in the prince as well [11. P. 181–182]. It is Christ’s face that catches Ippolit’s attention:

This face has been terribly smashed from being beaten, it is bloated, with terrible, swollen and bleeding bruises, the eyes are open, their pupils squinting; the whites of the eyes are glooming with some deadly, glassy reflection [11. P. 339].

What makes death so strong in *The Idiot* is its destructive and violent power. Ippolit stresses that the face of Christ, who was “just now taken from the cross”, still bears the signs of Christ’s suffering, of his

wounds, tortures, beating by the guards, beating by the people, how he carried the cross and fell under the cross, and suffering on the cross for six hours [11. P. 339].

“Nature”, Ippolit stresses,

comes into imagination, while looking at this picture, in the form of some giant, inexorable and mute beast or, to say it far more truthfully, in the form of some giant machine, of those quite recently invented, which without sense has caught, smashed and swallowed, deafly and without feeling, the great and priceless being, which was worth all nature and all its laws, all the earth, which was made, maybe, only so that this being might appear! [11. P. 339].

This paragraph shows, on the one hand, how worthy Christ is, not only in Ippolit’s eyes but also from Dostoevsky’s own point of view. Dostoevsky writes in a letter to a good friend, Natalia Fonvizina, that there can be “nothing more beautiful” than Christ, and if he had to choose between being with Christ and being in the truth he would prefer being with Christ [22. P. 176; cf. 23. P. 144]. Yet, on the other hand, Dostoevsky expresses that this overwhelming beauty has been destroyed by the even more overwhelming power of death [11. P. 339].

The power of death finally destroys Ippolit, but, as we have seen, it overwhelms him even earlier. Like Dostoevsky in 1849 and like the person whose portrait the prince wishes to be drawn, Ippolit is someone “condemned to death”, as he himself expresses it [11. P. 327]. Indeed, he associates his situation of a man who is going to die soon with the death penalty, since, while sharing his emotions with a group of guests on the prince’s terrace, he says to the prince, “Write this down, Prince, remember it, you seem to be gathering materials about death penalty” [11. P. 319]. With Ippolit, even a symbolic re-enactment of Dostoevsky’s mock execution takes place. After reading a “declaration” about his viewpoints concerning suffering and death to the prince’s guests, he shoots at his head, but the pistol turns out to be empty [11. P. 348–349].

The novel oftentimes stresses that Ippolit seeks closer companionship with the prince. Already at the beginning of the party that ends up in Ippolit’s attempted suicide the sick young man impatiently waits for the prince to have time for him. Ippolit’s waiting accompanies his strong desire for the rising sun, as if being near the Prince meant being near the sun of salvation. The prince, however, is not very attentive. Moreover, Ippolit finds that the prince behaves as if he were the young man’s “nanny” [11. P. 308–309]. Ippolit also finds



out that the prince offers him false consolation from a “Christian” viewpoint. He expects that the prince might tell him it is good that he is going to die [11. P. 342]. Likewise, Ippolit cannot understand why the prince offers him to spend his last days in the village, among beautiful “trees”, rather than in the city; for him, since he is going to die anyway, it is pointless whether this is going to happen in a beautiful or an ugly surrounding [11. P. 343]. Ippolit also finds it difficult to accept that “humility is an awesome power”, a saying he ascribes to the prince [11. P. 343]. Thus, the prince offers Ippolit different kinds of consolation, or at least Ippolit ascribes them to the prince. However, from the young man’s point of view, they all are false.

Likewise, the deeper reason why the prince cannot save Nastasya Filippovna is her impression that the consolation he offers is not true. As Kasatkina correctly stresses, he is not able to join her in her deep pain, horror, and shame. He can only persuade her to believe that everything is good and that she is not guilty. This is, of course, true but not touching or convincing enough to reach her heart. The prince can console her in a human sense but he cannot save her [9. P. 157, 257]. The fact that he turns from a poor and despised “idiot” and outsider into someone belonging to the city’s high society and the heir of a fortune [11. P. 139; cf. 24. P. 35] alienates him from Nastasya Filippovna. While the prince used to be the one who believed in her and whom she trusted – to the extent that she followed his advice and did not marry Ganya [11. P. 131] – she now no longer trusts his promise to stay with her for the rest of her life [11. P. 142–144]. She thinks the prince’s affirmation that, having experienced the “hell” of sexual abuse, she is still “pure”, is something taken from “novels” and has nothing to do with reality [11. P. 138]. This is the deeper reason why she leaves him for the first time with Rogozhin, by whose hand she is destined to die.

Thus, the prince arrives in Russia without really coming home because he cannot accomplish what he wishes, i.e. to save the people he loves. That is the deeper reason why people see him as an “idiot”, i.e. an individual separated from the others, “a man separated from any collective identity” [8. P. 134].

The prince’s alienation is in part a universal problem. Not by chance, then, the novel speaks about the salvation of “the world”, to which the prince cannot contribute because he is separated from the others. Indeed, the phrase “beauty will save the world” [11. P. 317] is universal, and Sergei Bulgakov is right to call it one of Dostoevsky’s “crucial” phrases [25. P. 320; cf. 10. P. 163].

Yet it is important to interpret the prince’s “failure” not just from a universalistic point of view but also concretely, at least from two viewpoints. On the one hand, there is the Russian question, which we have already tak-

en into consideration. On the other hand, there is the question of gender: talking about Nastasya Filippovna, Adelaida stresses that “with such a beauty you can upturn the world” [11. P. 69, 380; cf. 9. P. 253]. This makes us think of gender issues, since it is the beauty of a woman who has suffered from sexual violence. The gender question is also stressed by Nastasya Filippovna’s birthday. It occurs on the 27th of November. In the morning before Nastasya Filippovna’s party, Ms. General Epanchina asks her daughters to tell her the calendar date. Upon hearing it, she comments, “The twenty-seventh? According to some calculations, this is good” [11. P. 71]. That is a symbolical allusion. The 27th of November is the feast day of the Mother of God of the Sign, the icon which brings salvation and victory through its tears and which, in a 12th-century battle, made a reversal to give the victory to the Novgorod army [9. P. 253]. Indeed, Nastasya Filippovna’s tears are very important for the prince when he first sees her photograph: they make him feel compassion and desire to save her [11. P. 31–32]. The question is whether they also make things turn around and save the woman from her offenders. Considering Nastasya Filippovna’s horrible death, we must rather deny this, at least on the level of the plot.

The fact that the prince cannot fulfill his mission, that the question of beauty, of Russia, of gender are asked but not answered, is the deep reason why the novel cannot be unambiguous and must be polyphonic. This polyphonic character of the novel is worth studying more in-depth. First, the situation allows it to be polyphonic. Bakhtin agrees with Otto Kaus (although he is convinced that Kaus does not interpret this deeply enough), that Dostoevsky’s novels can be polyphonic and the heroes can be on an equal level and (narratively) in non-hierarchical relations because Dostoevsky wrote during the period of social clashes: his characters have grown up according to their classical social roles (as landowners, officers, peasants, housewives etc.); but now, due to the shifts in the Russian society caused by the abolition of serfdom in 1861 and by early capitalism, they have reached a new period. They can go beyond their old role models and meet each other on the same level, which was not possible earlier [26. P. 63; cf. 5. P. 18–20].

Secondly, because of this new situation, the novel hierarchies turn upside down, and there are several strange encounters, even clashes. Just to mention a few of them (although there are far more), a prince whose family has become poor and who himself is an epileptic, a rich merchant’s outcast son and soon-to-be heir and a middle level state officer and alcoholic come together in one train compartment [11. P. 6–8]. These same people, together with a rich general, a rich landowner, a young noblewoman who has grown

up poor and practically become the rich landowner's sex slave, and the rich general's secretary Ganya, who is a poor general's son, gather for Nastasya Filippovna's birthday party [11. P. 114–149]. Myshkin, though he is a prince, is poor as a beggar and has to wait for his reception at the general's talking with the butler [11. P. 16–22].

Thirdly, these strange encounters, against the background of death, can be called carnivalesque. Moreover, there is absurd laughter during Nastasya Filippovna's birthday party [11. P. 138–140] and around Ippolit's failed suicide [11. P. 347–349]. This laughter is ambivalent [5. P. 165; 2. P. 54]: on the one hand, it expresses happiness and the joy of being alive, which people strongly need when they feel that death is near, just as Catholics feel the strong necessity of celebrating carnival right before Ash Wednesday and Lent. On the other hand, this laughter shows tension, which manifests in “mockery and deriding” [2. P. 54].

Fourthly, sometimes strange encounters lead to scandals [5. P. 117]. For example, during her birthday party, Nastasya Filippovna first follows the prince's advice and cancels the expected engagement with Ganya, thus shocking those present [11. P. 130–131]. Then she gets engaged to the prince, whom nobody would consider an adult man able to marry [11. P. 137–141]. Later, she leaves the prince for Rogozhin and burns 100,000 rubles [11. P. 142–148]. Likewise, Aglaia, a well-educated young upper-class woman, and Nastasya Filippovna, a scorned and poor young woman, meet to express their love and respect for one another [11. P. 465–466] but then become fierce enemies and force the prince to choose between his mercy for Nastasya Filippovna and his love for Aglaia [11. P. 468–475]. In this context, we could also add the vase broken at the climax of the discussion on Russia and the West [11. P. 435–436].

All this shows that the characters of the novel long in vain for harmony both in private and in public life and that the questions of their lives are not answered, neither by the prince nor by anybody else. This is what Dostoevsky expresses when he does not allow the prince to make Russia his home and makes the novel end up in the prince's sickbed in Switzerland. The concrete place of the prince's failure is Russia, but Europe is not better than Russia, and the main questions – home and otherness, death, violence, beauty, and the gender issue – remain unsolved.

From many points of view, José Rizal's *Noli me tangere*, written eighteen years later than *The Idiot*, can be compared to the famous Russian novel. Rizal gives great importance to the fact that he writes his novel in Europe. At its end, he writes, “Berlín, 21 de febrero de 1887, 11 ½ noche.

Lunes” [19. P. 582]. This is not just an exterior fact. Ibarra calls the countries where he has been “la Europa libre” [19. P. 47]. Ibarra walks along the sea and thinks about the fact that “on the other shore, there is Europe”<sup>1</sup>, which he knows to be a place of catastrophes and wars, but also a place with a high level of spiritual experiences and with a longing for happiness [19. P. 92]. Here, like in Dostoevsky, the concept of Otherness is relevant [1. P. 42], i.e. the idea that there are two poles of life, in this case, Europe and the Philippines. Yet, Ibarra’s position is different from the prince’s. On the one hand, we know Rizal feels that staying far away from the “patria” makes one love her more intensely and that “one imagines the *patria* only in missing her” [27. P. 599]. This corresponds to the prince’s enthusiasm for his mother tongue after coming back to Russia. In *Noli me tangere* it is expressed in what Ibarra says to his beloved, María Clara:

To me it seemed that you were the fay, the spirit, the poetic incarnation of my motherland, beautiful, simple, amiable, innocent, daughter of the Philippines, of this beautiful country that unites the great virtues of Mother Spain to the beautiful qualities of a young people [19. P. 83].

But, on the other hand, unlike the prince, after coming to his country, Ibarra’s main task is not to save a woman but to save his country where and how he can – although, as we have mentioned, on the symbolic level there is an element of femininity in how he perceives his country. The woman he loves, and her beauty is a strong driver for his patriotism. This is stressed also by the fact that María Clara, during a holiday excursion, sings a song “Dulces las horas en la propria patria!” [19. P. 209]. Ibarra’s love for his country finds its expression in his desire to contribute to its salvation through people’s education [19. P. 83]. In this, Ibarra is inspired also by a male ideal: he thinks it is not good just to mourn his father’s death, and even less, to take vengeance on somebody for it, but to honor his father by realizing the education project that his father failed to realize [19. P. 163].

Whereas Dostoevsky’s prince wants to “save” his fellow citizens from a dangerous European influence, Ibarra certainly sees Europe as an example and a model in saving his fellow Filipinos. For example, he shares the village teacher’s ideas, who praises the system in Germany [19. P. 164]. The philosopher Tasio calls Ibarra a “plant shifted from Europe to this stony ground” [19. P. 251].

This indicates already why Ibarra’s saving plans fail, just like the prince’s. Indeed, during the solemn laying of the foundation stone of Ibar-

---

<sup>1</sup> All translations from the Spanish original of *Noli me tangere* are ours.

ra's rural school, a worker is killed during the attempt to murder Ibarra in what looks like an accident [19. P. 315–316]. Then, after being patient for a long time, Ibarra is excommunicated because he attacks his father's old enemy, Padre Dámaso, and would have killed him, had it been not for María Clara, who stops him in the last moment [19. P. 332–335]. This is why Ibarra is considered a "plibastiero" (filibuster) by the Dominicans and his project of building a school is destined to fail [19. P. 341–342]. Then, in the end, a plot against the government is organized, and Ibarra is accused of being its leader [19. P. 492]. As such he is arrested [19. P. 498], his house burns down [19. P. 501], he is accused by the relatives of the other men arrested as guilty of their suffering [19. P. 524–525], then he escapes and finally flees [19. P. 560], so that he can come back only many years later, disguised as Simoun [13. P. 32]. Thus, like Dostoevsky's Prince Myshkin, he has reached his country but not truly come home. This corresponds to the fact that Sisa, the woman whom he has tried to protect, dies [19. P. 573; cf. 223–224] and that María Clara, the woman he loves, enters a convent to avoid marriage with another man, and that she is sexually abused there by a priest [19. P. 581–582].

As in *The Idiot*, the protagonist's failure is presaged early. As we have seen, this is done by the fog that makes Myshkin unable to see his country during the train journey. In his turn, Rizal uses the strange rhetorical figure of introducing María Clara's real appearance to those invited for a celebration in her (legal) father's, Capitan Tiago's, house with a statement contrary to fact, "Ibarra habría visto una joven hermosísima" [19. P. 60]. This shows that Ibarra's encounter with the Philippines, whom María Clara represents, does not become full reality, among others, because he is too occupied and worried [2. P. 23–24]. That corresponds to the fact that he is partly perceived as a Spaniard [19. P. 120] and that he calls himself "casi extranjero en mi país" [19. P. 244; cf. 13. P. 14]. He also recognizes that he "has not been educated in the midst of the people whose needs [he], maybe, [does] not know" [19. P. 459]. In this sense, it is true what San Juan stresses: Ibarra epitomizes "Rizal's limitations as a bourgeois intellectual", as a member of the emerging middle class [17. P. 7], though recognizing these limitations might help "transcend" them [13. P. 18]. They are due to "an excessive belief in the power of reason" [14 P. 30], the opinion that one can do good by spreading education, irrespective of the social and political context. That is why his attempt at helping to save his country fails.

Like in Dostoevsky's novel, an important reason for the failure of the protagonist's saving intentions is the overwhelming power of death. This is expressed

by the general setting. A significant part of the story takes place around All Saints' Day (November 1), when Catholics pray in a special manner to the faithful departed [19. P. 112–117; 28]. Because of this, certain scenes become natural: a reflection on the relation between the living and the dead, a visit to the cemetery where two gravediggers, whose dialogue reminds us of Shakespeare's Hamlet, excavate a dead body in order to bury somebody else [19. P. 112–117; cf. 2. P. 54], a discussion on the purgatory [19. P. 127–133]. In this situation, we can apply what Bakhtin writes about Dostoevsky: closeness of death plays an important role in creating an atmosphere of carnival [5. P. 125–126].

In this context, as in the case of Dostoevsky, an execution in the past plays a crucial role for Rizal. As for Rizal, the execution happened about 15 years before he wrote the novel, and it was real, whereas Dostoevsky's was about twenty years earlier and turned out to be a mock one. We are talking about the execution of Frs. Burgos, Zamora, and Gomez. Already during Ibarra's first walk along Manila Bay, he pays attention to the field of Bagumbayan and to the "old priest" who taught him love of knowledge and who died in this field [19. P. 92–93]. The fear of being sent there or ending up like "Padre Burg..." is present also after the rebellion, in all those people who are afraid that they might be considered participants in it [19. P. 526, 532]. This corresponds to the fact that the three priests' execution was a formative experience for Rizal, or, as Guerrero expresses it, "something to remember" [12. P. 1, 17].

Where the reader can feel the power of death, we can also interpret a story that is very similar to one in *The Idiot*: the story of the protagonist's father's death. Like Dostoevsky's Myshkin, Ibarra only now comes to know how it happened: he hears from an old officer that, like in *The Idiot*, the father died in prison waiting for his trial [19. P. 52–59]. Ibarra even finds out that his father was posthumously treated like a pagan or heretic, his body was excavated and thrown into a lake by order of the old parish priest, Padre Dámaso. The cross on his grave was burned, which indicates the future burning of Ibarra's house [19. P. 119–121]. Not by chance, the chapter in which these events are described is called "Presagios de tempestad" [19. P. 118]. Since his father's death was a strong motivation for Ibarra to do good through education [19. P. 163], it becomes an important factor in his failure: Padre Dámaso's allusion that Ibarra's father made a grave mistake by sending his son to Europe and was justly punished for this makes Ibarra so furious that he attacks the Franciscan [19. P. 333], which, as we have seen, is a crucial moment in making him an outcast.

Like in *The Idiot*, the problem of death is closely linked to gender issues. We can see this when studying the image of women presented by Ri-

zal: Sisa represents the country insofar as it can be compared to a mother who cannot protect her children [29. P. 304]. Her arrest and humiliation when she has to walk along the road with the guardias civiles who arrested her [19. P. 189–192] reenact one of Rizal's crucial memories – the moment when his mother was wrongly accused, arrested, and lead away from Calamba to Santa Cruz, about 50 km, on foot and with guards [1. P. 68–69]. Sisa is arrested because she is poor and has a husband who does not care [19. P. 144]. She cannot protect her sons from the accusation of stealing money from the church, so her younger son dies and her older son flees away [19. P. 188–189, 223–225]. Not by chance, already in her first appearance she does not dare to defend the food she has prepared for her children from her greedy and careless husband [19. P. 142]. At her last moment, she overcomes madness to see her older son, Basilio, alive but wounded, and dies like a Pietà, just the other way round: the son survives, whereas the mother holding him dies [19. P. 573]. Not by chance, this happens during Christmas night, when Christians honour a little boy and the mother holding him. Unlike in the gospel, death in the novel is stronger than life, and its power is linked to Rizal's feeling that, unfortunately, Filipino mothers have become weak and helpless [1. P. 55]. This “motherlessness” is stressed also by the fact that both Ibarra and María Clara, like Dostoevsky's prince and Nastasya Filippovna, have lost their mothers many years ago [19. P. 75, 549].

Besides, the power of death is closely linked to the question of sexual power and violence. In the end of the novel, we come to know the true reason why Padre Dámaso has been fighting against Crisóstomo Ibarra's family: he is María Clara's biological father and has always wanted to prevent his daughter from becoming unhappy by marrying a Filipino instead of a Spaniard [19. P. 563–565]. This shows the sexual power of the allegedly chaste friars, since having a child with Padre Dámaso has made her mother, a strong woman, so unhappy that shortly after María Clara's birth she dies [19. P. 75]. Sexual violence is also present in the end of the novel: to save her family's honour, María Clara is forced to betray her beloved by handing over two letters that can be used to accuse Ibarra [19. P. 546–547, 551]. She is also forced to marry a Spaniard of doubtful identity [19. P. 544–545]. Finally, she declares that she prefers the convent or death to this marriage and enters the convent to become the victim of Padre Salví's sexual harassments, and nobody is ready to help her [19. P. 580–582]. Thus, violence and the power of the friars make impossible not only true motherhood, but also true love between a young man and a young woman. This is emphasized in the

prophecy of a Chinese magician whom María Clara's legal father consults during his wife's pregnancy and who says about the baby to be born, "If it is not a man and does not move, it is going to be a good woman." Rizal stresses that the girl was born to make these words come true by rather obeying than moving [19. P. 542]. The other couples in the novel also demonstrate the absence of true love between man and woman: Capitán Tigo and Doña Pía remain childless for several years, until Padre Dámaso fathers Doña Pía's daughter [19. P. 74–75]. Doña Consolación, the alférez' (commander of the Guardia Civil's) wife, is presented as furious, cruel woman who at any cost wants to hide her Filipino identity and to be taken for a Spaniard. Her image vacillates between cruelty, when she mistreats Sisa, who at that moment is a prisoner of the Guardia Civil, and grotesque, when she tries to speak Spanish well and to hide that she speaks Tagalog [19. P. 366–377]. In a similar way, Espadaña and his wife, Doña Victorina, are described as inauthentic: he is a Spaniard, who has come to the Philippines in order to make a fortune but failed, and he is not a real doctor, whereas she is a Filipina who, like Doña Consolación, tries to hide her identity [19. P. 391–405]. They all are strongly moved by greed, too. Thus, the novel stresses the absence of authentic relations between men and women. As in *The Idiot*, this absence is one of the factors why the protagonist cannot find his place in life and in his country. Because of the overwhelming power of death and violence, which destructs motherhood and authentic relations between men and women, Ibarra's "life is dismantled piece by piece until he is utterly destroyed through the machinations of the colonial system" [2. P. 9].

So, if, after reading *The Idiot*, we are in doubt whether the world can be saved by beauty, and Russia can find its true place in it, and we know that the prince is not the right person to make this possible, after reading *Noli me tangere*, we are in doubt whether the Philippines can be saved by education, and we know that the way Ibarra suggests does not suit (or at least is not sufficient). Indeed, it is not Rizal's intention to give us an unambiguous answer to our question. In his foreword "A mi patria", he clearly expresses that he acts like the doctors in antiquity, who used to put the sick in front of the temples,

so that each person who just comes from invoking the Godhead might propose them a remedy" [19. P. 21].

"He does not propose a cure; he proposes a method, moreover a method that involves the multiplicity of opinions" [2. P. 43].

Accordingly,



Rizal shares with Dostoevsky a stylistic tendency towards a multi-voiced narrative space where the distinct characters are allowed to exist apart from the author's consciousness [2. P. 10].

Indeed, the various conceptions of being Filipino remain unreconciled. The novel shows that those conceptions that are noble (like Tasio's or Ibarra's) are far from reality: Tasio writes in Tagalog but uses an old alphabet (hieroglyphs) in order to write down thoughts that are not for now but for people coming much later [19. P. 241–242]. As we have seen, it is stressed that Ibarra is absent when his beloved one appears [19. P. 60]. Besides, Ibarra's position is also unclear: after remembering the horror of Bagumbayan, he calls himself back to positive thoughts:

¡No, a pesar de todo, primero la patria, primero Filipinas, hija de España, primero la patria Española! [19. P. 93; 2. P. 39].

Thus, he does not know whether, for him, the Philippines or Spain comes first. The natural idea of being a Filipina (Sisa's) fails. Those ignoble and egoistic, like Capitán Tiago's, Doña Consolación's and Doña Victorina's, might succeed but are discredited by their ridiculousness.

As in Dostoevsky, polyphony deserves an in-depth analysis. First, just as in *The Idiot*, polyphony becomes possible due to shifts in society. Padre Dámaso clearly expresses this:

Since the Canal of Suez has been opened, corruption has come here. Before, when we had to pass the Cape, neither so many lost people came here, nor others went there to get lost [19. P. 332–333].

Indeed, there are deep shifts in the Philippine society. They have to do with the enhancement of international trade and the fact that more adventurers come to the Philippines from Spain and more young people from the Philippines go to Europe to study [1. P. 67]. Likewise, Guerrero states that more Filipinos, like Rizal's own family, become wealthy. On the other hand, this wealth is always combined with inferiority, due to the deeply enrooted racism, and it is uncertain, since a Filipino or mestizo might at any moment become the victim of the friars' or military officers' arbitrariness [12. P. 18–21].

Indeed, secondly, just like Dostoevsky, Rizal describes how these shifts lead to carnivalesque encounters and inversions [5. P. 118]. Tasio, the lunatic, turns out to be more educated than those who despise him [19. P. 126–133]. Priests and clergy who are supposed to be chaste turn mad of sexual desire [19. P. 218–219] or of fatherly feelings [19. P. 561–565]. The alferez' wife, who, as Filipina, is supposed to be socially inferior to her hus-

band, but usually is superior to him, is now beaten by him [19. P. 369–377]. The Spanish desperado Espadaña becomes rich as a fake doctor, but he also is subordinate to his Filipino wife [19. P. 394–401].

Thirdly, as in *The Idiot*, these encounters and inversions create an atmosphere of tension, which on many occasions requires laughter that expresses and dissolves the tension. In our case, this is predominantly the laughter that the narrator shares with the reader; for example, when two friars quarrel over who should have the best seat at the banquet, thus directly acting out that for which Jesus criticizes the scribes and pharisees [19. P. 45; cf. Mt 23: 6]; when the preacher during the feast day sermon speaks both bad Latin and bad Tagalog, so that one Filipino even says to his neighbor this Tagalog seems to be “Greek” [19. P. 297–303]; when Padre Dámaso derides Ibarra that he has asked an architect to design the future school building and says the one who needs “péritos” (experts) is a “perrito” (little dog) [19. P. 332], so that he, who derides others, becomes ridiculous himself, due to his ignorance which is combined with cruelty towards and unjustly low wages for the Filipinos who work for the friars as builders [19. P. 332]; the scene when the alférez beats his wife because she opens her door after their quarrel, just after asking her domestic worker whether he has left, which the worker truthfully affirms, but without mentioning that the alférez has come back [19. P. 377]; when Doña Victorina takes out her husband’s artificial teeth to punish him [19. P. 403]; the scene when the Filipina Doña Victorina pronounces the consonants *s*, *t* and *d* more softly in order to seem Andalusian [19. P. 543]. At a first glance, this seems to be satire. Yet, as San Juan stresses, satirical laughter usually has a measure. It is about clear rules of good and evil, of wise and stupid, beautiful and ugly. The one who breaks these rules is “punished” by laughter. Here, instead, this measure itself is questioned [13. P. 16] because satire is “embedded” in the polyphony of the novel as a whole: one can feel that Rizal has no measure, no rule. He laughs in order not to cry [13. P. 11], since he describes what is hard to accept: the friars who want to govern despite their ignorance; the Filipinas who want to be European at any cost, etc. Yet, as we have mentioned already, Rizal describes the disease but does not offer a therapy.

Fourthly, in some situations, as in *The Idiot*, tension leads not only to laughter but also to scandals. For example, Padre Dámaso pronounces his sermon “de siempre y de todo”, which, in its ridiculousness, stresses the tension between his role as a leader and example, on the one hand, and his lack of education on the other, especially because the Tagalog part of the sermon is about the respect the “indios” are supposed to show to the friars

[19. P. 303–305]. This sermon with its lack of depth makes some of the audience sleep, so that a woman shouts at a man who leans his head against her shoulder [19. P. 305].

Like Dostoevsky's prince, who, during the party, can no longer stay calm at the moment of highest tension and breaks a vase, so it happens to Ibarra: during the dinner he tries to stay calm at any cost, but at a certain moment he cannot endure any longer. He breaks the norms and attacks the friar who has made his father suffer, then dishonored him after his death, and now continues deriding Ibarra himself [19. P. 333]. Like in *The Idiot* (when the prince is between Nastasya Filippovna and Aglaia), the protagonist is also forced to choose: not between two women but between his love for his father, whose honor he wants to defend, and his love for his "patria", which he wishes to help, although he cannot do this against the friars' will.

All this shows that, like Dostoevsky's Prince Myshkin, Crisóstomo Ibarra has reached his country but is not able to do the good he wishes. Unlike Dostoevsky, Rizal is convinced that his country can learn a lot from Europe. Yet, as in Dostoevsky's novel, the fact that the protagonist is forced to leave shows that his plans do not come true. That means that Europe, even if it is a model, was not a good preparation for Ibarra to make them come true.

Thus, both in *The Idiot* and in *Noli me tangere* the author who stays in Europe writes about the protagonist who has just returned from Europe to his own country, which is also the author's. In both cases, the protagonist ascribes to himself a saving mission that has to do with love for his country. In both novels, it expresses itself in love for one woman and mercy for another. However, in both cases, this saving mission fails because of the overwhelming power of death, which is linked to the question of sexual power and violence. In both cases, the absence of a clear answer to human needs and sufferings demands polyphony, enabled by strange, carnivalesque encounters that have become possible recently due to social changes. In both novels, the tension created by such encounters expresses itself in laughter and leads to scandals. All this leads to the failure of the saving mission, when the protagonist's relations with the women he wants to be close with fail and he has to leave his country.

One of the reasons for these parallels between novels might be that Rizal to some extent knew Dostoevsky, although it is hardly possible that he read *The Idiot* before writing *Noli me tangere*. It is more likely that both authors are linked with one another as artists through Cervantes. However, a more crucial link between the two authors and their novels is typological: Dostoevsky and Rizal are close to one another due to their love for their country,

which becomes even stronger when they are far away from it. Both suffer because they observe how people live, even if, in Dostoevsky's case, this is rather an existential question, in Rizal's, a social and concrete one. They both see no way how people could be saved and express it in the grotesque, carnivalesque polyphony against the background of death.

### References

1. San Juan Jr., E. (2010) *Sisa's Vengeance: José Rizal/ Woman/ Revolution*. Connecticut, USA: Philippines Cultural Studies Center Publ.
2. Castroverde, A.C. (2013) *José Rizal and the Spanish Novel*. Dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Department of Romance Studies in the Graduate School of Duke University. Durham, N.C.: Duke University.
3. Bakhtin, M.M. (1984) *Rabelais and his world*. Transl. by Hélène Iswolsky. Bloomington: First Midland Book Edition Publ.
4. Jackson, R.L. (1984) Introduction. In: Jackson, R.L. (ed.) *Dostoevsky: New Perspectives*. Eaglewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall Publ. pp. 1–18.
5. Bakhtin, M.M. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Translated by C. Emerson. Minneapolis-London: University of Minnesota Press.
6. Berdyaev, N.A. (2916) *Russkaya ideya. Mirosozertsanie Dostoevskogo* [The Russian Idea. Dostoevsky: An Interpretation]. Moscow: E-Publ.
7. Guardini, R. (1994) *Chelovek i vera* [Man and Faith]. Brussels: Zhizn' s Bogom.
8. Holquist, M. (1984) The Gaps in Christology: The Idiot. In: Jackson, R.L. (ed.) *Dostoevsky: New Perspectives*. Eaglewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall Publ. pp. 126–144.
9. Kasatkina, T.A. (2004) *O tvoryashey prirode slova. Ontologichnost' slova v tvorchestve F.M. Dostoevskogo kak osnova "realizma v vysshem smysle"* [About the Creative Nature of the Word. The Ontologicity of the Word in Fyodor Dostoevsky's Works as Basis for "Realism in a Higher Sense"]. Moscow: IWL RAS.
10. Novikova, E.G. (2016) *"Nous serons avec le Christ": Roman F.M. Dostoevskogo "Idiot"* ["Nous serons avec le Christ": Fyodor Dostoevsky's Novel "The Idiot"]. Tomsk: Tomsk State University.
11. Dostoevsky, F.M. (1973) *Polnoe sobranie sochineniy v 30 tomakh* [The Complete Works in 30 vols]. Vol. 8. Leningrad: Nauka.
12. Guerrero, L.M. (1974) *The First Filipino: A Biography of José Rizal*. Manila: National Historical Commission.
13. San Juan Jr., E. (1971) *The Radical Tradition in Philippine Literature*. Quezon City: Manlapaz.
14. San Juan Jr., E. (1984) *Towards a People's Literature: Essays in the Dialectics of Praxis and Contradiction in Philippine Writing*. Quezon City: University of the Philippines Press.
15. Giménez Gaballero, E. (1971) *Rizal*. Madrid: Publicaciones Españolas.
16. Zaide, G.F. (1970) *José Rizal: Asia's First Apostle of Nationalism*. Manila: Star Book Stores.
17. Zaide, G.F. & Zaide, S.M. (1984) *José Rizal: Life, Works and Writings of a Genius, Writer, Scientist and National Hero*. Mandaluyong, Metro Manila: National Book Store.

18. Bulgakova, N.O. (2014) Tvorchestvo Dostoevskogo v perevodakh na frantsuzskiy yazyk [Dostoevsky's works in French translations]. In: Pesotskaya, S.A. (ed.) *Kommunikativnye aspekty yazyka i kul'tury* [Communicative Aspects of Language and Culture]. Vol. 1. Tomsk: Tomsk Polytechnic University. pp. 333–339.

19. Rizal, J. (1983) *Noli me tangere*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.

20. Dostoevsky, F.M. (1974) *Polnoe sobranie sochineniy v 30 tomakh* [The Complete Works in 30 vols]. Vol. 10. Leningrad: Nauka.

21. Kasatkina, T.A. (2001) Rol' khudozhestvennoy detali i osobennosti funktsionirovaniya slova v romane F.M. Dostoevskogo "Idiot" [The Role of the Artistic Detail and the Particularities of Word Functioning in Fyodor Dostoevsky's "The Idiot"]. In: Kasatkina, T.A. (ed.) *Roman F.M. Dostoevskogo "Idiot": sovremennoe sostoyanie izucheniya* [Fyodor Dostoevsky's Novel "The Idiot": Topical State of Research]. Moscow: Nasledie. pp. 60–99.

22. Dostoevsky, F.M. (1985) *Polnoe sobranie sochineniy v 30 tomakh* [The Complete Works in 30 vols]. Vol. 28(1). Leningrad: Nauka.

23. Novikova, E.G. (2014) "Christ beyond the truth" and "truth beyond Christ": F.M. Dostoevsky and N.D. Fonvizina. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta: Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 3(29). pp. 143–152. (In Russian).

24. Young, S. (2001) Kartina Kholbeyna "Khristos v mogile" v strukture romana "Idiot" [Holbein's Picture "Christ in the Grave" in the Structure of the Novel "The Idiot"]. In: Kasatkina, T.A. (ed.) *Roman F.M. Dostoevskogo "Idiot": sovremennoe sostoyanie izucheniya* [Fyodor Dostoevsky's Novel "The Idiot": Topical State of Research]. Moscow: Nasledie. pp. 28–41.

25. Bulgakov, S.N. (1994) *Svet nevecherniy: Sozertsaniya i umozreniya* [Unfading Light: Contemplations and Reflections]. Moscow: Respublika.

26. Kaus, O. (1923) *Dostojewski und sein Schicksal* [Dostoevsky and his Lot]. Berlin: Laub.

27. Rafael, V.L. (1990) Nationalism, Imagery, and the Filipino Intelligentsia in the Nineteenth Century. *Critical Inquiry*. 16(3). pp. 591–611.

28. Lipke, S. (n.d.) El realismo macabro en la novela *Noli me tangere* de José Rizal a la luz del poema *Almas muertas* de Nikolai Gogol [Macabre Realism in José Rizal's Novel *Noli me tangere* in the Light of Nikolai Gogol's Poem *Dead Souls*]. *Acta Literaria* (in print).

29. Bonoan, R.J. (1996) Rizal's First Published Essay: El amor patrio. *Philippine Studies*. 44(3). pp. 299–320.

#### **Information about the author:**

**S. Lipke**, Cand. Sci. (Philology), head of St. Thomas Institute (Moscow, Russian Federation). E-mail: stephanlipkesj@gmail.com

**The author declares no conflicts of interests.**

#### **Информация об авторе:**

**Липке Ш.** – канд. филол. наук, директор Института святого Фомы (Москва, Россия). E-mail: stephanlipkesj@gmail.com

**Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.**

*The article was accepted for publication 23.09.2021.*

*Статья принята к публикации 23.09.2021.*

Научная статья  
УДК 821.161.1+82.091  
doi: 10.17223/24099554/18/5

## **ПОЭТИКА ТЕОФАНИИ В КНИГАХ ВЯЧ. ИВАНОВА «КОРМЧИЕ ЗВЕЗДЫ» (1902–1903) И «ПРОЗРАЧНОСТЬ» (1904): ТРАНСФОРМАЦИИ ВЕЧНОЖЕНСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ**

---

*Любовь Владиславовна Маштакова<sup>1</sup>,  
Елена Константиновна Созина<sup>2</sup>*

*<sup>1, 2</sup> Институт истории и археологии Уральского отделения РАН,  
Екатеринбург, Россия*

*<sup>1</sup> lika170288@mail.ru*

*<sup>2</sup> elenasozina1@rambler.ru*

**Аннотация.** Вечноженственные образы, связанные с теофанией, занимают важное место в системе эстетических взглядов Вяч. Иванова. Однако при единстве сюжетной и мотивно-образной составляющей природа Вечноженственного в конкретных стихотворениях Иванова проявлена по-разному. Согласно гипотезе, высказанной в статье, в двух книгах стихов поэта, «Кормчие звезды» и «Прозрачность», объединенных мета-сюжетом мистического откровения, происходит постепенное «разवेशествление» художественного образа от конкретно-явленного к своеобразному «присутствию».

**Ключевые слова:** Вяч. Иванов, символизм, «Кормчие звезды», «Прозрачность», теофания, образы Вечноженственного

**Для цитирования:** Маштакова Л.В., Созина Л.К. Поэтика теофании в книгах Вяч. Иванова «Кормчие звезды» (1902—1903) и «Прозрачность» (1904): трансформации Вечноженственных образов // Имагология и компаративистика. 2022. № 18. С. 94–117. doi: 10.17223/24099554/18/5

Original article

doi: 10.17223/24099554/18/5

**POETICS OF THEOPHANY IN *KORMCHIYE ZVYOZDY*  
(1902–1903) AND *PROZRACHNOST'* (1904)  
BY VYACHESLAV IVANOV: TRANSFORMATIONS  
OF ETERNAL FEMININE IMAGES**

*Liubov V. Mashtakova*<sup>1</sup>

*Elena K. Sozina*<sup>2</sup>

<sup>1,2</sup> *Institute of History and Archaeology, Ural Branch of the Russian Academy of Sciences, Yekaterinburg, Russian Federation*

<sup>1</sup> *lika170288@mail.ru*

<sup>2</sup> *elenasozina1@rambler.ru*

**Abstract.** This article focuses on the images of the Eternal Feminine, which are pivotal in Vyacheslav Ivanov's system of aesthetic and religious views and in the symbolic motifs of theophany connected with it. Theophany in this case means the manifestation of deity in a sensible form in Ivanov's poetry, philosophical and critical essays, and diaries at different periods of his life. The concept is largely based on the medieval Christian theosophy: "the soul sees God in a dream, sees in a mirror and divination, and not face to face" (Bernard of Clairvaux). Therefore, according to Russian and American historian and art theorist Mikhail Iampolski, the more accurate the mirror, "the less it reflects to us in terms of form and meaning." The authors hypothesize that the two Ivanov's collections of poems *Kormchiye zvyozdy* [Pilot Stars] (1902–1903) and *Prozrachnost'* [Translucency] (1904) connected by one lyrical meta-plot of mystical revelation and theophany show how the Eternal Feminine images gradually become intangible and impalpable. The anthropomorphic image of the Eternal Feminine, having its own attributes and acting as the subject of speech, loses its outlines and, as it were, dissolves into the world. In this sense, two images, the Beauty and the Translucency, can be contrasted. The first image is the central for *Kormchiye zvyozdy*, the second— for *Prozrachnost'*. The Beauty can be through ekphrasis (works by Leonardo, Botticelli, Raphael, etc.) and appear in contemplation. Translucency is active and transforms the world, but it is not personified, devoid of a voice. It is an elusive movement, a quality of the transformed world and at the same time an acting subject, signifying the appearance of Sophia in the world. The analysis of the collections has demonstrated that the general metaplot of theophany has an introduction and development. It is integral and implies a certain author's strategy as well as its conceptual aesthetic and philosophical foundations.

Drawing on Ivanov's own views on the suggestive functions of the poetry of symbolism ("we, symbolists, do not exist – if there are no symbolist listeners" ("Thoughts on Symbolism")), the authors assume that not Ivanov's lyrical hero, but his attentive reader approaches the transcendent world over the course of two books, including through the transformation of Eternally Feminine images. That is, Ivanov puts into practice his own concept of the "realistic" (that is, truly symbolist) type of artistic creativity.

**Keywords:** Vyacheslav Ivanov, Russian symbolism, *Kormchiye zvyozdy*, *Pilot Stars*, *Prozrachnost'*, *Translucency*, theophany, Eternal Feminine images

**For citation:** Mashtakova, L.V. & Sozina, E.K. (2022) Poetics of theophany in *Kormchiye zvyozdy* (1902–1903) and *Prozrachnost'* (1904) by Vyacheslav Ivanov: Transformations of Eternal Feminine images. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 18. pp. 94–117. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/18/5

Одно из центральных мест в системе эстетических взглядов Вяч. Иванова занимают образы Вечноженственного и связанные с ними символические мотивы и сюжеты, в частности, мотивы теофании, постоянного предчувствия, ожидания и уже свершившегося и свершающегося каждый миг явления Божественного. «При каждом взгляде на окружающее, при каждом прикосновении к вещам должно осознавать, что ты общаешься с Богом, что Бог предстоит тебе и Себя открывает, окружая тебя Собою; ты лицезришь Его тайну и читаешь Его мысли» [1. С. 806], – записывал он в дневнике (1910, 14 апреля). Это представление о Божественном в мире, сопровождающее различные проявления творческой мысли Иванова в разные периоды жизни, во многом восходит к средневековой теософии, для которой теофания была «явлением», естественнейшим в мире, но оттого не менее таинственным и многозначным. Комментируя его, Л.П. Карсавин писал: «Все сущее, живое, разумное и умное предстает нам, как теофания или Богоявление: все – даже самое мерзкое и ничтожное, ибо мерзко и ничтожно оно только для нашего неведения или недоверия, сотворено же “добро зело”» [2. С. 26]. Но, продолжал он далее, «теофания, будучи Божеством, не есть само Божество в непостижимой и несказуемой полноте Его», ибо «образ Божий столь же непостижим, как и само Божество» [2. С. 29]. Аналогичную мысль не раз выражали средневековые мистики, используя при этом образ зеркала, заявленный еще в Евангелии. Бернар



Клервосский, весьма уважаемый Ивановым<sup>1</sup>, говорил: «Почивая в созерцании, душа видит Бога во сне (*somniat*), видит *в зеркале и гадании*, а не *лицом к лицу* (курсив авторов. – Л.М., Е.С.)» (цит. по: [3]). У Э. Сведенборга читаем: «...ибо сотворенная Вселенная не есть Бог, а только происходит от Бога; и что потому именно, что она от Бога, в ней есть Образ Его, подобно образу человека в зеркале, в котором хотя и кажется человек, но со всем тем нет ничего от человека» [4. С. 47]. Но отсюда открывается и путь к постижению непостижимого. «Человек так устроен, – комментирует св. Бернар современный исследователь, – что он не может подняться до умопостижимых вещей иначе, чем с помощью чувственных вещей. Бог, зная это свойство человеческой природы, использовал его и при Своем воплощении. Слово стало плотью, и “тем, кто плотски разумеет, Он принес Свою плоть, чтобы они научились разуметь и Дух”» [3]. Этот комментарий, в свою очередь, подтверждает высказывание еще одного великого мистика средневековья, Майстера Экхарта: «Кто Богом так, в сущности, обладает, тот воспринимает Бога Божественно, и для того Он сияет во всем, ибо все вещи отдают для него Богом, и из всех вещей ему является Бог» [5. С. 19]. Таким образом, теофания в понимании ее апологетов и толкователей двунаправлена: она исходит от Бога, от Высшего мира, всецело определяясь Им, но ее узрение земными существами зависит от их открытости навстречу тайне.

Сразу отметим, что явление Божественного у Иванова напрямую связано с волей воспринимающего субъекта, с возможностью и способностью «вчувствования» в окружающий мир. Поэтический дар и само поэтическое слово становятся частью, следствием этой коммуникации с миром / с Божественным. Классический для ивановедения пример – стихотворение «Красота»:

Вижу вас, божественные дали,  
Умбрских гор синеющий кристалл!  
Ах! там сон мой боги оправдали:

---

<sup>1</sup> В 1902 г. (дата установлена О. Дешарт приблизительно) Иванов записал в дневнике: «Читаю св. Бернара. Хотелось бы установить мне связь Богоматери и Древа Жизни» [1. С. 771].

Въяве там он путнику предстал...  
«Дочь ли ты земли  
Иль небес, – внемли:  
Твой я! Вечно мне твой лик блистал».

– «Тайна мне самой и тайна миру,  
Я, в моей обители земной,  
Се, гряду по светлому эфиру:  
Путник, зреть отныне будешь мной!» [6. С. 517].

Стихотворение открывает первый цикл первой книги стихов Иванова «Кормчие звезды» (1902–1903), именно здесь, как бы в абсолютном истоке творческого пути поэта, обозначаются центральные мотивы теофании, прозрения, обретения особого видения и инспирации, а вместе с тем образ Красоты – это первое представление нам Вечноженственного начала, получающего множественные воплощения в лирике Иванова. При этом, как отметил Н.В. Котрелев, особое видение, приобретаемое героем, означает ведание, постижение тайны, а «обретение дара предполагает самоотверженное согласие на принятие дара (“...внемли: Твой я!”) и в то же время встречное усилие при получении его» [7. С. 9], только поэтому становится возможна коммуникация с Красотой (первая реплика, что показательно, принадлежит лирическому герою).

Теофания как сюжет, организующий произведение, подсказывает форму, релевантную предмету, – форму экфрасиса (в широком смысле этого термина). Об этом пишет М. Цимборска-Лебода, истолковывая экфрасис как основной метод поэзии Иванова: «Экфрасичность в широком значении слова считается здесь имманентной чертой поэзии вообще и символической поэзии в частности, а экфрасическая установка – назначением поэта, призванного создать своего рода миметический эффект, согласно символистскому пониманию целостности коммуникативного акта (ср.: “Итак, нас символистов, нет – если нет слушателей-символистов”»)» [8. С. 55].

Однако при экфрасической природе поэзии Иванова вообще и стихотворений, связанных с теофанией, в частности, при единстве сюжетной составляющей природа Вечноженственного в конкретных стихотворениях проявлена по-разному.

Рассматривая теофанию в рамках коммуникативной модели, А.М. Прилуцкий выделил две ее формы в культуре: символическо-аллегорическую и знаково-символическую [9]. Первый тип реализуется в мифе, в поэзии рефлексивного традиционализма, когда определенный набор знаков, необычных природных явлений позволял атрибутировать бога и его появление перед человеком. Второй тип не связан с необычными обстоятельствами, выпадающими из повседневности. Ярчайший образ «естественной» теофании дан в Библии: «Господь пройдет, и большой и сильный ветер, раздирающий горы и сокрушающий скалы пред Господом, но не в ветре Господь; после ветра землетрясение, но не в землетрясении Господь; после землетрясения огонь, но не в огне Господь; после огня веяние тихого ветра, и там Господь» (Цар. 19:11–12)<sup>1</sup>. «Символическая теофания, – рассуждает А.М. Прилуцкий, – формирует особую герменевтическую ситуацию: поскольку явление божественного носит сокровенный характер, символ реального богоприсутствия должен быть воспринят и правильно проинтерпретирован человеком» [9. С. 15]. «И когда на высших ступенях восхождения совершается видимое изменение, претворение восходящего от земли и земле родного, тогда душу пронзает победное ликование, вещая радость запредельной свободы» [6. С. 823], – писал Иванов в одной из классических работ «Символика эстетических начал» (ср. у Бернара Клервосского: «через внезапное восхищение возлетает на высоту» (цит. по: [11. С. 43])). Итак, теофания высшего символического рода связана не со зримым, а с прозрением, не с ощущаемым, а с развитой способностью вчувствования и вслушивания. «Он утончит слух, и будет

---

<sup>1</sup> См. также аллюзию на данный отрывок в стихотворении Вл. Соловьева «В стране морозных вьюг, среди седых туманов...» (1882):

Вот грохот под землей и гул прошел далеко,  
И меркнет солнца свет,  
И дрогнула земля, и страх объял пророка,  
Но в страхе Бога нет.  
<...>  
И смолкло все, укрошено смятенье,  
Пророк недаром ждал:  
Вот веет тонкий хлад, и в тайном дуновенье  
Он Бога угадал [10. С. 32–33].

слышать, “что говорят вещи”; изошрит зрение, и научится понимать смысл форм и видеть разум явлений» [1. С. 539], – писал Вяч. Иванов («Две стихии в современном символизме»). Причем утонченное восприятие предполагает, что нужно слышать / видеть и понимать как смысл вещей, так и их «разум», поскольку сам смысл неотделим от природного языка («разума») вещей и явлений, дан через него и в нем. Ср.: «Природа – символ, как сей рог. Она / Звучит для отзвука; и отзвук – Бог. / Блажен, кто слышит песнь и слышит отзвук» («Альпийский рог») [6. С. 606].

Теофанию, закрепленную в культурных аллегориях, символах и эмблемах, воспринять и «узнать» достаточно легко – за ней стоит традиция и устойчивая образность; так, в античном мире боги жили рядом с людьми и постоянно являлись им, не вызывая особого удивления. Символическую же теофанию надо узреть, угадать, ибо она не постоянна: Бог пребывает неизменно, но Богоявление или теофания «свивается и развивается», как говорил знаток древней и средневековой мудрости Л.П. Карсавин, т.е. «истаевает... и прекращается», ибо «одною своей стороной теофания необходимо тварна и противостоит Богу» [2. С. 29], и в этом – ее неизбежное и необходимое родство с символом, или символа с ней (А поэтому – «Блажен, кто слышит!»).

Последнее утверждение о природе теофании как раз и относит нас к евангельскому образу зеркала, к которому часто обращались символисты, современники Иванова<sup>1</sup>. Через образ зеркала объясняет культуру М. Ямпольский, в его книге «Сквозь тусклое стекло» развивается близкая эстетике Иванова аналогия. Культура, по мысли Ямпольского, «есть некая вторая природа, созданная человеком, в которой мир обработан по законам языка и смысла» [13. С. 7]. И далее: «Человек оказывается перед альтернативой – видеть какие-то ложные тени, которые можно различить (аллюзия на «Пещеру» Платона. – Л.М., Е.С.), или видеть истину, в которой ничего не различимо, кроме совершенной неопределенности истока, не имеющего формы. <...> Чем точнее наше зеркало, тем меньше оно отражает нам в категориях формы и смысла» [13. С. 8].

---

<sup>1</sup> См. об этом классическую работу [12].

Прилагая выводы Ямпольского к нашему предмету, теофанию можно истолковать как зеркало Божественного, поэтическое же слово есть зеркало теофании, наведенное «зеркало зеркал» («*Speculum Speculorum*») – так именуется вторая книга в сборнике Иванова («*Cor Ardens*»). Образы, которое оно отражает в их отчетливо зримом, овеществленном облике, – образы культуры. Автор может атрибутировать их сам или предоставить это читателю, атрибуция может быть множественной, согласно закону символа, но это зеркало, этот метод связан с тем видом теофании в культуре, который Прилуцкий называет аллегорико-символическим. Но «чем точнее наше зеркало», тем более оно отражает формы знаково-символистского типа. Так, рассуждая о проявлениях Вечноженственного в поэзии Иванова, Н.Л. Быстров отмечает важность не олицетворения или «психологизации», а «присутствия»: «Такое впечатление, что именно это присутствие и является основным предметом “поэтической софиологии” Вяч. Иванова и что внимание поэта сосредоточено не столько на образе той, кто присутствует, сколько на самом факте ее интуитивно очевидного пребывания («она... проходит мимо нас», «ты с нами», «ты... тут»), на ее имманентности миру» [14. С. 67].

То есть, согласно нашей гипотезе, развитие мотивно-образного плана, связанного с явлением Вечноженственного у Иванова, движется от конкретно-явленного визуального образа к такому «присутствию», выраженному как некий осязаемый факт Божественности, не обязательно данный в конкретном образе. Особенно это заметно на примере сравнения двух первых его книг лирики – «Кормчие звезды» и «Прозрачность», где первая являет миф о Дионисе (реализующийся в том числе через сюжеты Встречи [15] но эту часть мы оставляем за рамками исследования), его принятие и переживание «как принцип новой жизни» [16. С. 60], а вторая – всматривание в «природу той духовной среды, в которой происходят воплощения мистической реальности (*Res*)» [16. С. 63]. «Среда должна быть прозрачна, чтобы не препятствовать прохождению солнечного луча, который ею, непрозрачной, будет либо задержан, либо затемнен и невидим, – писала О. Дешарт, объясняя ее антиномичную природу, – но она не должна быть абсолютно прозрачной, должна преломлять луч – иначе *Res* не будет видна, ибо невидима она сама по себе» [16. С. 63].

В этом «тусклом стекле» и происходит своего рода «развеществление»<sup>1</sup> образа, очевидное во втором сборнике Иванова.

В процитированном выше стихотворении «Красота», первом в «Кормчих звездах» (не считая вступительного, оставшегося за циклами и данного курсивом, «Вчера во мгле неслись титаны»), явление Красоты происходит сразу после описания пейзажа: с одной стороны, вполне конкретного, почерпнутого поэтом из впечатлений от путешествий по Умбрии, с другой стороны, в контексте книги соотносимого с пейзажами на картинах Да Винчи, с тем *прозрачным* светом, сфумато, который они несут. Так, например, тот же пейзаж обнаруживается в стихотворении «“Вечеря” Леонардо» (из цикла «Итальянские сонеты»), посвященном одноименной фреске: «Из тесных окон светит вечер синий» и «Се Красота из синего эфира, / Тиха, нисходит в жертвенный триклиний» [6. С. 615]. Здесь прослеживается та же мотивно-образная цепочка «синий – нисхождение». Явившийся и увиденный в стихотворении «Красота» образ – отраженный, преломленный в «тусклом стекле», зеркале, кристалле («синеющий кристалл»). Преломляясь, он обретает форму экфрасиса, лика искусства, находит выражение в том числе в образах, соотносимых с горными пейзажами Леонардо. Именно этот лик, преломленный, и «зрит» путник «въяве», иное ему, «земнородному», недоступно. Более того, сама теофания зарождается в созерцании<sup>2</sup>. В стихотворении «Красота» последовательно разворачивается мотив прозрения: «вижу вас, божественные дали», «въяве сон» (собственно, момент явления) и, наконец, «зреть Красотой», т.е. происходит обретение героем внутреннего зрения. В стихотворении «“Вечеря” Леонардо» эта цепочка протягивается дальше – к читателю: «Держай! Здесь мира скорбь и желчь потира! / Ты зришь ли луч под тайной бранных линий?».

---

<sup>1</sup> Это слово в значении, эквивалентном нашему пониманию, употребляет применительно к функции поэзии О.А. Седакова: «Из опредмеченной реальности, из какого-то помещения, заполненного вещами (между которыми предполагаются большие или меньшие, преодолимые или непреодолимые дистанции), пространство, тронутое поэзией, делается чем-то другим. Оно развеществляется – наподобие того, как струны, тронутые пальцем, плектром или смычком, перестают быть вещами, от них остается только их звукопорождающее колебание» [17].

<sup>2</sup> О мистике в созерцании произведения искусства см.: [8. С. 57–58].

Итак, Красота предстает в «Кормчих звездах» как нисходящий луч и в то же время как некий принцип видения, обретаемый героем. Но вместе с тем в одноименном стихотворении она вполне антропоморфна: она подчеркнута женственна, она ведет диалог, имеет свои атрибуты (кольцо<sup>1</sup>), и, кажется, мы можем видеть ее лицо. Но весь образ, данный «въяве», растворяется в финале, становится тайной, лучом и волей («Да»), имеющими интенцию, но не имеющими понятной чувственной формы.

В еще более зримом антропоморфном облике предстает Красота в другом манифестационном стихотворении Иванова – «Творчество». Оно замыкает первый цикл «Кормчих звезд», начинающийся «Красотой», и посвящено теургической, по словам самого Иванова [18. С. 287], силе искусства и рождению формы в дионисийской энергии. Среди отсылок к разным произведениям (скрытых и эксплицитных) и имен, возникающих в стихотворении (Микеланджело, Данте, Гомер, Пигмалион и т.д.), есть следующие строки:

Уз разрешитель, встань! – и встречной воли полн,  
И мрамор жив Пигмалиона,  
И Красота встает, дочь золотая волн,  
Из гармонического лона.  
Уз разрешитель, встань! – и вод тайник отверст  
Ударом творческого гнева,  
И в плоть стремится жизнь чрез огнеструйный перст,  
И из ребра выходит Ева [6. С. 536].

Не останавливаясь на отсылках к библейским текстам и фрескам Микеланджело (они не раз были откомментированы, в том числе самим Ивановым), обратим внимание на образ Красоты. Она снова подчеркнута женственна, и ее появление, вставание, знаменует пре-

---

<sup>1</sup> Символика кольца, развивающаяся в движении лирического сюжета первой книги Иванова, оказалась важна не только для него, но и для Л.Д. Зиновьевой-Аннибал. Упомянем лишь, что строки из стихотворения Иванова «Жертва» стали эпиграфом к пьесе Зиновьевой-Аннибал «Кольца» (1904), а строки из этой пьесы, наряду со строфой из поистине пророческого стихотворения «Жертва», сам поэт взял эпиграфом к своему знаменитому циклу «Венок сонетов», написанному уже после смерти Зиновьевой.

творение единого «гармонического лона» в форму, отсылая в контексте строфы к Афродите Анадиомене, чье золото может быть подсказано не упомянутым здесь, но присутствующим в «Кормчих звездах» Богтичелли. Возникает невольная отсылка к полемически звучащему призыву О. Мандельштама «Останься пеной, Афродита» («*Silentium*», 1910) (а поэзия Иванова оказала значительное влияние на него в этот период), который знаменует обратное движение: полнота истока, «первоосновы жизни», «гармонического лона» невыразима и не нуждается в выражении, она совершенна до своей объективации в искусстве<sup>1</sup>. К «первооснове жизни» стремится Афродиту Мандельштам, из «гармонического лона» встает Красота Иванова. Она и произведение искусства, и энергия, просветляющая его, задающая коммуникацию и с художником-теургом, и с его реципиентом. У Мандельштама она одновременно «музыка», «слово» и «всего живого ненарушаемая связь» (курсив наш. – Л.М., Е.С.), т.е. некое дооформленное начало, в котором есть, однако, и женственность, и интенция к форме, в том числе – к форме искусства.

Не потому ли становится важной для Иванова фреска Рафаэля, описанная в сонете «*La Stanza della Disputa*» из цикла «Итальянские сонеты» («Кормчие звезды»). Она изображает аллегория поэзии в виде увенчанной лавром женской фигуры, сидящей на троне. Путти рядом с ней держат две надписи – цитату из Вергилия: «*Numine afflatur*», что само по себе говорит о божественной природе поэтического искусства. Для Иванова же важно и другое – помещение ее рядом с фресками, изображающими философию, богословие и юриспруденцию (или справедливость), в вечных поисках истины поэзия как бы объединяет «Аттику и Галилею»:

Есть в Вечном городе, друзья, чертог один,  
Где вечные звучат с поблекших фресок споры:  
Там ищут Истины мыслители Афин;  
Там молят Истины святых Отцов соборы.

---

<sup>1</sup> Т.Н. Бреева трактует стихотворение Мандельштама через развитие тезисов Н. Гумилева в статье «Наследие символизма и акмеизм» (1913): «Непознаваемое, по самому смыслу этого слова, нельзя познать... все попытки в этом направлении – нецеломудренны» [19. С. 31].



Им внемлют Вещие с таинственных вершин:  
Вот Справедливая мечом решит раздоры;  
Вот учит Мудрая «познанию причин»;  
Но к тайне Божества летят Небесной взоры.

И дева светлая – одна из их числа –  
Царит на троне туч, и Дафною священной  
Чело возвышенных прозрений обвила...

Ты, ты. Поэзия! Ты с лирой вдохновенной  
Одна взяла в удел могучих два крыла,  
Чтоб к Истине парить дорогой дерзновенной!

[6. С. 621–622]

Именно поэзия в сонете занимает центральное место. В то время, когда мыслители и богословы ищут и молят истины, поэзия к ней «парит» дерзновенной, но верной дорогой. Подчеркивается ее близость горнему, она знаменует возвышение, вдохновение, прозрение. Рассматривая концепт немoty / незримости в цикле «Итальянские сонеты», В.В. Кулыгина интерпретирует образ поэзии в сонете и через преодоление немoty и незримости [20. С. 238]. В этом смысле интересны изменения субъектной организации в стихотворении: если предпоследний терцет – атрибутированный экфрасис, описывающий плафон «Станцы» Рафаэля, и, собственно, здесь женская фигура продолжает быть аллегорией поэзии, то последний терцет – обращение непосредственно к поэзии, не к изображению, но к поэзии, понятой и одушевленной через изображение, через его созерцание. Отсюда, как нам видится, и многоточие, обрывающее описание фрески, и двойное утверждение «ты, ты», и короткий возглас: «Поэзия!». Созерцание переходит в эмоциональный монолог, в котором героиня-поэзия еще имеет черты рафаэлевской, но как бы одновременно уже отделена от нее.

Приняв трактовку сонета В.В. Кулыгиной, обратим внимание на резкость перехода от описания фрески к монологу. Точка прозрения и обретения речи выделена синтаксически, и это – один момент, одно мгновение. «Для лирики одно событие аккорд мгновения, пронесшийся по струнам мировой лиры» [21. С. 119], – писал Иванов в

«Спорадах», и там же среди заветов художнику – «святить торжественные мгновения (курсив наш. – Л.М., Е.С.) творчества и возвышенное слово» [21. С. 120]. Мгновение – не только момент времени, это и своеобразная среда, рождающая слово, мгновение – до обретения формы («она и музыка, и слово»), своего рода стуженное время-пространство, которое, выделяя три хронотопических пласта в лирике Иванова, С.В. Федотова называет «кайротоп», миг «касания мирам иным» [22]. С этой предустановкой обратимся к заключительному в «Кормчих звездах» циклу «Suspiria» и стихотворению «Время»:

Прекрасное, стоит Мгновенье. Вечность  
Хранят уста.  
Безгласное, твой взор один – вся Вечность,  
Вся Красота! [6. С. 699].

В последних циклах «Кормчих звезд» возрастает роль таких «символических слов» (А.К. Михальская), подчеркнута написанных с прописной буквы и не раскрывающих свое значение, стилистически сравнимых с аллегорией ренессансного или барочного искусства (Мгновенье, Вечность, Печаль, Милость, Отрада, Время и т.д.). Такого рода символическая аллегория применяется как некий метод трансляции и перевода трансцендентного опыта. При этом нарратив, который названные концепты формируют в особом статусе возвышенного, ускользает от читателя в своей недосказанности и в сказанном – антиномичности, остается полноценно не выраженным, угадываемым лишь за общим мифом о творчестве и прозрении. Так, в приведенном отрывке сопряжены Мгновение и Вечность, и в этом насыщенном недвижимом мгновении царит вечное молчание, отсутствие голоса. Но совершенно другая Вечность в третьей строке, она заключена во взоре Безгласного, она уже обретает взгляд, направление, вектор движения, становится лучом Красоты, а строки стихотворения обретают эмоциональность.

Таким образом, на протяжении первой книги Иванова мы наблюдаем движение Красоты, образа Вечноженственного начала, к ее постепенному «развеществлению», т.е. утрате антропоморфности и зримой предметности, все большему ее растворению в преображенном мире, открывающемся герою. Это движение / процесс усилива-

ется во второй книге лирики Иванова – «Прозрачность» (1904), в само название которой вынесено определение одной из эманаций Красоты. В первом стихотворении «Поэты духа», несущем функции прототекста для всей книги, содержится почти прямая отсылка к «Красоте» «Кормчих звезд»:

Снега, зарей одеты  
В пустынях высоты,  
Мы – Вечности обеты  
В лазури Красоты.

Мы – всплески рдяной пены  
Над бледностью морей.  
Покинь земные плены,  
Воссядь среди царей!

Не мни: мы, в небе тая,  
С землей разлучены: –  
Ведет тропа святая  
В заоблачные сны [б. С. 737].

Повторяется топика, связанная с Красотой: это горы, кристалльность, прозрачность, пустынность, лазурь. Но горы – в «пустынях высоты», над землей, а поэт предстает служителем Красоты, давшим ей обет. «Всплески рдяной пены» напоминают встающую «дщерь золотую волн», Афродиту Морскую. Образ поэтов объединяет два пространства, небо и море, два «женственных» мифа о творческой энергии и о рождении искусства. Через приобщение к этим сакральным пространствам происходит возвышение человека, творится его, говоря языком Иванова, восхождение: «Воссядь среди царей!».

Мотив царствования (царственный, царит, царица) – один из неизменных спутников Вечноженственного у Иванова. Его источник – очевидно, христианский образ Царицы Небесной, в иконописи – изображения Богородицы типа Панахранта или Маэста, сидящей на троне. Через сопряжение Софии и Богородицы в киевском варианте иконы Софии Премудрости Божией, увиденной Ивановым в 1900 г., Т.В. Игошева трактует цикл «Райская мать» в книге

«Кормчие звезды». Исследовательница пишет, что в первом стихотворении цикла «Днепровье» «образ Богородицы у Вяч. Иванова оказывается как бы растворенным в природном окружении, в днепровских далях. Она здесь – Душа Мира. <...> Софийно-Богородичные черты, обусловленные древними символическими связями, обнаруживаются одновременно и внизу, и вверху, вокруг – всюду» [23. С. 86–87]. В последующих же стихотворениях цикла происходит поиск ее «корней», прототипов, прообразов, то есть образ обретает конкретику, как бы свое «вещество». Как райская мать, по словам исследовательницы, «отсутствующая в персональном, личном, физически выраженном аспекте <...> лишь выкликается, призывается явиться человеческим очам» [23. С. 87], так и Красота в первом стихотворении всей книги Иванова отвечает на восклицание героя, говорит с ним, но остается тайной. Ее черты обнаруживаются в последующих стихотворениях через образы мировой культуры.

Но уже в первом стихотворении книги «Прозрачность» Красота является как «лазурь», особого рода среда, т.е. снова теряет четкие очертания. Не лишним будет вспомнить, что «лазурь», как и все цвета, сродные голубому, – это цвета Софии. Современник Иванова, о. П. Флоренский писал: «Голубизна, как известно, символизирует воздух, небо и, отсюда, – присутствие Божества в мире через его творчество, через его силы» [24. С. 552]. Давая свое толкование софийной лазури, он приводил стихотворение «Покров» Вяч. Иванова (из «Сог Ardens»). Прозрачность у Иванова единоприродна Красоте<sup>1</sup>: она так же царствует (один из циклов назван «Царство прозрачности»), пронзает, исполняет<sup>2</sup> («Когда, сердца пронзив, Прозрачность / Исполнит солнцем темных нас»), творит, она так же женственна. Ее природа так же может быть прояснена в созерцании произведения искусства:

---

<sup>1</sup> Так, например, Н.Л. Быстров трактует образ Прозрачности через Вечноженственные образы у Иванова следующим образом: «“Прозрачность” – символический атрибут “незримой жены” (очевидно, Софии или Мировой Души), но если вспомнить о том, что всякий символ есть, в определенной мере, и само символизируемое, то, значит, “Прозрачность” и “незримая жена” – одно» [14. С. 77].

<sup>2</sup> Слово из философского и поэтического словаря Иванова «исполнять», «исполняться», повторяющееся в разных текстах, в том числе в указанном примере, т.е. принимать макро- и микрокосмические законы духовных трансформаций.

Прозрачность! воздушною лаской  
Ты спишь на челе Джоконды,  
Дыша покрывалом стыдливым.  
Прильнула к устам молчаливым –  
И вечностью веешь случайной;  
Таящейся таешь улыбкой,  
Порхаешь крылатостью зыбкой,  
Бессмертную, двойственной тайной.  
Прозрачность! божественной маской  
Ты реешь в улыбке Джоконды [6. С. 738].

Длящееся время, постоянство присутствия Прозрачности подчеркивают глаголы «спишь», «прильнула», «веешь», «таешь», «порхаешь», «реешь». Прозрачность наполняет пространство и вместе с тем движется, действует. Она создает *среду* мира – особое состояние вещества или вещественности, сродни воздуху, но никак не равное ему. Подобного рода среду пытался описать П. Флоренский в работе середины 1920-х гг., в качестве объекта исследования выбрав живописные искусства (чрезвычайно близкие и Иванову): «Тут нет вещей, но зато в полной мере господствует начало вещественности. Иначе говоря, перед нами не пространство, а *среда* (курсив наш. – Л.М., Е.С.). <...> Когда же оболочка вещей окончательно обессилена, вещи растягиваются в пространстве, как дымовые призраки. И эти осязательные точки, вещественная начинка вещей, распростираются по всему пространству, вещество растекается по нему» [25. С. 106–107]. Ср. у Иванова:

Прозрачность! купелью кристальной  
Ты твердь улегчила – и тонет  
Луна в среброзарности сизой... [6. С. 737].

Прозрачность Иванова активна, но не персонифицирована, лишена голоса, это зыбкое неуловимое движение (отчасти в духе романтизма В.А. Жуковского), сохраняющее возможность героя обратиться к ней, не надеясь на ответ. Он молит: «Прозрачность! улыбчивой сказкой / Соделай видения жизни...» [6. С. 738].

Непосредственно теофания здесь менее очевидна, она словно скрыта в самой прозрачности – среде горнего мира, который прони-

цает сквозь мир земной. Если в «Кормчих звездах» устойчив мотив явления, сошествия («путнику предстал», «Красота встает», «воззрилась», «сошед, рекла Любовь», «Как приходит на гору Царица Небесная», «Вновь осенила свой мир»), то в «Прозрачности», как отмечала еще О. Дешарт, главное – это всматривание в мир, открывшийся герою. Собственно, это различие книг – общее место ивановедения. Обратим внимание на изменение функции экфрасиса в теофанических сюжетах. В стихотворении «Прозрачность» созерцание-прозрение перестает быть акцентированным, оно присутствует как данность, «Джоконда» Леонардо здесь – не путь и не способ познания, она – часть прозрачного мира. Пространства этого мира связаны движением Прозрачности, ее преобразующей активностью («ты твердь улегчила», «колдуешь ты с солнцем»). Преобразование должно коснуться и души человека:

Прозрачность! божественной маской  
Утишь изволения жизни [б. С. 738].

Прозрачность становится условно персонифицированной связью между образами мира. Условно – потому что здесь она лишена своего облика, но может действовать. Действие ее своеобразно: она «улегчает» и «утишает», позволяет увидеть сквозь «покрывало Майи» идеальный облик мира: «Яви нам бледные раи / За листовую куш осенних» [б. С. 738].

Тишина и движение в тишине – одни из основных мотивов, сопровождающих теофанию в книге «Прозрачность»: «Тишина таит богов», – говорится в стихотворении «Душа сумерек». В том же стихотворении она, т.е. «Душа сумерек», появляется в прозрачном мире:

В прозрачный, сумеречно-светлый час,  
В полутени сквозных ветвей,  
Она являет свой лик и проходит мимо нас –  
Невзначай, – и замрет соловей,  
И клики веселий умолкнут во мгле лугов  
На легкий миг – в жемчужный час, час мечты,  
Когда медленней дышат цветы –  
И она, улыбаясь, проходит мимо нас  
Через тишину... Тишина таит богов [б. С. 740].

«Она являет свой лик», но именно *явленного* лика в тексте нет. Есть улыбка (ср.: «Таящейся таешь улыбкой» – о Прозрачности) и движение, создающее тишину: замирает соловей, умолкают «клики веселий», замедляется дыхание природы. Это движение почти неуловимо: она проходит «мимо нас» и обнаруживает себя в отсутствие звука и времени, в пограничье между днем и ночью.

В то же время отсутствие формы придает прозрачной среде текучесть. В стихотворении «La Luna Sonnambula»:

Луна течет во сне. О, не дыши – молчи!  
Пусть дышат и дрожат и шепчутся лучи,  
Пусть ищут и зовут и в дреме легкоперстой,  
Как сон, касаются души твоей отверстой [6. С. 769].

Замедление дыхания, тишина, обостренная восприимчивость позволяют лучам луны коснуться открытой души, войти в нее. Прозрачность – как вовне, так и внутри самой души, в ней «дрожит Эолова струна», душа сама становится прозрачной. Это тоже своеобразная теофания – действие, подчиненное общей замедленной текучести пространства-времени, длящемуся мгновению, лишенное динамичности, свойственной Красоте в «Кормчих звездах»: если прозрение сменяется всматриванием, то явление сменяется наполнением, «исполнением». В стихотворении «Дриады» возникает образ мирового древа и его души, которой можно коснуться открытой, отверстой душой прозревшего человека. Мотив принятия и наполнения, слияния здесь еще более очевиден: «Открой уста души – и пей, как в смутном сне, / Найтѣ сумрачной отрады! / Ты, вещей, – не один в безлюдной тишине!».

И, наконец, прозрачность (уже со строчной буквы) становится неотделенной от мира, растворяется в нем, становится миром, делает сквозь него видимым то, что на языке Иванова называется *realiora*. В этой точке завершается «исполнение» божественной и творческой энергией. «Уз, разрешитель, встань!» – звучит заклинание в стихотворении «Творчество» в «Кормчих звездах». В «Прозрачности» это становление завершается, художник смотрит на обновленный, в том числе им претворенный мир. Этот мир одновременно – отражение самого прозревшего, его часть и его лик («все во мне, и я во всем»):

Грустно-блажен художник-поэт! Он – небо и воды:  
Ловит, влюбленный, свой лик, видит прозрачность и – мир  
(«Художник и поэт») [6. С. 775].

Или:

Глядится Бог в свой мир, и мир – прозрачность («Кто?»).

Так, наравне с метасюжетом поиска и дионисийским мифом, объединяющими две книги стихов Иванова, сюжет теофании Вечноженственного оказывается также протянут от «Кормчих звезд» к «Прозрачности». Он имеет свою завязку и развитие, обладает цельностью. Динамичности ситуации явления Красоты в «Кормчих звездах» соответствует постепенное замедление и тишина в «Прозрачности», сам образ явившейся Красоты улегчается, растворяется, явление переходит в окружение, «присутствие» и слияние (с миром, с «отверстой» душой человека). Утрачивает свои функции «знаменования» высшей реальности экфрасис, остается движение и фиксация изменений в преображающемся мире. Прозрачность, ведущий символ не только второй книги Иванова, но и его поэтического мира в целом, – это и явление горнего мира в мир здешний, неизменный софийный признак, т.е. явление теофании, и некая творчески преобразующая среда, которая позволяет видеть мир и «исполнять» Красоту. Сложность, своеобразная «непрозрачность» Прозрачности Иванова реализуется на уровне языка в символе, подразумевающем языковую неназванность ноуменального мира в поэзии Иванова при необходимости его «ознаменования». Такой символ был определен Л.А. Гогтишвили как «бездобразная объективация предиката», «что, конечно, может быть только псевдообъективацией – объективацией без всякой контурной или предметной образности, то есть чисто семантической объективацией» [26. С. 46]. Однако в сюжете такой символ, хотя его стремление к «развеществленности» обнаруживается в самом начале, обретает развитие и движется от большей антропоморфности и предметной оформленности к парадоксальной форме «присутствия» (Н.Л. Быстров), как в наведенном зеркале, «мутном стекле», отражается мир, теряющий очертания, если стекло становится «прозрачным».



Предположим в заключение, что такое постепенное «развеществление» образа – не только поиск адекватной версификации трансцендентного опыта или результат художественного эксперимента с образом-символом. На протяжении пути, который проходит не только герой Иванова, но и читатель его двух книг, последний попадает в поле символистской суггестии, ведь «нас, символистов, нет, – если нет слушателей-символистов» («Мысли о символизме») [1. С. 610], к узрению мира *realiōra*, улегчению «покрывала Майи»:

И чем зеркальной отражает  
Кристалл искусства лик земной,  
Тем явственней нас поражает  
В нем жизнь иная, свет иной.

И про себя даемся диву,  
Что не заметили досель,  
Как ветерок ласкает ниву  
И зелена под снегом ель [21. С. 643].

#### Список источников

1. *Иванов Вяч.И.* Собрание сочинений : в 4 т. Брюссель : Foyer Oriental Chrétien, 1971–1987. Т. 2. 852 с.
2. *Карсавин Л.П.* Малые сочинения. СПб. : Алетейя, 1994. 532 с.
3. *Фокин А.* Из истории западного богословия: Бернард Клервоский // Альфа и Омега. 2002. № 34. URL: <https://www.pravmir.ru/alfa-i-omega/issue/aio-issue-34/>
4. *Сведенборг Э.* Мудрость Ангельская о Божественной Любви и Божественной Мудрости; Мудрость Ангельская о Божественном Провидении. Львов : Инициатива ; Москва : АСТ, 1999. 736 с.
5. *Майстер Экхарт.* Об отрешенности / сост., науч. ред., пер. М.Ю. Реугина. М. ; СПб. : Университетская книга, 2001. 432 с.
6. *Иванов Вяч.И.* Собрание сочинений : в 4 т. Брюссель : Foyer Oriental Chrétien, 1971–1987. Т. 1. 872 с.
7. *Котрелев Н.В.* «Видеть» и «ведать» у Вячеслава Иванова (Из материалов к комментарию на корпус лирики) // Вячеслав Иванов – творчество и судьба: к 125-летию со дня рождения / под ред. А.А. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи. М. : Наука, 2002. С. 7–18.
8. *Цимборска-Лебода М.* Экфрасис в творчестве Вяч. Иванова // Экфрасис в русской литературе: Сборник трудов Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. М. : МИК, 2002. С. 53–70.

9. *Прилуцкий А.М.* Теофания в мире и в дискурсе // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2014. Т. 15, вып. 2. С. 11–17.
10. *Соловьев В.С.* «Неподвижно лишь солнце любви...». Стихотворения. Проза. Письма. Воспоминания современников. М. : Московский рабочий, 1990. 446 с.
11. *Тимофеев А.В.* Учение Бернарда Клервоского в контексте средневековой интеллектуальной традиции. Днепр : Инновация, 2018. 198 с.
12. *Миц З.Г., Обатнин Г.В.* Символика зеркальности в ранней поэзии Вяч. Иванова (сборники «Кормчие звезды» и «Прозрачность») // Труды по знаковым системам. 1988. Вып. 831: Зеркало. Семиотика зеркальности. С. 59–65.
13. *Ямпольский М.* «Сквозь тусклое стекло»: 20 глав о неопределенности. М. : Новое литературное обозрение, 2010. 688 с.
14. *Быстров Н.Л.* К вопросу о религиозно-философском контексте софиологической символики в поэзии Вяч. Иванова: иудаистические параллели // Вестник Гуманитарного университета. 2016. № 3 (14). С. 64–81.
15. *Козубовская Г.П.* Вяч. Иванов: миф о Дионисе и принцип дионисийства // Козубовская Г.П. Рубеж XIX–XX веков: миф и мифопоэтика. Барнаул : АлтГПА, 2011. С. 150–170.
16. *Дешарт О.* Введение // Иванов Вяч.И. Собрание сочинений : в 4 т. Брюссель : Foyer Oriental Chrétien, 1971–1987. Т. 1. С. 6–227.
17. *Седакова О.* Немного о поэзии. О ее конце, начале и продолжении. URL: <https://www.olgasedakova.com/Poetica/163>.
18. *Иванов В.* Стихотворения. Поэмы. Трагедия : в 2 кн. / примеч. Р.Е. Помирного. СПб. : Академический проект, 1995. Кн. 2. 480 с.
19. *Бреева Т.Н.* Художественный мир Осипа Манделштама : учеб. пособие. М. : ФЛИНТА: Наука, 2013. 136 с.
20. *Кулыгина В.В.* Мотив немоты в поэтическом цикле Вяч. Иванова «Итальянские сонеты» // Знание. Понимание. Умение. 2009. № 4. С. 236–239.
21. *Иванов Вяч.И.* Собрание сочинений : в 4 т. Брюссель : Foyer Oriental Chrétien, 1971–1987. Т. 3. 896 с.
22. *Федотова С.В.* Время-пространство в «Кормчих звездах» Вяч. Иванова («Порыв и грани») // Новый филологический вестник. 2010. № 3 (14). С. 49–68.
23. *Игошева Т.В.* Богородичная тема в поэтическом творчестве Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. Вып. 1 / отв. ред. К.Ю. Лаппо-Данилевский, А.Б. Шишкин. СПб. : Издательство Пушкинского Дома, 2010. С. 84–98.
24. *Флоренский П.А.* Сочинения : в 2 т. М. : Правда, 1990. Т. 1: Столп и утверждение истины (I, II). 839 с.
25. *Флоренский П.А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М. : Прогресс, 1993. 324 с.
26. *Гоготшвили Л.А.* Непрямое говорение. М. : Языки славянских культур, 2006. 720 с.

### References

1. Ivanov, V.I. (1971–1987a) *Sobranie sochineniy: V 4 t.* [Collected Works: In 4 vols]. Vol. 2. Brussels: Foyer Oriental Chrétien.
2. Karsavin, L.P. (1994) *Malye sochineniya* [Short Essays]. St. Petersburg: Al'teyya.
3. Fokin, A. (2002) Iz istorii zapadnogo bogosloviya: Bernard Klervoskiy [From the history of Western theology: Bernard of Clairvaux]. *Al'fa i Omega*. 34. [Online] Available from: <https://www.pravmir.ru/alfa-i-omega/issue/aio-issue-34/>
4. Swedenborg, E. (1999) *Mudrost' Angel'skaya o Bozhestvennoy Lyubvi i Bozhestvennoy Mudrosti; Mudrost' Angel'skaya o Bozhestvennom Providenii* [Angelic Wisdom on Divine Love and Divine Wisdom; Angelic Wisdom about Divine Providence]. Lviv: Initsiativa; Moscow: AST.
5. Meister Eckhart. (2001) *Ob otreshennosti* [About Detachment]. Translated by Yu. Reutin. Moscow; St. Petersburg: Universitetskaya kniga.
6. Ivanov, V.I. (1971–1987b) *Sobranie sochineniy: V 4 t.* [Collected Works: In 4 vols]. Vol. 1. Brussels: Foyer Oriental Chrétien.
7. Kotrelev, N.V. (2002) “Videt” i “vedat” u Vyacheslava Ivanova (Iz materialov k kommentariyu na korpus liriki) [“To see” and “to know” by Vyacheslav Ivanov (From materials to the commentary on the corpus of lyrics)]. In: Takho-Godi, A.A. & Takho-Godi, E.A. (eds) *Vyacheslav Ivanov – tvorchestvo i sud'ba: k 125-letiyu so dnya rozhdeniya* [Vyacheslav Ivanov – creativity and fate: on the 125th anniversary of his birth]. Moscow: Nauka. pp. 7–18.
8. Tsimborska-Leboda, M. (2002) Ekfrasis v tvorchestve Vyach. Ivanova [Ekphrasis in the work of Vyach. Ivanova]. In: Geller, L. (ed.) *Ekfrasis v russkoy literature: Sbornik trudov Lozanskogo simpoziuma* [Ekphrasis in Russian Literature: Proceedings of the Lausanne Symposium]. Moscow: MIK. pp. 53–70.
9. Prilutskiy, A.M. (2014) Teofaniya v mire i v diskurse [Theophany in the world and in discourse]. *Vestnik Russkoy khri-stianskoy gumanitarnoy akademii – Review of The Christian Academy for The Humanities*. 15(2). pp. 11–17.
10. Soloviev, V.S. (1990) “Nepodvizhno lish' solntse lyubvi...”. *Stikhotvoreniya. Proza. Pis'ma. Vospominaniya sovremennikov* [“Only the sun of love is motionless...”. Poems. Prose. Letters. Memoirs of Contemporaries]. Moscow: Moskovskiy rabochiy.
11. Timofeev, A.V. (2018) *Uchenie Bernarda Klervoskogo v kontekste srednevekovoy intellektual'noy traditsii* [The teachings of Bernard of Clairvaux in the context of the medieval intellectual tradition]. Dnepr: Innovatsiya.
12. Mints, Z.G. & Obatnin, G.V. (1988) Simvolika zerkal'nosti v ranney poezii Vyach. Ivanova (sborniki “Kormchie zvezdy” i “Prozrachnost”) [The symbolism of mirroring in early poetry by Vyach. Ivanov (collections “Pilot Stars” and “Transparency”)]. *Trudy po znakovym sistemam*. 831. pp. 59–65.

13. Yampolskiy, M. (2010) *“Skvoz’ tuskloe steklo”: 20 glav o neopredelennosti* [“Through a dull glass”: 20 chapters on uncertainty]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
14. Bystrov, N.L. (2016) K voprosu o religiozno-filosofskom kontekste sofiologicheskoy simboliki v poezii Vyach. Ivanova: iudaisticheskie paralleli [On the Religious and Philosophical Context of Sophiological Symbolism in the Poetry by Vyach. Ivanov: Jewish Parallels]. *Vestnik Gumanitarnogo universiteta*. 3(14). pp. 64–81.
15. Kozubovskaya, G.P. (2011) *Rubezh XIX–XX vekov: mif i mifopoetika* [The turn of the 19th–20th centuries: myth and mythopoetics]. Barnaul: AltSPA. pp. 150–170.
16. Dechart, O. (1971–1987) Vvedenie [Introduction]. In: Ivanov, Vyach.I. *Sobranie sochineniy: V 4 t.* [Collected Works: In 4 vols]. Vol. 1. Brussels: Foyer Oriental Chrétien. pp. 6–227.
17. Sedakova, O. (n.d.) *Nemnogo o poezii. O ee kontse, nachale i prodolzhenii* [A little about poetry. About its end, beginning and continuation]. [Online] Available from: <https://www.olgasedakova.com/Poetica/163>.
18. Ivanov, V. (1995) *Stikhotvoreniya. Poemy. Tragediya: v 2 kn.* [Poems. Tragedy: in 2 books]. Vol. 2. St. Petersburg: Akademicheskii proekt.
19. Breeva, T.N. (2013) *Khudozhestvennyy mir Osipa Mandel’shtama* [The artistic world of Osip Mandelstam]. Moscow: FLINTA: Nauka.
20. Kulygina, V.V. (2009) Motiv nemoty v poeticheskom tsikle Vyach. Ivanova “Ital’yanskii sonety” [The motif of dumbness in the poetic cycle of Vyach. Ivanov “Italian sonnets”]. *Znanie. Ponimanie. Umenie – Knowledge. Understanding. Skill*. 4. pp. 236–239.
21. Ivanov, V.I. (1971–1987c) *Sobranie sochineniy: V 4 t.* [Collected Works: In 4 vols]. Vol. 3. Brussels: Foyer Oriental Chrétien.
22. Fedotova, S.V. (2010) Vremya-prostranstvo v “Kormchikh zvezdakh” Vyach. Ivanova (“Poryv i grani”) [Time-Space in “Pilot Stars” by Vyach. Ivanov (“Impulse and Edges”)]. *Novyy filologicheskii vestnik*. 3(14). pp. 49–68.
23. Igosheva, T.V. (2010) Bogorodichnaya tema v poeticheskom tvorchestve Vyach. Ivanova [The Mother of God theme in the poetic work of Vyach. Ivanov]. In: Lappo-Danilevskiy, K.Yu. & Shishkin, A.B. (eds) *Vyacheslav Ivanov. Issledovaniya i materialy* [Vyacheslav Ivanov. Research and Materials]. Vol. 1. St. Petersburg: The Pushkin House. pp. 84–98.
24. Florenskiy, P.A. (1990) *Sochineniya: v 2 t.* [Works: in 2 vols]. Vol. 1. Moscow: Pravda.
25. Florenskiy, P.A. (1993) *Analiz prostranstvennosti i vremeni v khudozhestvenno-izobrazitel’nykh proizvedeniyakh* [Analysis of spatiality and time in artistic and visual works]. Moscow: Progress.
26. Gogotishvili, L.A. (2006) *Nepryamoe govorenie* [Indirect Speaking]. Moscow: Yazyki slavyanskikh kul’tur.

***Информация об авторах:***

**Маштакова Л.В.** – канд. филол. наук, научный сотрудник Института истории и археологии Уральского отделения РАН (Екатеринбург, Россия). E-mail: lika170288@mail.ru

**Созина Е.К.** – д-р филол. наук, профессор, заведующая центром истории литературы Института истории и археологии Уральского отделения РАН (Екатеринбург, Россия). E-mail: elenasozina1@rambler.ru

***Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.***

***Information about the authors:***

**L.V. Mashtakova**, Cand. Sci. (Philology), researcher of the Institute of History and Archaeology, Ural Branch of the Russian Academy of Sciences (Yekaterinburg, Russian Federation). E-mail: lika170288@mail.ru

**E.K. Sozina**, Dr. Sci. (Philology), professor, head of the Centre of Literature, Institute of History and Archaeology, Ural Branch of the Russian Academy of Sciences (Yekaterinburg, Russian Federation). E-mail: elenasozina1@rambler.ru

***The authors declare no conflicts of interests.***

*Статья принята к публикации 27.01.2022.*

*The article was accepted for publication 27.01.2022.*

Original article

doi: 10.17223/24099554/18/6

## **IMAGES OF THE NOVEL *PETERSBURG* THROUGH THE PRISM OF ANDREI BELY'S ESOTERIC SEARCH**

---

*Alexander A. Shuneyko*<sup>1</sup>

*Olga V. Chibisova*<sup>2</sup>

<sup>1,2</sup> *Komsomolsk-on-Amur State University, Komsomolsk-on-Amur, Russian Federation*

<sup>1</sup> *a-shuneyko@yandex.ru*

<sup>2</sup> *olgachibisova@yandex.ru*

**Abstract.** Andrei Bely's texts blur the boundaries of traditional genres, which raises the problem of genre uncertainty and text integrity. For that purpose, the article analyses the figurative language of the novel *Petersburg*, the most significant work that accumulates the stylistic and ideological features of Bely's entire oeuvre. Using the methods of semantic and figurative analysis, the authors address Bely's *Petersburg* to identify the factors of textual integrity. As the analysis has shown, the coherence is achieved through esoteric, namely, Masonic symbolism, which dominates the figurative language of the novel. Various esoteric symbols are found on all language levels: from phonetic to the level of text. There are characters in the novel that epitomize individual symbols and realia. The authors emphasize the constitutive role of the duplicated esoteric images and symbols that create multiple inline rhymes. In conclusion, the authors note that, together with traditional (characters and realia), the novel contains esoteric images, various direct and indirect esoteric terms and symbols, which Bely either records in the original form or superimposes on or combines with the former ones in the narrative. The genre blurring of Bely's texts is compensated by the language coherence aligned with the esoteric tradition. When creating literary texts, Bely does not confine himself to the artistic way of knowing and describing the world, but equally uses scientific, religious, and everyday methods of cognition. He creates a synthetic writing, previously found in the esoteric tradition, where it did not go beyond its cognitive tasks. Bely uses synthetic writing with broader functions. This type of writing may be considered as reflecting Bely's constant polemic with his father, who was an adherent of a strictly scientific method of world cognition.

**Keywords:** anthroposophy, freemasonry, imagery, esoteric symbols, blurred genre boundaries, "father-son" polemic

**For citation:** Shuneyko, A.A. & Chibisova, O.V. (2022) Images of the novel *Petersburg* through the prism of Andrei Bely's esoteric search. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 18. pp. 118–136. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/18/6

Научная статья  
УДК 821.161.1+82.091  
doi: 10.17223/24099554/18/6

## ОБРАЗЫ РОМАНА «ПЕТЕРБУРГ» СКВОЗЬ ПРИЗМУ ЭЗОТЕРИЧЕСКИХ ИСКАНИЙ АНДРЕЯ БЕЛОГО

Александр Альфредович Шунейко<sup>1</sup>,  
Ольга Владимировна Чибисова<sup>2</sup>

<sup>1, 2</sup> Комсомольский-на-Амуре государственный университет,  
Комсомольск-на-Амуре, Россия

<sup>1</sup> a-shuneyko@yandex.ru

<sup>2</sup> olgachibisova@yandex.ru

**Аннотация.** Предметом анализа является образный строй романа А. Белого «Петербург». Статья направлена на раскрытие причин, определяющих единство текста, несмотря на наличие в нем черт различных жанров. Анализ образной структуры романа позволяет констатировать, что оно обеспечивается наличием эзотерической, в частности, масонской символики. Эзотерические символы воплощаются в романе при помощи единиц всех языковых уровней. Дублирование одних и тех же эзотерических образов указывает на их конституирующую роль.

**Ключевые слова:** антропософия, масонство, образный строй, эзотерические символы, стирание границ, полемика «отец–сын»

**Для цитирования:** Shuneyko A.A., Chibisova O.V. Images of the novel *Petersburg* through the prism of Andrei Bely's esoteric search // *Имагология и компаративистика*. 2022. № 18. С. 118–136. doi: 10.17223/24099554/18/6

A. Bely's legacy is diverse in terms of genre: it includes analytical, poetic, prose, memoir texts, the boundaries between which are often very blurred. As a result, analytical texts acquire the features of fiction, and fictional ones bear the imprints of analytics, in the memoirs there is a high degree of arbitrary and deliberate fantasy, and in the novels there are a lot

of autobiographical features. In this respect, the novel *Petersburg* can be perceived as the quintessence of the descriptive method, which includes all the features inherent in the work of A. Bely as a whole. The novel is equally a sophisticated artistic description, scientific study and biographical notes. A high degree of blurring raises a lot of questions for readers and researchers. Two of them, in our opinion, the most significant can be formulated as follows. What in the ideological or worldview terms determines this blurring, what determines its possibility in the author's perception of the world? What, with this level of blurring, allows maintaining the unity of the texts? The authors of the article are aware that there can be many answers to these questions, depending on the starting point of view. At the same time, they want to propose and substantiate such a type of interpretation of the text in which its integrity is perceived as a set of direct and indirect characteristics of artistic images in the traditional sense of the word. An approximation to this approach is present in many works devoted to the novel *Petersburg*. The article gives an idea of their diversity, grouping them according to thematic principle, where each separate topic fixes a certain point of application of research interest.

The reflection in A. Bely's work of his passion for anthroposophy, which is a universally known fact of his biography, became the basis for a series of conclusions and observations. G.A. Katsyuba notes that the novel is built in accordance with the anthroposophical model of dreams developed by R. Steiner, who considered dreams to be the spiritual practice of "initiates". In support of her words, the author cites a number of examples from *Petersburg*, including the interpretation of Apollon Apollonovich's dream, in which he threw off the sense of corporeality and felt cosmic dispersion [1. P. 139]. Out-of-body experiences of consciousness, described in the novel, refer to states that arise during extreme mental stress: with prolonged insomnia, alcohol intoxication, illness, vicinity of pyramids. They are also achieved with the help of anthroposophic psychotechnics [2. P. 139]. E.N. Korobkina [3. P. 110] writes that, in Bely's view, *Petersburg* is an infernal city created by an infernal demiurge. On its streets, faceless shadows become people, passers-by turn into shadows. These images of the consciousness and body of the heroes, as well as those of space and time in the novel are constituted on the basis of the anthroposophical principle of transgression, going beyond the boundaries of the world and the phenomena that exist in it [4. P. 117].



Anthroposophy as a system of coordination with the world arose on the basis of Masonic ideas and practices, among which the leading place is occupied by mystical Freemasonry – Rosicrucianism. L. Szilard notes that Andrei Bely was a Rosicrucian, despite the fact that in his printed works related to his own activities, there are more indications of anthroposophy than of Rosicrucianism [5. P. 204]. She explains that the Rosicrucian code of conduct does not recommend vain mentions of the Order, although Bely made his orientation known, allowing himself to combine Rosicrucian symbolism with Masonic in the preface to “Funerary Urn”. According to A.I. Serkov’s personal site “Russian Freemasonry” (<http://www.samisdat.com/5/23/523r-luc.htm>), A. Bely together with Vyach. Ivanov, V. Bryusov, and A. Petrovsky entered the lodge “Lucifer”, opened by the Rosicrucian chapter of Astrea, but soon closed for contact with anthroposophists. It should be noted that Steiner himself was a Freemason who revived the “royal art” of Freemasonry from 1906 to 1914 through his ritual work known as *Mystica Aeterna*. Theodore Reuss commissioned him to lead the lodge in the *Ordo Templi Orientis*, which is part of the Order of the Eastern Star [6. P. 100]. Even the celebration of Steiner’s death in 1925 under the direction of Marie Steiner was completely Masonic in nature.

The traditions of the Rosicrucians in Russian culture are inextricably linked with St. Petersburg, not just as a place of their gatherings, but as a certain type of locus that includes a mandatory mystical component. According to M. Banjanin [7. P. 103], the title of the novel itself indicates that the place is the central idea of the novel, and Petersburg is its main character. Specific details of the city, mixing with dreams and phantoms, are imprinted on the author’s lyrical self, who then modifies them into images. Bely’s Petersburg can be viewed as a part of a cerebral game that creates a conditional city conceived as a poet’s vision. O.A. Kling [8. P. 137] considers A. Bely’s Petersburg an encyclopedia of simulation of St. Petersburg life in literature. He argues that Bely consciously repeats the experience of Pushkin and Gogol, sharing the commonality of their views on the theme “Moscow and St. Petersburg”, and suggests that these three writers can be called “great melancholic personalities”. H.K.M. Draisavi [9. P. 404] suggests that with his novel, Bely “answered” the “Bronze Horseman” by A.S. Pushkin. The city is ambivalent: it is a geometric area during the day and a devilish beginning at night. The center of St. Petersburg carries destructive

principles; its island parts are represented lifeless. Bely treats the city as a person with its own character and mood, calling its name one hundred and sixty-eight times in the novel.

Specific people and characters act in the mystical space of Petersburg. N.A. Drovaleva [10. P. 84] draws attention to Bely's depiction of his heroes' appearance, which seems to her dispersed and undeveloped with a missing characterological function. The writer tries not to link the internal processes taking place in his characters with changes in their external characteristics; do not highlight certain parts of the body or face. On the other hand, he goes into details if he mixes the features of the appearance of a person and the environment or portrait details and objects. It should be noted that O.G. Tverdokhlebov [11. P. 193], examining the creative heritage of Bely, finds there a significant proportion of somatisms, which are rhymes in the poet's poems. Among them, the dominants are the names of parts of the human body and organs such as hand, chest, head, eye, face, leg. The scientist concludes that the quotation coincidence of lines between the verses created by the poet through different times strengthens the internal connections between them, turning separate fragments into a single poetic text.

Among the characters acting in the mystical space of Petersburg, a special place is occupied by the pair "father – son", which concentrates the multifaceted nature of the tragic conflict. N. Giansiracusa and A. Vasilyeva [12] focus their attention on frequent and sophisticated mathematical passages in the novel. They explain their presence by the fact that the author's father, an influential mathematician of his time, became the prototype of Apollon Apollonovich in his son's novel. In particular, the most significant symbol of Petersburg is an expanding and exploding sphere. As mystical as it may sound, this symbol can be mathematically interpreted by means of the Banach-Tarski theorem, proved 10 years after the publication of the novel. J. Janicki [13] looks at Bely's complex father-son relationship from three perspectives. The first is the Apollonian-Dionysian dichotomy, expressed in the rigid rationalistic behavior of the father and in the obsessive thoughts of his son about parricide. The second is the narcissistic phase associated with a primitive, child's understanding of the universe and early libidinal development of Nikolai Apollonovich. The third is Alexander Dudkin who acts as an alter-ego of Nikolai and who murders his spiritual father. The scientist

claims that in characterizing the rivalry between father and son, Bely relied on facts from his own biography.

The special locus of the unfolding tragedy associated with mystical experiences dictates a specific set of linguistic means of embodying the conflict and ways of resolving it. M. Levina-Parker and M. Levin [14. P. 68] note in Petersburg the distortion of the image and the violation of the connection as a general artistic principle, according to which Bely builds his phrases and assembles the novel. They distinguish such similar stylistic and compositional techniques as lexical and motivational repetition, cutting off phrases and themes; unnecessary words and digressions; dissonances of a phrase and contradictions between parts of the text; inversion of words in a sentence and changed story order. Nevertheless, the researchers conclude that in general, compositional technologies are an autonomous aspect of the work. N.A. Kozhevnikova [15. P. 45] finds that the rhythm of the novel is close to the rhythm of poetry, which is achieved by using such syntactic factors as the repetition of large verbal blocks that encircle phrases in rings. Another way to create rhythm is in smaller rhythmic units, based on a combination of three-syllable and two-syllable metres. In addition, in Petersburg the author uses elliptical constructions to convey the inner speech of the characters and the author's speech, but the colloquiality of these constructions is weakened by a specific rhythm. The research of E.V. Fedorova [16. P. 25] is connected with the analysis of the visual features of the novel, the aggregate of which creates a hierarchy of parts of the text, namely, punctuation marks, text shifts to the right, the graphic equivalent of the text, empty space, font printing. They are a non-verbal way of conveying information that helps not only to reveal and emphasize hidden meanings, but also to avoid verbosity that breaks the rhythm of prose.

All of these studies contain a lot of interesting and correct observations and conclusions, but they do not give a general picture of the specificity of the figurative structure of the novel, which is based on the esoteric tradition, carried out in various ways.

Fixing in artistic form the subject matter of usual conversations in Russian secular living rooms on the eve of the 1905 revolution, A. Bely repeatedly draws attention to the fact that the mention of Freemasonry was one of the persistent themes. Although it was considered from various angles, the main thing was a discussion of the destructive or construc-

tive influence of the order's activities on the socio-political structure of Russia. The very mentions of Freemasonry, focused on political essays contemporary to the depicted time, act as characteristics of the speakers. "Meanwhile was heard: // "Do you understand, madam, the activity of Jew-Masonry? // The professor could hear it no longer. Turning to the hostess, he observed: "Allow me, madam, to interject a modest scientific remark. The source of such 'information' is clear: the pogrom mentality!" [17. P. 110]. "Fat chance! They want to sacrifice us to the devil. // "What?" asked the hostess in surprise. // "You are surprised because you've read nothing." // "Excuse me, please", interjected the professor, "you are relying on the 'fabrications of Taxil.'" // "Taxil?" interrupted the hostess, who fished out her notebook and began writing it down: "Taxil?" // "They are preparing to sacrifice us. The higher degrees of Masonry have been converted to Palladism. This cult..." // "Palladism?" interrupted the hostess. Once again she began writing it down in her notebook. "Pa-lla-... How do you spell it?" // Taxil fabricated a scurrilous fiction about the Masons and people believed it. But later Taxil admitted that his statement to the Pope had only been a way of mocking the obscurantism of the Vatican, and for this he was excommunicated" [17. P. 117–118].

Three characters take part in these dialogues: the editor of a conservative newspaper, a liberal professor of statistics, and the mistress of the house. The first demonstrates a negative attitude towards Freemasonry, emphasizing its allegedly infernal nature and exploiting the myth of the Jewish-Masonic conspiracy. The second disagrees with it, appealing to exact knowledge. The third does not actually have an attitude; she is out of the context of the problem. Thus, the presence of negative, positive and neutral assessments becomes one of the means of characterizing characters. At the same time, it is important that the source of a negative assessment is emotional perception based on journalistic myths, and the source of a positive one is a nominally accurate scientific method. Moreover, the produced assessments clearly show the generalized-typical features of the perception of the object by various social groups in Russia. It is emphasized by the fact that the characters are not mentioned under their own names, although, say, the professor has prototypical features of a real historical person – the famous freemason M.M. Kovalevsky. Episodic assessments in speech become markers of the types of object perception. The dialogues are a direct artistic projection of the fact that conservatives

and nationalists perceive Freemasonry negatively, while the liberal intelligentsia takes it positively. The townsfolk watch their dispute with that measure of interest, which is assumed by the need to observe secular decency. Along the way, they fall under the influence of one or the other, not realizing the subject of the dispute and not having the possibilities, abilities and information in order to penetrate into its essence and reasonably formulate their own view or join any of the existing ones.

In this case, the author clearly demonstrates a picture of the perception of Freemasonry by Russian society at the beginning of the 20th century. To identify the author's assessment of the object, it seems important to take into account several factors.

The first is connected with the fact that the author steadily associates himself with Nikolai Apollonovich, and the latter is constantly represented as a red domino. So, the red domino is not only present, but also evaluated in the same episode where palladism is mentioned: "Apollon Apollonovich tried to hide the signs of his heart trouble. Today's bout had been brought on by the appearance of the red domino. The color red was emblematic of the chaos that was leading Russia to its doom" [17. P. 116]. The unification of a red domino (Nikolai Apollonovich) and Freemasonry is carried out through the use of words from the same thematic field, different ways of naming one character and contextual proximity. In addition, the pattern of the domino costume duplicates the chequered color of the floor traditionally adopted in Masonic lodges, which has a certain symbolic meaning: the alternation of white and black squares symbolizes the alternation of positive and negative incidents and conditions in life.

The second factor is the way in which Nikolai Apollonovich formulates his feelings from direct contact with "a sardine tin with horrible contents", that is, with a makeshift bomb or materialized death: "As if a bandage had fallen off all sensations. You know, something began stirring above my head. <...> But I've just told you: the bandage fell off all sensations" [17. P. 188]. The formula the bandage fell off all sensations directly refers to Pushkin's "Prophet", duplicates its final semantics, which is emphasized by the abundance of Pushkin's quotes in the text. Then through the "Prophet" this formula refers to the act of initiation as one of the main semantic planes of the text of the poem. In this case, intertextual link plays the following role. The author reproduces the semantic complex 'the character considers the bomb and perceives it as death, the contact with the bomb is perceived

by him as the contact with death'. At the same time, to represent this complex, he uses a text that is consistently associated with the Masonic tradition. In its turn, this text actualizes the initiation process, which also includes a symbolic death, similar in terms of fictitiousness to the one with which the character contacts. Indirect reference demonstrates that the idea of Masonic initiation is relevant for the character and for the author, since it is a source of artistically reliable associative links.

The formula the bandage fell off all sensations in terms of attributing it to one or another type of linguistic unit is also of interest. It is at the same time: 1. An expanded metaphor, including a Masonic symbol a bandage and designed after the model of a widely used metaphor all the senses (nerves) were exposed. Two of them have the same component of the meaning 'a very high degree of susceptibility to external stimuli caused by various reasons'. 2. A meaningful quote from Pushkin's "Prophet" or an element of intertext. 3. A symbol, since its adequate interpretation involves the use of at least three codes: linguistic, associated with the reading of the metaphor, cultural and linguistic, associated with perception in the context of Pushkin's lines, and historical, associated with knowledge of the process of Masonic initiation.

It should be emphasized that A. Bely, who throughout his life did not lose interest in comprehending the symbol as an epistemological, cognitive, phenomenological, aesthetic category, includes in the novel a dialogue commenting on Nikolai Apollonovich's perception of "a sardine tin with horrible contents", that is, metalanguage reflections about (including) the analyzed formula: "That is, symbolic sensations of a kind that do not correspond to the sensation produced by a stimulus." // "Well, so that? To say this is to say nothing at all!" // "Yes, you are right." // "No, it won't do." // "Of course, a modernist would call it the sensation of the abyss, and he would search for the image that corresponds to the symbolic sensation." // "But that is allegory." // Don't confuse allegory with symbol. Allegory is a symbol that has become common currency. For example, the usual understanding of your 'beside yourself.' A symbol is your act of appealing to what you experienced there, over the tin. A more appropriate term would be the term: pulsation of the elemental body. That's precisely the way you experienced yourself" [17. P. 191].

Thus, the perception of the formula as a symbol contains the text itself, which emphasizes the dynamism and individuality of the symbolic

nature of sensation. It is appropriate to perceive it not only as a way of emphasizing attention, and as a metalanguage author's comment – a hint to the reader. The commentary in the light of the problems under consideration is all the more important because it touches upon the methods of verbal fixation of the psychological process associated with the semantic component “contact with death”, which is of paramount importance both for the initiation and for the narrative outline of the novel. There is a double emphasis here: one for the intra-textual reality and the other for the extra-textual reality, which find themselves in a relationship of close interaction. The threefold attribution of the formula the bandage fell off all sensations shows how its aggregate semantics is formed: the general linguistic component is based on the presence of metaphorical transfer and synonymous formulas, the aesthetic component is based on the links with Pushkin and the measure of originality of the chosen combination, and the esoteric component is based on the connection with initiation. In this case, the Masonic symbol passes into a certain new quality in the sense that the receiver perceives not just a detailed or peripheral description of a certain Masonic symbol, which is well known to the linguistic tradition. In fact, this is a new Masonic symbol, initially not represented in the Masonic tradition as an independent unit, fixed by a combination of words and receiving, at the same time, an essential part of its semantics due to its connection with the tradition.

The third factor indicating the interaction of Nikolai Apollonovich and Freemasonry, the contextual combination of references to him and the Masonic symbol of the pyramid, is repeatedly explicated in the novel: “The oppressing confluence of circumstances, or: the pyramid of events. // it, the pyramid, is the delirium of geometry, a delirium which nothing can measure/ It is a satellite of the planet, yellow and dead like the moon. // Or – delirium that can be measured in digits” [17. P. 236]; “And he has leaned, deep in thought, against the dead side of a pyramid. He is himself a pyramid, the summit of a culture which will crash into ruins” [17. P. 307]. For the descriptive nomination of the character, the Masonic symbol of the pyramid is placed in a context characteristic of A. Bely, which involves several readings at the same time. It is difficult to answer the question: what exactly will crash into ruins – Nikolai Apollonovich, the pyramid, the culture, or all together?

The fourth factor of this type is Nikolai Apollonovich's anthropocentric view of the world around him: “Here, in his own room, Nikolai Apol-

lonovich would truly grow into a self-contained centre, into a series of logical premises that flowed from the center and predetermined thought, soul, and this very table. Here he was the sole center of the universe, conceivable as well as inconceivable” [17. P. 29–30]; “Not so very long ago he had been the sole center of the universe here. But ten days had gone by, and his self-awareness was now getting disgracefully stuck in the heaped-up pile of objects” [17. P. 286].

The linguistic means used by the author when creating the image of Nikolai Apollonovich, in their totality, indicate that the character reveals an indirect, mediated, but at the same time stable and significant connection with Freemasonry. Without using direct nominations, the author constructs such an associative field around the character that indicates his interaction with the Masonic tradition. A similar situation is observed in relation to Apollon Apollonovich: there are also no direct indications, but the general descriptive context and the totality of the character’s identification means create an associative field connected with Freemasonry. Both Masonic symbols and the mention of the constants of Masons’ worldview are involved in the creation of this field.

The following of the steadily reproducible characteristics of Apollon Apollonovich draw reader’s attention: his attraction to squares and cubes, the anthropocentric nature of his worldview, the likeness of a face with an Adam’s head, and the use of the Masonic gesture.

The attraction to squares and cubes – symbols of perfection, manifests itself in the fixation of the character’s personal predisposition to these geometric figures, and in the fact that the character is constantly spatially combined with them in descriptions. The nominations of squares and cubes accompany references to the character throughout the novel, creating a type of close contextual interaction in which the character is no longer imagined without these symbols. The episode “Squares, parallelepipeds, cubes” of the 1st chapter is indicative in this respect, where the cube is named 8 times to describe the senator’s journey in a carriage and his reflections. This episode becomes a tuning fork for subsequent descriptions: “In the middle of the desk was a textbook entitled Planimetry. Before going to bed, Apollon Apollonovich very often used to leaf through this little volume, so as to quiet the restless life inside his head with the most blissful outlines of parallelepipeds, parallelograms, cones, and cubes” [17. P. 168]; “With unconcealed pleasure Apollon Apollonovich was slumped



against the walls of the carriage, cut off inside the closed-in cube” [17. P. 288]. Compatibility with cubes is a projection of the senator’s desire for perfection, understood within the framework of the Masonic value system.

It is characteristic that the pyramid representing Nikolai Apollonovich is also represented among the figures that appear in the mind’s eye of Apollon Apollonovich: “<...> would unexpectedly and suddenly form into a distinct picture: of a cross, a polyhedron, a swan, a light-filled pyramid” [17. P. 97–98]. Coordination with more or fewer geometrical figures reflects bigger or smaller versatility of the characters. In this respect, the figure of the senator seems to be more universal.

Apollon Apollonovich has the same anthropocentric nature of the worldview as Nikolai Apollonovich, which is of an all-encompassing hypertrophied character, marked by the fact that the individual “I” is considered as a demiurge who constructs the space with objects filling it. This is fixed with the help of contexts in which the attribute of the senator’s brain activity becomes the ability to create and structure the world around him. The senator himself is compared with a deity, as indicated by his name: “<...> never have cast off a single idle thought, but should have continued to carry each and every thought in his head, for every thought stubbornly evolved into a spatiotemporal image, and continued its uncontrolled activities outside the senatorial head. Apollon Apollonovich was like Zeus: out of his head flowed goddesses and genii” [17. P. 21–22]; “Here, in the office of a high Government Institution, Apollon Apollonovich would grow into a kind of center of governmental institutions and green-topped tables. Here he was a point of radiating energy, a grid, an impulse. He was a force in the Newtonian sense, and a force in the Newtonian sense is an occult force” [17. P. 34]; “Thus the old senator, just before falling asleep, would get the impression that he was looking not with his eyes but with the center of his very head, i.e., he, Apollon Apollonovich, was not Apollon Apollonovich, but something lodged in the brain, looking out of there, from the brain, with the opening up of the sinciput, something could run along the corridor until it plunged into the abyss” [17. P. 98].

Fixations of the anthropocentric nature of the worldview in the text of the novel are given from two simultaneous points of view: the point of view of Apollon Apollonovich and the author. That is, these fixations correspond simultaneously to two propositional attitudes: “Apollon Apol-

lonovich is sure that this is actually the case” and “the author is sure that this is actually the case”. A. Bely’s hobby for anthroposophy explains this situation and at the same time makes it possible in this case, as in most other cases, to characterize the author of the text as a person in solidarity with the peculiarities of the Masonic worldview. It should be noted that solidarity with a certain aspect of the Masonic doctrine does not at all mean a complete identification of the author and the character. Bely has much more complex types of coordination with Apollon Apollonovich, as well as with Nikolai Apollonovich, but he turns out to be united with both in what characterizes their relationship with Freemasonry. The associative field “Freemasonry” turns out to be the narrative complex that establishes the relationship of mutually intersecting unity between one implicit object of the narrative (the author) and two explicit ones (the senator and his son). Two imaginary personalities and one real person appear in the novel as carriers of an anthropocentric worldview. At the same time, the real person – the author – also in practice proves the legitimacy and viability of this worldview by the act of creating a certain artistic reality at his own discretion. Thus, the text of the novel becomes not only a demonstration of the existence of a gaze in relation to its various carriers, but also its formal proof.

The anthropocentric view within the artistic space acquires the status of an indisputable truth, as indisputable as the fact of death. In this respect, it is deeply symptomatic that the pages of the novel, like the Masonic page as a whole, are filled with constant reminders of death. One of the main Masonic maxims: “Remember death” is fixed using the symbol of Adam’s head, which is transmitted in various ways in the novel. One of the characters in the novel becomes the personification of this symbol. The accentuated likeness of Apollon Apollonovich’s head to the Adam’s (dead) head steadily accompanies the descriptive contexts throughout the narrative: “His lightning-bolt thoughts would fly from his bald head in every direction like snakes; a clairvoyant would doubtless have seen the head of the Gorgon-Medusa” [17. P. 34]; “one such star kept drenching the senator with golden boiling water, and shiver ran over his skull” [17. P. 98]; “<...> and again ran up to the mirror (at that moment chimes rang out). Death in a frock coat looked out of the mirror; and the mirror cracked” [17. P. 164].

In these cases, A. Bely implements the principle of visual similarity between the Masonic symbol and the object of description, which has al-

ready been used in relation to this particular Masonic symbol with a slightly different target by L.N. Tolstoy. It is worth noting that the text also contains direct references to Adam's head: "A death's head raised itself up out of the Nota Benes, the question marks, the section-markers, the check-marks" [17. P. 251]. It is present on Nikolai Apollonovich's visiting card, once again emphasizing his Masonic connection with his father: "Sofia Petrovna scrutinized the calling card on which was engraved a skull and crossbones, not a nobleman's coronet" [17. P. 48–49]. It flashes among the carnival masks: "The points of their cowls flew up and down: embroidered on each was a skull and crossbones" [17. P. 114]. These cases, as well as the cases with the cube and the pyramid, demonstrate that the author does not limit the use of the Masonic symbol to one semantic complex; they turn out to be functional for the entire narrative as a whole.

The two main characters in the novel (Nikolai Apollonovich and Apollon Apollonovich) turn out to be figures closely associated with Freemasonry at the level of their psychological characteristics. The conflict between them can be read as having a distinct Masonic reflection or as a reflex of Masonic history. Parallels with the beginning of the 19th century indicate the reciprocity of the narrative, which becomes all the more obvious when the author introduces in the 7th chapter the episode "A Reptile", referring to the murder of Paul I. Let us recall that Paul I was a freemason and was killed by conspirators, most of whom were freemasons. The participation of Nikolai Apollonovich in the preparation of a failed terrorist act against his own father correlates with the participation of the future Emperor Alexander I in a conspiracy against his father Paul I. Within the narrative space, there is not only a close relationship between these two events, but also a relationship of similarity, which suggests that one event can clarify or to reveal the nature of the author's view of both of them. The assassination attempt of the senator within the artistic space and the assassination of Paul I within the historical space reveal a number of typological features. Both incidents are in the associative field of Freemasonry and are connected with it. In the first case, it is constructed by linguistic visual material, in the second case it is done by historical facts. In both cases, we are talking about indirect (or psychological) parricide, understood as a moral betrayal of one's own father, the absence of active actions to save him. In both cases, the actions of the conspirators are politically motivated. In both cases, the action takes place in

St. Petersburg. These features, taken together, make it possible to identify a historically retrospective plane of the novel's narration, containing (among other things) an indirect assessment of the events associated with the death of Paul I, that is, with one of the episodes in the history of Freemasonry in Russia. Taking into account the noted parallel, the murder of the emperor is perceived by A. Bely as a tragic accident. In the case of the senator, the interaction of random factors simultaneously brought closer (Apollon Apollonovich took the bomb) and averted the tragedy, in the case of the emperor the second did not happen.

The context of the main characters' everyday and social existence is recorded with the help of concepts that are relevant for Masons as well. The episode "Watermelon is a vegetable ..." from Chapter 8 contains a threefold repetition, once again actualizing the semantics of the chess-board drawing – the floor of the Masonic lodge: "Apollon Apollonovich strolled across the little squares of floor here, and with him was Nikolai Apollonovich. They kept stepping out of shadow – into the lacework of light cast by the street lamp; they kept stepping out of this bright lacework – into shadow" [17. P. 299]; "They walked back across the echoing little squares of parquet floor. They kept stepping out of shadow into the glittering wedges of moonlight" [17. P. 299]; "They kept stepping out of shadow into the lacework of light cast by the street lamp. They were stepping out of this bright lacework – into shadow" [17. P. 300]. The same semantics are duplicated in the Epilogue: "<...> only the glittering wedges of moonlight and the little squares of parquet floor. Nikolai Apollonovich <...> kept stepping out of shadow – into the lacework of light cast by the street lamp. He kept stepping out of this bright lacework – into shadow" [Ibid. P. 306]. Of course, this and similar contexts cannot be read directly as 'the characters were strolling through the living room, which was in fact a Masonic lodge' or 'the entire surrounding space, including private homes, is only a manifestation of a single Masonic lodge'. They are direct signals that nominations related to Freemasonry are being used as pictorial means through the double actualization of semantics. In these cases, an object not related to Freemasonry is called a Masonic symbol based on visual similarity (squares) and the use of characteristics that are part of the semantics of the Masonic symbol (light - shadow).

Similarly, with the help of the Masonic symbol, the perception of the broader context is fixed. Noteworthy in this respect is the repetition with

some significant variations of the whole narrative segment contained in the episodes “Squares, parallelepipeds, cubes” of the 1st chapter and “The lackeys were surprised” of the 8th chapter: “<...> so that the entire spherical surface of the planet should be embraced, as in serpent coils, by blackish gray cubes of houses; so that all the earth, crushed by prospects, in its lineal cosmic flight should intersect, with its rectilineal principle, unembraceable infinity; so that the network of parallel prospects, intersected by a network of parallel prospects, should expand into the abysses of the universe in planes of squares and cubes: one square per ‘solid citizen’” [17. P. 11–12]; “<...> the entire spherical surface of the planet seemed embraced, as in serpent coils, by blackish gray cubes of houses. And the network of parallel prospects, intersected by a network of parallel prospects, expanded into the abysses of the universe, in surfaces of squares and cubes: one square per ‘solid citizen’” [17. P. 287]. The repetition forms a compositional ring that closes the narrative in a space for which the symbols of the square and the cube are of paramount importance both in the visual and in the content plane. In such descriptions, as in many similar ones, one can see both the projection of Apollon Apollonovich’s gaze and the projection of a certain stage of A. Bely’s own worldview, that is, the author’s combination of his point of view with the character’s one.

The nominations of squares and cubes, consistently used by the author for the characteristics of Apollon Apollonovich, Nikolai Apollonovich, and the context of the characters’ existence are the projection of their views, the author’s position and combined points of view. They represent the Masonic symbol, the mosaic floor of the box and the cube stone in their initial meanings and assessment. These values and assessments are associated with the notions of completeness, orderliness, stability, static nature of certain parts of the microcosm under the influence of human creative activity. Their presence in the text of the work is actualized by the opposition of a cube and a deadly sphere or a sphere expanding from the explosion of a gas bomb, passing through the entire narrative structure. The cube (square) and the sphere (circle) are opposed as order and chaos, creative and destructive, harmony and disharmony, constructive and destructive: “Proportionality and symmetry soothed the senator’s nerves, which had been irritated both by the irregularity of his domestic life and by the futile rotation of our wheel of state” [17. P. 10]. It is important that the com-

ponents of semantics associated with a positive assessment are fixed using the Masonic symbol. This is undoubtedly connected with the occult hobbies of A. Bely during the period of writing the novel.

Thus, the main characters, the nature of the conflict between them, the description of the socio-political situation and the environment, that is, the main content complexes of the novel and the means used to explicate them, turn out to be closely related to Freemasonry. The novel is literally constructed from Masonic symbols, which, among other things, should be taken as evidence of the relevance of these means for the author and, given the high aesthetic merits of the novel, their significant aesthetic power.

In spite of the diversity of genres, A. Bely's legacy is characterized by linguistic unity. This unity is realized in various ways, including the constant presence of references to the esoteric tradition. These references are created in various ways, all language levels are used for their implementation: from phonetics to text inserts. Along with the images in the traditional sense, in relation to the text of the novel, one can talk about the images of esoteric constants that are present in the texts in various manifestations. In the introduction to the article, two questions were raised. What determines the blurring of genre attributions of various texts, what determines its possibility in the author's perception of the world? What, with this level of blur, allows maintaining the unity of the texts? The answer to these two different questions is the same. The esoteric tradition, which is often represented in the author's works, is realized in various ways and constitutes the linguistic, thematic and ideological plans of the novel, which causes blurring and helps to maintain the unity of texts. The esoteric tradition combines the paths of scientific, artistic, religious and everyday knowledge. Within its framework, they are not opposed, but combined both in the process and in the resulting sense. Accordingly, the text of the novel (like most other works by A. Bely) is the result of the implementation of not an exclusively artistic way of knowing reality, but all of the above. It should be remembered that Bely received his initial education in the family and at the university, where he always had before his eyes a model of strict scientific knowledge – his father. It seems that in the chosen method of describing reality, one can see another way of denying the father and opposing oneself to him.

## References

1. Katsyuba, G.A. (2010) Antroposofskiy diskurs poetiki simvolistov i futuristov (roman A. Belogo "Peterburg" i povest' V. Khlebnikova "Ka") [Anthroposophical discourse of symbolist and futurist poetics (A. Bely's novel "Petersburg" and V. Khlebnikov's story "Ka")]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Ser. 9. Filologiya*. 4. pp. 134–142.
2. Shakhmatova, E.V. (2014) Practices of unembodied existence of consciousness in the novel "Petersburg" by Andrei Bely. *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura – Society: Philosophy, History, Culture*. 2. pp. 13–16. (In Russian).
3. Korobkina, E.N. (2017) Infernal'nye dushi: metamorfozy obraza [Infernal souls: metamorphoses of the image]. *Voprosy russkoy literatury*. 1–2. pp. 110–122.
4. Balakleets, N.A. & Faritov, V.T. (2017) The poetics of transgression in Andrei Bely's novel "Petersburg." *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 48. pp. 116–130. (In Russian). doi: 10.17223/19986645/48/8
5. Silard, L. (2015) Andrey Belyy – rozenkreytser (K probleme simvolizma i rozen-kreytserstva v Rossii) [Andrei Bely – Rosicrucian (On the Problem of Symbolism and Rosicrucianism in Russia)]. In: Rychkov, A.L. (ed.) *Rossiya i gnosis* [Russia and Gnosis]. St. Petersburg: Russian Christian Academy of the Humanities. pp. 204–225.
6. Franklin, N.V.P. (2020) *Freemasonry and Rudolf Steiner: An Introduction to the Masonic Imagination*. Temple Lodge Publishing.
7. Banjanin, M. (1983) Of Dreams, Phantoms, and Places: Andrei Bely's Petersburg. *The International Fiction Review*. 10(2). pp. 98–103.
8. Kling, O.A. (2017) The Argument of "a great melancholiac" and Andrei Bely's Novel "Petersburg" (Pushkin – Gogol – Bely). *Novyy filologicheskiy vestnik – The New Philological Bulletin*. 3(42). pp. 137–148.
9. Draysavi, Kh.K.M. (2018) "Petersburg" and "Petersburg theme" in the novel by A. Bely. *Prepodavatel' XXI vek*. 2. pp. 404–416.
10. Drovaleva, N.A. (2020) The Visualization of Characters' Appearance in A. Bely's Novel "Petersburg" (Formulation of the Topic). *The New Philological Bulletin*. 1(52). pp. 84–96.
11. Tverdokhlebl, O.G. (2019) Somatism in recurring rhymes of Andrei Bely. *Vestnik slavyanskikh kul'tur – Bulletin of Slavic Cultures*. 53. pp. 193–205. (In Russian).
12. Giansiracusa, N. & Vasilyeva, A. (n.d.) *From Poland to Petersburg: the Banach-Tarski Paradox in Bely's Modernist Novel*. [Online] Available from: <https://arxiv.org/abs/1710.05659>
13. Janicki, J. (2015) Father complex and parricide in Andrei Bely's Petersburg. *Intergrams*. 16(1). [Online] Available from: <http://benz.nchu.edu.tw/~intergrams/intergrams/161/161-janicki.pdf>
14. Levina-Parker, M. & Levin, M. (2019) Mirazhi "Peterburga" Andreyana Belogo i sredstva ikh sozdaniya [Mirages of "Petersburg" by Andrei Bely and the means of their creation]. *Russkaya literatura*. 1. pp. 67–90.

15. Kozhevnikova, N.A. (2005) Ritm i sintaksis prozy A. Belogo [Rhythm and syntax of A. Bely's prose]. *Russkiy yazyk*. 20. pp. 38–45.

16. Fedorova, E.V. (2016) Visual Poetics of the Novel Petersburg by A. Bely. *Gumanitarnyy vektor. Seriya: Filologiya, vostokovedenie – Humanitarian Vector*. 11(3). pp. 25–30. (In Russian). DOI: 10.21209/2307-1834-2016-11-3-25-30

17. Bely, A. (2018) *Petersburg*. Indiana University Press.

***Information about the authors:***

**A.A. Shuneyko**, Dr. Sci. (Philology), professor, Komsomolsk-on-Amur State University (Komsomolsk-on-Amur, Russian Federation). E-mail: a-shuneyko@yandex.ru

**O.V. Chibisova**, Cand. Sci. (Culturology), associate professor, Komsomolsk-on-Amur State University (Komsomolsk-on-Amur, Russian Federation). E-mail: olgachibisova@yandex.ru

***The authors declare no conflicts of interests.***

***Информация об авторах:***

**Шунейко А.А.** – д-р филол. наук, профессор кафедры лингвистики и межкультурной коммуникации Комсомольского-на-Амуре государственного университета (Комсомольск-на-Амуре, Россия). E-mail: a-shuneyko@yandex.ru

**Чибисова О.В.** – канд. культурологии, доцент кафедры лингвистики и межкультурной коммуникации Комсомольского-на-Амуре государственного университета (Комсомольск-на-Амуре, Россия). E-mail: olgachibisova@yandex.ru

***Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.***

*The article was accepted for publication 23.09.2021.*

*Статья принята к публикации 23.09.2021.*



Научная статья  
УДК 821.161.1+821.112.2(436)  
doi: 10.17223/24099554/18/7

## **РОМАН «МОСКВА» АНДРЕЯ БЕЛОГО В ДИАЛОГЕ С АВСТРИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРОЙ XX ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА Г. МАЙРИНКА «ГОЛЕМ»)**

---

*Наталья Геннадьевна Шарапенкова*

*Петрозаводский государственный университет, Петрозаводск, Россия,  
natshar@mail.ru*

**Аннотация.** В статье выявлены общие черты онейропоэтики романов А. Белого «Москва» и Г. Майринка «Голем», типологическая близость «героев пути» в аспекте жизнотворчества (А. Белый) и преодоления «големического» начала и сотворения высшего «Я» (Г. Майринк), поставлена проблема амбивалентности финалов обоих произведений. Сновидения выполняют в романе «Москва» сюжетобразующие функции и сопровождают героя-ученого на протяжении всего духовного пути, являясь ярким воплощением языкового эксперимента. В романе «Голем» само погружение в сон и отождествление рассказчика с героем сновидения, прошедшим мистериальный путь, становится его духовным перерождением.

**Ключевые слова:** русско-австрийские литературные связи, онейропоэтика, Андрей Белый, роман «Москва», Густав Майринк, роман «Голем»

**Для цитирования:** Шарапенкова Н.Г. Роман «Москва» Андрея Белого в диалоге с австрийской литературой XX века (на примере романа Г. Майринка «Голем») // Имагология и компаративистика. 2022. № 18. С. 137–153. doi: 10.17223/24099554/18/7

Original article

doi: 10.17223/24099554/18/7

**MOSCOW BY ANDREI BELY IN THE DIALOGUE  
WITH AUSTRIAN LITERATURE OF THE 20TH CENTURY  
(A CASE STUDY OF GUSTAV MEYRINK'S *THE GOLEM*)**

*Natalia G. Sharapenkova*

*Petrozavodsk State University, Petrozavodsk, Russian Federation, natshar@mail.ru*

**Abstract.** The article identifies typological parallels between Andrei Bely and G. Meyrink based on their similar worldviews: Bely, the ideologist of Russian Symbolism, was an adept of Rudolph Steiner's anthroposophy; Gustav Meyrink, an outstanding representative of the Prague School, had an intense interest in occultism and mysticism. Both factors – the aesthetic representation of unconsciousness in fiction and the appellation to mystic and occult experience – bring together Bely's novel *Moscow* (1926–1932) and Meyrink's *The Golem* (1915). The interest to the oeuvre of both writers emerges in the period of breaking the old paradigm, the epoch of methodological impasse, and the search for new heuristic opportunities of text interpretation. The article reveals the common features of oneypoetics in both novels and the typological proximity of the “characters of the way” (Ivan Korobkin and Athanasius Pernat) in the aspect of life creation (Bely) and in overcoming the “golemic” aspect and creating “Higher Self” (Meyrink), raising the problem of the ambivalent finals. Architectonically, both novels are a two-layer text for a “mass” reader on the one hand and a special “initiated” reader on the other. The demonic urban spaces of Moscow and Prague take on the shape of a utopian city, undergoing transformed through the character's mystical suffering and becoming the final of their way (initiation) to “Higher Self.” The ideological centre of the novels is the concept of personality; namely, awareness and overcoming the “rapture” (“golemic nature”) by the character in Austrian (Prague) novel and responsibility for a scientific discovery and desire to “warm the Universe” by the character of the Russian novel, which results in his search for a spiritual integrity. Dreams as a bright epitomy of linguistic experiment serve for the plot formation in *Moscow* and accompany the character, the scientist, throughout his entire spiritual way. *The Golem* has a frame composition where dreaming and identification of the narrator with Pernat, who passed a mystical way, become his spiritual experience and initiation. The present study is intended to show the opportunities of “comparative poetics”, which allows to correlate the oeuvre of both writers who fit stadially in the Expressionist Aesthetic and in more epochal sense – in the poetics of art modality (Samson Broytman).

**Keywords:** Russian and Austrian literary contacts, oneyropoetics, Andrei Bely, *Moscow*, Gustav Meyrink, *The Golem*

**For citation:** Sharapenkova, N.G. (2022) *Moscow* by Andrei Bely in the dialogue with Austrian literature of the 20th century (a case study of Gustav Meyrink's *The Golem*). *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 18. pp. 137–153. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/18/7

В конце XX – начале XXI в. сравнительное литературоведение переживает бурный рост. Плодотворное обращение к идеям основоположников отечественной компаративистики – А.Н. Веселовского, В.М. Жирмунского и М.П. Алексеева – привело к более четкому пониманию специфики этой области литературоведения в ее генетическом родстве с исторической поэтикой. В статье Г.А. Тиме предложено введение нового подхода к сравниваемым явлениям, а именно – «сравнительная поэтика» [1. С. 390], цель которой «не поиск глобальных закономерностей <...>, а изучение идейно-философской основы творчества, метода, жанра, стиля того или иного писателя посредством привлечения к анализу аналогичных иноязычных литератур» [1. С. 391].

Принадлежащие к разным национальным культурам: русской – Андрей Белый (1880–1934) и немецкоязычной – Густав Майринк (1868–1932), писатели связаны одной художественной и мировоззренческой парадигмой, поименованной С.Н. Бройтманом поэтикой художественной модальности, одной из примет которой является «убеждение в том, что смысл всегда личностен – он создается человеком и не существует в готовом и отвлеченном от него виде» [2. С. 257].

Интерес к творчеству обоих писателей возникает в период слома классической парадигмы, эпохи методологического тупика, поиска новых эвристических возможностей интерпретации текста.

В 1990-е гг. и в начале XXI в. в отечественном литературоведении возникла насущная необходимость исследовать эстетические открытия и новаторские приемы одного из виднейших идеологов символизма – Андрея Белого. Если «главный» (по слову Вл. Набокова) роман писателя «Петербург» (1913) всесторонне изучен литературоведами, культурологами, философами, то последний роман

«Москва» (1926–1932) рассмотрен недостаточно, несмотря на появившийся в последние десятилетия ряд концептуальных работ [3–9].

Творчество Г. Майринка в последние десятилетия в отечественной науке рассматривают в его соотнесенности с Пражской литературной школой [10], с позиции иудаизма [11], в связи с трансформацией жанра «романа становления» [12], в рамках категории фантастического [13], также выявляют влияние образов и мотивов произведений самого Майринка на русскую литературу 20-х гг. XX в. [14]. По мнению исследователей, романы пражского мистика относят к так называемому «магическому реализму» [15. С. 40], «мистико-философской fantasy» [16. С. 72].

Открытие сферы подсознательного и его эстетическая репрезентация в художественном тексте и апелляция к мистико-окультурному опыту писателей легли в основу нашего сопоставления романов «Москва» и «Голем». Согласимся с наблюдением Вяч. Вс. Иванова: «Кажется возможным соотнести с фантастическим гротеском Белого и гротесковую полубредовую прозу Д. Хармса, восходящую к его увлечению “Големом” Г. Майринка» [17. С. 27].

Андрей Белый, связанный с Германией «корнями своего мироощущения и творчества» [18. С. 149], сохранил германофильскую ориентацию до конца своих дней. Это не значит, что русский символист принимал все, что происходило в Германии, особенно в 30-е гг. XX в. Для подтверждения этого приведем выдержку из письма Андрея Белого Иванову-Разумнику от 18 ноября 1923 г.: «...к новым немецким поэтам у меня скоро пропал вкус, и я даже не помню их имен, *Мейринг мне не нравится*; а все эти Келлерманы, Маны и Вассерманы – все-таки это “мало” и... “не ново”...» [19. С. 254]. В письме Андрей Белый относит Г. Майринка к новейшим немецким писателям, который, к тому же, «не нравится», но произведения которого, очевидно, прочитал (по всей видимости, на немецком языке, хотя, отметим, свидетельств этому мы не нашли). Автор письма Иванову-Разумнику, сознательно имитируя «забывчивость», искажает фамилии современных ему немецкоязычных писателей. Отношение к тогдашней Германии будет у Андрея Белого существенно меняться под воздействием и пережитого в Берлине духовного, личного кризиса (разрыв с женой, Асей Тургеневой, и уход из антропософской общины в Дорнахе Р. Штайнера [5, 20–22]) и наблюдений за новыми

зарождающимися порядками (предфашизм), которые только еще «носились в воздухе».

Сюжеты романов, вынесенных в заголовок статьи, при всей их детальной непохожести имеют общую структуру, а именно их отличает двойственность повествования. К особенностям архитектуры следует отнести двухслойность, ориентацию на «массового», с одной стороны, и «посвященного» читателя – с другой. Первый поверхностный слой повествования в романе Андрея Белого включает в себя шпионско-детективную фабулу, построенную на узнаваемых мотивах, сюжетных ходах (изобретение светового луча, охота за открытием ученого, сцена пытки, нахождение героя в сумасшедшем доме, выздоровление, взрыв в доме). В австрийском романе «Голем» фабулу определяет фантастический и отчасти «готический» и романтический сюжетно-мотивный ряд (тайна происхождения героя, спасение незнакомки, приступы забывтья и «прозрения» героя, призрак Голема, встречи с двойниками, заточение героя в темницу, возвращение, пожар в доме).

Второй план – «для посвященных» – связан с «антропософским» и «жизнетворческим» (у Андрея Белого) и «каббалистическим» и «големическим» (у Густава Майринка) планами повествования. Придав фабуле авантюрно-детективную направленность, автор «Москвы», тем не менее, вплетает в текст романа сложные антропософские символы, понятия и образы, шифрует за противостоянием героев-антагонистов, Коробкина и Мандро, как христианские [23], так и в духе тайноведения Штайнера антропософские идеи [6]. Мистическое в романе Г. Майринка предстает теснейшим переплетением разных образов, символов, мотивов из учения Каббалы, буддизма, еврейской мифологии, оккультных и эзотерических учений, христианства.

Онейрический план повествования становится в последние десятилетия своего рода приманкой для исследователей-литературоведов, культурологов. Сновидение и его воплощение в ткани художественного текста обладает особыми культурными и эстетическими функциями, выполняет роль художественного кода, является потенциальным «пространством, которое еще надлежит заполнить смыслами» [24. С. 124]. «Это и делает сон идеальным *ich-Erzählung*, способным заполняться разнообразным как мистическим, так и эсте-

тическим истолкованием» [24. С. 124], – подводит итог своим размышлениям Ю.М. Лотман.

Начало русского и австрийского романов связано с фиксацией сна главных героев, Коробкина и рассказчика. Столица Богемии стала на страницах «Голема» и местом действия, и подлинным героем произведения, и местом преобразования главного героя. В Праге, «городе алхимиков», происходят «события сна» рассказчика, перепутавшего свою шляпу со шляпой *художника*, резчика камней Атанасиуса Перната. Первоначально рассказчик погружается в сон, и маркером здесь выступает «камень», связывающий чтение героем биографии Будды Гаутамы и содержание сна (повторяющийся «образ камня, походившего на кусок сала» [25. С. 6]). Герой оказывается в русле высохшей реки и «натывается» на разноцветные камни: «Все камни, которые когда-либо играли роль в моей жизни, встают и обступают меня» [25. С. 6]. Автор описывает промежуточное состояние человека, находящегося в момент засыпания, пребывающего на грани реальности и сновидения, когда детали (обстановки, образов из книг) становятся своего рода некими нитями (маркерами) уже в сновидении. Камень, который стал своеобразным звеном между реальностью и сновидением рассказчика, является символом «камня преткновенения» и, безусловно, означает поиск героем камня философского. Кроме этого, он связан еще и с его «будущей» профессией в сновидении – резчика камней. Погружение в сон рассказчика построено таким образом, что герой то видит сновидческие образы, то вновь выходит «из сумерек этого полусна» [25. С. 6]. Именно наличие в романе двух планов повествования (бодрствование и сновидение) вызывает у читателя замешательство, разрушает всевозможные читательские ожидания и вызывает чувство неуверенности (модальности). Читая историю Сиддхартхи, имя которого «означает ‘исполнивший своё предназначение’», рассказчик (по замыслу автора) также символически и сновидчески должен воплотиться, пройти путь от Голема до Будды (т.е. стать просветленным). Окончательное погружение рассказчика в сновидение и отождествление с другим закреплено через произнесенное вслух «его», другого имя (сам рассказчик в начале и в финале повествования остается безымянным): «Я заглянул в эту чужую шляпу тогда и – да, да, там на белой подкладке было написано золотыми бумажными буквами: АТАНАСИУС ПЕРНАТ»

[25. С. 18]. Шляпа выступает своеобразным магическим и волшебным предметом, герой, надев её, «погружается» в инобытие, в реальность другого. Реальность «пробивается» в сновидение: рассказчик слышит голос (свой собственный!), который возвращает его обратно, в явь: «...Я начинаю бояться, что глупый голос снова проснется во мне и снова начнет допрос о камне и сале» [25. С. 8]. Словно «готовясь» к встрече со своими двойниками, рассказчик в полусне вопрошает: «*Кто же теперь мое Я*» [25. С. 8]. Последний вопрос является ключевым для всего повествования, на протяжении которого рассказчик в сновидении, отождествив себя с Пернатом, будет вступать в различные отношения с многочисленными двойниками: с таинственным посетителем, принесшим книгу Ibbur, с Големом (так будут воспринимать на улице героя пражане), с изображением на карте повешенного человека – Пагада). В финале сна – со странным человеком, а в финале романа рассказчик, глядя на самого Перната, видит *себя* словно в зеркале.

В основу романа положена еврейская пражская мистическая легенда, согласно которой иудейский рабби Иегуда Лев бен Бецалель создал из глины некое существо, способное без усталости делать тяжелую работу – Голема, которого оживляет шем, вложенный в его уста с зашифрованным именем бога Иеговы. «Големическое» начало романа и путь инициации героя не раз становились предметом обсуждения в современной научной литературе [26]. Важнейшим фактором интерпретации романа является то, что Голем для Майринка – образ ветхого человека, стадия в развитии (инициации), которую необходимо изжить, перерасти. Процесс этот сложен: пролегал и через встречу со своими двойниками, и через очистительную стихию огня, и через символическую смерть и духовное возрождение. Временным пристанищем Перната после возвращения из заточения по ложному обвинению становится съемная квартирка в доме, где, согласно одной из пражских преданий, видели самого Голема. В Рождество (что символично!) происходит встреча с еще одним двойником, неким призраком, мистическим существом:

*На пороге стояло мое подобие. Мой двойник. В белом облачении. С короной на голове.*

*Одно мгновение.*

Затем огонь охватил деревянную дверь, и ворвались клубы горячего удушливого дыма.

Пожар! Горит! Горит! [25. С. 333–334].

В романе словно поменялись местами «сон» и «жизнь», где сон жизни – это пребывание в полуживом, полуготовом, големическом состоянии, а пробуждение от сна жизни – это восхождение к высотам духа. Причем возможно это только через погружение в некий мистериальный сон, в котором и совершается инициация героя. Пробудится от сна жизни, значит, достичь подлинной жизни, бессмертия в Духе: «Кто пробудился, тот уже не может умереть. Сон и смерть – одно и то же» [25. С. 90].

Типологически-близкий мистико-символический вектор судьбы героя, заявленный в начале повествования, присутствует и в романе «Москва». Сновидения выполняют в романе Андрея Белого сюжетобразующие функции, приведем здесь только несколько «задач» сновидений: в них в свернутом и зашифрованном (кодированном) виде даны этапы духовного пути героя; жизненные реалии описываемого мира обретают мистериальную окраску, переводятся на христианский и антропософский уровни текста; являются иллюстрацией предпринятого в романе грандиозного языкового эксперимента автора.

В начале романа мы наблюдаем процесс *пробуждения* ото сна героя-профессора. Ученому приснился «весьма странный» [27. С. 20] сон: комната-кабинет «составляла лишь яблоко глаза, в котором профессор Коробкин, выглядывающий через форточку, определялся зрачком Табачихинского переулка» [27. С. 20]. Образно-символическое выражение «*быть зрачком*» определяет духовный (христианско-мистериальный, антропософский) путь Коробкина. В сновидении обыденная реальность, которую герой видит каждое утро за окном, наполняется особым пророческим (метафизическим) смыслом.

Первое, что видят герои обоих романов, проснувшись (Коробкин), погрузившись в сон (Атанасиус Пернат), – будущих противников, наделенных в романах особыми функциями, «соглядатая» Грибикова и старьевщика Аарона Вассертрума. Комната Грибикова уподоблена ему самому: «...точно гардины, висели везде паутины» [27. С. 166]. В центре же комнаты – «паук там сидел, очень жирный» [27. С. 166]. В его комнате «десятилетия делалось страшное дело



Москвы» [27. С. 166]. Грибиков вводится автором в систему основных демонических образов Первопрестольной, петляющая сеть переулков которой уподоблена сети паука. Топография Москвы: все ее знаменитые переулки, «кривули», тупички – по законам лейтмотивной поэтики Андрея Белого как бы образуют контуры гигантского паука: «Вот “М о с к в а” переулков! Она же – Москва; точно сеть паучиная» [27. С. 166]. Грибиков помещен в «центр сознания» города, в котором в период начала Первой мировой войны и революционных потрясений создавалась целая сеть (паутина) домыслов, сплетен, переговоров, доносов. Атмосфера происходящего в переулках и тупичках наполнена инфернальными испарениями (морок, жуть, мгла).

Аарон Вассертрум – первый, кого встречает рассказчик «Голема», погрузившись в сон. В начале повествования воссоздан отталкивающий гротесковый образ старьевщика: «Отвратительное неподвижное лицо, с круглыми рыбьими глазами и с отвислой заячьей губой» [25. С. 11]. Вассертрум, как и Грибиков, кажется «пауком среди людей, тонко чувствующим всякое прикосновение к паутине, при всей своей кажущейся безучастности» [25. С. 11]. С Вассертрумом связано всё «мертвое», удушающее, губящее все живое вокруг. Все сложные и запутанные перипетии сюжета романа «ведут» к нему, он, старьевщик и подпольный миллионер, сидит в эпицентре всех страшных событий Йозефова квартала Праги и, как кукловод, дергает за веревочки, чтобы «привезти в действие» жителей гетто. Под стать герою и его место жительства, его лавка, в которой «изо дня в день, из года в год, висят всё те мертвые, бесполезные вещи» [25. С. 11]. Как «паук» Грибиков связан с гибнущей Москвой начала XX в., так и Вассертрум контролирует весь еврейский квартал, который подвергнется капитальной перестройке. В паутине Вассертрума смог ему противостоять только его незаконнорожденный сын Харусек, положивший всю свою жизнь в жернова мести.

Сновидения в художественном мире Андрея Белого являются воплощением творческой фантазии и языкового эксперимента самого автора. Ярким воплощением этого тезиса предстает один из пророческих снов, который профессор видит до собственной «Голгофы» (сцены пытки), разговаривая с античным философом: «Встал Гераклит: поучал: – Так текущая жидкость, ища себе выхода, одолевает все косности твердого тела: и так: рациональные ясности форм распа-

даются в пламенных верчах текущего» [27. С. 254]. В форме «поэтического косноязычия», отмеченного еще Ю.М. Лотманом, применительно к «Петербургу», античный философ Гераклит в сновидении излагает герою учение об огне, этом первоначале Вселенной. «Рациональные ясности форм», упомянутые сновидческим Гераклитом, связаны с первыми сценами последнего романа Андрея Белого. Герой-математик, пытаясь уйти от всякой «невнятицы» [27. С. 38] жизни (т.е. ее хаоса), выстроил для себя умозрительную модель наилучшего мира, построенную на идее Лейбница и мире чисел и интегралов. Ученый – «максимальный термометр науки» [27. С. 21]. «Верчи текущего» – авторский неологизм, встречающийся уже в повести «Котик Летаев». Звукосочетание «Верч» навевает читателю образы вихря, кружения, воронки. Вихрь переходит в череду странных имен главного героя: «Сегодня – коробка, а завтра, – а завтра, – вскосматился он, – «к а п п а» какая-то!» [27. С. 253]. Так в сновидение Коробкина врываются воспоминания о его прошедшем чествовании, названном в романе «Страсти Коробкина» [27. С. 241], и подаренной ему звезде «Каппе».

Героя, переживавшего духовный, научный и мировоззренческий кризис, привлекает диалектика Гераклита. «Взять в корне, – она, рациональная ясность, разъелась; из-под Аристотеля Ясного встал Гераклит Претемнейший: да, да, – очень дёбристый мир!» [27. С. 160]. Предпочтение Гераклита Аристотелю отражает всю глубину духовной метаморфозы Коробкина, в процессе которой стал из ученого-испытателя «*вывариваться* <...> – человек» [27. С. 160]. Последующее истязание героя (его лишают глаза) обернется для Коробкина-человека, как ни парадоксально, точкой прозрения для высшей духовной жизни, он обретет внутреннее зрение, узрит истину, обретет миссию – стать «согревателем Вселенной».

Пражский и русский романы сближает и неоднозначная трактовка судьбы героев в конце повествования. Финал романа-дилогии «Москва» амбивалентный, вызывающий споры у исследователей. Коробкин, ощущая внутреннюю нерасторжимую связь с мучителем-«двойником» Мандро, прощает его после возвращения из клиники для душевнобольных. Второй том романа завершается взрывом, сотрясающим всю Москву.

«Он не видит – как крыша взлетает под небо, как дым выбухает, бросаясь с нею как рушится ржаво рыжавый косяк, вместе с жолобом, с кремово-бледным веночком» [27. С. 754]. На страницах романа возникает образ радужной и многоцветной Москвы: «Солнечно-писные стены! Лимонно вспоенная стая домов бледным гелио-городом нежилась – персиковым, ананасным, перловым, изливчатым; синей стены эта белая лепень. И светописи из зеленого и золотого стекла!» [27. С. 722]. В параллель пережитым Коробкиным «страстям», его Голгофе и последующему *преображению* появляется образ восходящего над Первопрестольной солнца: «Солнце – взойдет!» [27. С. 119]. Солнце в поэтической системе Андрея Белого – это Абсолют, образ-символ с христологическими коннотациями, животворящее начало.

Столь же сложен и амбивалентен финал австрийского романа. В «Големе» рассказчик, проснувшись, отправляется в еврейский квартал на поиски подлинного Атанасиуса Перната. Герой-рассказчик находит его пристанище – «дом последнего фонаря» [25. С. 233]. В своем сне рассказчик прежде был здесь: пробираясь сквозь туман, герой попадает на улицу алхимиков, на которой те «выплавляли философский камень и отравляли лунный свет» [25. С. 225]. Туман здесь служит символической границей между мирами (настоящим и прошлым, сновидческим и реальным). Впоследствии герой со своими друзьями размышляют о произошедшем: «Все существующие легенды этот Пернат переживает собственной персоной» [25. С. 232]. «В этом доме должен поселиться человек... лучше сказать Гермафродит... Создание из мужчины и женщины. У него в гербе будет изображение зайца» [25. С. 232]. Все это «знаки» того, что и сам рассказчик проходит свой собственный путь инициации, повторяя (переживая) путь своего сновидческого двойника Перната. Второй раз рассказчик отправляется по «тому же маршруту» в финале романа. Финал видится нам двойственным, открытым и решенным в утопических чертах. Герой плывет на лодке из «восьми неструганных досок» (перевозчик здесь как древнегреческий Харон, переправляющий через реку забвения Лета). Прага описана в финальной сцене в иных красках, не бесцветной и в морозящем дожде, а в разноцветных тонах, в особой тишине и в особый период суток, на рассвете: «У моих ног город лежит в утреннем свете, как блаженное видение»

[25. С. 347]. «Ни звука. Только аромат и сверкание» [25. С. 347]. «Блаженное видение», «сверкание» в описании Праги отсылает нас к утопической топике. В финальной сцене появляются андрогинные образы – на воротах дома Атанасиуса Перната представлено изображение Гермафродита. В романе «пражского мистика» Гермафродит состоит «из двух половин, образуемых створками дверей, правая – женская, левая – мужская» [25. С. 348], реализуя тем самым идею Платона. Голова майринковского Гермафродита напоминает форму зайца, уши которого «страницы раскрытой книги» [25. С. 348], связанной с началом повествования (с книгой «Иббур»). Видение мраморного дома с Пернатом и Мириам (как наглядное воплощение идеи двуполого единого существа) также встраивается в общую палитру сцены, решенную в красках скорее видения, нежели реальности. Сама Мириам, возлюбленная Перната, предстает в ореоле вечной женственности: «*Она кажется такой же молодой, какой я видел её сегодня ночью во сне*» (у автора курсив, курсивом набраны и «мысли» рассказчика о двойнике: «*Мне чудится, что я стою перед зеркалом, так похоже его лицо на мое собственное...*» [25. С. 349]). Последующие слова отсылают нас вновь к сновидению и многочисленным встречам с двойниками, которые предстают как этапы пути героя.

Андрей Белый и Густав Майринк – два представителя литературы модернизма – своими «запредельными» исканиями привели к обновлению жанровых особенностей, стиля, тематики романа, а также к созданию новых повествовательных форм. Исторический взрыв (разрушение еврейского квартала в Праге начала века и события в Москве в период Первой мировой войны) сопряжен в романах с идеей *духовного пути* главных героев. В романах «Москва» и «Голем» поставлены «вечные проклятые вопросы» о сущности человеческой природы, о его (человеке) «высших стремлениях» к истине, о границах познания. В своем сновидении рассказчик «Голема» отождествляет себя с Пернатом и, переживая во сне события из жизни мастера, повторяет (переживает) мистически пройденный Пернатом путь инициации – *сотворения себя*. Ученый-математик в романе «Москва» должен в конце своего пути стать «зрачком» мира, прозреть, обрести свою «самость» (по терминологии К.-Г. Юнга). Путь этот проходит через встречу «авторского героя с Тенью (с Мандро,

героем-трикстером). Образ-символ *золотого* Солнца становится грандиозной урбанистической утопией-спасением Первопрестольной и воплощением идеи перерождения героя.

В том и другом романе воссоздано демоническое урбанистическое пространство – Москвы и Праги, описание которых в финале романов приобретает очертание утопического небесного города, преображенного через мистериальные страдания героя и явившиеся финалом их пути (инициации) к обретению высшего подлинного «Я».

#### Список источников

1. *Тиме Г.А.* О некоторых тенденциях современной компаративистики (Теоретические и практические аспекты) // Россия, Запад, Восток: встречные течения. К 100-летию со дня рождения академика М.П. Алексеева. СПб. : Наука, 1996. С. 387–395.
2. *Бройтман С.Н.* Историческая поэтика. М. : РГГУ, 2001. 405 с.
3. *Пискунов В.М.* Из наблюдений над текстом романа «Москва» // Пискунов В.М. Чистый ритм Мнемозины. М. : Альфа М, 2005. С. 175–185.
4. *Барковская Н.В.* Под знаком Гераклита. Идеино-художественное своеобразие романа А. Белого «Москва» // Русская литература 20 века. 1992. Вып. 1. С. 94–104.
5. *Спивак М.Л.* Андрей Белый – мистик и советский писатель. М. : РГГУ, 2006. 577 с.
6. *Оболенская Д.* Путь к посвящению. Антропософские мотивы в романах Андрея Белого. Гданьск : Гданьский ун-т, 2009. 274 с.
7. *Тимина С.И.* Забытая классика (роман Андрея Белого «Москва») // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2016. № 1 (179). С. 20–25.
8. *Магомедова Д.М.* Мотивы «Страшной мести» Н. Гоголя в романном цикле А. Белого «Москва» // Андрей Белый в изменяющемся мире: к 125-летию со дня рождения / [сост. М.Л. Спивак, Е.В. Наседкина, И.Б. Делекторская]. М. : Наука, 2008. С. 398–403.
9. *Коно В.* Мотив «глаза» в романе «Москва» А. Белого // Андрей Белый в изменяющемся мире: к 125-летию со дня рождения / [сост. М.Л. Спивак, Е.В. Наседкина, И.Б. Делекторская]. М. : Наука, 2008. С. 489–498.
10. *Зусман В.Г.* Пражский круг // История австрийской литературы XX века : в 2 т. М. : ИМЛИ им. Горького РАН, 2009. Том I. Конец XIX – середина XX в. С. 262–279.
11. *Бескровная Е.Н.* Вечный жид Густава Майринка. URL: <https://interactive-plus.ru/e-articles/epub-20140725/epub-20140725-3319.pdf>

12. *Теличко А.В.* Трансформация жанра «роман становления» («Entwicklungsroman») в творчестве Г. Майринка // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. 2013. С. 151–156.
13. *Каминская Ю.В.* Романы Густава Майринка 1920-х гг. СПб. : Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2004. 154 с.
14. *Фрумкин К.Г.* О ложном гуманизме и настоящей магии. Взгляд на пьесу Горького «На дне» после прочтения Густава Майринка. URL: <https://fantlab.ru/article881>
15. *Гугнин А.А.* Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: феномен и некоторые пути его осмысления. М. : Институт славяноведения РАН, 1998. 120 с.
16. *Ковтун Е.Н.* Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа. М. : Изд-во МГУ, 1999. 308 с.
17. *Иванов Вяч.Вс.* Профессор Коробкин и профессор Бугаев. К жанровой характеристике романа «Москва» А. Белого // Москва и «Москва» Андрея Белого. М. : РГГУ, 1999. С. 11–28.
18. *Азадовский К., Лавров А.* Новое о встречах Томаса Манна с русскими писателями («Слово благодарственное» Андрея Белого Томасу Манну) // Русская литература. 1978. № 4. С. 146–151.
19. Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка 1913–1932 гг. / публ., вступ. ст. и комм. А.В. Лаврова и Дж. Мальмстада. СПб. : Atheneum. Феникс, 1998. 736 с.
20. *Тургенева А.* Воспоминания о Рудольфе Штейнере и строительстве первого Гётеанума. М. : Новалис, 2002. 137 с.
21. *Ходасевич В.Ф.* Андрей Белый // Ходасевич В.Ф. Некрополь. Воспоминания. М. : Сов. писатель, Олимп, 1991. С. 44–69.
22. *Берберова Н.* Курсив мой: Автобиография. М. : АСТ. Астрель, 2010. 765 с.
23. *Кожевникова Н.А.* Евангельские мотивы в романе Андрея Белого «Москва» // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX вв. Петрозаводск : Изд-во ПетрГУ, 1995. С. 493–504.
24. *Лотман Ю.М.* Сон – семиотическое окно // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб. : Искусство-СПб, 2010. С. 297–335.
25. *Майринк Г.* Голем. М. : Вече, 2019. 352 с.
26. *Никифоров В.* Синдром Голема // Литературное обозрение. 1992. № 5-6. С. 65–69.
27. *Белый А.* Москва / сост. С.И. Тиминой. М. : Сов. Россия, 1989. 768 с.

## References

1. Time, G.A. (1996) O nekotorykh tendentsiyakh sovremennoy komparativistiki (Teoreticheskie i prakticheskie aspekty) [On some trends in modern comparative studies (Theoretical and practical aspects)]. In: Likhachev, D.S. (ed.) *Rossiya, Zapad, Vos-*

*tok: vstrechnye techeniya* [Russia, West, East: counter currents]. St. Petersburg: Nauka. pp. 387–395.

2. Broymann, S.N. (2001) *Istoricheskaya poetika* [Historical Poetics]. Moscow: Russian State University for the Humanities.

3. Piskunov, V.M. (2005) *Chistyy ritm Mnemoziny* [The pure rhythm of Mnemosyne]. Moscow: Al'fa M. pp. 175–185.

4. Barkovskaya, N.V. (1992) Pod znakom Geraklita. Ideyno-khudozhestvennoe svoeobrazie romana A. Belogo “Moskva” [Under the sign of Heraclitus. Ideological and artistic originality of the novel “Moscow” by A. Bely]. *Russkaya literatura 20 veka*. 1. pp. 94–104.

5. Spivak, M.L. (2006) *Andrey Belyy – mistik i sovetskii pisatel'* [Andrei Bely is a mystic and Soviet writer]. Moscow: Russian State University for the Humanities.

6. Obolenska, D. (2009) *Put' k posvyashcheniyu. Antroposofskie motivy v romanakh Andrey Belogo* [The path to initiation. Anthroposophical motives in the novels of Andrei Bely]. Gdansk: Gdansk University.

7. Timina, S.I. (2016) Zabytaya klassika (roman Andrey Belogo “Moskva”) [Forgotten classics (Andrei Bely's novel “Moscow”)]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena*. 1(179). pp. 20–25.

8. Magomedova, D.M. (2008) Motivy “Strashnoy mesti” N. Gogolya v romannom tsikle A. Belogo “Moskva” [The motives of Nikolay Gogol's “Terrible Revenge” in Andrei Bely's novel cycle “Moscow”]. In: Spivak, M.L., Nasedkina, E.V. & Delektorskaya, I.B. *Andrey Belyy v izmenyayushchemsya mire: k 125-letiyu so dnya rozhdeniya* [Andrei Bely in a changing world: to his centennial]. Moscow: Nauka. pp. 398–403.

9. Kono, V. (2008) Motiv “glaza” v romane “Moskva” A. Belogo [The “eye” motif in the novel “Moscow” by Andrei Bely]. In: Spivak, M.L., Nasedkina, E.V. & Delektorskaya, I.B. *Andrey Belyy v izmenyayushchemsya mire: k 125-letiyu so dnya rozhdeniya* [Andrei Bely in a changing world: to his centennial]. Moscow: Nauka. pp. 489–498.

10. Zusman, V.G. (2009) Prazhskiy krug [Prague circle]. In: Sedelnik, V.D. (ed.) *Istoriya avstriyskoy literatury XX veka: V 2 t.* [History of Austrian literature of the twentieth century: In 2 vols]. Vol. 1. Moscow: IWL RAS. pp. 262–279.

11. Beskrovnaya, E.N. (n.d.) *Vechnyy zhid Gustava Mayrinka* [Eternal Jew by Gustav Meyrink]. [Online] Available from: <https://interactive-plus.ru/e-articles/epub-20140725/epub-20140725-3319.pdf>

12. Telichko, A.V. (2013) The transformation of the development novel (Entwicklungsroman) genre in the oeuvre of G. Meyrink. *Vestnik Baltiyskogo federal'nogo universiteta im. I. Kanta. Seriya: Filologiya, pedagogika, psikhologiya*. 8. pp. 151–156. (In Russian).

13. Kaminskaya, Yu.V. (2004) *Romany Gustava Mayrinka 1920-kh gg.* [Novels by Gustav Meyrink in the 1920s]. St. Petersburg: St. Petersburg State University.

14. Frumkin, K.G. (n.d.) *O lozhnom gumanizme i nastoyashchey magii. Vzglyad na p'esu Gor'kogo “Na dne” posle prochleniya Gustava Mayrinka* [About false hu-

manism and real magic. A look at Gorky's play "At the Bottom" after reading Gustav Meyrink. [Online] Available from: <https://fantlab.ru/article881>.

15. Gugin, A.A. (1998) *Magicheskiy realizm v kontekste literatury i iskusstva XX veka: fenomen i nekotorye puti ego osmysleniya* [Magic realism in the context of literature and art of the 20th century: a phenomenon and some ways of its comprehension]. Moscow: Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences.

16. Kovtun, E.N. (1999) *Poetika neobychnogo: Khudozhestvennye miry fantastiki, volshebnoy skazki, utopii, pritchi i mifa* [Poetics of the Extraordinary: The Artistic Worlds of Fantasy, Fairy Tale, Utopia, Parable and Myth]. Moscow: Moscow State University.

17. Ivanov, Vyach.Vs. (1999) Professor Korobkin i professor Bugaev. K zhanrovoy karakteristike romana "Moskva" A. Belogo [Professor Korobkin and Professor Bugaev. To the genre characteristics of the novel "Moscow" by Andrei Bely]. In: Gasparov, M.L. (ed.) *Moskva i "Moskva" Andrey Belogo* [Moscow and "Moscow" by Andrei Bely]. Moscow: Russian State University for the Humanities. pp. 11–28.

18. Azadovskiy, K. & Lavrov, A. (1978) Novoe o vstrechakh Tomasa Manna s russkimi pisatelyami ("Slovo blagodarstvennoe" Andrey Belogo Tomasu Mannu) [New about the meetings of Thomas Mann with Russian writers ("A word of thanks" by Andrei Bely to Thomas Mann)]. *Russkaya literatura*. 4. pp. 146–151.

19. Belyy, A. & Ivanov-Razumnik, R.V. (1998) *Andrey Bely i Ivanov-Razumnik. Peregovory 1913–1932 gg.* [Andrey Bely and Ivanov-Razumnik. Correspondence 1913–1932]. St. Petersburg: Atheneum. Feniks.

20. Turgeneva, A. (2002) *Vospominaniya o Rudol'fe Shteynere i stroitel'stve pervogo Geteanuma* [Memories of Rudolf Steiner and the construction of the first Goetheanum]. Moscow: Novalis, 2002. 137 s.

21. Khodasevich, V.F. (1991) *Nekropol'. Vospominaniya* [Necropolis. Memories]. Moscow: Sovetskiy pisatel', Olimp. pp. 44–69.

22. Berberova, N. (2010) *Kursiv moy: Avtobiografiya* [My Italics: Autobiography]. Moscow: AST. Astrel'.

23. Kozhevnikova, N.A. (1995) Evangel'skie motivy v romane Andrey Belogo "Moskva" [Evangelical motifs in Andrei Bely's novel "Moskva"]. In: Soboleva, A.B. & Zakharchenko, S.O. (eds) *Evangel'skiy tekst v russkoy literature XVIII–XX vv.* [Gospel text in Russian literature of the 18th–20th centuries]. Petrozavodsk: Petrozavodsk State University. pp. 493–504.

24. Lotman, Yu.M. (2010) *Semiosfera* [Semiosphere]. St. Petersburg: Iskusstvo-SPb. pp. 297–335.

25. Meyrink, G. (2019) *Golem*. Moscow: "Veche."

26. Nikiforov, V. (1992) Sindrom Golema [The Golem Syndrome]. *Literaturnoe obozrenie*. 5-6. pp. 65–69.

27. Bely, A. (1989) *Moskva* [Moscow]. Moscow: Sov. Rossiya.



***Информация об авторе:***

**Шарапенкова Н.Г.** – д-р филол. наук, доцент, заведующая кафедрой германской филологии и скандинавистики Петрозаводского государственного университета (Петрозаводск, Россия). E-mail: natshar@mail.ru

***Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.***

***Information about the author:***

**N.G. Sharapenkova**, Dr. Sci. (Philology), associate professor, head of the Department of Philology and Scandinavian Studies, Petrozavodsk State University (Petrozavodsk, Russian Federation). E-mail: natshar@mail.ru

***The author declares no conflicts of interests.***

*Статья принята к публикации 15.03.2021.*

*The article was accepted for publication 15.03.2021.*

Научная статья  
УДК 7.091.5+821.131.1  
doi: 10.17223/24099554/18/8

## «ТУРАНДОТ» К. ГОЦЦИ В РУССКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ РЕЦЕПЦИИ 1910–1920-х гг.

---

*Назрин Расим кызы Эфендиева*

*Томский государственный университет, Томск, Россия,  
nastyae fendieva@gmail.com*

**Аннотация.** В статье анализируется пьеса К. Гоцци «Турандот» и ее постановка Ф.Ф. Комиссаржевским в 1912 г. и Е.Б. Вахтанговым в 1922 г. Рассматриваются особенности двупланового эстетического кода в игре актеров в вахтанговской постановке, дополненной интермедиями масок. Осмыслиются концепция вахтанговского театра-праздника, используемые режиссером приемы «отстранения», сценического гротеска, самопародирования, осовременивание импровизационного текста. Дается критическая рецепция постановки пьесы Е.Б. Вахтанговым, приводятся воспоминания актера Б.Е. Захавы, исполнителя роли хана Тимура в вахтанговском спектакле.

**Ключевые слова:** Гоцци, комедия дель арте, «Турандот», театральная рецепция, Комиссаржевский, Вахтангов, театральная критика

**Для цитирования:** Эфендиева Н.Р. «Турандот» К. Гоцци в русской театральной рецепции 1910–1920-х гг. // Имагология и компаративистика. 2022. № 18. С. 154–167. doi: 10.17223/24099554/18/8

Original article  
doi: 10.17223/24099554/18/8

## **TURANDOT BY CARLO GOZZI IN THE RUSSIAN THEATER RECEPTION OF THE 1910-1920S**

*Nazrin R. Afandiyeva*

*Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation, nastyae fendieva@gmail.com*

**Abstract.** The article discusses the staging of the play *Turandot* by C. Gozzi in Russia in the 1910–1920s. The reasons why Russian directors

turned to the play of C. Gozzi at that time were determined by the theatre aesthetics of the Silver Age, when the plots of the Italian comedy and its characters were perceived as a manifestation of a pure comedy aesthetics. The author analyses the productions by Fyodor Komissarzhevsky in 1912 and Evgeniy Vakhtangov in 1922 and concludes that Komissarzhevsky brought the comedy of masks closer to the comedy of characters, which resulted in an aesthetically contradictory rendition, while Vakhtangov rendered *Turandot* as an ironic fairy tale, in which actors did not play the characters, but the actors of a Venetian theatre troupe who played the comedy. Vakhtangov's rendition of *Princess Turandot* premiered on February 28, 1922 at the Third Studio of the Moscow Art Theater. The author describes the cast, analyses the specificity of literary and stage interpretation of the play and reflects on Vakhtangov's concept of the theater-holiday, the methods of "detachment", stage grotesque, self-parody, and modernizing the improvisational text. The article also shows the critical reception of the production, drawn in the memoirs of the actor Boris Zakhava, who performed the role of Khan Timur in Vakhtangov's production. In conclusion, the author speaks about the influence of Vakhtangov's production on the work of Evgeny Schwartz and directing of Svetlana Obraztsova and Georgy Tovstonogov.

**Keywords:** Gozzi, commedia dell'arte, Turandot, theatre reception, Komissarzhevsky, Vakhtangov, theatre criticism

**For citation:** Afandiyeva, N.R. (2022) *Turandot* by Carlo Gozzi in the Russian theater reception of the 1910-1920s. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 18. pp. 154–167. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/18/8

Среди итальянских драматургов XVIII в. наибольший интерес у русских режиссеров, критиков и зрителей в начале XX в. вызвали пьесы Карло Гоцци (1720–1806). Яркий талант Гоцци, превосходное знание традиций народного театра помогли ему создать неповторимый жанр театральной сказки, за которой и закрепилось впоследствии название «фьябы для театра» [1. С. 163].

Пьесы Гоцци получили особую популярность в России в начале XX в. Как пишет Б. Лённквист, в это время «художественная жизнь России претерпела заметную театрализацию. Эта тенденция проявилась в выборе тем – цирк, клоунада, комедия дель арте, маскарад», отражавших характерную «эстетическую позицию», в соответствии с которой «искусство все более напоминало игру» [2]. Причины этого стоит искать в особенностях театральной эстетики эпохи Сереб-

ряного века, когда сюжеты итальянской комедии и ее персонажи были восприняты как проявление эстетики «чистого комизма» [3. С. 197]. Тенденция к возрождению «чистой» театральности и противопоставление ее «литературности» в 1910–1920-е гг. связаны с историей отечественной литературы и культуры данного периода, а также с эстетическими особенностями драмы как рода литературы. Известно, что драматургический текст принадлежит одновременно двум семиотическим системам: литературе и театру. Двойной эстетический код определяет «онтологическую интермедийность драматургического текста и требует постоянно рассматривать его либо непосредственно в смысле спектакля, либо как текст пьесы, только ожидающей акта высказывания на сцене» [4. С. 19].

В это время на русской сцене возникают и получают развитие идеи условного театра и система «биомеханики» В.Э. Мейерхольда (1874–1940), в соответствии с которой «актеры учились свободно двигаться по сцене, обогащались гибкими приемами игры, осваивали технику импровизации и умение целиком заполнять пространство сцены» [3. С. 198]. Эстетическое предпочтение Мейерхольд и авторы основанного им журнала «Любовь к трем апельсинам» отдавали фьябам Гоцци. Спектакли *commedia dell'arte* и театральные сказки Гоцци воспринимались как комедии «чистой радости», в которых «смех рождался не как насмешка над человеческими слабостями, над несовершенствами души и жизни человеческой, а из полноты душевной, от творческого переизбытка жизненной радости» [5. С. 85]. Важную роль в русской театральной эстетике 1910-х гг. играли и пародийные эксперименты Н.Н. Евреинова (1879–1953), достигшие апогея в постановке им «Ревизора» Н.В. Гоголя в театре «Кривое зеркало», где наблюдалось «пародирование театром себя самого посредством «обнажения приема» [2]. В эту традицию вписывается и постановка пьесы «Принцесса Турандот» на русской сцене.

Как известно, китайская трагикомическая сказка в пяти частях «Турандот» впервые была показана на сцене театра Сан-Самуэле в Венеции 22 января 1762 г. В предисловии к пьесе Гоцци писал о том, что хотя в ней и «участвуют маски, но они едва заметны и введены только для того, чтобы их поддержать, а фантастическое и чудесное отсутствует совершенно» [6]. В этом виделось основное отличие данной сказки от таких произведений драматурга, как «Любовь к

трем апельсинам», «Ворон», «Король-олень», «Женщина-змея», «Зелёная птичка». Ф. Шиллер обработал эту сказку для представления на сцене Веймарского театра, впоследствии его текст был положен в основу одной из лучших постановок этой пьесы австрийским режиссером Максом Рейнхардтом (1873–1943) в Немецком театре в Берлине в 1919 г. Под влиянием этой театральной постановки Джакомо Пуччини (1858–1924) написал оперу «Турандот», над которой работал в 1920–1924 гг.

Обратимся к рецепции данной пьесы в отечественной театральной культуре. В 1912 г. режиссер Ф.Ф. Комиссаржевский (1882–1954) поставил «Принцессу Турандот» в частном театре известного антрепренёра, режиссера и актера К.Н. Незлобина (1857–1930), который в это время арендовал помещение для сцены на Офицерской улице в Петербурге. По воспоминаниям современника, «Принцессу Турандот» Комиссаржевский «ставил в затейливом китайском стиле», используя элементы комедии дель арте, прибегая к роскошному оформлению, в результате чего получился «красивый, богатый выдумкой и живописным размахом спектакль» [7. С. 32]. По замечанию же современной исследовательницы, в постановке этой пьесы Комиссаржевским «преобладала бытовая достоверность», в ней режиссер «приблизил комедию масок к комедии характеров», в результате чего «представление получилось эстетически противоречивым» [8].

Постановка же «Принцессы Турандот» в 1922 г. Е.Б. Вахтанговым (1883–1922) стала событием в культурной жизни России и символом театральной школы этого режиссера. Вахтангов «поставил «Турандот» как ироническую сказку, в которой актеры играли не самих героев, а актеров венецианской театральной труппы, разыгрывающих «Принцессу Турандот» [8]. Этот двуплановый эстетический код в игре актеров дополнялся интермедиями масок, которые комментировали происходящие на сцене события в стиле свободной импровизации. В целом же весь спектакль служил ярким воплощением «вахтанговской концепции театра-праздника» [8]. Впоследствии идеи условной драматургии Гоцци, раскрывающие условность театрального искусства как такового и представленные в спектаклях Мейерхольда и Вахтангова, были продолжены в театре кукол С.В. Образцова (1901–1992), который в 1943 г. поставил сказку «Король-олень».

Премьера «Принцессы Турандот» в постановке Вахтангова состоялась 28 февраля 1922 г. в Третьей студии МХТ. По просьбе режиссера текст пьесы был переведен М.А. Осоргиным (1878–1942). Художником спектакля был И.И. Нивинский (1881–1933), музыкальное оформление принадлежало композитору Н.И. Сизову (1886–1962) и актеру, режиссеру А.Д. Козловскому (1892–1940). Исполнители главных ролей в этой постановке: принцесса Турандот – Ц.Л. Мансурова (1896–1976), принц Калаф – Ю.А. Завадский (1894–1977), Альтоум, китайский император, – О.Н. Басов (1892–1934), Адельма, рабыня, татарская княжна, – О.О. Орочко (1898–1965), Тимур, астраханский хан, – Б.Е. Захава (1896–1976), Панталоне, секретарь Альтоума, – И.М. Кудрявцев (1898–1966), Тарталья, великий канцлер, – Б.В. Шукин (1894–1939), Труффальдино, начальник евнухов, – Р.Н. Симонов (1899–1968), Бригелла, начальник пажей, – О.Ф. Глазунов (1891–1947) и др.

Как известно, в основе этой пьесы-сказки лежит фольклорный мотив брачных загадок, предлагаемых невестой женихам. Своеобразие трактовки Гоцци этого мотива «определяется психологическим действием, любовным поединком двух любящих – китайской принцессы Турандот и татарского принца Калафа, которые заранее предназначены друг другу судьбой» [9. С. 262]. Кульминацией этой психологической линии в пьесе является эпизод в действии 2, явлении V, в котором Турандот после третьей загадки срывает с лица покрывало, чтобы поразить Калафа:

Турандот

Прочтя загадку, Турандот гневно отбрасывает с лица покрывало, чтобы поразить Калафа.

Смотри в лицо, и не дрожи! Теперь  
Реши загадку, или будешь мертвым!

Калаф

*(в замешательстве)*

Какая красота! Какой восторг!  
*(Закрыв глаза руками, он молчит) <...>*

*(Приходя в себя)*

О Турандот!

Вы ослепительно красотой  
Меня смугили. Я не побежден [6].

Зеркальное отражение этот эпизод получает затем в действии 4, явлении IX, когда Адельма сбрасывает покрывало с лица перед Ка-лафом, и он узнает в ней «принцессу Хорасана», «которую считали все умершей». В целом данный сюжетный мотив раскрывает серьезное развитие действия, составляет трагическую подоплеку происходящих событий.

Комическая же линия в пьесе представлена традиционными масками итальянской комедии дель арте, которые «отражают сказочное действие и возвышенные чувства героев в ироническом зеркале народного здравого смысла» [9. С. 266]. Примером может служить «комическая рефлексия» Панталоне в действии 2, явлении II: «У нас, в наших краях <...> и примера такого не было, чтобы принцы влюблялись настолько в портретик, чтобы за оригинал голову сложить; <...> Расскажи я такую историю в Венеции, так мне бы сказали: «Ступай ты, болтунишка, хвастунишка, враль несчастный, иди ребятам свои сказки рассказывать». Расхохотались бы мне прямо в лицо и повернули оглобли» [6].

Открытием Вахтангова в постановке «Принцессы Турандот» стало использование принципа «отстранения», основанного на понимании известной самостоятельности маски, её отъединенности от представляющего её актера, что давало возможность исполнителю «право на оценку играемого персонажа, на личное к нему отношение» [10]. Благодаря этому принципу, актер мог одновременно находиться и внутри действия, и вне его.

В «Принцессе Турандот» Вахтангов сохранил традиционное членение итальянской комедии дель арте, которая включала в себя пролог, затем парад, интригу, интермедии, эпилог, прощание со зрителями. Пьеса открывалась песней-прологом, которую исполняли все участники спектакля:

Вот мы начинаем  
Нашей песенкой простой,  
Через пять минут Китаям  
Станет наш помост крутой.

Все мы в этой сказке  
Ваши слуги и друзья,

Среди нас четыре маски –  
    Это я, я, я и я!  
    Вам покажем,  
    Как героя  
    Полюбили  
    Я!  
И я! [11. С. 166].

Затем, в соответствии с содержанием пролога, сцена превращалась в столицу Китая, о чем свидетельствовало слово «Пекин», размещенное на декорациях. Первое действие пьесы начиналось с появления Бараха, воспитателя Калафа, который напевал арию Индийского гостя «Не счесть алмазов в каменных пещерах» из оперы Н.А. Римского-Корсакова «Садко», а потом – Калафа.

Дальнейшее действие спектакля постоянно балансировало «между противоположными доминантами: высоким и низким» [12. С. 22]. Так, например, в действии 1, явлении III Калаф в исполнении Ю. Завадского, припав на колено перед карикатурным портретом принцессы Турандот, произносил лирические стихи о любви:

    К а л а ф  
    *(удивленно)*  
    Что вижу я, Барах!  
    Не может быть, чтоб в этом нежном взоре,  
    В лице прекрасном и в лилейной груди  
    Мог жить тиран ужасный. <...>  
    *(все смотрит на портрет)*  
<...> О, нежность щек, о, прелесть этих глаз,  
    Улыбка губ!.. Как счастлив будет тот,  
    Кто сможет обладать ее красот  
    Живым, одушевленным сочетаньем! [6].

В следующем затем действии 2, явлении I появлялся Труффальдино, хлопал в ладоши и велел слугам превратить «улицу» в «зал заседаний», объясняя им, где надо разместить троны Альтоума и принцессы. В это время на сцену врывался Бригелла с криком: «Занавес, занавес!», и перед закрытым занавесом оба персонажа-маски разыгрывали свои обычные шутки.



В действии 2, явлении V Турандот предлагает Калафу три загадки. Вместо встречающихся в пьесе Гоцци загадок «Солнце», «Год», «Лев Адрии» в спектаклях Вахтангова загадки менялись, в частности, в последних спектаклях труппы Вахтангова загадками были «Огонь», «Грозовая молния» и «Телеграмма». Во время загадок мудрецы дивана, комически приставив ко лбу палочки-карандаши, напряженно обдумывали ответ, одновременно сокрушаясь о судьбе Калафа. Кроме того, на протяжении всего спектакля четыре маски сопровождали его такими, например, комментариями: «Завадский, не страдай так ужасно, а то я затоплю слезами всю сцену!..» – «Мон дье! Как она его отбрила!» и т.д., а также остротами на злобу дня, о московском быте и на международные темы [11. С. 167]. По воспоминаниям актера Б. Захавы, исполнявшего в том спектакле роль астраханского князя Тимура, «разнастоящие слезы» и ярко театральная форма их проявления – вот к чему стремился Вахтангов в «Принцессе Турандот» [13. С. 295].

В процессе спектакля «перевоплощение, слияние с ролью мгновенно сменялось <...> неким удивлением и иронией актера по поводу чувств персонажа» [12. С. 22–23], как это следует, например, из действия 2, явления III, когда Калаф впервые предстает перед Альтоумом:

К а л а ф  
Пусть либо Небо даст мне Турандот,  
Мою избранницу, в супруги, либо  
Пусть пресечется жизнь, которой бремя  
Без Турандот невыносимым станет.  
Я смерти требую, иль Турандот [6].

И далее, возражая вначале Панталоне, а потом Тарталье, Калаф произносит:

Старик, не утомляй себя речами.  
Я смерти требую, иль Турандот. <...>

К чему старания? Напрасно все:  
Я смерти требую, иль Турандот [6].

Трижды повторенная фраза «Я смерти требую, иль Турандот» позволяет воспринимать ее последовательно в патетическом, в лирическом и в комическом ключе, а актер, исполняющий роль Калафа, получал возможность в данном эпизоде одновременно и вживаться в образ, и «отстраняться» от него, привнося в игру элемент иронической оценки своих чувств.

Перед исполнительницей роли Турандот Цецилией Мансуровой режиссер ставил задачу раскрыть психологическую сложность характера китайской принцессы, чтобы «даже во фразах, которые как будто ничего не содержат», она «передала и удовольствие, и гнев, и озадаченность, и смех, и, главное, смущение оттого, что она влюблена в Калафа» [11. С. 161], как, например, в действии 4, явлении III, когда Турандот размышляет о тайне имени героя. Ср.:

Турандот  
О, как хочу я эти имена  
Швырнуть ему в лицо перед Диваном  
И выгнать опозоренным его,  
Лишенным всех надежд!  
(Останавливается)  
И все же... странно...  
Мне как-то неприятно... Словно вижу,  
Как плачет он, как огорчен... Меня,  
Не знаю... чем-то это беспокоит...  
Ах, Турандот, довольно жалких слов  
И этих слабых мыслей! [6].

Внутреннее состояние героини передается здесь через смену интонаций, использование коротких синтаксических конструкций, повторение неопределенных местоимений, через чередование пластической динамики и статики в игре, акцентированное в ремарке.

Актрисе Анне Орочко, исполняющей роль Адельмы, он предлагал изображать итальянскую актрису, играющую Адельму [11. С. 161]. В целом же все актеры должны были играть так, чтобы создавалось впечатление, что сценическое представление есть всего лишь игра в театр и что они играют не столько действующих лиц пьесы, сколько итальянских актеров, исполняющих эти роли, импровизирующих по

ходу действия текст, сценические жесты и приемы. Об этом писали и критики после просмотра спектакля, отмечая, что в пьесе исполнители «играют страстями», но «в своих отношениях к ним сохраняют внутреннюю иронию сердца», играют «не самые образы, а свои современные отношения к образам» [14. С. 449–450]. В постановке «Принцессы Турандот» они отмечали такие приемы, использованные Вахтанговым, как «метод сценического гротеска, ироническое отношение актера к изображаемому образу, сознательное разрушение сценической иллюзии, обнажение театральных приемов, самопародирование, искрящаяся весельем буффонада, осовременивание импровизационного текста» [15. С. 20]. Говоря о своеобразии стиля Вахтангова, рецензенты называли его «гротескным неореализмом», а к ведущим приемам относили игру контрастами, соединение драматических и лирических переживаний с «комической рефлексией» над ними [16. С. 451]. Сам же Вахтангов определял модель своего театра как «фантастический реализм» [17. С. 231].

«Принцесса Турандот» в постановке Вахтангова вызвала едва ли не самые большие и разноречивые критические отклики. Спектакль был восторженно принят А.В. Луначарским, К.С. Станиславским, В.И. Немировичем-Данченко, был поддержан одной частью критиков и не понят и даже осмеян другой. В середине 1920-х гг. интерес к спектаклю возник вновь. Так, известный театральный критик С.С. Мокульский в 1926 г. писал: «Сейчас уже ясно: “Турандот” – это большая дата, большой вклад в историю русского (а следовательно, и мирового) театра XX века». Это «спектакль, построенный по методам Мейерхольда и разыгранный актерами школы Станиславского. В этом синтезе <...> и заключается главная, историческая ценность “Турандот”» [15. С. 20]. В 1928 г. пьеса принимала участие в международном фестивале в Париже, где получила высокую оценку зрителей и критиков. Так, по мнению князя С. Волконского, «постановка этой пьесы есть выдающееся явление в числе театральных достижений. Самое ценное: мы присутствуем при возникновении и осуществлении нового мира. Самое главное средство, коим достигается это осуществление, – это ритмический принцип. Слияние с музыкой естественно, не насильственно. И в этом слиянии не только совпадение движений, но, что гораздо важнее, – совпадение с настроениями» [18. С. 548]. Отмеченный здесь синтез слова, музыки,

движения составляет отличительную особенность постановки этой пьесы в театре Вахтангова.

«Принцесса Турандот» стала последним обращением отечественного театра 1920-х гг. к драматургии, связанной с образами итальянской комедии масок. По-видимому, то совершенство конструкции, та исчерпывающая законченность целого и каждой детали, с какими была поставлена пьеса, сделали для современников невозможными и неинтересными любые попытки дальнейшей работы с этим материалом. Проблеме освоения опыта итальянской «импровизационной комедии» суждено было претвориться в новое качество [10]. Этот спектакль разделил русский театр на до и после: отголоски его позже будут звучать в работах многих режиссеров и драматургов. Из тональности вахтанговской «Принцессы Турандот» выросли пьесы Евгения Шварца «Дракон», «Тень», сценарий к фильму «Золушка». А легендарный советский режиссер Георгий Товстоногов, посмотрев однажды спектакль, назвал Евгения Вахтангова своим учителем. По верному замечанию одного из театральных критиков и режиссеров, спектакль «Турандот» заново утвердил театр [19. С. 85].

#### Список источников

1. Чернявская И.С. Зарубежная детская литература. М. : Просвещение, 1974. 478 с.
2. Лённkvист Б. Мироздание в слове. Поэтика Велимира Хлебникова. СПб. : Академический проект, 1999. 234 с. URL: [https://ka2.ru/nauka/blnqst\\_3.html](https://ka2.ru/nauka/blnqst_3.html)
3. Эфендиева Н.Р. «Любовь к трем апельсинам» К. Гоцци на русской сцене: 1910–1920-е гг. // Международный научно-исследовательский журнал. 2021. № 6 (108). Часть 5. Июнь. С. 197–200.
4. Олицкая Д.А. Перевод драмы: специфика, проблемы, подходы // Вестник Томского государственного университета. 2012. № 357. С. 19–24.
5. Жирмунский В.М. Комедия чистой радости // Любовь к трем апельсинам. 1916. № 1.
6. Гоцци К. Принцесса Турандот / Перевод М. Осоргина // Гоцци К. Сказки для театра. Полное издание в одном томе. М. : Альфа-Книга, 2013. 974 с. URL: [http://az.lib.ru/g/gocci\\_k/text\\_1762\\_turandot.shtml](http://az.lib.ru/g/gocci_k/text_1762_turandot.shtml)
7. Марков П.А. Книга воспоминаний. М. : Искусство, 1983. 607 с.
8. Исаева Е.И. Карло Гоцци и русская театральная сказка. Итальянская драматургия и русский театр на рубеже XIX–XX веков : материалы круглого стола // Новые российские гуманитарные исследования. 2008. № 3. URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-ita/isaeva-karlo-gocci-russkaya-skazka.htm>

9. Жирмунский В.М. Из истории западноевропейских литератур. Л. : Наука, 1981. 304 с.
10. Щербяков В.А. Мотивы итальянской комедии масок в русском режиссерском искусстве 1910–1920-х гг. Итальянская драматургия и русский театр на рубеже XIX–XX веков : материалы круглого стола // Новые российские гуманитарные исследования. 2008. № 3. URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-ita/isaeva-karlo-gocci-russkaya-skazka.htm>
11. Херсонский Х.Н. Вахтангов. Серия: Жизнь замечательных людей. М. : Молодая гвардия, 1963. 359 с.
12. Соколова Е.В. Загадка «Принцессы Турандот» // «Золотой сезон» советского театра 1921/22 годов : сб. научных статей. СПб. : Российский ин-т истории искусств, 2016. С. 20–26.
13. Захава Б.Е. Современники: Вахтангов. Мейерхольд. М. : Искусство, 1969. 391 с.
14. Марголин С.А. Игра страстями // Евгений Вахтангов в театральной критике. М. : Театралис, 2016. С. 448–451.
15. Мокульский С.С. «Турандот» (К ее вторичному появлению в Ленинграде) // Жизнь искусства. 1926. № 24.
16. Гусман Б.Е. «Принцесса Турандот» в Третьей студии МХТ // Евгений Вахтангов в театральной критике. М. : Театралис, 2016. С. 451–452.
17. Смирнов-Несвицкий Ю.А. Вахтангов. Л.: Искусство, 1987. 248 с.
18. Кн. С. Волконский. Гастроли театра им. Вахтангова. «Принцесса Турандот» // Евгений Вахтангов в театральной критике. М. : Театралис, 2016. С. 548–549.
19. Марков П.А. О театре : в 4 т. М. : Искусство, 1976. Т. 3. 639 с.

## References

1. Chernyavskaya, I.S. (1974) *Zarubezhnaya detskaya literatura* [Foreign children's literature]. Moscow: Prosveshchenie.
2. Lönnqvist, B. (1999) *Mirozdanie v slove. Poetika Velimira Khlebnikova* [The universe in the word. Poetics of Velimir Khlebnikov]. St. Peteresburg: Akademicheskii proekt. [Online] Available form: [https://ka2.ru/nauka/blnqst\\_3.html](https://ka2.ru/nauka/blnqst_3.html)
3. Afandiyeva, N.R. (2021) “Lyubov’ k trem apel’sinam” K. Gottsi na russkoy stsene: 1910–1920-e gg. [“Love for Three Orange” by K. Gozzi on the Russian stage: the 1910–1920s]. *Mezhdunarodnyy nauchno-issledovatel'skiy zhurnal*. 6(108). pp. 197–200.
4. Olitskaya, D.A. (2012) *Perevod dramy: spetsifika, problemy, podkhody* [Translation of drama: specifics, problems, approaches]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 357. pp. 19–24.
5. Zhirmunskiy, V.M. (1916) *Komediya chistoy radosti* [A comedy of pure joy]. *Lyubov’ k trem apel’sinam*. 1. pp. 85.

6. Gozzi, K. (2013) *Skazki dlya teatra. Polnoe izdanie v odnom tome* [Tales for the Theater. Complete Edition in one Volume]. Translated by M. Osorgin. Moscow: AI'fa-Kniga. [Online] Available from: [http://az.lib.ru/g/gocci\\_k/text\\_1762\\_turandot.shtml](http://az.lib.ru/g/gocci_k/text_1762_turandot.shtml)
7. Markov, P.A. (1983) *Kniga vospominaniy* [Book of Memories]. Moscow: Iskusstvo.
8. Isaeva, E.I. (2008) Karlo Gottsi i russkaya teatral'naya skazka. Ital'yanskaya dramaturgiya i russkiy teatr na rubezhe XIX–XX vekov: Materialy kruglogo stola [Carlo Gozzi and the Russian theatrical fairy tale. Italian dramaturgy and Russian theater at the turn of the 19th–20th centuries: Materials of the round table]. *Novye rossiyskie gumanitarnye issledovaniya*. 3. [Online] Available from: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-ita/isaeva-karlo-gocci-russkaya-skazka.htm>
9. Zhirmunskiy, V.M. (1981) *Iz istorii zapadnoevropeyskikh literature* [From the history of West European literatures]. Leningrad: Nauka.
10. Shcherbakov, V.A. (2008) Motivy ital'yanskoy komedii masok v rusском rezhisserskom iskusstve 1910–1920-kh gg. Ital'yanskaya dramaturgiya i russkiy teatr na rubezhe XIX–XX vekov: Materialy kruglogo stola [Motifs of the Italian comedy of masks in the Russian director's art of the 1910s–1920s. Italian dramaturgy and Russian theater at the turn of the 19th–20th centuries: Materials of the round table]. *Novye rossiyskie gumanitarnye issledovaniya*. 3. [Online] Available from: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-ita/isaeva-karlo-gocci-russkaya-skazka.htm>
11. Khersonskiy, Kh.N. (1963) *Vakhtangov. Seriya: Zhizn' zamechatel'nykh lyudey* [Vakhtangov. Series: Life of Remarkable People]. Moscow: Molodaya gvardiya.
12. Sokolova, E.V. (2016) Zagadka “Printsessy Turandot” [The Mystery of “Princess Turandot”]. In: Sokolova, E.V. (ed.) “*Zolotoy sezon*” *sovetskogo teatra 1921/1922 godov* [The “Golden Season” of the Soviet Theater of 1921/1922]. St. Petersburg: Russian Institute of Art History. pp. 20–26.
13. Zakhava, B.E. (1969) *Sovremenniki: Vakhtangov. Meyerkhof'd* [Contemporaries: Vakhtangov. Meyerhold]. Moscow: Iskusstvo.
14. Margolin, S.A. (2016) Igra strastyami [Playing with Passions]. In: Ivanov, V. (ed.) *Evgeniy Vakhtangov v teatral'noy kritike* [Evgeny Vakhtangov in Theater Criticism]. Moscow: Teatralis. pp. 448–451.
15. Mokulskiy, S.S. (1926) “Turandot” (K ee vtorichnomu poyavleniyu v Leningrade) [“Turandot” (On its second appearance in Leningrad)]. *Zhizn' iskusstva*. 24. pp. 20.
16. Gusman, B.E. (2016) “Printsesssa Turandot” v Tret'ey studii MKhT [“Princess Turandot” at the Third Studio of the Moscow Art Theater]. In: Ivanov, V. (ed.) *Evgeniy Vakhtangov v teatral'noy kritike* [Evgeny Vakhtangov in Theater Criticism]. Moscow: Teatralis. pp. 451–452.
17. Smirnov-Nesvitskiy, Yu.A. (1987) *Vakhtangov*. Leningrad: Iskusstvo.
18. Volkonskiy, S.M. (2016) Gastroli teatra im. Vakhtangova. “Printsesssa Turandot” [The Vakhtangov Theater tours. “Princess Turandot”]. In: Ivanov, V. (ed.) *Evgeniy Vakhtangov v teatral'noy kritike* [Evgeny Vakhtangov in Theater Criticism]. Moscow: Teatralis. pp. 548–549.
19. Markov, P.A. (1976) *O teatre: v 4 t.* [About the Theatre: in 4 vols.]. Vol. 3. Moscow: Iskusstvo.

***Информация об авторе:***

**Эфендиева Н.Р.** – аспирант кафедры русской и зарубежной литературы Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: nastyaefendieva@gmail.com

***Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.***

***Information about the author:***

**N.R. Afandiyeva**, postgraduate student, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: nastyaefendieva@gmail.com

***The author declares no conflicts of interests.***

*Статья принята к публикации 10.12.2021.*

*The article was accepted for publication 10.12.2021.*

Научная статья  
УДК 82.091+821.161.1  
doi: 10.17223/24099554/18/9

## **ПРЕСТУПЛЕНИЕ И РАСКАЯНИЕ РАСКОЛЬНИКОВА В РУССКОЙ И ВЕНГЕРСКОЙ ЛИТЕРАТУРАХ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX в.**

---

*Валерий Владимирович Мароши<sup>1</sup>,  
Гёза Хорват<sup>2</sup>*

<sup>1</sup> *Новосибирский государственный педагогический университет,  
Новосибирск, Россия, maroshi@mail.ru*

<sup>2</sup> *Католический университет им. Петера Пазманя, Будапешт,  
Венгрия, horvath.geza71@gmail.com*

**Аннотация.** В статье рассматривается творческая рецепция романа «Преступление и наказание» в произведениях русских и венгерских авторов 1960–1990-х гг. В современной русской прозе, текстовые и сюжетные аллюзии которой отсылают к «Преступлению и наказанию», главным антигероем становится литератор, который примеривает на себя ситуации и поступки героев Достоевского, отчуждая их как «литературные». В романах М. Месёя 1960-х гг. «Смерть атлета» и «Савл» происходит перерождение и обращение двух героев.

**Ключевые слова:** Достоевский, русская литература, венгерская литература, мотив, Раскольников, Великий грешник

**Источник финансирования:** Исследование проведено в Новосибирском государственном педагогическом университете и Католическом университете им. Петера Пазманя (Будапешт) при финансовой поддержке РФФИ и РЯИК (проект № 21-512-23003).

**Для цитирования:** Мароши В.В., Хорват Г. Преступление и раскаяние Раскольникова в русской и венгерской литературах второй половины XX в. // Имагология и компаративистика. 2022. № 18. С. 168–190. doi: 10.17223/24099554/18/9



Original article

doi: 10.17223/24099554/18/9

## RASKOLNIKOV'S CRIME AND REPENTANCE IN RUSSIAN AND HUNGARIAN LITERATURE OF THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH CENTURY

Valery V. Maroshi<sup>1</sup>

Géza Horváth<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Novosibirsk State Pedagogical University, Novosibirsk, Russian Federation, maroshi@mail.ru

<sup>2</sup> Pázmány Péter Catholic University, Budapest, Hungary, horvath.geza71@gmail.com

**Abstract.** The article deals with the creative reception of a complex of motifs “sin – repentance – salvation” and the hero’s moral reflections that form the basis of *Crime and Punishment* and Fyodor Dostoevsky’s unfulfilled plan of a book about the “Great Sinner.” We analyze the works of several Russian and Hungarian authors of the 1960s–1990s. In Victor Pelevin’s novel *Chapayev and Pustota*, the hero involuntarily becomes a murderer. Instead of being exiled to Siberia, he ends up in a mental hospital, which functionally serves as a replacement for Raskolnikov’s “punishment” stage – a prison sentence. After leaving the hospital, the hero, who has not accepted the new reality, flees to a Buddhist monastery in Inner Mongolia to escape from the criminalized and dangerous modernity. The motifs of crime and failed repentance of the outsider writer are used by Vladimir Makanin in the novel *The Underground or the Hero of Our Time*. His hero recognizes Dostoevsky’s authority, projecting the novel’s situation onto his own. However, he rejects the need to repent the murders, since for him Raskolnikov’s story is an “alien” literary plot and a humiliation of his very “self.” The heroes of Limonov’s early prose constantly relate themselves to the marginal heroes and criminals of Dostoevsky. For them, the impossibility of repentance does not cancel the hero’s self-doubt, his “state of hesitation” that determines, according to Dostoevsky, the behavior of the Great Sinner and Raskolnikov. In Russian prose of the 1990s, the text and plot allusions of which refer to *Crime and Punishment*, the main antihero is a writer and reader of Dostoevsky who tries on the situations and actions of Dostoevsky’s heroes, ultimately dismissing them as “alien” and “literary.” The classics of modern Hungarian literature, János Pilinszky and Miklós Mészöly, admitted that they literally lived inside Dostoevsky’s world. The novels of Mészöly of the 1960s, *The Death of an Athlete* and *Saul*, both tell the story of rebirth and conversion of two heroes – the runner Balint and the detective Saul. Balint is lonely and aspires to the absolute, a sports record,

for which he is willing to sacrifice everything. He is similar to Dostoevsky's sinner in his pridefulness. However, before his death, he ascends a mountain. The motifs that accompany his "spiritual ascent" point to the sacred symbolism of rebirth. The final change in the direction and purpose of running turns him into an "athleta Christi", a repentant proud man. However, the plot of *Saul* does not follow the Bible to the end and finishes with Saul's blinding, interrupting the biblical story and not representing his enlightenment as of the future Paul the Apostle. Similarly to *Crime and Punishment*, the novel unfolds around a murder – a "stoning" of the victim, Stephen the Apostle. Saul, like Raskolnikov, renounces his former self-identification and logic of the Law. The shock in both cases is the sin of murder, the internal experience of the crime. Saul takes the blame for the beating of Stephen.

**Keywords:** Dostoevsky, Russian literature, Hungarian literature, motif, Raskolnikov, the Great Sinner

**Financial Support:** The research was funded by RFBR & FRLC (Project No. № 21-512-23003).

**For citation:** Maroshi, V.V. & Horvat, G. (2022) Raskolnikov's crime and repentance in Russian and Hungarian literature of the second half of the twentieth century. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 18. pp. 168–190. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/18/9

Ф.М. Достоевский давно перестал быть «чужим» для других культур, не перестав оставаться наиболее «своим» для русского читателя. В наше кризисное время ощущение его как современного, близкого человечеству автора только усилилось. Типология рецепции произведений Достоевского в современной русской культуре и СМИ, различных направлениях новейшей русской прозы, творчестве ведущих авторов рассмотрена в десятках статей, монографий и диссертаций. Не имея возможности обозреть их подробно, отметим как наиболее значительные [1–5].

Роман «Преступление и наказание» продолжает оставаться самым популярным произведением Достоевского в России и мире. Нам представляется, что назрела необходимость анализа рецепции важнейшего мотивного комплекса, семантика которого и была положена в основу названия романа, в произведениях нескольких современных русских и венгерских авторов. Этот сдвоенный мотив «преступления и наказания», по-видимому, можно считать и частью сюжетного архетипа русской литературы, который М. Климова

предлагает называть «мифом о Великом грешнике» [6. С. 55]. Она связывает его с архаичной мифической и житийной по происхождению сюжетной триадой «грех – покаяние – спасение».

В оригинальной версии «Великого грешника» Достоевского русский антигерой / герой, который происходит из высшего класса общества, но периодически оказывается «на дне» жизни; он обуян чрезмерной гордыней, но постоянно сомневается в своем праве на высокомерие («состояние колебания» [7. Т. 10. С. 317]) и пытается вернуться из своего «обособления» к социуму. Сюжетная цепочка катастроф («перипетий») в биографии такого персонажа («паданий и восставаний», по Достоевскому [7. Т. 10. С. 325]), приводит в конечном счете к спасению грешника и преступника «во Христе». Отметим, что императив национального и личного покаяний (в статьях Г. Федотова, В Горского, А. Солженицына и др.) как главного пути спасения от русского мессианизма стал идеологическим мотивом либерально-интеллигентского дискурса в публицистике XX в. Тем не менее внутри этого дискурса он превратился в клише с внецерковным и даже нерелигиозным смыслом публичного политизированного жеста, поэтому неудивительно, что в таком виде он, с одной стороны, повлиял на часть постсоветской прозы, с другой – яростно отрицался авторами-нонконформистами.

В современной русской литературе мы обратимся к тем авторам и произведениям, рецепция которыми именно этого романа Достоевского по каким-либо причинам оказались вне фокуса внимания литературоведов, и попытаемся подойти к уже проанализированным текстам с точки зрения обозначенного выше сюжетного архетипа. Для социопсихологического и социокультурного контекстов двух нижеследующих произведений значимы два фактора; внелитературный и литературный – предельно криминализованная атмосфера России 1990-х гг. и мода того времени на эксплицитированную постмодернистскую вторичность, а для раннего Лимонова – кризис идентичности русского эмигранта.

В доступной читателю системе хрестоматийных аллюзий мотивы и персонажи «Преступления и наказания» были использованы в романе В. Пелевина «Чапаев и Пустота» (1996). После вынужденного убийства фон Эрнена, напоминающего преступление из романа Достоевского и появления старухи под маской Мармеладова в тра-

гифарсе Правдухина, в котором уже старуха убивает Раскольникова, петербургский поэт Пустота воспринимает «старуху» как одно из литературных наваждений и антисимвол враждебного ему мира: «На скамейках сидели те же неподвижные старухи» [8. С. 10]; «Усилием воли я прогнал эти мысли – вся Достоевщина, разумеется, была не в этом трупe и не в этой двери с пулевой пробойной, а во мне самом, в моем сознании, пораженном метастазами чужого покаяния» [8. С. 19–20]; «Сегодня я тоже имел честь перешагнуть через свою старуху, но вы не задушите меня ее выдуманными ладонями. О, черт бы взял эту вечную Достоевщину, преследующую русского человека!» [8. С. 35]. Повтор ситуации со «старухой» в начале и в финале романа превращает эту аллюзию в один из ключевых символов мира иллюзий, из которого должен вырваться герой: «Все лица, которые я видел, как бы сливались в одно лицо... и это, без всяких сомнений, было лицо старухи-процентщицы, развоплощенной, но по-прежнему живой» [8. С. 37, 395]. Вместо ссылки в Сибирь герой сначала попадает в психбольницу, функционально замещающую стадию «наказания» Раскольникова острогом, а после выхода из нее так и не принявший новую «реальность» герой бежит в буддийский монастырь Внутренней Монголии, спасаясь от криминализованной и опасной современности (ср. видение героем Достоевского кочевых юрт в «необозримой степи» и «свободы» этой жизни [7. Т. 5. С. 516]). Возможность спасения любовью и Евангелием, как в финале «Преступления и наказания», заменена буддийским посланием Анны.

К мотивам преступления и несостоявшегося раскаяния писателя-одиночки обращается В. Маканин в романе «Андеграунд, или Герой нашего времени» (1998). Несмотря на название, намекающее скорее на наррацию и сюжет «Записок из подполья» и Лермонтова, с точки зрения своей фабулы роман соотносится прежде всего с «Преступлением и наказанием». Герой, нищий писатель, бывший участник литературного андеграунда, совершает два убийства, последнее из которых становится поводом сначала для его моральной рефлексии, а затем и нервно-психического срыва и пребывания в психбольнице, где лечащие врачи выполняют роли следователей-разоблачителей. В отличие от Раскольникова Петрович избегает фазы «наказания»: ему удается переиграть и «оспенного следователя» после первого убийства, и врачей-психиатров после второго. Очевидно, что «псих-

больница» лишь отчасти повторяет сюжетную версию «наказания» Пелевина: герой одерживает верх в поединке с психиатрами, но избегает, в отличие от Петра Пустоты, религиозного спасения. Двойник героя по сюжетной ситуации, его младший брат Венедикт, – несостоявшийся художник, пожизненно заключенный в «психушку» и сломленный после нервного срыва. Их глубинное сходство в восходящем к подпольному антигерою мотивном комплексе двойственности унижения / гордыни, в гипертрофии своего «я» с явными аллюзиями на Раскольникова: «При всей гениальности Веня не понимал, что он не столько в ловушке чьего-то доноса, сколько в ловушке своего собственного чувства превосходства над людьми: в ловушке своего “я”. Любя брата, не идеализирую его – Веня был, бывал надменен. <...> если уж Веня над кем смеялся, делал сидящего напротив ничтожеством, вошью». Но горько знать, что то, что Веня перенес и что он не вынес, было не столько за его гениальные рисунки (и даже не за чьи-то стилизованные карикатуры), а за гордыню [9. С. 99]. Но Петрович – «господин Удар»: он оказывается способен защитить себя от унижения и убить осведомителя КГБ как старуху-«вошь» из «Преступления и наказания» («треск раздавленной вши» [9. С. 226]).

Как и Раскольников, Петрович чувствует себя участником сообщества «гениев», «агэшников», обособленных от окружающих его обывателей. Однако бывшие соратники и подруги уже делают успешную политическую и литературную карьеру, а он остается неудачником-одиночкой. Совершенные убийства в логике обобщенного преступника Достоевского («все позволено») еще больше обособляют его от людей «общаги», среди которых проходит его жизнь: «...их железное коллективно-общинное нутро, уже среагировало и всюю меня изгоняло. Оно меня отторгало, чуя опасный запашок присутствия на их сереньких этажах одиночки с ножом. (Опасный, в том самом смысле – мне все позволено)» [9. С. 255].

Герой признает авторитетность Достоевского, проецируя ситуацию его романа на свою собственную ситуацию («XIX век... и предупреждение литературы (литературой)... и сам Федор Михайлович, как же без него? Но ведь только оттуда и тянуло ветерком подлинной нравственности. А его мысль о саморазрушении убийством осталась почти как безусловная. Классика. Канон. (Литература для

русских – это еще огромное самовнушение))» [9. С. 156]), но сопротивляется им («Достоевский тоже ведь и нас побеждал словами. Но как только Ф.М., с последним словом, торжествовал победу, выяснялось, что победил он кого-то стороннего. Не меня. То есть побеждал лишь внутри, в полях своего текста; когда я читал. Внутри текста – но не внутри моего “я”» [9. С. 156].

Герой становится свидетелем двух публичных «покаяний» – своей бывшей начальницы Леси и преступника Шатилова, проходит дважды через ситуацию несостоявшегося покаяния Раскольникова перед Соней, общаясь с «доступной девушкой» и с флейтисткой Натой. Однако необходимость каяться в обоих убийствах он отвергает, поскольку это «чужой» литературный сюжет и унижение своего «я»: «Но каяться было не в чем. Убийство на той скамейке (в общем случайное) меня не тяготило» [9. С. 163]; «Отслеживая мысль, я рассуждал и всяко философствовал, я как бы зажимал рукой рану – я был готов думать, сколько угодно думать, лишь бы не допустить сбой: не впустить в себя чудовищный, унижающий человека сюжетец о покаянном приходе с повинной. Покаяние – это распад» [9. С. 255].

Герой испытывает боль за свою возможную несостоятельность: «И как слабенько пульсирует желание покаяться! Боль?.. Да, боль, ее я слышу. Но ведь не за человека убитого боль, а за себя, за свой финал (за ту приближающуюся запятую, где я однажды так или иначе споткнусь). За мой сюжет боль. За мое “я”» [10. С. 189]. Финал романа возвращает нас к этому исходному состоянию психологического подполья / нераскаявшегося преступника: «И даже распрямился, гордый, на один этот миг – российский гений, забит, унижен, затолкан, в говне, а вот ведь не толкайте, дойду, я сам!» [9. С. 477]. Унижающий героя Маканина мотив покаяния из романа Достоевского становится предметом его постоянной литературной и моральной рефлексии, он характеризует других персонажей романа, но не может разрушить его личностное противостояние миру, его «гордость» прежде всего как писателя, а не читателя чужого текста.

Автоперсонаж Э. Лимонова привержен «наполеоновской» идее Раскольникова: он презирает «толпу», большинство, будь то эмигранты, харьковские обыватели или субкультура российской либеральной интеллигенции, и противопоставляет ей самоутверждающуюся и аморальную личность, сверхчеловека, или замкнутое

меньшинство (криминальное сообщество блатных, партию революционеров), престоупающее законы и обывательскую мораль. Большинство героев его зрелой прозы – люди действия, а не рефлексии, но в ранней прозе он изображает своего автобиографического героя как рефлектирующего мечтателя-одиночку с криминальными и радикальными наклонностями.

Антигерой Лимонова позиционирует себя в двойственности поэта / «бандита», «вора» в романах и рассказах нью-йоркского периода своей прозы и особенно во второй части харьковской трилогии («Подросток Савенко, или Автопортрет бандита в отрочестве»): «Я выступал в роли херувимчика-поэта..., а Саня Красный... снимал с девушек часы и потрошил их сумочки. Рассчитано все было прекрасно, мы ни разу не попались. Как видите, мое искусство шло тогда бок о бок с преступлением» [10. С. 58]; «Два урки. Вот в чем была разгадка наших отношений. Он признавал во мне крупного преступника» [11. С. 251]; «Какой я хаузкипер, и какой я писатель, я бандит! Это моя настоящая профессия, думаю я лихо» [12. С. 357].

Его автоперсонаж в первых книгах схож с Раскольниковым внешне и внутренне: «...издевающийся над собой тонкий Эдичка» [10. С. 31]; «...я слишком тонкое существо был и остался...» [10. С. 203], «Стройненький весь – встречаешь частые женские взгляды. Знаешь почему – вид у тебя европейский, лицо тонкое, чем-то как бы и измученное» [13. С. 40] (ср. у Раскольникова: «Чувство глубочайшего омерзения мелькнуло на миг в тонких чертах молодого человека. <...> тонок и строен» [9. Т. 5. С. 6]; «Я тогда отпустил бороду и усы и был похож на Родиона Раскольникова. – Это кто? – спросил Жиль». – «Герой Достоевского. Убийца старушек...» [11. С. 279]. Как и Раскольников, герой первой книги Лимонова нищ, живет в «каморке», ест щи, он нервен, зол, впадает в «истерики» и «припадки», близок к безумию; он высокомерен, но временами пытается выйти из своего одиночества и сблизиться с подобными себе маргиналами.

Гомосексуальные контакты с такими же, как он, аутсайдерами, но стоящими гораздо ниже в культурном отношении, и становятся одновременно главным преступлением и, парадоксально, инициацией для героя первого романа Лимонова. В предисловии к одному из первых изданий романа в России Лимонов сравнит их с преступлением Раскольникова: «К смехотворным и трагическим попыткам

обезумевшего от потери любимой женщины Эдички сделаться “гомосексуалистом” следует относиться так же, как к убийству Раскольниковым старухи-процентщицы. Как к насилию над самим собой» [14. С. 7].

Первый телесный контакт у героя происходит с преступным типом Крисом (его имя – явная инверсия символики Христа): «Крепкие поцелуи сильного парня, вероятно, преступника» [10. С. 108]; «...наврядли преступник...» [10. С. 108]. Эта инициация сравнивается с «причастием»: «Я причащался его..., крепкий... парня с 8-й авеню и 42-й улицы, я почти не сомневаюсь, что преступника, был для меня орудие жизни, сама жизнь» [10. С. 109]. «Преступление» своей природы, инструментом которого становится другой преступник, (Кристо-фер, «несущий Христа») для «великого грешника» Лимонова и есть его пародийный «путь к Христу», обозначенный Достоевским как финал сюжета о Великом грешнике. Второй контакт, с «подонком» Джонни (инверсия Иоанна Крестителя), вообще выстроен в декорациях интерьера и мотивике преступления Раскольникова: «— Любовь потом, — сказал я ему. — Я хочу делать робберы — грабеж в апартменте, я думал, мы идем сюда грабить апартмент. Зачем ты обманул меня? — сказал я» [10. С. 203]. Наконец, последний контакт срывается из-за «состояния колебания» героя, и именно поэтому он прямо идентифицирует себя с Раскольниковым / Гамлетом: «Боюсь, думал я, трус, русский, к мужику на его грубое предложение пойти. Если б он сказал — пошли в ресторан, все было бы о'кэй. Это привычно, понятно, а потом в постель. Но тут, эх, не могу переступить. Раскольников... Эдичка несчастный, сгусток русского духа <...> обливаясь потом, буду думать — идти или не идти» [10. С. 248].

Позже оценка Лимоновым романа будет основана на неприятии переживаний Раскольникова и его покаяния: «Мне лично нравятся первые сто страниц “Преступления и наказания”. Очень сильно! Но дальше, к сожалению, идут сопли и слюни, и их очень изобильно» [15. С. 15]; «Родион Раскольников, так правдиво, так захватывающе прорубивший ударами топора... перегородку, отделяющую его от Великих, убедившийся, что он не тварь дрожащая, этот же Родион становится пошлым слезливым придурком. Как раз тварью дрожащей... великолепное высокое преступление тонет в пошлости и покаянии» [15. С. 15]. Уже состоявшийся как лидер партии нацбо-



лов Лимонов предпочел не заметить колебания и нерешительность героя Достоевского, предшествующие убийствам.

Однако в ранней прозе Лимонова, как и в романе Достоевского, в поведении героя существенную роль играет рефлексия героя. Например, в романе «Укрощение тигра в Париже» утопление больного котенка вызывает в автоперсонаже настоящие муки совести, и свою травму он позже осмыслит как «возмездие» со стороны высшей силы: «Декларируя зло в своих книгах, я не верил все же, что я злодей. Но вот доказательство. Хорошо, что я не живу в эпоху войн или революций, а то бы я, несомненно, убивал людей <...> И сам писатель, не получил ли он в буквальном смысле “по мозгам” ... за большого звереныша с глазами-бусинами, утопленного под окнами Бодлера? Кто знает, может быть, Высшим Силам (Богу ли, Богам, или самому Большому компьютеру, не важно) дороже был этот обосранный зверек, чем... писатель Эдвард, и обе Америки с Европой и Азией» [16. С. 212].

В финале романа «История его слуги» несостоявшееся political murder Генерального секретаря ООН и тем самым отказ от возможности стать Сверх-Раскольниковым вместо трудного пути писателя, сопровождается необычайно длинным для героя Лимонова внутренним монологом. В нем разворачивается конфликт сознания якобы потенциального преступника, для которого Геростратова аура спонтанного преступления важнее неустойчивой репутации литератора с нерешительностью, охватывающей его в этот момент: «То мгновение, о котором я даже никогда и не мечтал и которого не добивался, чей-то чужой шанс и чужая судьба вдруг заледенили меня. “Это тебе не домашний провинциал Родичка Раскольников, с топором идущий убивать никому не известную старушку, это слава на весь мир, ментальная жуткая слава!...” – думал я. Сегодня уже к вечеру весь мир будет меня знать и вглядываться в мое лицо» [12. С. 357].

Герои ранней прозы Лимонова, постоянно соотнося себя с героями Достоевского (Раскольниковым, Свидригайловым, Подростком), как бы застревают на стадии воображаемого преступления (мечты маньяка, террористическое революционное насилие в «Записках неудачника»), перемещают его в свое прошлое, как в романе «Подросток Савенко» или заменяют символическими подобием (гомосексуальные контакты). Невозможность покаяния не отменяет неорди-

нарной чувствительности и неуверенности в себе героя, «состояние колебания» [9. Т. 10. С. 317], столь значимое для Раскольникова как Великого грешника.

Таким образом, в проанализированной выше современной русской прозе, текстовые и сюжетные аллюзии которой отсылают к «Преступлению и наказанию», главным героем / антигероем становится литератор, который в ипостаси диегетического нарратора и читателя Достоевского рефлектирует по поводу вторичности своей сюжетной ситуации по отношению к классическому роману. Он примеривает на себя ситуации и поступки героев Достоевского, в конечном счете отстраняя их как «чужие», «литературные». Его «преступления» могут быть реальными, воображаемыми или условно-метафорическими, а спасение понимается как буддийский уход из мира или победа над «следователями», кем бы они ни были.

Произведения Достоевского были переведены на венгерский язык и стали известны венгерским читателям уже в начале XX в. [17]. Осмысление творческого наследия Достоевского на страницах венгерского литературного журнала «Нюгат» («Запад») обрело особую значимость – как русское явление, как архетип «восточной» модели мышления [18]. «Достоевский воспринимался разными авторами не только как новатор, предложивший небывалую ранее форму повествования, но и как инициатор совершенно нового осмысления человеческого явления, представитель, можно сказать, романной антропологии» [Там же]. Первая же монография о Достоевском на венгерском языке называлась «Философия субъективного жизнеощущения», ее автор – протестантский теолог, богослов Ласло Ватаи [19]. Этот труд был написан в 1942 г. в разгар волны так называемого «культа Достоевского» в Венгрии [20]. Обобщая глобальные и локальные причины этого культа, К. Ситар предполагает, что «двадцатый век, опознав себя “преступным веком”, обратился к Достоевскому, нуждаясь в новой постановке проблемы преступности и (возможности) искупления» [21. С. 445]. Ключевыми понятиями в книге Ватаи являются «переживание субъекта», «пограничная ситуация человеческого опыта» (собственно говоря, трагизм человеческого бытия) и «событийность человеческого существования». Центральная глава книги озаглавлена «От автономного человека к обращению». Ватаи считает, что все бунтующие герои Достоевского (Раскольников, Иван Карамазов, Ставрогин и др.)

идут по одному пути – от спекулятивного «я», которое пытается властвовать над жизнью, через переживание трагедии бытия (страдание и самоуничтожение «я») к трансценденции.

Уже в 1920-е гг. началось переосмысление тем и проблем Достоевского и в художественной литературе. Следы поэтики русского писателя обнаруживаются в произведениях таких выдающихся авторов венгерского классического модернизма, как Жигмонд Мориц, Деже Костолани, Геза Гардони, Ласло Немет, Лайош Надь, Шандор Марай, Бела Хамваш, Деже Тандори<sup>1</sup>. Янош Пилински (1921–1981), один из наиболее значимых венгерских поэтов XX в., в своей публицистике утверждал, что «ведь даже Кафка не перерос “шинель Достоевского”, и наше время всё ещё находится на пути к тому, что разглядел Достоевский» [25].

Творчество Пилински, как считает один из современных исследователей его поэзии, настолько тесно и органически связано с творчеством Достоевского, что эта поэзия фактически вырастает из этических, онтологических и литературных проблем русского писателя. [26]. Первые следы Достоевского проявляются в его стихах ещё в сороковые годы – например, в стихотворении «Поздняя благодать» («Késő kegyelem, 1946»), но особенно в 1960-е, 1970-е гг. его стихотворения с таким заглавием, как, например, «Ставрогин прощается», эссе, интервью свидетельствуют о том, что Пилински буквально погружается в художественный мир Достоевского. Начиная с этого момента, его лирику пронизывают мотивы *греха, преступления, покаяния, жертвы, исповеди, любви, смирения* [27]. «Там, где нет греха, там нет и настоящей драмы и настоящего катарсиса», – пишет Пилински в одной из своих статей [28. Р. 199]. Он даже создал автопоэтический термин для самоописания своего творчества – «евангельская эстетика», одним из самых главных представителей которой считал именно Достоевского.

Начиная со второй половины 1960-х гг. язык венгерской художественной прозы претерпел значительные изменения. Миклоша Месёя (1921–2001) следует считать одним из основоположников этой новой прозы. Всемирно признанные авторы, такие как Петер Эстерхази, Ласло Краснахоркаи, Петер Надаш, открыто признавали

---

<sup>1</sup> Об этом см.: [22–24].

Месёя своим учителем. «После Месёя [венгерский] литературный язык стал другим», – говорил о нем Петер Эстерхази (цит. по: [29]).

Нам известно, что Месёй познакомился с романами Достоевского ещё в подростковом возрасте. Характеризуя самый первый этап своего становления писателем, он упоминает романы Достоевского среди своих первых опытов чтения: «Именно Достоевский умел довести меня почти до бессознательного воображения в переосмыслении романских ситуаций. Особенно в “Братьях Карамазовых”. Читая роман, я понимал, что могу бесконечно продолжать думать о мире великих человеческих эмоций, которые ограничивают романские ситуации [...] и я могу жить в этих ситуациях в течение нескольких дней [...] Фабула, которую я нашел в романе „Братья Карамазовы”, сильно отличалась от окружавшей меня действительности. [...] Я понял и не понял. Но именно потому, что в некоторых местах она оказалась более живой, чем сама действительность, я не мог просто оставить роман в стороне, хотя не знал, что с ним делать. [...] Думаю, вполне вероятно, что реальность для меня была более приемлемой в ситуациях, созданных в этой книге» [30. Р. 16]. В другом тексте он признается, что «улицы «Преступления и наказания» были для меня более ощутимой и понятной реальностью, чем тихий угар, глупость или деликатность вокруг меня» [30. Р. 17].

Месёй – эстет, «внутренний эмигрант», сознательно отказавшийся от всех общественных ролей писателя. Его первый роман («Смерть атлета», 1960–1961) вышел в Париже в 1965 г. на французском, потом в Будапеште в 1966 г. на венгерском языке. Месёй продолжает традицию позднего модернизма, которая была искусственно прервана в Венгрии в 1950-е гг. Поэтому не удивительно, что он читал и воспринимал Достоевского в онтологическом и экзистенциальном ключе, подобно Ватаи, Пилински и др. Этому способствовал и его интерес к французским экзистенциалистам, особенно к А. Камю. Он был одним из самых «европейских» венгерских писателей, что касается его ориентированности на современную ему европейскую литературу [31]. Именно поэтому он оказался и новатором прозаической формы: имеется в виду устранение сюжетно-ориентированного повествования, распад романного жанра, фрагментарность, сознательное стремление к дезинтеграции повествования, создание «текстовой» повествовательной прозы, трансформация

языка прозы в метафорическом направлении. В ранних романах это проявляется как переход от «реалистической», метонимической повествовательной прозы к жанру притчи и параболы, что влечет за собой и большую «литературность» сюжета.

На наш взгляд, Месёй – особенно в своих ранних романах – ведет творческий диалог с произведениями Достоевского, он переосмысливает элементы поэтики русского писателя, но это проявляется в его романах на уровне реминисценций. Итак, цель нашего исследования – выявить особенности поэтики прозы Месёя, связанные с творчеством Достоевского, а также раскрыть и основные различия между ними. Сосредоточимся на мотивах символически понимаемого преступления и возможного раскаяния героя.

«Преступление и наказание» (далее – «ПН») следует считать подтекстом ранних романов Месёя. Образы их героев восходят к архетипу Раскольникова. Действие романа «Смерть атлета» разыгрывается в 1950-х гг. Главный герой – спортсмен, бегун Балинт Эзе, в романе как будто рассказывается история его жизни. Однако эта задача доверена посторонней свидетельнице, его возлюбленной Хильди, которая сопровождала Балинта на протяжении последних десяти лет его жизни. После его смерти она пытается не только реконструировать события последних лет, но также понять их причины. Бег как действие предстает в романе не только как спортивное событие – он приобретает символический смысл по мере развёртывания сюжета. Как пишет Месёй в одном из своих эссе по поводу романа, речь идет о «стремлении к завоеванию вершины существования во всех областях и формах» [32. Р. 197–199]<sup>1</sup>.

Сюжет романа состоит в том, чтобы детализировать и раскрыть поворот, который приводит главного героя Балинта к его финальному, смертельному бегу. Одиночество, стремление к абсолюту, принесение в жертву человеческих отношений в интересах покорения рекорда – вот смыслы и последствия, связанные с действиями главного героя. Всё это подтверждает и сам автор романа: «Мой атлет – такой тип, который не способен уступить, пойти на компромисс, и хотя его цели чисты, он разрушает отношения и эмоции вокруг себя ради чистых целей. [...] Он стремится к абсолютности [...] не может

---

<sup>1</sup> Цитаты из романов и эссе Месёя везде даются в нашем переводе. – *Авт.*

примириться с практичностью, и, в конце концов, ему не с чем примириться, только потребность, обостренная до предела, разгорается в нем»; «Его уничтожает прежде всего *жажда собственного искупления*» [33. Р. 457–459].

Такой бунтующий герой, безусловно, напоминает фигуру Раскольникова. В то же время стремление к абсолюту сопровождается у него состоянием «вакуумообразного равнодушия», а в других местах текста описывается как «пустота», «онемевшее состояние», «судорожность», и обычно сочетается с чувством нечистой совести. Вследствие этого *бег* также выступает в романе как символ *бегства* и приобретает метафизическое измерение – он представлен, с одной стороны, как причина греховности, а с другой стороны, – как форма раскаяния<sup>1</sup>. То, что Месёй называет «стремлением к завоеванию вершины существования», на самом деле является *пограничной*, т.е. кризисной ситуацией героя. Переход границы есть самопреодоление; он может быть истолкован как превышение собственных человеческих возможностей, которое может привести к сомнению в себе (ср. с неуверенностью в себе Раскольникова). Таким образом, атлет – это «пере-ступник»; он ищет живой связи с запредельным, а «судорогу», «чувство равнодушия и пустоты» как непонятные для него ощущения, вызывающие у него чувство греха, можно сопоставить с функцией «тоски» в романах Достоевского. Иначе говоря, завоевание рекорда как триумф сверхчеловека сталкивается с параллельным ощущением невозможности преодолеть жизнь.

Параллельно этому в сюжете развёртывается и еще один смысл *бега*, который означает борьбу за самопознание: «Я навсегда остаюсь неизвестным самому себе», – говорит Балинт о себе [34. Р. 28]. Здесь актуализируются метафоры «поиска» и «расследования». Цель атлета – обнаружить и раскрыть в себе и для себя причины и смысл своих собственных действий и поступков, чтобы преодолеть в себе чувство греха. Поэтому последний бег, ведущий к гибели Балинта, проходит уже не на спортивной площадке, а в «кином» мире, на горе

---

<sup>1</sup> «И, возможно, во мне больше нет настоящего двигателя, только это, нечистая совесть. [...] если попытаться заглянуть за вещи, чтобы понять, что к чему, то... Человек бежит, потому что он убегает – так говорят. Только реже добавляют, что ему нужно то, от чего он убегает» [34. Р. 49].

Вледьяса. Описание сцены его смерти уже подготавливает переход к символическому языку. На высоте 1 500 м Балинт бежит в гору, сменяя вектор дистанции с горизонтального на вертикальный. Отметим, что мотив вертикали проявляется в «ПН» именно перед тем, как Раскольников признаётся в убийстве Сони<sup>1</sup>. Мотивы, сопровождающие «духовное восхождение» атлета, такие как бабочка, сосновые ветви, икона, свет, солнце, несут сакральную символику возрождения [36]. Изменение направления и цели бега приводит спортсмена к сакральному и делает его понятным с точки зрения традиции «athleta Christi». Как выразился литературный критик, «атлет становится человеком, стремящимся к абсолюту, светским святым» [37. Р. 82]). На это намекает проявление иконы Святого Георгия, название аптеки («Апостол») и видение Хильди о «священных языках пламени над головами атлетов». Кроме того, надо отметить, что долина Эгеткё («Eggetkõ völgye») – место, где Балинт проводит свои тренировки на горе Вледьяса и где он умирает – имеет «овальную форму», т.е. повторяет форму раны на его ноге. Можно согласиться со мнением, что последний бег Балинта – это искупление за себя, за других, за первородный грех мира» [34. Р. 167]. На это указывает и пронизательное наблюдение Хильди во время забега Балинта в городе Батаколош: «Когда он повернулся к финишу, его хватательные движения были такими быстрыми, как будто он *крестился в знак покаяния*» [34. Р. 169] (курсив наш. – *Авт.*).

В этом пункте символика образа атлета подобна Савлу, центральному персонажу следующего романа «Савл» (1968). В нем рассказывается история храмового сыщика Савла – будущего апостола Павла, который устраивал преследование и гонение на христиан в Иерусалиме, Иудее и Самарии, описываются его колебания в вере и его внутренний путь к обращению. Один из эпитафонов романа сосредоточен именно на притче о беге: «Не знаете ли, что бегущие на ристалище бегут все, но один получает награду? Так бегите, чтобы получить. / Все подвижники воздерживаются от всего: те для получения венца тленного, а мы – нетленного. / И потому я бегу не так, как на неверное, бьюсь не так, чтобы только бить воздух; но усми-

---

<sup>1</sup> «...как бы бросался вниз с колокольни» [35. С. 203].

рю и порабощаю тело мое, дабы, проповедуя другим, самому не остаться недостойным» (1-е Корифянам 9, 24–26)<sup>1</sup>.

Однако сюжет романа не следует библейской истории до конца и заканчивается событием ослепления Савла, как бы прерывая библейскую историю и не изображая его просветление. Действие романа разворачивается, как и в «ПН», вокруг убийства – «убиения камнями» жертвы, апостола Стефана. Несмотря на то, что в случае Раскольникова нельзя говорить о полном слиянии персонажа с библейским образом (как в случае Савла), нет сомнения, что библейский рассказ в обоих романах становится неотъемлемой частью истории персонажа в виде аллегорического или символического архетипа. В обоих случаях речь идёт об идеологическом убийстве: Раскольников логическим путём приходит к выводу о том, что старый закон должен быть нарушен для создания нового, тогда как Савл одобряет убийство Стефана для подкрепления ветхозаветного закона. Однако эти убийства составляют всего лишь фабулу двух историй, в основе которой более глубинное событие – преобразование личности. В итоге Раскольников и Савл отказываются от своей прежней самоидентификации, а язык идеологии разоблачается. Переворотом в обоих случаях служит осознание греха убийства, т.е. внутреннее переживание всей глубины преступления. Раскольников доносит на самого себя, а Савл берёт на себя грех за избиевание Стефана камнями. Впрочем, об этом не сообщается в библейском источнике: мы знаем только, что юноша Савл являлся свидетелем убиения Стефана и «он же одобрял убиение его» [Деян VII, 58; VIII, 1]. Из этого следует, что принятие страдание на себя героем представляет собой часть уже не библейской истории, а романной фикции, согласно условности романного жанра. Перерождение и обращение в конце двух историй символизируется появлением цифры *семь*. В романе Месёя Савл бродит со своими товарищами по пустыне уже седьмой день, когда вдруг замечает, что он не способен различать день и ночь, так как ослеп; Раскольникову придётся провести семь лет в сибирской пустыне, но они (т.е. Соня и Раскольников) «готовы были смотреть на эти семь лет как на семь дней» [35. С. 271].

---

<sup>1</sup> Текст Священного писания цитируется по изданию [38].



Как ни парадоксально, исчезновение прежнего (старого) и рождение нового человека неразрывно связано с героями: воскресение Раскольникова в зачаточной форме начинается в момент совершения самого страшного греха – убийства. Как нам представляется, этот концепт у Достоевского (имеется в виду концепт «Великого грешника») созвучен с антропологией и эсхатологией апостола Павла. Согласно Павлу, история греха парадоксальным образом выступает как подготовка к Божьей благодати<sup>1</sup>.

Также сюжетобразующим мотивом романа «Савл» следует считать и отношение преступления к закону. Как известно, именно в изменении и переосмыслении этого отношения сосредоточивается одно из важнейших поучений апостола Павла (Рим III, 28; Фил III, 9; Гал V, 18). Напомним, что в статье Раскольникова «О преступлении» как раз рассматривается взаимосвязь преступления с законом. Апостол Павел считает, что «еврейская набожность, покорность закону на деле была бегством от истинного зова Бога, от решения» [39. P. 57]. Из этого следует, что предстоящий поворот – обращение Савла – должен привести к изменению отношения к закону. В романе Месёя идентичность Савла обеспечивается соблюдением предписания ветхозаветного Закона. В то время как стремление к абсолюту в случае Балинта (атлета) представлено как стремление к рекорду, стремление Савла (аскета) к абсолюту воплощается в максимальном соответствии закону. Кризис идентичности вызывается именно осознанием парадокса – «непорочность по правде закона» приведёт к законному убийству и полному одиночеству.

В заключение нужно подчеркнуть, что прямое влияние Достоевского на венгерскую художественную литературу, на наш взгляд, было наиболее сильным в первой половине XX в. (1920-е и 1930-е гг.), а его проблематика и художественный язык стали заметны в прозе 1960-х гг., особенно благодаря влиянию экзистенциалистских авторов (Камю, Сартр) и французского *нового романа*. Это наиболее ярко проявляется и в поэтике романа Месёя. Как мы уже отметили, та онтологизирующая, метафизическая проза, для которой актуален сюжет и символика Достоевского, проявляется и в новейшей венгер-

---

<sup>1</sup> «А когда умножился грех, стала преизобиловать благодать» (Рим V, 20).

ской литературе, в частности, в романах Ласло Краснахоркаи. Но это уже тема другого исследования.

#### **Список источников**

1. *Трунин С.Е.* Рецепция Достоевского в русской прозе конца XX – начала XXI в. Минск : Издатель И.П. Логвинов, 2006. 155 с.
2. *Семыкина Р.С.-И.* Ф.М. Достоевский и русская проза последней трети XX века : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Екатеринбург, 2008. 46 с.
3. *Черняк М.А.* «Достоевскому от благодарных бесов»: к вопросу о восприятии классики в XXI веке // *Universum: Вестник Герценовского университета*. 2009. № 4. С. 57–64.
4. *Сараскина Л.И.* Испытание будущим. Ф.М. Достоевский как участник современной культуры. М. : Прогресс-Традиция, 2010. 600 с.
5. Достоевский в медийном пространстве современной русской культуры: колл. монография / отв. ред. С.А. Кибальник. СПб. : Петрополис, 2021. 304 с.
6. *Климова М.С.* «Миф о Великом грешнике» в русской литературе (Этапы эволюции и бытования) // *Вестник ТГПУ*. 2003. Вып. 1 (33). С. 54–58.
7. *Достоевский Ф.М.* Собр. соч. : в 15 т. Л. : Наука, 1988.
8. *Пелевин В.* Чапаев и Пустота. М. : Вагриус, 1997. 399 с.
9. *Маканин В.* Андеграунд, или Герой нашего времени. М. : Вагриус, 2003. 480 с.
10. *Лимонов Э.* Это я – Эдичка. М. : Глагол, 1991. 335 с.
11. *Лимонов Э.* Американские каникулы. Обыкновенные инциденты. Коньяк «Наполеон». СПб. : Амфора, 2006. 408 с.
12. *Лимонов Э.* История его слуги. М. : Альпина нон-фикшн, 2021. 368 с.
13. *Лимонов Э.* Дневник неудачника, или Секретная тетрадь. СПб. : Амфора, 2002.
14. *Лимонов Э.* Предисловие к двум романам // Лимонов Э. Иностранец в смутное время. Это я – Эдичка. Омск : Омское книжное изд., 1992. С. 3–7.
15. *Лимонов Э.* Достоевский: 16 кадров в секунду // Лимонов Э. Священные монстры. М. : Ad Marginem, 2004. С. 14–19.
16. *Лимонов Э.* Укрощение тигра в Париже. СПб. : Амфора, 2003. 365 с.
17. *Седельникова О.В., Вандан Шаркозине Э., Лиленко И.Ю.* Наследие Ф.М. Достоевского в переводах на венгерский язык: к постановке проблемы // *Культура и текст*. 2021. № 4 (47) С. 143–163.
18. *Ситар К.* Между Востоком и Западом: восприятие Достоевского в Венгрии: по страницам журнала «Ньюгат» // *Достоевский. Материалы и исследования*. СПб. : Нестор-История, 2013. Т. 20. С. 405–419.
19. *Vatai L.* A szubjektív életérzés filozófiája. Budapest : A Magyar Református Egyház Kálvin János Kiadója, 1992. 230 p.
20. *Дуккон А.* Ф.М. Достоевский в интерпретации венгерских протестантских теологов в 1920–40-е гг. // *Русский язык и литература в общении народов мира*. Т. 2: МАПРЯЛ VII. М., 1990. С. 40–41.

21. *Cutap K.* «Великий грешник» и «блудный сын». Ф.М. Достоевский и Янош Пилински // Ф.М. Достоевский в контексте диалогического взаимодействия культур. Budapest : ELTE PhD Programme „Russian Literature and Literary Studies”, 2009. С. 445–452.
22. *Zágonyi E.* Kosztolányi és az orosz irodalom. Budapest : Akadémiai 1990. 218 p.
23. *Kovács Á. A* „legújabb Gárdonyi”: arccal Dosztojevszkij felé (A poétikai irányváltás kérdéséhez) // Filológiai Közlöny. 2014. № 2. P. 245–281.
24. Dosztojevszkij 200. Dosztojevszkij kelet- és közép európai olvasatai. Budapest: Gondolat Kiadó, 2021. 315 p.
25. *Пилински Я.* Фрагменты интервью (Переводы с венгерского Н. Горской, Е. Малыхиной). Вступление Е. Малыхиной). URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/1999/8/stihi-62.html>.
26. *Szávai D.* „Dosztojevszkijnél látom, amit nem látok.” Dosztojevszkij – Pilinszky – Takács Zsuzsa // Dosztojevszkij 200. Dosztojevszkij kelet- és közép európai olvasatai. Budapest : Gondolat Kiadó, 2021. P. 297–315.
27. *Horváth K.* Dosztojevszkij és Pilinszky: létfelfogás – művészet – nyelv // Dosztojevszkij 200. Dosztojevszkij kelet- és közép európai olvasatai. Budapest : Gondolat Kiadó, 2021. P. 265–272.
28. *Pilinszky J.* Szög és olaj. Szerk. Jelenits István. Budapest : Vigilia, 1982. 513 p.
29. *Якименко О.* Всѣ, что нужно знать о венгерской литературе. URL: <https://arzamas.academy/mag/533-hungary>.
30. *Mészöly M., Szigeti L.* Párbeszédkísérlet. Szerk. Thomka Beáta. Pozsony : Kalligram Könyv- és Lapkiadó Kft, 1999. 242 p.
31. *Szolláth D.* Mészöly Miklós. Budapest : Jelenkor, 2020. 739 p.
32. *Mészöly M.* A létezés rekordja // A tágasság iskolája. Budapest : Szépirodalmi, 1977. P. 197–199.
33. *Mészöly M.* Naplójegyzet az Atlétához és a Saulushoz // A pille magánya. Pécs : Jelenkor, 2006. P. 457–459.
34. *Mészöly M.* Az atléta halála. Budapest : Jelenkor, 2017. 220 p.
35. *Достоевский Ф.М.* Преступление и наказание. М. : Художественная литература, 1983. 272 с.
36. *Otlík J.* Narráció, műfaj és metaforika *Az atléta halálában* // Horváth K., Szitár K. (szerk.) Szó, elbeszélés, metafora. Műelemzések a XX. századi magyar próza köréből. Budapest : Kijárat Kiadó, 2003. P. 346–369.
37. *Albert P.* Európa országútján. Mészöly Miklós: *Mort d'un athlète* // Alkalmak. Budapest: Kortárs, 1997. P. 76–83.
38. Библия. Книги Священного писания Ветхого и Нового Завета. Канонические. М. : Издание Всесоюзного Совета Евангельских Христиан-Баптистов, 1968.
39. *Mészöly M.* Saulus. Budapest : Magvető Zsebkönyvtár, 1968. 156 p.

## References

1. Trunin, S.E. (2006) *Retseptsiya Dostoevskogo v russkoy proze kontsa XX – nachala XXI vv.* [Dostoevsky's reception in Russian prose of the late 20th – early 21st centuries]. Minsk: I.P. Logvinov.
2. Semykina, R.S.-I. (2008) *F.M. Dostoevskiy i russkaya proza posledney treti XX veka* [F.M. Dostoevsky and Russian prose of the last third of the 20th century]. Abstract of the Philology Dr. Diss. Yekaterinburg.
3. Chernyak, M.A. (2009) “Dostoevskomu ot blagodarnykh besov”: k voprosu o vospriyatii klassiki v XXI veke [“To Dostoevsky from grateful demons”: on the perception of the classics in the 21st century]. *Universum: Vestnik Gertsenovskogo universiteta*. 4. pp. 57–64.
4. Saraskina, L.I. (2010) *Ispytanie budushchim. F.M. Dostoevskiy kak uchastnik sovremennoy kul'tury* [Test of the future. Fyodor Dostoevsky as a participant in modern culture]. Moscow: Progress-Traditsiya.
5. Kibalnik, S.A. (2021) *Dostoevskiy v mediynom prostranstve sovremennoy russkoy kul'tury* [Dostoevsky in the media space of modern Russian culture]. St. Petersburg: Petropolis.
6. Klimova, M.S. (2003) “Mif o Velikom greshnike” v russkoy literature (Etapy evolyutsii i bytovaniya) [“The Myth of the Great Sinner” in Russian Literature (Stages of Evolution and Existence)]. *Vestnik TGPU*. 1(33). pp. 54–58.
7. Dostoevskiy, F.M. (1988) *Sobranie sochineniy: V 15 t.* [Collected Works: in 7 vols]. Leningrad: Nauka.
8. Pelevin, V. (1997) *Chapaev i Pustota*. Moscow: Vagrius.
9. Makanin, V. (2003) *Andegraund, ili Geroy nashego vremeni* [Underground, or Hero of Our Time]. Moscow: Vagrius.
10. Limonov, E. (1991) *Eto ya – Edichka* [It's me – Eddie]. Moscow: Glagol.
11. Limonov, E. (2006) *Amerikanskije kanikuly. Obyknoennye intsidenty. Kon'yak “Napoleon”* [American Vacations. Ordinary Incidents. Cognac “Napoleon”]. St. Petersburg: Amfora.
12. Limonov, E. (2021) *Istoriya ego slugi* [The Story of his Servant]. Moscow: Al'pina non-fikshn.
13. Limonov, E. (2002) *Dnevnik neudachnika ili Sekretnaya tetrad'* [Diary of a Loser or Secret Notebook]. St. Petersburg: Amfora.
14. Limonov, E. (1992) *Inostranets v smutnoe vremya. Eto ya — Edichka* [A foreigner in troubled times. It's me, Eddie]. Omsk: Omskoe knizhnoe izd. pp. 3–7.
15. Limonov, E. (2004) *Svyashchennye monstry* [Sacred Monsters]. Moscow: Ad Marginem. pp. 14–19.
16. Limonov, E. (2003) *Ukroshchenie tigra v Parizhe* [Taming the Tiger in Paris]. St. Petersburg: Amfora.
17. Sedelnikova, O.V., Vandan Sharkozine, E. & Lilenko, I.Yu. (2021) *Nasledie F.M. Dostoevskogo v perevodakh na vengerskiy yazyk: k postanovke problemy*

[F.M. Dostoevsky's legacy in translations into Hungarian: to the problem]. *Kul'tura i tekst.* 4(47). pp. 143–163.

18. Sitar, K. (2013) *Mezhdú Vostokom i Zapadom: vospriyatie Dostoevskogo v Vengrii: po stranitám zhurnala "N'yugat"* [Between East and West: Perception of Dostoevsky in Hungary: Through the Pages of the Nyugat Magazine]. In: Barsht, K.A. & Budanova, N.F. (eds) *Dostoevskiy. Materialy i issledovaniya* [Dostoevsky. Materials and Research]. Vol. 20. St. Petersburg: Nestor-Istoriya. pp. 405–419.

19. Vatai, L. (1992) *A szubjektív életérzés filozófiája*. Budapest: A Magyar Református Egyház Kálvin János Kiadója.

20. Dukkon, A. (1990) F.M. Dostoevskiy v interpretatsii vengerskikh protestantskikh teologov v 1920–40 e gg. [Fyodor Dostoevsky as interpreted by Hungarian Protestant theologians in the 1920s–40s]. In: *Russkiy yazyk i literatura v obshchenii narodov mira* [Russian language and literature in the communication of the peoples of the world]. Vol. 2. Moscow. pp. 40–41.

21. Sitar, K. (2009) "Velikiy greshnik" i "bludnyy syn". F.M. Dostoevskiy i Yanosh Pilinski ["Great sinner" and "prodigal son." Fyodor Dostoevsky and Janos Pilinszky]. In: *F.M. Dostoevskiy v kontekste dialogicheskogo vzaimodeystviya kul'tur* [Fyodor Dostoevsky in the context of dialogical interaction of cultures]. Budapest: ELTE PhD Programme "Russian Literature and Literary Studies". pp. 445–452.

22. Zágonyi, E. (1990) *Kosztolányi és az orosz irodalom*. Budapest: Akadémiai.

23. Kovács, Á. (2014) A "legújabb Gárdonyi": arccal Dosztojevskij felé (A poétikai irányváltás kérdéséhez). *Filológiai Közöny.* 2. pp. 245–281.

24. Földes, G. & Horváth, G. (2021) *Dosztojevskij 200. Dosztojevskij kelet- és közép-európai olvasatai*. Budapest: Gondolat Kiadó.

25. Pilinszky, Ja. (1999) *Fragmenty interv'yu* [Interview fragments]. Translated from Hungarian by N. Gorskaya, E. Malykhina. [Online] Available from: <https://magazines.gorky.media/inostran/1999/8/stihi-62.html>.

26. Szávai, D. (2021) "Dosztojevskijnél látom, amit nem látok." Dosztojevskij – Pilinszky – Takács Zsuzsa. In: Földes, G. & Horváth, G. (2021) *Dosztojevskij 200. Dosztojevskij kelet- és közép-európai olvasatai*. Budapest: Gondolat Kiadó. pp. 297–315.

27. Horváth, K. (2021) Dosztojevskij és Pilinszky: létfelfogás – művészet – nyelv. In: Földes, G. & Horváth, G. (2021) *Dosztojevskij 200. Dosztojevskij kelet- és közép-európai olvasatai*. Budapest: Gondolat Kiadó. pp. 265–272.

28. Pilinszky, Ja. (1982) *Szög és olaj. Szerk. Jelenits István*. Budapest: Vigilia.

29. Yakimenko, O. (n.d.) *Vse, chto nuzhno znat' o vengerskoy literature* [Everything you need to know about Hungarian literature]. [Online] Available from: <https://arzamas.academy/mag/533-hungary>.

30. Mészöly, M. & Szigeti, L. (1999) *Párbeszédkiismerlet. Szerk. Thomka Beáta*. Pozsony: Kalligram Könyv- és Lapkiadó Kft.

31. Szolláth, D. (2020) *Mészöly Miklós*. Budapest: Jelenkor.

32. Mészöly, M. (1977) A létezés rekordja. In: Mészöly, M. *A tágasság iskolája*. Budapest: Szépirodalmi. pp. 197–199.

33. Mészöly, M. (2006) *A pille magánya*. Pécs: Jelenkor. pp. 457–459.
34. Mészöly, M. (2017) *Az atléta halála*. Budapest: Jelenkor.
35. Dostoevskiy, F.M. (1983) *Prestuplenie i nakazanie* [Crime and Punishment]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
36. Ottlik, J. (2003) Narráció, műfaj és metaforika Az atléta halálában. In: Horváth, K. & Szitár, K. (eds) *Szó, elbeszélés, metafora. Műelemzések a XX. századi magyar próza köréből*. Budapest: Kijarat Kiadó. pp. 346–369.
37. Albert, P. (1997) Európa országútján. Mészöly Miklós: Mort d'un athlete. In: Wilhelm, A. (ed.) *Alkalmak*. Budapest: Kortárs. pp. 76–83.
38. The All-Union Council of Evangelical Christians-Baptists. (1968) *Bibliya. Knigi Svyashchennogo pisaniya Vekhogo i Novogo Zavet. Kanonicheskie* [Bible. Books of the Holy Scriptures of the Old and New Testament. Canonical]. Moscow: The All-Union Council of Evangelical Christians-Baptists.
39. Mészöly, M. (1968) *Saulus*. Budapest: Magvető Zsebkönyvtár.

***Информация об авторах:***

**Мароши В.В.** – д-р филол. наук, профессор Новосибирского государственного педагогического университета (Новосибирск, Россия). E-mail: maroshi@mail.ru

**Хорват Г.** – д-р филол. наук, профессор Католического университета им. Петра Пазмания (Будапешт, Венгрия). E-mail: horvath.geza71@gmail.com

***Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.***

***Information about the authors:***

**V.V. Maroshi**, Dr. Sci. (Philology), professor, Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: maroshi@mail.ru

**G. Horváth**, Dr. Sci. (Philology), professor, Pázmány Péter Catholic University (Budapest, Hungary). E-mail: horvath.geza71@gmail.com

***The authors declare no conflicts of interests.***

*Статья принята к публикации 14.09.2021.*

*The article was accepted for publication 14.09.2021.*

Научная статья  
УДК 78.01+82.091  
doi: 10.17223/24099554/18/10

## **ЛИТЕРАТУРНО-МУЗЫКАЛЬНЫЙ СИНТЕЗ В СОВРЕМЕННОЙ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: ТВОРЧЕСТВО И.С. БАХА КАК URTEXT**

---

*Максим Вадимович Норец*<sup>1</sup>,  
*Ольга Борисовна Элькан*<sup>2</sup>

<sup>1</sup> *Крымский федеральный университет им. В.И. Вернадского,  
Симферополь, Россия, mnorets@yandex.ru*

<sup>2</sup> *Крымский университет культуры, искусств и туризма, Симферополь,  
Россия, elkan.79@mail.ru*

**Аннотация.** В статье представлены результаты аналитической работы с вербальными текстами современных зарубежных прозаиков, поэтов и музыкальными текстами И. С. Баха, творчество которого, по мнению авторов статьи, на протяжении веков вдохновляет представителей разных направлений искусства на поиск нового инструментария для достижения интермедийности художественного произведения, высокой степени его синестетичности. Одной из базовых категорий в контексте синтеза искусств становится «музыкальность» как отражение процессов использования традиционно-музыкальных механизмов и приемов при создании художественных текстов.

**Ключевые слова:** зарубежная литература, проза, поэзия, литературно-музыкальный синтез, И.С. Бах, уртекст

**Для цитирования:** Норец М.В., Элькан О.Б. Литературно-музыкальный синтез в современной зарубежной литературе: творчество И.С. Баха как urtext // Имагология и компаративистика. 2022. № 18. С. 191–210. doi: 10.17223/24099554/18/10

Original article

doi: 10.17223/24099554/18/10

## LITERARY AND MUSICAL SYNTHESIS IN MODERN FOREIGN LITERATURE: WORKS OF JOHANN SEBASTIAN BACH AS URTEXT

*Maxim V. Norets*<sup>1</sup>

*Olga B. Elkan*<sup>2</sup>

<sup>1</sup> *V.I. Vernadsky Crimean Federal University, Simferopol, Russian Federation, mmorets@yandex.ru*

<sup>2</sup> *Crimean University of Culture, Arts and Tourism, Simferopol, Russian Federation, elkan.79@mail.ru*

**Abstract.** The article presents the results of the analytical work with the verbal texts of modern foreign prosaists, poets and Johann Sebastian Bach's music texts. In the opinion of the authors of the research, through centuries, works by Bach inspire representatives of different branches of art to look for new instruments for achieving intermediarity of art works and a high level of its synesthesia. One of the basic categories in the context of synthesis of arts is "musicality" as a reflection of the processes of using traditional music instruments and techniques while creating literary texts. Bach's works themselves turn out to be a very important step in the development of the tradition of literary-music synthesis – Bach used the means, firstly, of musical rhetoric baroque to gain such synthesis. An even more interesting fact is that the very heritage of Bach appeared to be one of the most popular "objects" of musicalization of the literary text. In the analyzed works of William Coates, Gabriel Josipovici, Richard Powers, Thomas Bernhard, George Tabori, Dieter Thomas Kuhn, Nancy Huston, Anna Enquist, the authors of the article discover Bach's forebasis, a kind of an urtext, that allows considering the mentioned literary texts to be a highly representative material for solving the problems of the synthetic character of the art culture of the 21st century that indeed requires a deep reflection. Among the results of today's exponential development of electronic technologies, there exists one important factor in the realization of art peoples' centuries-old expectations – the forming of the possibility for the emergence (rather massive already) of works of art whose creation would involve different types and art forms. On the one hand, this factor makes it necessary to analyze the historical perspective, the evolution of the methods and models of synthesis of arts some authors create; on the other, however paradoxical it may seem, it seems to give a new impulse to experiments of writers, musicians, artists, who try, even remaining in general within the "traditional"



boundaries of the types of their art (literature, music, art consequently), to actively use artistic means traditional for these types of art for achieving the effect of crossing the boundaries of “only” literature, music or art. This trend seems to be particularly noticeable in modern European literature. The aim of the given article is to identify the specific instruments of modern foreign prosaists who choose Bach’s music texts as the urtexts of their literary works.

**Keywords:** foreign literature, prose, poetry, literary-musical synthesis, Johann Sebastian Bach, urtext

*For citation:* Norets, M.V. & Elkan, O.B. (2022) Literary and musical synthesis in modern foreign literature: Works of Johann Sebastian Bach as urtext. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 18. pp. 191–210. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/18/10

В числе результатов наблюдаемого сегодня экспоненциального развития электронных технологий можно выделить и такой немаловажный фактор, как осуществление многовековых чаяний деятелей искусств – формирование возможности появления (и даже уже достаточно массового) художественных произведений, в создании которых были бы «задействованы» самые различные виды и формы искусства. Данный фактор, с одной стороны, актуализирует рассмотрение исторической перспективы, эволюции разработки отдельными авторами способов и моделей осуществления синтеза искусств; с другой же – как это ни парадоксально, словно дает новый импульс экспериментам писателей, музыкантов, художников, пытающихся, даже оставаясь в целом в «традиционных» рамках представляемых ими видов искусства (соответственно, литература, музыка или живопись), активно использовать традиционные же для этих видов искусства художественные средства достижения эффекта выхода за рамки «только» литературы, «только» музыкального или изобразительного искусства [1, 2]. Особенно заметен этот тренд в современной европейской литературе.

«Главная цель художественного дискурса представляет собой попытку воздействия на духовное начало читателя как реципиента» [3. С. 5]. Та или иная степень синестетизма при восприятии человеком мультимедийных арт-объектов способна максимизировать подобное воздействие, расширять и углублять его потенциал. Синтез музыкальных и литературных средств как один из наиболее динамично развивающихся элементов системы культурного синтеза имеет дол-

гую и насыщенную историю – начиная от древних религиозно-ритуальных практик и первых спетых людьми песен. В эту историю навеки вписаны такие громкие имена, как Иоганн Вольфганг Гете и Фридрих Шеллинг, Рихард Вагнер и Эрнст Теодор Гофман, Джеймс Джойс, Александр Скрябин и Андрей Белый, Герман Гессе и Томас Манн. И, конечно, этот список был бы определенно неполон без имени Иоганна Себастьяна Баха.

Так, еще в 1950-х гг. немецкий исследователь Г.М. Плешке составил список литературных произведений, в которых так или иначе «обыгрывались» фигура Баха или его творчество; в список вошли более ста произведений – и это лишь на немецком языке [4. Р. 628]. Безусловно, далеко не все из подобных произведений демонстрируют истинные «музыкализационные» тенденции и практики; однако существует – и со временем пополняется – целый кластер книг, авторы которых действительно используют музыкализационные структурные, интонационные, мотивно-тематические инструменты, посредством которых пытаются заставить баховскую музыку «звучать» в собственных вербальных текстах.

Ранее нами была обоснована гипотеза о Токкате и фуге ре-минор И.С. Баха как сыгравшей роль своеобразного уртекста для знаменитого романа Германа Гессе «Игра в бисер» [5]; эта традиция развивается и в дальнейшем. Так, в 1952 г. выходит сборник пародийных новелл американского комика С. Дж. Перельмана «Плохо темперированный клавикорд» [6]. «Плохо» – поскольку новелл в сборнике «всего» 23: ведь, как известно, в каждом из двух томов «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха содержится по 24 пары прелюдий и фуг, в строгом соответствии с общим числом музыкальных тональностей, мажорных и минорных. Хотя содержательно сами юмористические зарисовки Перельмана никак не связаны с Бахом или конкретно с ХТК<sup>1</sup>, – стоит отметить, что автор здесь использует один из наиболее популярных приемов музыкализации – изоморфизм, структурное подобие литературного текста музыкальному «прототипу». В данном конкретном случае именно нарушение этой «изоморфии», подчеркивая пародийный характер сборника, одновременно еще более привлекает внимание и к ХТК как условному «прототипу».

---

<sup>1</sup> Хорошо темперированный клави́р.

«Хорошо темперированный клавир» Баха использует как уртекст и автор одноименного романа Уильям Коулз [7]. Роман о первой любви 17-летнего Кима к его учительнице музыки Индии. Действие происходит в Итонском колледже, самой известной государственной школе в мире, в разгар Фолклендской войны; само повествование ведется от лица того же Кима, но уже взрослого, спустя 25 лет с ностальгией вспоминающего те давние события. «Хорошо темперированный клавир» – любимое произведение Индии, и впервые Ким встречает ее играющей прелюдии из ХТК. Чтобы угодить возлюбленной, подросток в течение нескольких месяцев упорно разучивает этот шедевр, представляющий собой дидактическое собрание прелюдий и фуг, ранжированных в соответствии с их все возрастающей сложностью. Здесь за основу музыкализации берется не структурное подобие музыкального и вербального текстов, как в большинстве других случаев, а некоторое «мотивное» соответствие, порой трудноуловимое. Каждой главе романа задан специальный подзаголовок, совпадающий с названием одной из Прелюдий ХТК, и содержание каждой главы оказывается так или иначе связано именно с этой конкретной прелюдией («технически» это обеспечивается тем, что Ким играет ее или слышит, как ее играет Индия; важнее, однако, тот эмоциональный заряд, который несут эти исполнения в рамках развития сюжета). Выделяется здесь первая глава: она озаглавлена «Прелюдия № 17 Ля-бемоль мажор», но, в соответствии с ее положением главы, открывающей роман, первые строки обращены не только к конкретной «соответствующей» прелюдии, но также ко всему сборнику Баха: «Я не подвержен эмоциям. Но даже сегодня, 25 лет спустя, при звуках баховского “Хорошо темперированного клавира” волосы на моем затылке шевелятся. Мой желудок сжимается, мое сердце стучит – и в тот же миг я вновь возвращаюсь туда, в ту маленькую музыкальную комнату со стенами цвета лайма [...]. “Хорошо темперированный клавир” содержит 96 прелюдий и фуг, написанных Бахом для клавира (или, как говорят сегодня, для пианино). Знаю каждую из них. А когда-то [...] некоторые из них я мог и играть. Эту прелюдию я обычно играл по памяти – совершенные ноты, каждый палец точно знает где и когда ему быть на клавиатуре. Но так было в мои золотые дни, когда я готов был посвятить два часа повторению единственного музыкального такта. Сегодня все, что мне осталось, –

рудименты моего довольно посредственного музыкального дара. Уже после пяти тактов мои пальцы ошибаются, мелодия разрешается диссонансом. Хотя если б я и был точен, это не имело бы значения: ведь даже годы назад я не мог завершить эту прелюдию, не заплавав. Прелюдию № 17 Ля-бемоль мажор...» [7. Р. 9].

Заголовок новеллы Джозефа Мастроянни «Чакона» «отсылает» к Чакоме Баха из его «Скрипичной Партиты № 2 ре-минор». Сюжет новеллы весьма драматичен: отец Майло, ее главного героя, еще в его детстве ушел из семьи. Два трагических несчастных случая заставляют Майло чувствовать себя ответственным за смерть двух маленьких девочек; под тяжестью боли, вины и гнева, он уже почти отказался от своей давней мечты – стать пилотом. Самое раннее воспоминание Майло – его отец, профессиональный скрипач, играющий Чакому Баха. Автор мастерски использует прием «литературного контрапункта»: переживания персонажа «переплетаются» с другим «голосом» – Баха, тоскующего по умершей жене и вдохновленного на создание главной темы Чаконы случайно услышанным пением зяблика. С другой стороны, по меткому замечанию Т. Циолковски, новелла Мастроянни «заимствует ее [Чаконы] название, но не ее форму [...] В форме новеллы конституируется пример прямого контрапункта без остигатного баса и вариаций, необходимых для чаконы (баховская Чакона базируется на восьмитактных паттернах в размере  $\frac{3}{4}$ , повторяющихся на протяжении почти пятнадцатиминутной композиции)...» [8. Р. 142].

### **Поэтическая Wachiana нового тысячелетия**

Традиция «вербализации» [9] баховского наследия не прерывается и сегодня. В связи с отмечавшимся на рубеже тысячелетий 250-летием со дня смерти Баха такие «нестандартные» попытки писателей внести свой вклад в увековечение памяти великого композитора привлекают особенное внимание читательской аудитории.

В 2004 г. издательство «Milkweed» выпустило поэму – или, скорее, цикл стихов – американского автора Билла Холма «Играя на черном пианино» [10]. Цикл, получивший высокие оценки критиков и восторженные отзывы читателей, повествует о болезни и смерти

друга Билла от СПИДа; одно из стихотворений посвящено баховской Токкате фа-диез минор<sup>1</sup>:

Эта музыка плачет, но не о грехе,  
а скорее о печальном факте,  
что мы все должны умереть – и никто  
не знает, что будет после.  
Эта музыка перескакивает с клавиши на клавишу,  
будто для нее не существует места прибытия,  
составляя свою жизнь, один такт за раз.  
Но когда вы наконец доберетесь до настоящей темы,  
строгой, неумолимой и мрачной,  
играйте ее медленно и печально,  
с меланхолическим достоинством, иначе вы упустите  
всю ее мрачную мудрость.  
Трех страниц хватило сказать, что Вселенная рушится,  
а вы – все еще на полпути домой. . .

Трагическая красота и медитативная глубина Токкаты словно бы задает необходимый эмоциональный «фон», на котором разворачиваются горестные размышления автора. Холм, казалось бы, не использует специальных музыкализационных приемов, в его стихотворении отсутствует не только рифма, но и строгая ритмика – автор предпочитает ассонансы (*music – weeps – sin, black – fact – that – must – but – after, time – theme, miss – wisdom*) и сбивчивый «рваный» ритм, коренным образом отличающийся от ритмического построения баховской Токкаты. Однако мы в данном случае следуем подходу, предложенному Й. Финкчем [11], поскольку музыка Баха выступает здесь в качестве конкретного музыкального произведения, на которое «ориентировано» произведение литературное, – Токката фа-диез мажор обретает качество *Einzelwerkreferenz*, «индивидуальной промежуточной референции» или идентифицируемого (конкретного) музыкального материала, что Финкч относит непосредственно к системе приемов музыкализации литературного текста [11]. Характерно, что в онлайн-версиях стихотворение Б. Холма

---

<sup>1</sup> Здесь и далее – подстрочные переводы авторов статьи.

часто сопровождается («каккомпанируется!») видеозаписью исполнения Токкаты фа-диез минор великим пианистом Гленном Гулдом, а также еще одним стихотворным отрывком из того же сборника Холма «Гленн Гулд» [12].

Сказанное можно отнести и к более раннему произведению Холма – стихотворению «Играя “Гольдберг-вариации” субботним утром» из сборника «Мертвые со всем справляются» (1991) [13]; и к увидевшей свет в 2001 г. книге известного канадского писателя, композитора и радиоведущего Джона Ривза «Страсти по Матфею: Текст для голосов» [14], для которой роль подобного конкретного музыкального материала, как явствует уже из названия, сыграли «Страсти по Матфею» И.С. Баха, общепризнанные как один из наиболее значительных его шедевров. Книга Ривза включает 21 поэтическую медитацию, которые, по заявлению автора, можно как читать, так и слушать и которые перемежаются небольшими прозаическими вставками: в них предлагается авторское понимание роли данного произведения в судьбе Баха и передается собственный опыт прослушивания «Страстей» в разных городах мира. Текст, в который органично вплетено английское либретто «Страстей», подготовленное Э. Элгаром и А. Аткинсом, отчетливо трехголосен: в нем звучат «переплетающиеся» голоса автора, Баха и Христа. Ривз не столько следует структурным и/или мотивным характеристикам музыкального «прототипа», сколько вдохновляется им на проникновение в глубины человеческого Духа. «Размышления Ривза, представленные в этой книге, – пишет критик Х. Кюнц, – раскрывают новый подход не только к баховским “Страстям по Матфею”, но также, помимо того, к самим Страстям Иисуса из Назарета, в которых мы можем увидеть все страдания рода человеческого в течение веков... Это пример современной глубокой вдохновляющей религиозной поэзии» [15. Р. 25].

Приведем еще несколько примеров прекрасной поэзии, вдохновленной творчеством Баха и изданной в начале 2000-х гг. в связи с 250-летней годовщиной смерти композитора.

### **Ларс Густафссон. Молчание Мира (До Баха)**

Должно быть, мир существовал и прежде  
Трио-сонаты ре-минор или Партиты ля-минор,  
но что это был за мир?..

Европа бескрайних пустых пространств, беззвучных,  
не пробужденных инструментов,  
где клавиши никогда не звучали  
«Музыкальным Приношением» и Хорошо Темперированным Клавиром.  
Одинокие церкви,  
где сопрано из «Страстей»  
никогда не вилось, в беспомощной любви, вокруг  
нежных движений флейты...  
где ничто не нарушает тишину,  
кроме старых топоров дровосеков,  
здорового лая сильных собак зимой  
и звенящих, как колокол, коньков, вгрызающихся в свежий лед;  
ласточки жужжат в летнем воздухе,  
раковина звенит у уха ребенка –  
и нигде нет Баха, нигде нет Баха,  
мир до Баха – в тишине, застывший как конькобежец [перед стартом]...<sup>1</sup>

Это пронзительное стихотворение, одно из самых известных произведений шведского поэта, вызвало широкий отклик. Шведская исследовательница Л.В. Эриксон озаглавила его последней строкой свою докторскую диссертацию по философии, посвященную музыкальной онтологии на примере Сонаты ми-мажор И.С. Баха. Объясняя свой выбор, она пишет: «...это попытка подчеркнуть личный опыт, который несет искусство во всех его формах. Если вы дадите себе время, вы создадите ассоциации о том, что эта линия означает лично для вас. Возможно, переживание будет иным, когда оно будет помещено в контекст всей поэмы, и, конечно, переживание поэмы будет иным, если произведения Баха, которые она называет, вам хорошо известны. Но кто может сказать, что ваш опыт более верен, чем чей-то другой?.. Стихотворение Густафссона “Тишина мира до Баха”, – утверждает Эриксон, – облекает измерение музыкального смысла и содержания в слова, в поэтические формы, которые бросают вызов нашему воображению и нашим предубеждениям. Процесс прослушивания музыки всегда принадлежит нам, как и процесс слушания стихотворения внутренним слухом» [16. S. VII].

---

<sup>1</sup> Подстрочный перевод стихотворения Л. Густафссона выполнен авторами статьи с английского перевода Ф. Мартина.

«Пейзаж предбаховского мира Густафссона, – утверждает Дж. Хершфилд в работе «Десять окон: Как великие стихи изменяют мир», – это мир, еще не разрушенный и не перестроенный искусством, страна детства и сказочной невинности, нечто предшествующее зрелому познанию. Архетипы еще не “проштампованы”, поскольку еще даже не возникли. Музы, дочери Памяти, помнят формы и паттерны, помнят радугу пробуждения и падающего за ним усыпления, но содержимое памяти – и даже такое трансформирующее, как музыка Баха, – не оставляет в ней следов. Их взгляд всегда обращен к тому, что пока еще непредставимо...» [17. Р. 19].

Примерно в тот же период проникновенные стихи посвятили Баху и его творчеству такие поэты, как Чарлз Томлинсон в сборнике «Небесные письма» (2003) [18. Р. 21], Джон Ф. Дин в «Инструментах искусства» (2005) [19] и Дэниэл Эбс (2003) [20].

#### **Чарлз Томлинсон. Если бы Бах был пчеловодом**

Если бы Бах был пчеловодом  
он бы услышал  
все эти ноты  
подвешенные друг над другом...  
как разрозненный рой возвращается  
в свой улей,  
на свое место,  
чтоб заполнить ячейки  
медом До-мажор,  
чтобы стал он пищей для следующих поколений –  
ключ к блаженству  
и утешение в беде,  
когда они возвращаются и возвращаются  
на контрапунктическом уровне  
дрожания крыльев  
танцевальных движений  
и сам воздух –  
душистый сад...

#### **Джон Дин. Послевкусие горечи**

Крыша сонно клонится.  
Слушаю Баха, «Страсти по Иоанну»: *Я живу*



наслаждаясь любовью, а ты –  
умираешь. Как роскошен вдруг стал чердак с музыкой,  
с гобоем д'амур, с грозой и сладостно  
разрываемым печалью сердцем; и я наполняюсь,  
хоть на мгновение,  
трансцендентной энергией. Облака  
за мансардным окном сдвигаются, трансформируются,  
с разверзшихся небес – громкий стук в стекло.  
Неловкая попытка Петра освоить искусство насилия: взмах  
меча; затем музыка исцеления, прощающая  
рука. *И что есть истина?* Меня уносят прочь  
влюбленные крики фазаньих пар  
в высокой траве за окном. Медленные хоралы Баха  
возвышают душу сквозь время, за  
пределы времени, пока музыка не поведает нам, что смерть –  
это совершенное состояние невинности.

### **Дэнни Эбс. В Огмор-бай-Си этим августовским вечером**

В Огмор-бай-Си вечером августа  
думаю о любимшем когда-то этот залив –  
о моем отце, который сам научился играть на  
строптивой скрипке. В комнате темнее,  
чем вечерний сумрак на улице.  
Выбираю пластинку, самую торжественную, слушаю  
скрипача, исполняющего Партиту Баха.  
Скрипач и скрипка едины...

Какая мощь! Музыка призывает ночь. Что еще?  
Прошло еще двадцать минут августа, прежде чем  
яркое солнце опускается в Австралию  
уже ближе, чем лапа мыса  
и дрожащий электричеством Порткоул.  
Смотри! Антрацитово-черная лодка смерти,  
ее нос освещен. Кто-то смутно знакомый...  
Отец? – Я здесь, Отец. Я вижу тебя  
в ликующем свете упорядоченного карнавала.  
Прилив. От Нэш-Пойнта не слышно воя сирены.

Я – на моем любимом месте, где когда-то ты держал  
изгибающуюся удочку и учил меня  
наживать крючки для червей. Вот, отец, вот, сегодня вечером  
мы поймаем окуня или двух, или треску, или что-то еще.

Бессмысленное колдовство! Я стираю улыбку  
с лица: стоит, освещенный, на носу лодки – но не мой отец,  
а его скелет. Прожектор не работает,  
магическая лодка – пятно на воде, три дальних маяка  
беседуют меж собой восклицательными знаками азбуки Морзе.  
«Чакона» закончилась, пластинка отыграла,  
ничего, кроме шума моря, не слышно.

Трагизм человеческого существования, бессилие человека перед могуществом смерти и страдания, которые так гениально передал Бах в своих произведениях, как видим, определяют настрой, общий для многих авторов, посвящающих стихи композитору. Но ведь музыка Баха не только трагична; в равной мере ей присущ оптимизм и мягкий юмор. Конечно же, есть и такие поэты, которым больше импонирует именно эта линия. В 2014 г. был издан целый поэтический сборник, полностью посвященный непосредственно Баху, – «Маленькие книги Баха» Дэвида Райта [21] (автор был, судя по всему, вдохновлен тем же Ларсом Густафссоном, первые строчки из стихотворения которого открывают книгу в качестве эпиграфа: «Должно быть, мир существовал и прежде Трио-сонаты ре-минор или Партии ля-минор, но что это был за мир?..»). Сборник состоит из 4 книг – тех самых «маленьких книг для Баха», – в нем 32 стихотворения, буквально пронизанных очень личностным, трепетным отношением автора к жизни и творчеству любимого композитора. Некоторые из стихов посвящены конкретным произведениям Баха – например, «После баховской Арии соль-мажор, переложенной для флейты», «Венчальная кантата, найденная в Японии» (действительно, в архиве умершей японской пианистки в 2001 г. была обнаружена считавшаяся утерянной партитура «Свадебной кантаты» BWV 216 [20]); некоторые – выдуманные самим поэтом («Баховская fuga на Пятидесятницу для электрического органа, хора и тамбурина»); в небольшой цикл объединены стихи, в которых Райт посвящает некие не иден-

тифицированные им Прелюдию, Адажио, Токкату и Фугу Баха американским так называемым «штатам прерии» – Иллинойсу, Айове, Миссури и Канзасу.

Вероятно, с целью соответствовать «игровой» традиции, заложенной самим Бахом, обожавшим всяческие розыгрыши и головоломки и постоянно использовавшим их в собственном творчестве, предпоследний стих сборника «Акrostих к воскресению мертвых» «оформлен» в виде акrostиха: начальные буквы каждой строки образуют в итоге имя и фамилию композитора – JOHANN SEBASTIAN BACH. Думается, в это шутовское «посвящение» поэт вложил глубокий, серьезный смысл: для автора «Маленьких книг Баха» Иоганн Себастьян Бах, чье творчество всецело проникнуто христианской идеей Воскресения и Спасения, – жив и сегодня, поскольку жива его великая музыка...

Финальное стихотворение сборника обращено, как можно предположить, жене поэта [21. Р. 66–67].

**Послесловие: Влюбленные в Баха**  
**(Двусмысленная Ария для виолончели, которую я хотел бы спеть)**

Для М.

Как раз, когда я сбегая от старого Иоанна, – ты движешься к нему,  
целуешь его зардевшиеся щеки, отдаешь свои руки в плен руками  
Мастера – и вспоминаешь, как играть его сочинения.

Когда я наконец разуверился, что тело виолончели – это то,  
что нужно любому,  
мне хочется лелеять его у своей опустошенной груди,  
ощущать его гладкость, зернистость, его нежную шею и изгибы  
в моих ладонях.

Скажешь ли мне когда услышишь, что все собрано в ряд?  
Я хочу собрать все фрагменты, чтобы напевать их на берегу  
куда ты позовешь меня когда дети уснут...

И если мы обнаружим, что человеческим голосам  
они недоступны – только голосу воздуха,  
может, взамен ты дашь мне ноты,  
вырванные женою Баха из его тетради, –  
даже если тебе придется их украсть!..

Повернись ко мне в своей темнице и положи в руку мне страницы,

а затем свои руки – на мои плечи. Я выучу их ритм,  
пусть нескоро, но я выучу знаки Времени.  
Я вручу тебе арию Баха «Будь со мной» – будто я сам написал ее –  
арию, изреченную мной в темноте, потерянную в объятиях волн.  
Если ты слышишь ее, можешь пойти навстречу мне в эту ночь?  
Хриплый бас прилива – можешь ты оставить мне этот всплеск?..

### **Литературные «Гольдберг-вариации»**

Мы уже упоминали стихотворение Билла Холма «Играя “Гольдберг-вариации” субботним утром»; в сборнике Райта «Маленькие книги Баха» имеется стих «Бах и игроки на мандолине встречаются герра Гольдберга, а затем отправляются в Калифорнию» [21]. В целом же именно «Гольдберг-вариации» Баха оказались – и, конечно, не без причин – наиболее «востребованными» у писателей в качестве объекта литературно-музыкальной стилизации. В числе этих причин – не только статус произведения, по праву признанного одной из кульминационных вершин баховского творчества, но также его структурно-композиционное и архитектурное совершенство.

«Ни одна из баховских работ не оказалась столь привлекательной для писателей, как его великолепный цикл, известный под названием “Гольдберг-вариации”» [4. Р. 627]. Сам цикл представляет собой собрание из 30 разножанровых пьес – десяти вариационных триад, каждая из которых включает в себя: токкату, танец и канон. Наибольшую популярность завоевала Ария, обрамляющая весь цикл в начале и в конце; вариации 15 и 16 делят весь цикл «пополам» – придавая ему определенную «симметричность». «Действительно, четкость, стройность и особенно наглядность этой композиции словно бы изначально предоставляют писателям дополнительную возможность для такой стилизации путем выстраивания композиции литературных произведений в соответствии с общей схемой “Гольдберг-вариаций”»: для этого достаточно, например, чтобы в произведении также было 30 равноправных элементов, обрамленных единой аркой в начале и в финале» [23. С. 307].

Среди наиболее интересных работ в этом ряду – роман Габриэля Йосиповичи, так и озаглавленный «Гольдберг: вариации» (2002). «Одним из [...] замечательных пополнений в той сфере, в которой

литература пытается “встретиться” с музыкой, стал роман Габриэля Йосиповичи, которого справедливо причисляют к “ведущим британским авторам настоящего времени”» [24. Р. 294].

В романе, как и у Баха, 30 «вариаций», представляющих собой разработку нескольких параллельных сюжетных линий. Основной, «рамочный» сюжет призван напомнить о легенде, тесно связанной с сочинением Бахом собственных «Гольдберг-вариаций»; ее первым рассказчиком был биограф Баха И.Н. Форкель. Согласно легенде, граф Кайзерлинг, страдавший бессонницей, просил своего придворного музыканта Гольдберга играть ему по ночам. Он якобы обратился к Баху с просьбой дать Гольдбергу ноты какого-нибудь сочинения, чтобы разнообразить эти ночные бдения. Сюжет же романа Йосиповичи, действие которого происходит в 1800 г., выстраивается вокруг фигуры еврея-писателя Сэмюэла Голдберга: его нанимают читать по ночам богачу Тобиасу Уэстфилду, также страдающему бессонницей. Уэстфилд утверждает, что прочитал все, что было написано, поэтому Голдберг вынужден выдумывать историю каждую ночь; в итоге рассказанные им истории, которые являются одновременно и письмами, написанными Гольдбергом своей жене, и составляют сам роман «Гольдберг: вариации».

«В романе “Гольдберг: вариации” он не только обсуждает музыку, как это делает бесчисленное количество авторов до него, базирясь чаще всего на вымышленных биографиях музыкантов и композиторов [...], Йосиповичи стремится ввести музыку в свое произведение гораздо более тонким путем – он движется в направлении такой концентрации музыкального материала, которая имела бы при этом тесную взаимосвязь с разворачиванием сюжетной основы» [24. Р. 294].

Еще более интригующим, однако, кажется сюжет романа американского писателя, лауреата престижной премии «National Book Award» Ричарда Пауэрса «The Gold Bug variations». Роман появился на свет еще в 1991 г. и с тех пор успел завоевать широкое признание. Его заголовок обыгрывает, помимо названия баховских вариаций, название одного из самых знаменитых рассказов Эдгара По «Золотой жук» (The Gold-Bug); в самом же романе «объединяются», в духе знаменитой «Игры в бисер» Германа Гессе, не только музыка и литература, но также наука (генетика) и философия. По сюжету блестящий молодой ученый Стюарт Ресслер в 1957 г. (спустя 4 года по-

сле открытия структуры ДНК) решил «взломать» генетический код. Через тридцать лет двое других молодых ученых ставят перед собой задачу понять, по какой причине Ресслер когда-то, на самом пике своей карьеры, оставил науку. Сюжет «заимствует свою структуру из научной модели: двойная спираль. Две любовные истории, одна из 1957 г., другая из 1987, призваны создать двойной стерео-эффект» [25. Р. 72]. У Пауэрса мы опять наблюдаем уже привычный нам изоморфизм: «"The Gold Bug variations" моделируются по образцу баховских Гольдберг-вариаций. Тридцать глав книги, обрамленные открывающей и закрывающей их арией, точно корреспондируют с форматом баховской композиции» [25. Р. 72].

Подобный изоморфизм берут на вооружение и авторы других литературных «стилизаций» «Гольдберг-вариаций» – например, Джордж Табори (пьеса «Гольдберг-вариации»), Дитер Кун (радиопьеса «Гольдберг-вариации»), Нэнси Хьюстон и Анна Энквист (романы под тем же названием). «Как видим, здесь в большинстве случаев, уже начиная с названия, мы вновь имеем дело с финкчевской Einzelwerkreferenz, “индивидуальной промежуточной референцией” или идентифицируемым музыкальным материалом» [23. С. 317]. Несколько особняком стоит здесь роман известного немецкого писателя Томаса Бернхарда «Пропавший», в основе сюжетной линии которой также лежат «Гольдберг-вариации» Баха: хотя Бернхард тоже использует некоторые структурные аналогии, основные его музыкализационные приемы имеют более сложный характер, ориентируясь на мотивные параллели и даже на некоторые инструменты музыкальной риторики барокко (подробнее об этом см.: [23. С. 312–313]). Однако и в романе Р. Пауэрса «союз» музыки и литературы оказывается на поверку гораздо глубже такого довольно поверхностного структурного подобия. Герой романа биолог Ресслер «приходит к пониманию, что “секрет жизни” никогда не будет “вскрыт”, пока ученые не выберут другой подход к пониманию проблемы кода. Слушая “Гольдберг-вариации” Баха, молодой генетик понимает, что самая суть проблемы – не в нахождении универсального генетического кода, а в осознании бесконечного потенциала его вариаций. И Ресслер обеспечивает такой ключ, когда он изыскивает возможность “переконцептуализации” проблемы генетического кода как проблемы музыкальной теории...» [25].

## Выводы

Творчество И.С. Баха уже традиционно выступает в качестве своеобразного уртекста в рамках музыкально-литературного синтеза, осуществляемого авторами литературных произведений. Эта тенденция в зарубежной литературе получает особое развитие в начале 2000-х гг. в связи с 250-летней годовщиной смерти великого композитора. Ряд известных авторов (Б. Холм, Дж. Ривз, Л. Густафссон, Ч. Томлинсон, Дж. Дин, Д. Эбс, Д. Райт) посвящает жизни и творчеству Баха проникновенные поэтические произведения. Еще больший интерес представляют попытки музыкализации литературного текста на основе баховского наследия, предпринимаемые современными прозаиками, среди которых – У. Коулз, Г. Йосиповичи, Р. Пауэрс, Т. Бернхард, Дж. Табори, Д. Кун, Н. Хьюстон, А. Энkvист. Особенно «популярны» в качестве музыкального «первоисточника» баховские «Гольдберг-вариации»: совершенство их архитектоники позволяет авторам использовать наиболее наглядный принцип структурного подобия как основной музыкализационный инструмент. Результаты проведенного исследования дают ключ к пониманию замысла современных прозаиков и поэтов и открывают перспективы дальнейших научных изысканий в области музыкальности как основы универсального художественного синтеза в литературе.

## Список источников

1. Резник О.В., Элькан О.Б. Развитие традиций литературно-музыкального синтеза Т. Манна в романе Э. Елинек «Пианистка» // Культурная жизнь Юга России. 2019. № 4 (75). С. 66–69.
2. Джумайло О.А. Понятие интермедиальности и его эволюция в современном научном знании // Верхневолжский филологический вестник. 2018. № 4. С. 58–62.
3. Норец М.В., Бармина Е.А., Иванникова Е.С. и др. Художественный дискурс: филологический анализ текста. Севастополь : Севастопольский государственный университет, 2016. С. 4–12.
4. Ziolkowski T. Literary variations on Bach's Goldberg // The Modern Language Review. July 2010. № 105 (3). P. 625–640.
5. Элькан О.Б. Роман Г. Гессе «Игра в бисер» как музыкально-литературный ребус // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2017. № 28. С. 68–82.

6. *Perelman S.J.* The ill-tempered clavichord. New York : Simon and Schuster, 1952. 245 p.
7. *Coles W.* The Well-Tempered Clavier. Legend Press Ltd, 2015. 256 p.
8. *Ziolkowski T.* Music Into Fiction: Composers Writing, Compositions Imitated. Rochester, NY : Boydell & Brewer, 2017. 248 p.
9. *Элькан О.Б.* Вербализация и музыкализация музыкального текста в музыкальной риторике И.С. Баха // Ученые записки Комсомольского-на-Амуре государственного технического университета. 2017. № III-2 (31). С. 85–91.
10. *Holm B.* Playing the Black Piano. Minneapolis: Milkweed Editions, 2001. 144 p.
11. *Finckh J.* Musik // Markus May, Peter Goßens, Jürgen Lehmann (Hrsg.): Celan Handbuch. Leben. Werk – Wirkung. Stuttgart, 2008. S. 271–275.
12. *Bach J.S.* F# Minor Toccata by Bill Holm. URL: <https://fourteenlines.blog/tag/j-s-bach-f-minor-toccata-by-bill-holm/>
13. *Holm B.* The Dead Get by With Everything. Minneapolis : Milkweed Editions, 1991. 52 p.
14. *Reeves J.* The St. Matthew Passion: A Text for Voices. William B. Eerdmanns Publishing Company, 2001. 124 p.
15. The Living Church. V. 223. Morehouse-Gorham Company, 2001. URL: [https://books.google.com/books?id=HnDkAAAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com/books?id=HnDkAAAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)
16. *Ericsson L.W.* "... the world in a skater's silence before Bach": historically informed performance in the perspective of contextual musical ontology, illustrated through a case study of sonata in E major, BWV 1035, by J.S. Bach / by Lena Weman Ericsson. Department of music and media, Luleå University of Technology, [distributor], 2008. Engelska xi, 177 s.
17. *Hirshfield J.* Ten Windows: How Great Poems Transform the World. Eugene, U.S. : Knopf Doubleday Publishing Group, 2015. 320 p.
18. *Tomlinson C.* Skywriting. Manchester : Carcanet Press, 2003. 80 p.
19. *Deane J.F.* The Instruments of Art. Manchester : Carcanet Press, 2005. 96 p.
20. *Abse D.* New and Collected Poems. London : Hutchinson, 2003. 288 p.
21. *Wright D.C.* The Small Books of Bach: Poems. Eugene, U.S. : Wipf and Stock Publishers, 2014. 72 p.
22. Lost Bach score found in Japan. URL: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/3596027.stm>
23. *Элькан О.Б.* Парадигма музыкально-литературного синтеза в немецкой художественной культуре XX века : дис. ... д-ра искусствоведения. Симферополь, 2020. 447 с.
24. *Wolf W.* The Role of Music in Gabriel Josipovici's Goldberg Variations // Style. 2003. Vol. 37, № 3. P. 294–317.
25. *Marchessault J., Sawchuk K.* Wild Science: Reading Feminism, Medicine, and the Media. East Sussex, UK : Psychology Press, 2000. 259 p.



## References

1. Reznik, O.V. & El'kan, O.B. (2019) Development of the Traditions of Literary-Musical Synthesis of T. Mann in the Novel of E. Jelinek "The Pianist". *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii*. 4 (75). pp. 66–69. (In Russian).
2. Dzhumaylo, O.A. (2018) Concept of Intermediality and Its Evolution in Modern Scientific Knowledge. *Verkhnevolzhskiy filologicheskii vestnik*. 4. pp. 58–62. (In Russian).
3. Norets, M.V. et al. (2016) *Khudozhestvennyy diskurs: filologicheskii analiz teksta* [Literary discourse: philological analysis of the text]. Sevastopol: Sevastopol State University. pp. 4–12.
4. Ziolkowski, T. (2010) Literary variations on Bach's Goldberg. *The Modern Language Review*. 105 (3). pp. 625–640.
5. El'kan, O.B. (2017) "The glass bead game" by Hermann Hesse as a musical-literary riddle. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 28. pp. 68–82. (In Russian).
6. Perelman, S.J. (1952) *The ill-tempered clavichord*. New York: Simon and Schuster.
7. Coles, W. (2015) *The Well-Tempered Clavier*. Legend Press Ltd.
8. Ziolkowski, T. (2017) *Music Into Fiction: Composers Writing, Compositions Imitated*. Rochester, NY: Boydell & Brewer.
9. El'kan, O.B. (2017) Music Text Verbalization and Visualization in the Music Rhetoric of J.S Bach. *Uchenye zapiski Komsomol'skogo-na-Amure gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta*. III-2 (31). pp. 85–91. (In Russian).
10. Holm, V. (2001) *Playing the Black Piano*. Minneapolis: Milkweed Editions.
11. Finckh, J. (2008) Musik. In: May, M., Goßens, P. & Lehmann, J. (Hrsg.) *Celan Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Springer-Verlag GmbH. pp. 271–275.
12. Fourteen Lines. (n.d.) *J.S Bach: F# Minor Toccata by Bill Holm*. [Online] Available from: <https://fourteenlines.blog/tag/j-s-bach-f-minor-toccata-by-bill-holm/>
13. Holm, V. (1991) *The Dead Get by With Everything*. Minneapolis: Milkweed Editions.
14. Reeves, J. (2001) *The St. Matthew Passion: A Text for Voices*. William B. Eerdmanns Publishing Company.
15. Morehouse-Gorham Company. (2001) *The Living Church*. Vol. 223. [Online] Available from: [https://books.google.com/books?id=HnDkAAAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com/books?id=HnDkAAAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)
16. Ericsson, L.W. (2008) "... the world in a skater's silence before Bach": *historically informed performance in the perspective of contextual musical ontology, illustrated through a case study of sonata in E major, BWV 1035, by J.S. Bach*. Luleå University of Technology: Department of music and media.
17. Hirshfield, J. (2015) *Ten Windows: How Great Poems Transform the World*. Eugene, U.S.: Knopf Doubleday Publishing Group.

18. Tomlinson, C. (2003) *Skywriting*. Manchester: Carcanet Press.
19. Deane, J.F. (2005) *The Instruments of Art*. Manchester: Carcanet Press.
20. Abse, D. (2003) *New and Collected Poems*. London: Hutchinson.
21. Wright, D.C. (2014) *The Small Books of Bach: Poems*. Eugene, U.S.: Wipf and Stock Publishers.
22. BBC. (2004) *Lost Bach score found in Japan*. [Online] Available from: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/3596027.stm>
23. El'kan, O.B. (2020) *Paradigma muzykal'no-literaturnogo sinteza v nemetskoj khudozhestvennoy kul'ture XX veka* [The paradigm of musical and literary synthesis in the German artistic culture of the twentieth century]. Art History Dr. Diss. Simferopol.
24. Wolf, W. (2003) The Role of Music in Gabriel Josipovici's Goldberg Variations. *Style*. 37 (3). pp. 294–317.
25. Marchessault, J. & Sawchuk, K. (2000) *Wild Science: Reading Feminism, Medicine, and the Media*. East Sussex, UK: Psychology Press.

***Информация об авторах:***

**Норец М.В.** – д-р филол. наук, заведующий кафедрой теории и практики перевода Института филологии Крымского федерального университета (Симферополь, Россия). E-mail: mnorets@yandex.ru

**Элькан О.Б.** – кандидат культурологии, заведующая кафедрой музыкального искусства Крымского университета культуры, искусств и туризма (Симферополь, Россия). E-mail: elkan.79@mail.ru

***Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.***

***Information about the authors:***

**M.V. Norets**, Dr. Sci. (Philology), head of the Department of Translation Theory and Practice, V.I. Vernadsky Crimean Federal University (Simferopol, Russian Federation). E-mail: mnorets@yandex.ru

**O.B. Elkan**, Cand. Sci. (Cultural Studies), head of the Department of Musical Art, Crimean University of Culture, Art and Tourism (Simferopol, Russian Federation). E-mail: elkan.79@mail.ru

***The authors declare no conflicts of interests.***

*Статья принята к публикации 23.09.2021.*

*The article was accepted for publication 23.09.2021.*

## ИМАГОЛОГИЯ

Научная статья  
УДК 821.161.1  
doi: 10.17223/24099554/18/11

### ИМАЖИНАЛЬНО-ГЕОГРАФИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО ВОСТОЧНОЙ ПРУССИИ (НА МАТЕРИАЛЕ МЕМУАРОВ А.Т. БОЛОТОВА)

---

*Сергей Сергеевич Жданов*<sup>1, 2</sup>

<sup>1</sup> *Сибирский государственный университет геосистем и технологий,  
Новосибирск, Россия*

<sup>2</sup> *Новосибирский государственный технический университет,  
Новосибирск, Россия*

<sup>1, 2</sup> *fstud2008@yandex.ru*

**Аннотация.** Рассматривается имагинально-географическое пространство Восточной Пруссии в мемуарах А.Т. Болотова, где Кенигсберг выделен в качестве пространственного центра, по отношению к которому иные локусы (городов, деревень, природы) периферийны. Установлена связь как центрального, так и периферийных локальных вариантов с двумя типами пространства – авантюрно-мортальным и идиллическим. В образе прусской столицы выделены также черты города увеселений, исторического локуса и «инициирующего» места познания.

**Ключевые слова:** А.Т. Болотов, имагинальное пространство, граница, Германия, Восточная Пруссия, Кенигсберг, мемуары, русская литература

**Для цитирования:** Жданов С.С. Имагинально-географическое пространство Восточной Пруссии (на материале мемуаров А.Т. Болотова) // Имагология и компаративистика. 2022. № 18. С. 211–244. doi: 10.17223/24099554/18/11

Original article

doi: 10.17223/24099554/18/11

## **IMAGINAL-GEOGRAPHIC SPACE OF EAST PRUSSIA (BASED ON ANDREY BOLOTOV'S MEMOIRS)**

*Sergey S. Zhdanov*<sup>1, 2</sup>

<sup>1</sup> *Siberian State University of Geosystems and Technologies, Novosibirsk, Russian Federation*

<sup>2</sup> *Novosibirsk State Technical University, Novosibirsk, Russian Federation*

<sup>1, 2</sup> *fstud2008@yandex.ru*

**Abstract.** The article deals with various types of the imaginal-geographic space of East Prussia, represented in Andrey Bolotov's memoirs *Andrey Bolotov's Life and Adventures, Written by Himself for His Descendants*. These space types are structured according to their relations with the elements of the oppositions "center – periphery" and "adventurous-mortal – idyllic." The center of the "Prussian" space in the text is Königsberg with its surrounding grounds, and the periphery is the rest of the East Prussian loci – natural, deminatural-rural and urbanistic. In this logic, both peripheral and central local images can be connected with the adventurous-mortal and the idyllic space, though to a different extent, which makes the "Prussian" space images of the memoirs ambivalent. The adventurous-mortal space consists of the loci of war (enemy border, battle field, ravaged villages and towns, etc.) as well as territories connected with the narrator's leaving the center (sailing far, going to a secret mission, traveling home through the Curonian Lagoon), which actualizes motifs of danger, doom, mischief, death. The adventurous and mortal features are essentially "softer" in the frames of Königsberg. Firstly, the unrest of Bolotov's life in the Prussian capital is connected with the danger of coming back against his will to the space of war, which can result in death, mutilation, etc. Secondly, there are some spaces in the city that can cause his spiritual death. On the one hand, these are "tavern" loci connected with motifs of venal love, excessive drinking, gambling games. On the other hand, the potential danger can come from the University of Königsberg and some books in local bookstalls. This danger is connected with the motif of a "wrong" philosophy that leads to libertinism and atheism. Finally, the "softest" danger can come from the inconvenient space (uninhabited, almost scary storage blocks as well as medieval buildings negatively marked with motifs of narrowness, darkness, crookedness of streets and bad smells from the dropped litter). The idyllic spaces are some loci of Prussian villages and towns untouched by the war and characterized with motifs of peaceful life, abundance, order, cosiness, petite-

ness, and a high density of population. The point of the concentrated idyll in Bolotov's text is Koenigsberg as the center of the "Prussian" chronotope. The descriptions of Koenigsberg actualize the motifs of visual beauty, order, cosiness, abundance and splendor, but at the same time of some harmonic avoidance of extremes. In addition, the image of the Prussian capital contains features of a city of gaieties, the historical locus and the "initiating" place of knowledge.

**Keywords:** Andrey Bolotov, imaginal space, border, Germany, East Prussia, Koenigsberg, memoirs, Russian literature

*For citation:* Zhdanov, S.S. (2022) Imaginal-geographic space of East Prussia (based on Andrey Bolotov's memoirs). *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 18. pp. 211–244. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/18/11

Мемуары А.Т. Болотова «Жизнь и приключения Андрея Болотова: описанные самим им для своих потомков» в последнее время привлекают все большее внимание отечественных филологов. При этом аспекты исследования весьма разнообразны: и история создания текста [1], и анализ произведения в качестве источника сведений о провинциальной России [2] и русской армии [3] описываемого периода, и тема литературного пейзажа, представленного в мемуарах [4].

Еще одним вопросом, привлекающим внимание литературоведов, выступает локус Пруссии, описываемый А.Т. Болотовым в связи с его участием в событиях Семилетней войны. Отечественные исследователи Е.Э. Овчарова [5], А.А. Пауткин [6] сосредоточивают свое внимание на кенигсбергском периоде жизни автора мемуаров. В. Шмидт в работе, опубликованной в конце прошлого века [7], рассматривает большой хронотоп, охватывающий всю Восточную Пруссию, представленную в тексте. Во всех трех вышеупомянутых работах «пруссский» фрагмент анализируется обобщенно, и его пространственная составляющая является лишь одной из множества тем. Кроме того, исследование В. Шмидта отличается некой описательностью, что объясняется задачей познакомить немецкоязычную аудиторию с текстом малоизвестного ей русского автора. Таким образом, имагинально-географическое пространство Восточной Пруссии в мемуарах А.Т. Болотова не выступало еще в качестве отдельного объекта литературоведческого исследования, и целью нашей работы является выделение и характеристика основных черт данного локуса.

Прежде чем перейти к непосредственному анализу имагинально-географического пространства Восточной Пруссии в болотовском тексте, сделаем пару замечаний относительно литературного контекста данного произведения, позволяющего указать на важные особенности в изображении автором данного локуса. Как указывают А.В. Антюхов и С.Ю. Антюхова, «сущностную основу» хронотопа русской мемуаристики XVIII столетия определяют «два типа биографического самосознания» авторов: «авантюрно-героический с его ориентацией на публичную внешность человека и социально-бытовой с его интимно-камерным аспектом» [8. С. 60]. В этом аспекте «пруссские» фрагменты болотовских мемуаров представляют собой нечто амбивалентное: с одной стороны, мы имеем дело со свидетельством участника Семилетней войны, что актуализирует авантюрно-героический хронотоп, но с другой – эта авантюренность оказывается значительно смягчена, поскольку о большинстве событий, которые А.Т. Болотов не наблюдал непосредственно, он сообщает в несколько отстраненной манере хрониста, а его личный военный опыт в основном относится к бытовой сфере армейской службы, включая изображение анекдотических ситуаций. Кроме того, значительную часть кампании молодой А.Т. Болотов проводит не на полях сражения, а в захваченном Кенигсберге при канцелярии губернатора, занимаясь переводами, танцами, чтением книг, естественнонаучными кунштшюками и прочими мирными занятиями, по сути, перемещаясь из героического в «камерный» социально-бытовой топос.

Еще одним ракурсом связи мемуаров А.Т. Болотова с литературной традицией его времени выступает сравнение болотовского текста с «Письмами русского путешественника» Н.М. Карамзина, что неизбежно, поскольку время начала оформления «Жизни и приключений Андрея Болотова...» и публикации «Писем» примерно совпадают. На аналогии в карамзинском и болотовском текстах указывает, в частности, А.А. Пауткин, отмечая также, что «...кенигсбергские страницы [в мемуарах А.Т. Болотова. – *Авт.*] несут на себе следы воздействия литературы рубежа XVIII–XIX вв.» [6. С. 58]. Как и у Н.М. Карамзина, героем болотовских писем выступает «восторженный, тонко чувствующий молодой человек» [6. С. 59]. Сходно с карамзинскими и описание А.Т. Болотовым демиприродных, идиллических по своей природе, локусов деревни, городских окрестностей и садов.

В то же время между карамзинским и болотовским текстами существуют определенные различия. Первое, что бросается в глаза, – это стиль изложения, который у А.Т. Болотова никогда фактически не достигает той степени экзальтации и риторических изысков, которые свойственны аналогичным «немецким» фрагментам «Писем» Н.М. Карамзина. Не встречаем в болотовском тексте и пространных описаний средневековых немецких локусов в духе предромантизма, характерных для карамзинского текста [9]. В целом описания Восточной Пруссии у А.Т. Болотова более сухи, рационалистичны<sup>1</sup>, чем изображение Германии у Н.М. Карамзина. Таким образом, в болотовском тексте ощущается и частичное сходство с досентименталистским просветительским модусом.

Переходя к описанию структуры имагинально-географического пространства Восточной Пруссии, отметим прежде всего, что ее однозначный ценностно-смысловой центр в болотовском тексте образует город Кенигсберг, по отношению к которому остальные локусы играют роль периферии, что неизбежно ставит А.Т. Болотова как героя мемуаров в ситуацию пересечения границ. Причем, по сути, путешествие в Кенигсберг начинается для нарратора задолго до пространственно-временной точки входа героя в непосредственное пространство Пруссии. Этому событию предшествует целый ряд переходов, подготавливающих к попаданию автора мемуаров в Кенигсберг, ставший местом своеобразной «инициации» нарратора.

Причем провиденциалистский аспект этого путешествия-инициации задан в тексте эксплицитно. Нарратор рассматривает свою жизнь как находящуюся в руках Провидения, а свободу воли – как возможность следовать душеспасительному пути. В момент пересечения границы с Пруссией А.Т. Болотов описывает охватившее русское войско «особливое чувство»: «Благослови, Господи <...> теперь дошли мы наконец до прусской земли! Кому-то Бог велит благополучно из нее вытти и кому-то назначено положить в ней свою голову!» [10. Т. 1. С. 466]. Попадание же в Кенигсберг нарратор расценивает как знак личного благоволения небес:

---

<sup>1</sup> Так, по замечанию В. Шмидта, болотовский Кенигсберг представляет собой «очень точное топографическое описание» города [7. S. 199] (пер. с нем. наш. – С.Ж.).

«...произошло то не по слепому случаю, что я тогда приехал в Кенигсберг, но промыслу Господню угодно было... привезть меня в сей прусский город, дабы я, живучи тут, имел случай узнать сам себя и короче, все на свете, и мог чрез то приготовиться к той мирной, спокойной и благополучной жизни, какою Небу угодно было меня благословить в последующее потом время...» [10. Т. 1. С. 672–673]. Таким образом, путешествие А.Т. Болотова в Восточную Пруссию приобретает в том числе огласовку паломничества, хождения в святую землю во спасение души.

Сложное сочетание свободного волеизъявления и вынужденности, насильственности, согласно Г.А. Тиме, вообще свойственно феномену русского путешествия в Европу, аккумулирующего, «на первый взгляд, противоречивое сочетание ощущений: изгнание и убежище, чужбина и пристанище свободно мыслящего человека, смертельная опасность и возможность спасения» [11. С. 5]. Болотовское путешествие в Кенигсберг, растянутое во времени и пространстве, тоже амбивалентно. С одной стороны, по распоряжению отца А.Т. Болотов в детстве неохотно, из-под палки осваивает азы немецкого под руководством германского унтер-офицера, с другой стороны, мирное продолжение обучения в Курляндии<sup>1</sup> на мызе Пац, по признанию самого автора мемуаров, значительно улучшило его знание немецкого, вызвало сильную перемену в его «натуре и поведении» и заложило «...столько начатков к хорошему, что плоды проистекли из того на всю жизнь...» [10. Т. 1. С. 81]. В Восточную Пруссию А.Т. Болотов попадает вынужденно, не имея права покинуть службу и участвуя в качестве офицера в Семилетней войне, но случай, знание немецкого языка и упорство помогают ему остаться в Кенигсберге, месте «инициации», где «...приобрел обширнейшие интересы и навыки, развитые им в полной мере в течение своей про-

---

<sup>1</sup> В этом смысле связанные с немецкостью хронотопы Курляндии и Эстляндии есть медиационные локусы, служащие проводниками в пространство Восточной Пруссии и собственно Кенигсберга. При этом на лиминальный случай индивидуального пути А.Т. Болотова проецируется ситуация «семиотического полиглотизма» [6. С. 53], характерная для отечественной культуры того времени, когда рецепция немецкости (а затем и французскости) как приобщения к европейскости становится фактически обязательной для русской элиты.



должительной дальнейшей жизни, наполненной неустанным трудом на пользу своей семьи и российского общества» [5. С. 414]. Наконец, появление манифеста о вольности дворянства, ставшего основой свободных путешествий русских дворян, позволило А.Т. Болотову, наоборот, вернуться из Кенигсберга в Россию.

Охарактеризовав структуру пространства Восточной Пруссии в целом, перейдем к описанию отдельных локальных вариантов «прусской» имагинально-географической периферии, отметив предварительно, что каждый из них так или иначе связан с мотивом опасности.

Первый тип изображения восточнопрусского пространства связан с участием А.Т. Болотова в военном походе. При этом описание локалов амбивалентно. С одной стороны, Восточная Пруссия маркируется как территория противника с соответствующими мотивами тревоги, страха при попадании в это пространство: «страшная нам прусская пограничная крепость Мемель» [10. Т. 1. С. 456], «излишние предосторожности» [10. Т. 1. С. 459] при организации лагеря в «польском местечке Вербалову», «которое было самое почти последнее до прусской земли» [10. Т. 1. С. 458]. В момент вступления в «неприятельскую землю» войско охватывает «особливое чувствование» [10. Т. 1. С. 466], в котором сливаются экзистенциальные переживания смертности, а также неуправляемости собственной судьбой в рамках авантюрного хронотопа. Тут мы имеем дело с антиципацией Чужого как нечто опасно-непонятного, но в дальнейшем при реальном столкновении с пруссаками, т.е. в пограничном пространстве непосредственного взаимодействия с Чужим, этот страх существенно редуцируется, ему на смену приходит стремление к утверждению себя в пространстве, к доказательству того, что русские воины ничем не хуже хваленых пруссаков («...храбрость оных превозносима была тогда до небес, и описываема была нам уже слишком величайшею, <...> хотя в самом деле силы его [неприятеля. – *Авт.*] далеко были не таковы страшны» [10. Т. 1. С. 456]).

При этом Семилетняя война в болотовском тексте, хотя автор и осуждает ее ужасы и ожесточение сторон, рассматривается им как приобщение к европейскости, как вхождение России в геополитическое пространство Европы. Эта интенция доказать, что мы Европа, а не Азия, примечательным образом проявляется в возникающем противопоставлении регулярных войск, возглавляемых как русскими,

так и иностранными офицерами, казакам и калмыкам, которые маркируются как варвары, т.е. выводятся за семиотические границы регулярных русских войск, старающихся придерживаться конвенциональных правил, действующих в рамках «цивилизованных», европейских войн: «Они <...> покрыли нас стыдом и бесславием передо всем светом, ибо слух о сих разорениях и варварствах рассеялся тотчас повсюду, и везде стали почитать нас сущими варварами»<sup>1</sup> [10. Т. 1. С. 465]; «...поступки наших казаков и калмыков по истине приносили нам мало чести, ибо все европейские народы, услышав о таковых варварствах, стали и обо всей нашей армии думать, что она таковая же» [10. Т. 1. С. 477]. Впрочем, автор мемуаров также показывает размытость этой границы между цивилизацией и варварством, Западом и Востоком, поскольку европейцы во время войны также разоряют земли противника: «...самые саксонцы, сии лучшие и порядочнейшие солдаты, сделались... варварами и совсем на себя были не похожи. Им досталось квартировать в Шарлоттенбурге, <...> славном по-королевскому увеселительному дворцу <...> Они с лютостью и зверством напали на дворец сей и разломали все, что ни попалося им на глаза <...> мужчины избиты и изранены саблями, женщины и девки изнасильничаны, и некоторые из мужчин до того были избиты и изранены, что испустили дух при глазах своих мучителей» [10. Т. 2. С. 26].

Данный авантюрно-мортальный хронотоп войны, который мы далее не рассматриваем ввиду крайне малой его маркированности немецкостью, накладывается, однако, на вполне мирные, чуть ли не идиллические немецкие локусы, примерами описаний которых полны русские травелоги конца XVIII – начала XIX вв. Это упорядоченное, освоенное пространство, причем степень упорядоченности немецких земель выше, чем, например, польских<sup>2</sup>: «Мы нашли места

---

<sup>1</sup> Впрочем, оценки А.Т. Болотова тех же казаков вовсе неоднозначны. В частности, автор отмечает, что варварство противника преувеличивалось пруссаками с целью очернить противника: «...за казаков наших поручиться никому не можно. Однако и то правда, что никто так бесстыдно не умел лгать, как пруссаки, и что им уже не в диковинку было сплетать иногда сущие лжи или, по крайней мере, из каждой мухи делать слона» [10. Т. 1. С. 774].

<sup>2</sup> Это сравнение не в пользу Польши встречается и дальше в тексте: «...мы... вошли в пределы, так называемой, Польской Пруссии... Эту землю нашли мы

сего королевства совсем отменными от польских. Тут господствовал уже во всем иной порядок...» [10. Т. 1. С. 466]; «...какую восхитительную перемену увидел я во всем, въехав в пределы королевства Прусского» [10. Т. 1. С. 638]. С упорядоченностью в рамках рустикальных локусов связаны также мотивы чистоты, удобства, уюта, изобилия<sup>1</sup> как человекосоразмерные характеристики: «...деревни были чистые, расположены и построены изрядным образом, дороги повсюду хорошие...» [10. Т. 1. С. 466]; «изобильные прусские деревни» [10. Т. 1. С. 490], «множество деревень», которыми «усеяны» поля» [10. Т. 1. С. 638]. Те же свойства подчеркнуты в описании деревенских домов: «...какие же дома, какие строения и какой порядок виден был повсюду! <...> У каждого мужика был такой домик, какого у нас не имеют и многие дворяне, а особливо из бедных. ...все было опрятное, уютное, все покрытое снопами и все в порядке» [10. Т. 1. С. 638].

Неудивительно, что эти идиллические не разоренные локусы мира вызывают у русских совершенно противоположные чувства, чем смертельно-авантюрное военное пространство, маркируясь мотивом дружелюбия («...казалось тогда, что мы не в неприятельскую, а в дружескую вошли землю»), что усиливается отношением местного населения: «...как тогда не делано еще было никакого разорения, то все жители находились в своих домах, и не боясь ни мало нас стояли все пред своими домами, а бабы и девки наполняли ушаты свежей воды и поили солдат мимоидущих» [10. Т. 1. С. 466]. Это также пространство эстетического любования, подобного созерцанию идиллической Саксонии в карамзинском тексте: «...на все без особенного удовольствия смотреть было не можно» [10. Т. 1. С. 466]; «Истинно не можно было нам довольно налюбоваться» [10. Т. 1. С. 638].

---

весьма отменно от прусской: все жители были... несравненно беднее и хуже прусских. Что ж касается до городов и местечек, то они были довольно изрядные, однако далеко не таковы хорони, как прусские <...> дороги были несравненно хуже нежели в Пруссии...» [10. Т. 1. С. 642–643].

<sup>1</sup> Однако изобилие тоже может быть смертельным. Как пишет А.Т. Болотов, на прусских огородах русские солдаты нашли много поспевающего картофеля, о котором «...до того и понятия не имели» [10. Т. 1. С. 489]; неумеренное потребление нового продукта в итоге вызвало болезни и смерть нескольких сот человек.

Маркерами освоенности человеком прусского пространства выступают также традиционные при описании немецких локусов мотивы плотности населения («Не было места, с которого б не видно было вокруг деревень до десяти») и миниатюрности немецких локусов («небольшие» деревни [10. Т. 1. С. 638]). Мотивы миниатюрности<sup>1</sup> (в том числе за счет использования уменьшительно-ласкательных суффиксов), упорядоченности<sup>2</sup>, чистоты, многонаселенности, довольства, уюта характерны и для описания урбанистических локусов: «Городок сей [Инстербург. – С.Ж.] хотя не гораздо велик, но довольно хорош. Строеие в ней каменное, высокое и довольно прибористое» [10. Т. 1. С. 478]; «...он [Тильзит. – С.Ж.] был весьма изрядный городок <...> Строеие в нем было изрядное: каменное и деревянное, и жителей находилось довольно количество, и между оными было довольно зажиточных» [10. Т. 1. С. 586]; «...я нашел и городок сей [Гумбин. – С.Ж.] весь порядочно и по плану выстроеным; <...> не было в нем слишком богатых и великолепных домов, но зато повсюду господствовал порядок и везде видна была чистота и опрятность. Улицы повсюду были широкие и прямые; площади на перекрестках просторные, а домики... хотя не большие, но прекрасные, уютные, покойные и на большую часть раскрашенные разными красками <...> прекрасный городок наполнен был множеством ма-

---

<sup>1</sup> Отметим особо характерную метонимию, когда немецкий правитель маленького владения сам называется маленьким. Так, в журнале путешествия В.Н. Зиновьева «маленьким» обозначается кассельский князь [12. С. 349]. А.Т. Болотов же описывает «образ жизни маленьких германских удельных князей» на примере «бискупа эрмландского» [10. Т. 1. С. 641]. Мотив миниатюрности пронизывает это описание: «Жил он тут как маленький государь: имел у себя несколько военных людей...; были у него также пушки и придворный маленький штат, <...> но все сие в сущей миниатюре пред большими государями» [10. Т. 1. С. 641].

<sup>2</sup> Прусская упорядоченность проявляется в небывалой для русского офицера точности поставок фуража: «...не мог... надивиться исправности прусского правительства, ибо по всем местам, где нам по расписанию назначено было иттить, находили мы уже все заготовленное. Был везде готов не только провиант и фураж, но навезены со сторон всякие нужные съестные припасы для продажи войску. Что касается до сена, <...> не было нужды его вешать: ...оно было перевязано в пуки, по десяти фунтов; итак, стоило только отсчитывать оные...» [10. Т. 1. С. 642].

стеровых всякого рода рукомышленных людей и может почесться наилучшим из всех прусских маленьких городков» [10. Т. 1. С. 639]; «...через прусские местечки <...> поход... был прямо веселый и приятный. Места сии были хорошие и всем изобильные <...> Оба [местечка Шипенбейль и Бартенштейн. – С.Ж.], хотя старинные и не по плану построенные, однако весьма изрядные, имеющие в себе прекрасные и уютные домики и хорошие ратуши, а в последнем из них – старинный разоренный замок» [10. Т. 1. С. 640–641].

Как видим из этих описаний, в выборе городских объектов описания А.Т. Болотов больше подобен авторам докарамзинской эпохи: разоренный средневековый замок не привлекает его внимания, зато мемуарист питает пристрастие к регулярной застройке «по плану». Хотя А.Т. Болотов довольно лаконичен в изображении городской архитектуры, он достаточно подробно описывает непривычные для него фахверковские дома: «Они называются у них фахверками или кирпичными мазанками, и составляют средний род здания между каменных и деревянных, и довольно хороши и пригожи» [10. Т. 1. С. 643]. В качестве особенности прусских и польско-прусских городов упоминается также обязательное наличие в них аптек, «...в которых продавались не столько лекарства, сколько всякие овощи и съестные вещи» [10. Т. 1. С. 643].

Все эти перемещения нарратора из одних прусских городков и местечек в другие есть предуготовление к главному путешествию «немецкого» фрагмента мемуаров – попаданию в пространственный центр, город Кенигсберг, который будет охарактеризован позднее. Здесь же заметим, что А.Т. Болотов настолько оказывается связан с относительно безопасным городским локусом, что всякий выход далеко за его пределы чреват опасностью и возвращением в авантюрно-мортальное пространство.

Если речь идет о прогулках в окрестностях Кенигсберга, то это идиллические локусы «вниз по реке Прегелю», месте, которое «...в особенности хорошо и удобно для гулянья. Оно изрыто множеством каналов, усаженных аллеями из деревьев, а по главной аллее находятся многие увеселительные домики и трактиры, для отдохновения гуляющим» [10. Т. 1. С. 862]. Как видим, это освоенное человеком пространство, облагороженная, а не дикая природа. Изображение данных прогулок во многом напоминает саксонские эпизоды карам-

зинского текста с его панорамными пейзажными описаниями, в которых демиприродный локус подается как объект эстетического восприятия, своего рода максимально статичная «живая» картина. В болотовском тексте присутствуют типичные детали такого немецкого идиллического изобильного локуса-«картины»: равнинная река; по одну ее сторону «широкая, гладкая, возвышенная, осажженная с обеих сторон ветлами» дорога; по другую – «луга, пересеченные также кое-где рядами насаженных лоз», «бесчисленное множество всякого скота, стрегомого на лугах» [10. Т. 1. С. 962]. Красочности и медитативного созерцательного умиротворения добавляют «плывущие по реке малые и большие суда, белые, распростертые их паруса, разноцветные флаги» [10. Т. 1. С. 962] и толпы гуляющих в праздничные и воскресные дни. Причем, как подчеркивает А.Т. Болотов, несмотря на множество народа, «нигде и никогда» не наблюдалось «...какого-нибудь бесчиния и шума, а все было тихо, кротко и хорошо, так что мило было смотреть и можно было всегда с приятностью провождать свое время» [10. Т. 1. С. 963]. В эту идиллическую рамку, подобно карамзинскому тексту, вписан город, который составляет с демиприродными окрестностями единое созерцательное целое: «...город, сидящий отчасти на горе, отчасти на косогоре; многочисленные его красные черепичные, а инде зеленые и от солнца иногда, как жар горящие, кровли домов высоких; королевский замок, возвышающийся выше всех зданий на горе, и четвероугольною и высокую башню своею особливый и... важный вид представляющий; высокие и остроконечные колокольни церквей... между бесчисленными домами; зеленые валы крепости...; целый лес из мачт судов многих, украшенных флюгерами и вымпелами разноцветными; многие огромные и превысокие ветряные мельницы... – ...все сие представляло глазам в сем месте приятное зрелище...» [10. Т. 1. С. 962].

Но плавание на шлюпке к самому отдаленному из домиков для гулянья (по сути, на границе идиллического локуса) вместе с товарищами по канцелярии оборачивается опасным приключением. В отличие от чинных немцев болотовские спутники отправляются, чтобы «попьянствовать и побуянствовать прямо по русскому манеру» [10. Т. 1. С. 963]. На обратном пути же меняется сама река: «...поразила я страхом и ужасом, когда увидел реку, вместо прежней гладкости и тишины, всю покрытую страшными волнами, ибо между тем, покуда они помянутым

образом пили, погода переменялась и поднялся превеликий ветер снизу и произвел в реке превеликое волнение» [10. Т. 1. С. 964]. Кроме того, хмельные, за исключением самого рассказчика, отдыхающие велели поднять парус, так что шлюпка чуть не затонула.

Еще одним попаданием в опасный авантюрный хронотоп является поездка А.Т. Болотова по секретному поручению кенигсбергского губернатора с целью арестовать прусского графа Гревена, который должен был затем предстать для допроса в тайной канцелярии в Санкт-Петербурге. Помимо опасений, что граф может оказать вооруженное сопротивление, нарратор испытывает мучения от самого перемещения в пространстве: «...езда сия была мне довольно отягчительна, потому что я ехать принужден был в самое жаркое летнее время, в открытой прусской скверной телеге и терпеть пыль и неносный почти жар от солнца, <...> и место в середине, где сидеть должно, между решеток так тесно и узко, что с нуждою усесться можно» [10. Т. 2. С. 77]. В связи с авантюрным хронотопом в болотовском тексте вновь актуализируются мотивы смертельной опасности и случая: «...сделалось... стеснение в груди <...> от мыслей, что приближалась минута, в которую и моя собственная жизнь могла подвергнуться бедствию и опасности. <...> Однако, положившись на власть божескую и предав в произвол его и сей случай, пустился я с командою моею смело навстречу к графу» [10. Т. 2. С. 84].

Наконец, еще одним смертельно опасным приключением для нарратора стало путешествие по Пруссии из Кенигсберга обратно в Россию<sup>1</sup>. Этот путь связан с различными затруднениями, ретардациями: «...как выехал я уже в начале марта <...> к Мемелю <...>

---

<sup>1</sup> Эпизод расставания автора с «милым и любезным градом» [10. Т. 2. С. 142] – это почти "зеркальное отражение" сцены отъезда русского путешественника в «Письмах» Н.М. Карамзина. По степени эмоциональности и сентименталистской риторике фрагменты вполне сопоставимы. При этом карамзинский нарратор покидает Родину и дорогих его сердцу людей, а в болотовском тексте происходит, наоборот, отъезд в Россию, но одновременно и расставание со значимым для автора локусом «инициации»: «Не могу никак изобразить, с какими чувствованиями выезжал я из... города и как распрашивался со всеми улицами... и... знакомыми себе местами. Вся внутренность души моей преисполнена была... нежными чувствами, и я так был всем тем растроган, что едва успевал утирать слезы...» [10. Т. 2. С. 142].

длинною пустою песчаною косою, <...> то не везде находили мы снег, но в иных местах принуждены были тащиться по голому песку и раскаиваться в том, что поехали сею дорогою. А как на другой день дошло до того, что нам надобно было переезжать <...> залив морской, поперек по льду, то раскаяние наше увеличилось еще и более» [10. Т. 2. С. 144]. Переезд через Курский гаф, как и путешествие на шлюпке, грозит А.Т. Болотову утоплением: «...лед сей далеко не таков толст и крепок был, как на реках, ...перезжать по нем через залив всегда было не без опасности, <...> делались на нем превеликие трещины и вода, выступая из-подо льда, разливалась иногда на знатное расстояние по поверхности оного. <...> души во мне почти не было до тех пор, покуда мы его не переехали. Во многих местах принуждены мы были не ехать, а тащиться по напоившемуся водою глубокому снегу, во многих других ехать по воде и столь инде глубокой, что я того и смотрел, что мы где-нибудь либо проломимся и пойдем на морское дно со всею повозкою своею, или огрызнем так, что нам и выдраться будет не можно и мы всю пожить свою подмоchim и попортим» [10. Т. 2. С. 144–145].

Впрочем, само пребывание в Кенигсберге в болотовском тексте связано с ощущением опасности. Это, во-первых, постоянная, как дамоклов меч, угроза быть отозванным по приказу из мирного локуса в авантюрно-мортальный хронотоп войны, чреватый увечьями и смертью: «...лишишься покоя, безопасности и тысячи выгод, которыми до сего времени ты пользовался и без всякой нужды подвергнешь себя опять не только всем прежним трудам, нуждам, волокитам, но и самым опасностям. <...> не в тот, так в другой случай дойдет и до тебя очередь. <...> и тебя калекою сделают и изуродуют <...> Об усердии и ревности твоей никто и не узнает, а ты изволь влачить на век жизнь горестную и несчастную; но хорошо когда <...> не случилось чего худшего... укокошат молодца по примеру других <...> Пуля глупа и не разборчива...» [10. Т. 1. С. 801–802].

Во-вторых, локус Кенигсберга также амбивалентен. Хотя идиллический элемент преобладает в болотовском описании Кенигсберга, что будет показано далее, образ этого города имеет в тексте и не столь приятную, то прозаическую, то пугающую сторону. Сюда относится, например, «особый глухой и от лучших городских мест удаленный угол» с «темными», «совсем пустыми» и «даже страшны-



ми» «никем необитаемыми узкими переулками» между амбарами-шипклерами, грубыми полукаменными зданиями [10. Т. 1. С. 676]. Вообще, средневековая кривизна и узость улиц, где «...находятся уже все сплошные и о несколько этажей каменные дома, сплюсненные между собою наитеснейшим образом» [10. Т. 1. С. 702], оценивается автором, привыкшему к русскому простору, скорее негативно: «Единое только мне не полюбилось, что дома у них, а особливо в лучших частях города, очень тесны и беспокойны; <...> большая часть не более сажен двух или трех шириною, и при том все покои в них имеют окна в одну только сторону...» [10. Т. 1. С. 713]. Узость, темнота, неудобство как свойства, связанные с дискомфортом, характеризуют внутреннее устройство дома: «...сие приносит с собою ту неудобность, что всходить в верхние этажи должно... темною и самую беспокойною круглою лестницею, ощупью <...> Дворы есть у весьма редких домов, да и те очень тесные...» [10. Т. 1. С. 713]. Кроме того, А.Т. Болотов сетует на еще одну «досадную неудобность» «тесных городских улиц»: «...по ночам всякую нечисть и сор выкидывают из домов на улицы, которая хотя ежедневно особыми и нарочно к тому определенными людьми счищается и свозится долой, но нередко бывает от того дурной запах и духота, заражающая воздух...» [10. Т. 1. С. 714]. Неудивительно, что столь ценящий визуальную панорамность мемуарист маркирует нижние этажи узких и устремленных вверх домов негативными свойствами скуки и темноты («обыкновенно бывают очень скучны и от узкости улиц темны» [10. Т. 1. С. 714]).

Кроме того, Кенигсберг, как всякое место инициации героя, связан с испытаниями, опасностью, искушениями. В случае А.Т. Болотова эти испытания имеют не физическую, а морально-волевою природу. Нарратору приходится не только прилагать усилия и надеяться на случай / провидение, чтобы остаться в Кенигсберге, но и сопротивляться соблазнам города. Одни из этих соблазнов физического рода, поскольку наряду с идиллической Кенигсберг имеет также маргинальную сторону, связанную с темами пьянства, азартных игр и проституции<sup>1</sup>: «...Кенигсберг <...> преисполнен всем тем, что

---

<sup>1</sup> Эта маргинальная тема, однако, встречается во многих «немецких» трагедиях русской литературы, в том числе карамзинском, когда речь заходит о крупных германских городах.

страсти молодых и в роскоши и распутствах жизнь свою провождающих удовлетворять... может, <...> в оном превеликое множество трактиров и биллиардов и других увеселительных мест; <...> женский пол в оном слишком любострастию подвержен и... находятся в оном превеликое множество молодых женщин, упражняющихся в бесчестном рукоделии и продающих честь и целомудрие свое за деньги» [10. Т. 1. С. 688–689]. Несколько раз А.Т. Болотов упоминает, что товарищи старались склонить его к распутству и пьянству, но он избегал соблазнов авантюрно-опасной стороны города: «...единая невидимая рука Господня спасла и не допустила меня в таковой жетине мерзостей и беззаконий погрязнуть, в которую погрузили себя все почти наши офицеры. <...> и поныне не могу довольно надивиться тому, каким образом я тогда от сего зла свободился. Целому стечению многих и разных особливых обстоятельств надлежало быть к тому, чтоб избавить меня от тех опасностей, которыми я окружен был, и руке Господней, или паче промыслу его... принуждено было насильно исторгнуть меня из середины общества людей, ...развращенных и опасных...» [10. Т. 1. С. 691]. Таким образом, Кенигсберг имеет черты города-блудницы с набором характерных порочных локусов (трактиров, биллиардов, винных погребов, непотребных домов), причем опять-таки тема попадания в опасно-авантюрное пространство связано с мотивом погружения-утопления.

Еще одним авантюрно-фривольным топосом выступает у А.Т. Болотова ярмарка<sup>1</sup> с ее увеселениями, включая народный театр, который описывается автором негативно, как пространство низкопроб-

---

<sup>1</sup> Впрочем, «прусскому» имагинально-географическому пространству в болотовских мемуарах вообще свойственна амбивалентность. Соответственно, топосу авантюрно-опасной, фривольной «проклятой ярмонки» [10. Т. 1. С. 722] с ее «буянством» и «шумом» [10. Т. 1. С. 723] противопоставлена благая рождественская «христова ярманка» [10. Т. 1. С. 846] с «конфетами» и блеском огней, которая, по впечатлениям А.Т. Болотова, «...производит довольно приятное зрелище» и связана с идиллической семейственностью: «Весь город дожидается ярманки сей, власно как некоего особливого праздника <...> лучшие мешане со всеми своими семействами и малолетними детьми съезжаются <...> Обыкновение у них есть покупать малолетным детям своим в сей вечер конфеты и игрушки и другие мелочные подарки и приносить и привозить таковые же остающимся дома» [10. Т. 1. С. 847].

ного фарса шуток, где на фоне «кой-как размазанных кулис» [10. Т. 1. С. 718] «усатый гарлекин» «...старается разными своими кривляниями, коверканиями, глупыми и грубыми шутками и враньем, составляющим сущий вздор, смешить и увеселять глупую чернь, смотрящую на него с разинутыми ртами и удивлением. Не бывает тут никакого порядка и никакой связи в представлениях, а все действия и вранье сих представляющих лиц было столь нелепо и несвязно, что без чувствования некоего отвращения на них смотреть... было не можно...» [10. Т. 1. С. 719]. Это также место обмана, поскольку, по А.Т. Болотову, представление использовалось содержанием театра, чтобы привлечь публику для последующей продажи «обманных лекарств» [10. Т. 1. С. 719]. Ярмарка привлекает и ряд офицеров русской армии, которые здесь «...упражнялись в разных забиячествах и непростительных шалостях, а иногда и самых непотребствах» [10. Т. 1. С. 721–722].

Продажным женщинам<sup>1</sup> сам А.Т. Болотов, однако, предпочел книги, поскольку Кенигсберг для него «оказался своеобразными "воротами учености", территорией самопознания» [6. С. 60], о чем будет сказано далее. Но с познанием связано другое искушение автора мемуаров – искушение, как он ее называет, «вольфианской философией», порождающей вольнодумство: «...была она такого свойства, что <...> как скоро из последователей оной кто-нибудь похочет... углубляться более в существо вещей всех, то всего и скорее может сбиться с правой тропы и заблудиться до того, что делается наконец деистом, вольнодумом и самым даже безбожником, и что весьма многие, преразумные впрочем люди, действительно от ней таковыми негодьями сделались и, вместо искомой пользы, крайний себе вред приобрели и в невозвратимую впали пагубу, так как то же самое едва было и со мною не случилось...» [10. Т. 1. С. 983–984]. Заметим, что мотив знания в данном случае актуализируется через пространственную образность, заданную словами «углубляться в сущность», «сбиться с тропы», «заблудиться». Спасительным средством, помогшим А.Т. Болотову справиться с искушением, выступает другая, крузианская философия, с которой автор знакомится у магистра

---

<sup>1</sup> Для А.Т. Болотова Кенигсберг тоже город «бесчисленных утех и удовольствий» [10. Т. 1. С. 674], но иного (интеллектуально-духовного) рода, чем для его сослуживцев.

Веймана, чья квартира, «сухая хибарочка во втором этаже одного посредственного домика» со «следами совершенной бедности» и одновременно средоточие «мудрости», противопоставляется богатым домам сторонников вольфианской философии [10. Т. 1. С. 987].

Итак, еще один лик Кенигсберга в болотовском тексте – это город познания, в том числе книжной мудрости. Еще предвкушая попадание в данный локус, мемуарист выражает надежду, что ему «...там будет очень весело и не скучно; могу многому и такому насмотреться, чего не видывал, а книг доставать себе купить сколько угодно» [10. Т. 1. С. 664]. А.Т. Болотов пишет, как он жадно охотился за книгами, тратя на них существенную часть своих денег, и потом читал запоем как художественную, так и натурфилософскую и душеспасительную литературу. Соответственно, библиотеки, книжные лавки и распродажи составляют один из значимых локусов болотовского Кенигсберга, наполненного, по замечанию автора, «учеными людьми и охотниками до книг»<sup>1</sup> [10. Т. 1. С. 898]. Также город знаний маркируется через локус университета, поблизости от которого располагались «дома тамошних профессоров и других ученых людей», хотя стоит отметить, что нарратора больше интересуют сами ученые люди, чем здание: «...университет сей ни наружностью, ни внутренностью своей не мог приводить в удивление, ибо здание оно было самое простое и старинное, и самая аудитория не составляла никакой важности» [10. Т. 1. С. 709]. Не менее книг и ученых людей А.Т. Болотова привлекают мастерские («...я находился тогда в таком городе, который наполнен был всякими мастеровыми, могущими сделать все, что б им ни заказать...» [10. Т. 1. С. 866]), дом «прусского отставного полковника, великого охотника до наук и до всяких рукоделий и художеств» [10. Т. 1. С. 872] с «превеликой комнатой», заставленной «множеством всякого рода машин, орудий и инструментов» [10. Т. 1. С. 874] как знаков ургии, а также выставка бабочек и «маленькая кунсткамера»,

---

<sup>1</sup> При этом А.Т. Болотов, подобно русскому путешественнику Н.М. Карамзина, заводит «знакомство» с городом-книгой заранее, еще до непосредственного попадания туда: «...целое лето буду жить в большом и славном иностранном немецком городе, о котором я наслышался неведомо сколько доброго и который наполнен учеными людьми, библиотеками и книжными лавками» [10. Т. 1. С. 663–664].

где он «...не мог... довольно налюбоваться зрением на множество редких и никогда мною не виданных вещей, а особливо на преогромное собрание разных руд, окаменелостей, камней, ...раковин, ...птичьих яиц, ...птичьих чучел, ... превеликое собрание янтарных штучек с находящимися внутри их мушками и козявочками...» [10. Т. 1. С. 712]. Здесь же, в Кенигсберге, автор знакомится с камерой обскура, с искусством изготовления линз, т.е., по сути, город становится для А.Т. Болотова своего рода оптической машиной, вбирающей в себя чуда всего мира и делающей их объектами созерцания. В сцене прощания с Кенигсбергом нарратор обращается к нему как одушевленному существу, подытоживая для себя значение локуса как места познания земного и небесного миров: «Ты был мне полезен в моей жизни, ты подарил меня сокровищами бесценными, в стенах твоих сделался я человеком и спознал самого себя, спознал мир и все главнейшее в нем, а что всего важнее – спознал творца моего, его святой закон и стезю, ведущую к счастью и блаженству истинному» [10. Т. 2. С. 143].

Кенигсберг исторический слабее представлен в тексте А.Т. Болотова, чем у Н.М. Карамзина. Немецкое средневековье не составляет для мемуариста столь значимого объекта описания, как в карамзинских «Письмах», что видно, например, из болотовской характеристики университета. Конечно, автор уделяет внимание описанию старинных зданий, но делает это в относительно лаконичной манере, ограничиваясь общими эпитетами: «возвышающиеся... пышные и величественные башни и высокие колокольни церквей» [10. Т. 1. С. 674]; «старинный замок, или дворец прежних владетелей прусских», «...огромное четверугольное, воздвигнутое на горе и не совсем начисто отделанное здание придавало всему городу важный и пышный вид, а особливо построенною на одном угле онаго, превысокою четверугольною и никакого шпица и верха не имеющею башнею...» [10. Т. 1. С. 678]. Здесь мы имеем дело с акцентированием величественности панорамного пейзажа, чем исторической значимости построек. В описании «публичной и старинной библиотеки» фокус внимания сосредоточен на книгах, «по большей части старинных» и «отчасти рукописных», а также иных хранимых здесь «редкостях»: «...наидостойнейшие замечания были портреты Мартина Лютера и жены его Катерины Деворы, о которых уверяли, якобы они писаны с живых оных» [10. Т. 1. С. 705]. Изображение соборной церкви также не содержит особых архитектурных деталей,

лишь констатирует факт: «старинная, построенная в готическом вкусе с превысоким шпирцем» [10. Т. 1. С. 707]. Из внутреннего убранства церкви отмечены «пребогатые органы, стоящие несколько десятков тысяч и достойные зрания» [10. Т. 1. С. 707] «трофеи и знамена», а также «прекрасные мавзолеи и надгробия» «пруссских герцогов и наизнаменитейших людей», в том числе «высокая и широкая четверугольная гробница, наверху которой некто из старинных прусских владетелей, лежащий в полном росте вместе со своею женою» [10. Т. 1. С. 708], но и это описание весьма скупое и до некоторой степени утилитарно, если сравнить с карамзинским текстом, где полный риторических фигур экфразис церковного витража может стать основой для исторического мини-сюжета. Вообще А.Т. Болотова трудно назвать ценителем готики, что видно, например, из характеристики: «...кирка... хотя огромная, но самая старинная, построенная в готическом вкусе» [10. Т. 1. С. 708]. Средневековые кварталы Альштата с их «...узкими, темными и на большую часть кривыми улицами, какие везде в старинных европейских городах... в обыкновении...» [10. Т. 1. С. 706], не кажутся автору живописными; им он предпочитает ширину и прямизну длинной Кнейпгофской улицы, прозванной русскими «Миллионной» за средоточие там домов богатейших купцов: «...дома и на ней все сплошные, староманерные, превысокие, этажей в пять или в шесть и чрезвычайно узкие, а единая ширина и прямизна придают ей наилучшую краску» [10. Т. 1. С. 708].

Наконец, еще один аспект урбанистического прусского локуса – это идиллический Кенигсберг, убежище мира в авантюрно-мортальном пространстве войны: «...с пришествием в сей город назначено было от судьбы и всей моей военной службы почти кончиться...» [10. Т. 1. С. 673]. Через весь «кенигсбергский» фрагмент лейтмотивом проходит антитеза малого мирного кенигсбергского и большого военного европейского пространства: «Между тем, как в Бранденбургии, Померании, Шлезии и Саксонии война вышеупомянутым образом горела, и многие тысячи людей погибали понапрасно, мы продолжали жить в Кенигсберге наиспокойнейшим образом, и так, как бы находились в дружеской земле<sup>1</sup> или в своем отечестве.

---

<sup>1</sup> Здесь вновь актуализирован мотив прусской «дружеской земли», который является в тексте в связи с переходом русской армией границы Восточной Пруссии.

Ничто не нарушало нашего спокойствия и не мешало нам упражняться в разных увеселениях» [10. Т. 1. С. 797]; «Мы же... жили в Кенигсберге в покое и тишине, <...> о своих увеселениях помышляли» [10. Т. 1. С. 852–853]; «...мне... не хотелось с сим городом расстаться и трудную и скучную походную жизнь променять на тутошную спокойную и приятную» [10. Т. 1. С. 855]; «Между тем как мы... в Кенигсберге в мире и тишине жизни и время свое препровождали в разных увеселениях, война продолжала гореть в Европе...» [10. Т. 1. С. 900]; «...между тем как мы... в Кенигсберге в мире и в тишине жили и время свое проводжали в одних забавах, утехах и увеселениях разных, а я занимался чтением, переводами и науками, война продолжалась в Европе <...> во многих... странах и областях» [10. Т. 2. С. 7]. Кроме того, прусская идиллия важна для автора еще и потому, что является основой для последующего идиллического бытия, «мирной, спокойной и благополучной жизни» [10. Т. 1. С. 673] в России. При этом Кенигсберг, несмотря на «порядочные городские ворота» и «строгие караулы»<sup>1</sup>, маркируется как подчеркнуто невоенный локус: «...не может сей город порядочной и долговременной осады вытерпеть, и потому почестья может он более открытым купеческим и торговым городом, нежели крепостью» [10. Т. 1. С. 702].

Множество раз помянутые А.Т. Болотовым увеселения отличаются от тех непристойностей, которым, согласно автору, предавались его сослуживцы. Нарратор развлекается на немецкий лад, подчеркивая, подобно русским авторам, другим «немецким» травелогам, умеренность немцев во всех проявлениях. Мотивы умеренности<sup>2</sup> и благопристойности относятся как к описаниям прусского

---

<sup>1</sup> Мотив строгости прусских караулов – традиция, введенная Фридрихом II, – встречается и в карамзинском тексте. Также, подобно Н.М. Карамзину, А.Т. Болотов иронизирует над внешним видом караульных: «Для содержания... караула было у них несколько десятков человек городских престарелых солдат, которых особливому и смешному мундиру мы довольно насмехаться не могли» [10. Т. 1. С. 707].

<sup>2</sup> Умеренность пруссаков имеет, однако, и свою обратную сторону. Хотя они и отличают нарратора за его благопристойное поведение от иных русских, дают ему советы, оказывают услуги и проводят с ним время в мирных увеселениях, он продолжает чувствовать некую отстраненность между собой и большинством

народа в целом («умеренный и воздержный род их жизни, удаленной от всяких роскошей и излишеств» [10. Т. 1. С. 699]; «...жители... живут довольно хорошо, однако умеренно и без всяких почти излишеств. Не приметно... никакого... мотовства и непомерности. Все наилучшие люди ведут жизнь степенную и более уединенную <...> В домах прислуга у них очень малая. Есть варят у них обыкновенно женщины, которые сами и закупают к столу все нужное, а вкупе и отправляют должность лакеев...», сопровождая хозяек во время прогулок, что для русских «...было сперва очень удивительно» [10. Т. 1. С. 712–713]), так и к характеристике пруссаков в деловой жизни, противопоставленной русским порядкам («...в немецких канцеляриях совсем не такие обыкновения, как у нас, <...> служителями не предпринимаются никакие вольности в разговорах и не препровождается время в смехах и балагуреньях, ...всякий... сидит, как вкопанный, на своем месте<sup>1</sup> и занимается своим делом наиприлежнейшим образом, и у них не только нет никогда шума и сумятицы, но наблюдается во всем благопристойность, тихость и совершенный

---

кенигсбержцев, т.е. для них А.Т. Болотов уже не чужой, но еще не свой. С тем большим воодушевлением он превозносит двух кротких, добродушных, честных и благородных стариков, у которых квартируется. Как подчеркивает мемуарист, это их «несвойственное пруссакам благоприятство» [10. Т. 1. С. 891–892] объясняется тем, что «...старики... были не природные прусские жители, а уроженцы... страны, которая наполнена людьми добрыми и честными и... славится добротой характеров своих жителей, а именно из Швейцарии» [10. Т. 1. С. 891].

<sup>1</sup> Здесь русский нарратор входит в мирный «немецкий мир» не только через язык, но и подражание поведению пруссаков: «...привыкнув к сему новому и уединенному роду жизни, препроводил я несколько недель в наипокоейшем состоянии и жил... в мире и тишине и был состоянием своим доволен» [10. Т. 1. С. 700]. В том же трактире А.Т. Болотов ведет себя в соответствии с понятиями немцев о пристойности и допустимых развлечениях: «...захаживал я... в трактир, но не для мотовства и бесчиния какого, а <...> чтоб велеть напоить себя кофеем или чаем, а между тем философическим оком посмотреть на людей разного состояния <...> читал я там новейшие... иностранные газеты, ...с товарищами своими, немцами, садился за особый столик, <...> играя не для прибитка, а для увеселения единого <...> сыгрывал партию, другую... в билиард <...> для единого увеселения» [10. Т. 1. С. 961]. В результате инонациональное оказывается нарратору ближе своего: «...в сообществе не наших, а смирных и кротких кенигсбергских жителей препровождал всегда с особливим удовольствием время» [10. Т. 1. С. 961].



порядок...» [10. Т. 1. С. 697]), а также в пространственных перемещениях («...карет и богатых экипажей у них чрезвычайно мало, а все ходят наиболее пешком» [10. Т. 1. С. 7134]; «Ходьба и езда по городу довольно спокойная...» [10. Т. 1. С. 714]), на свадьбах, напоминающих мемуаристу балы («...все люди были порядочно одеты и наблюдавшие всю благопристойность [10. Т. 1. С. 830]), во время прогулок за городом («...не видал я... бесчиния и шума, а все было тихо, кротко и хорошо...» [10. Т. 1. С. 963]), в городских садах («Единое только наблюдается строго<sup>1</sup>, чтоб всегда господствовало тут благочиние, тишина и всякая благопристойность, почему и не услышишь тут никогда ни шума, ни крика и никаких других вздоров; но... посещающие... сады... либо сидят где-нибудь в кучке, либо гуляют себе по аллеям и дорожкам, либо забавляются какою-нибудь игрою и провождают время свое в удовольствии и в смехах. Никакая партия другой не мешает <...> все... стараются друг другу оказывать... вежливость и учтивость» [10. Т. 1. С. 859–860]; «Чашка чаю или кофея и трубка табаку составляли все мое мотовство в оных... » [10. Т. 1. С. 961]).

С мотивом умеренности связан другой, весьма расхожий в русских травелогах о Германии рубежа XVIII–XIX вв. мотив сглаженности сословных различий (особенно в Пруссии). Выше мы указывали, что русских офицеров удивляло, что женская прислуга совмещала в себе множество ролей. Также, как замечает А.Т. Болотов, люди «всякого чина и состояния», «кроме только самой подлости», могли вместе оказаться на свадьбе («...есть тут мещане, есть хорошие ремесленники, есть духовные, есть и хорошие купцы со своими женами и дочерьми; а из молодых и сих танцующих мужчин есть множество и штудирующих здешнем университете студентов, и в том числе хороших дворянских детей <...> всякому дозволено посещать сии пиры» [10. Т. 1. С. 831–832]). Та же картина описывается А.Т. Болотовым и в локусах городских садов, наполненных летом «множеством всякого рода людей»: «Ходят в них купцы, ...хорошие

---

<sup>1</sup> Поддержанием идилической упорядоченности занимается в том числе полиция: «...если кому вздумается что-нибудь непристойное и неприличное предпринять, тотчас под руки, и выведут со стыдом вон и вытолкают в двери, кто б он таков ни был» [10. Т. 1. С. 832].

мещане, ...студенты, а иногда и мастеровые. Словом, вход в них, кроме самой подлости, никому не возбранен, и всякий имеет свободу в них сидеть, или гулять, или забавляться разными играми» [10. Т. 1. С. 859].

Вообще антитеза русской любви к роскоши вплоть до мотовства и немецкой умеренности, доходящей до скупости даже в среде аристократии, весьма часто встречается в русских травелогах о Германии конца XVIII – первой половины XIX в. Присутствует это противопоставление и в болотовском тексте, где кенигсбергские похождения русских офицеров-гуляк контрастируют с бережливыми привычками горожан. Проецируется оно и на жизнь не только третьего сословия, но и высшей прусской аристократии. В частности, упоминается королевский дворец в Восточной Пруссии, «...который составлял тогда очень небольшой и такой каменный домик, каких у нас в Москве несколько сот найти можно...» [10. Т. 1. С. 711]. Также комнаты в кенигсбергском замке, где жили ранее прусские герцоги, маркируются как «старинные, скучные и темные» с маленькими окнами и неотделанными этажами [10. Т. 1. С. 967]. Но поселившийся здесь губернатор Корф перестраивает их в новом роскошном стиле: «Поправления и отделка сия стоила нам не одну тысячу, ибо генерал отделявал покои свои с пышной руки и не жалея нимало денег; наилучшие лепные мастера и живописцы альфреско употреблены были для убирания и расписывания комнат, и одна галерея стоила, я думаю, тысяч двух, а о прочих и многочисленных, жилых и парадных комнатах уже и упоминать нечего. Из сих убрана и украшена была одна другой лучше, и весь сей этаж отделан был так хорошо, что ежели б приехала к нам и сама императрица, так бы могла найти в нем себе спокойную квартиру» [10. Т. 1. С. 967]. Генерал Корф меняет не только интерьеры, но и задает новые великосветские порядки с невиданным прежним владельцам размахом: «...приехал... в Кенигсберг с превеликой помпой и многочисленной свитой. <...> с самого приезда... начал жить и вести себя с такой пышностью и великолепием, что с того времени весь Кенигсберг власно как оживотворялся, и пошло в нем все другое» [10. Т. 1. С. 728]. Именно благодаря российскому губернатору город «сделался обиталищем утех и веселостей», «центром веселостей» посреди «шума военного орудия» [10. Т. 1. С. 839], привлекавшим в Кениг-

сберг прусское, польское и русское дворянство. Одним из примеров таких увеселений, причем не самым роскошным, является устроенная Корфом «иллюминация», которая «в немецких городах бывает очень редко. И потому, хотя... ничего почти не значила и была самая маленькая и иллюминирована была тогда только решетка и ворота двора..., но для пруссаков было уже и сие в великую диковинку, и народ, собираясь в великом множестве, не мог ей довольно насмотреться...» [10. Т. 1. С. 951]. В целом, по замечанию А.Т. Болотова, «...жители прусские не видывали, с самого начала своего королевства, никогда таких еще в столичном городе своем пышностей, забав и увеселений, какие тогда видели и вряд ли когда-нибудь и впредь увидят. Ибо самые прусские короли едва ли могут когда-нибудь так весело, пышно и великолепно жить, как жил тогда наш Корф<sup>1</sup>» [10. Т. 1. С. 969].

Наряду с мирностью, упорядоченностью и умеренностью, Кенигсбергу как идиллическому локусу присущи положительные характеристики изобилия («...город сей во всем имеет изобилие...» [10. Т. 1. С. 712]), благополучия-счастья («обиталище благополучия» [10. Т. 1.

---

<sup>1</sup> Великовельможное поведение Корфа хотя в некоторой степени и соотносится с имперскими амбициями новой власти в Кенигсберге, не укладывается, однако, в рамки дихотомии «русское роскошество – немецкая экономия», а скорее отражает личные вкусы богатого фаворизированного генерала, поскольку сменивший его на посту губернатора Суворов, как показывает А.Т. Болотов, вел себя гораздо скромнее: «...не видно было в нем ни малейшей пышности и великолепия такого, какое привыкли... видеть в Корфе» [10. Т. 2. С. 36–37]. Впрочем, Суворов устраивает для местных немцев иное невиданное для них зрелище на праздник Богоявления – «водосвящения надворные» со всеми русскими «обрядами» [10. Т. 2. С. 35–36]: «Процессия [шествия от церкви до иордани. – С.Ж.]... была наивеликолепнейшая, и архимандрит, в богатых своих ризах и драгоценной шапке, со множеством духовенства, производили для пруссаков зрелище, достойное любопытства...» [10. Т. 2. С. 36]. Таким образом, в болотовском тексте русское и немецкое пространства взаимопроникают друг в друга. Еще один пример этому – символический акт переделывания протестантской церкви в православную, когда в «яблоко» шпица, где уже была помещена медная пластина с историей основания кирхи, русские добавляют аналогичную пластину с «латинскими письменами» о превращении церкви «в греческую», оставляя «на веки монумент» в Кенигсберге, «...что мы, россияне, некогда им владели...» [10. Т. 1. С. 1000].

С. 674]), чистоты-благоустроенности («...мостовая сия содержит... в хорошем состоянии; в ночное же время, а особливо осенью и зимою, освещаемы бывают все улицы фонарями...» [10. Т. 1. С. 714]; «...в домах... чисто и прибористо...» [10. Т. 1. С. 873]; «...все немцы обыкновенно одевались чище и убирались лучше наших офицеров...» [10. Т. 1. С. 979]), а также визуальной привлекательности-пышности («С ненасытимым оком и... восхищением взирал я на сей обширный, <...> отменно пышный и хороший вид имеющий город...» [10. Т. 1. С. 674]; «...не мог довольно налюбоваться красотой и пышностью многих улиц...» [10. Т. 1. С. 678]).

Особо отмечаемым А.Т. Болотовым идиллическим типом городского пространства являются демиприродные локусы садов, которые в целом составляют, согласно Е.Э. Овчаровой, предмет «страстного увлечения» автора [4. С. 142]. Так, автор пространно описывает сад купца Сатургуса, не очень обширный, но «наилучший во всем Кенигсберге» в силу своей ландшафтной регулярности, всевозможным «украшениям» и «редким вещам» [10. Т. 1. С. 711]. По сути, такой локус воплощает в себе идею облагоустроенной идиллической природы, своего рода идеального мира в миниатюре, соединяющего естественнонаучное, техническое и эстетическое начала: «Есть... тут богатая оранжерея, набитая разными иностранными произрастаниями; есть менажерия, или птичник и зверинец, в котором содержится множество редких иностранных птиц и зверьков; есть многие прекрасные домики и беседки» [10. Т. 1. С. 711–712], «бесчисленное множество цветов», «хорошие плодоносные деревья», а также деревья, «обстриженные разными фигурами», фонтаны, питаемые «насосами из канала», «прекрасная башня» и «изрядная беседка» с «колокольной игрой», «производимой тою же водою» [10. Т. 1. С. 712].

С описанием этого и иных кенигсбергских садов, которые также характеризуются миниатюрностью и упорядоченностью («не слишком велики и не пышные, однако иные из них довольно изрядные и содержимые в порядке» [10. Т. 1. С. 859]), связан в болотовском тексте мотив удовольствия, в котором гармонически уравновешены эстетически-познавательный и утилитарный элементы («Все сии зрелища были до того мною невиданные, и потому всякий раз, когда ни случалось мне в саду сем бывать, производили мне много удовольствия» [10. Т. 1. С. 712]; «...находилось тогда в Кенигсберге множе-

ство таких садов, в которые ходить и там с удовольствием время свое препровождать было нам невозбранно» [10. Т. 1. С. 859]). Помимо любования диковинами и наслаждения умиротворяющей атмосферой, в этих прусских локусах можно отдохнуть, выпить и поесть в находящихся там трактирах и беседках с их типажно-«немецкими» атрибутами «кофея», пива или трубки с табаком, а также сыграть в «ломбер», «лагенбан», «фортунку» или «биллиард» «отнюдь не для выигрыша, а для единственного препровождения времени» [10. Т. 1. С. 860]. Идиллически-мирный характер пространства подчеркнут словосочетаниями «тихо и мирно», «без всякого шума, крика» [10. Т. 1. С. 860], «тихое, кроткое и безмятежное обхождение и вежливость» посетителей [10. Т. 1. С. 861], а утилитарно-упорядоченный, уютный аспект актуализирован в характеристике автора, что в прусских садах «...все так хорошо, так дешево и так уютно, что всякий выходит с удовольствием оттуда» [10. Т. 1. С. 860]. Аналогично кенигсбергским садам и демиприродное пространство окрестностей Кенигсберга, о которых говорилось выше и к которым также можно отнести «земляные валы, окружающие форштаты» и служащие «общим гульбищем» для кенигсбержцев: «Всякое воскресенье после обеда наполнены они были несколькими тысячами гуляющего по ним обоюбого пола народа...» [10. Т. 1. С. 861].

Наряду с городскими садами и окрестностями, еще одним центром визуальной идиллии в Кенигсберге выступает пространство вокруг одного из мест жительства А.Т. Болотова. Описание видов, окружающих этот дом, представляет собой идиллические демиприродные пейзажи, поданные в сентименталистском духе. В одной стороне созерцателю открывается «маленькой плодосной садик» [10. Т. 1. С. 888], деревья из которого «простирались» до окон жилища автора. Во второй – другой, «прекрасный, регулярный и убранный беседками и партерами сад» [10. Т. 1. С. 888] с множеством цветов, который особенно «увеселял» А.Т. Болотова. Локус доступен созерцателю как в визуальном («...я мог весь его обозреть и видеть всех в нем гуляющих...»), так и в ольфакторном аспектах («...запах от духовитых трав и цветов достигал даже до моих окон...») [10. Т. 1. С. 889]. Это пространство *dolce far niente*, отдохновения от прозы жизни для «целых компаний», «провожающих в прогулках свое время» и одиночек (в полубеседке «в уединении чи-

тающего книгу молодого человека»), а также локус семейственности: «...прихаживало туда все семейство... и пило чай с гостями своими» [10. Т. 1. С. 889]. Наконец, кульминация идиллической визуальности, «наиприятнейшее для глаз зрелище» [10. Т. 1. С. 889], описывается в третьей стороне, открывающейся из жилища А.Т. Болотова. Это вид на большой пруд, берега которого украшены «множеством прекрасных регулярных садов и беседками разных фигур, построенных на самой почти воде» [10. Т. 1. С. 890], а также «сплошными и одну почти связь составляющими каменными домами», раскрашенными «разными красками» и снабженными «разноцветными зонтиками» от солнца, что в совокупности представляется нарратором как идиллический «...наивеликолепнейший амфитеатр, а особенно в тихую погоду, когда в гладкой поверхности воды все они и в ней изображались превратно власно, как в зеркале» [10. Т. 1. С. 889]. По сути, это максимально статичный мирный локус, «живая картина», застывшее мгновение, заполненное эстетическим созерцанием «пышности и красоты» и интеллектуальной деятельностью: «Не один раз выносил... столик и по несколько часов тут в тени... сиживал на свежем воздухе и, любуясь красотой места, упражнялся либо в чтении какой-нибудь приятной и полезной книжки, либо в писании чего-нибудь себе в науку и в наставление» [10. Т. 1. С. 889–890]. Идилличность также усиливается аудиальными образами, «приятными звуками гармонической музыки» из окружающих «прекрасный пруд» домов, жители которых музицировали: «...нередко увеселяем был слух мой из иных окон приятным тоном флейтраверсов, из иных валторн, из иных скрипич и других инструментов...» [10. Т. 1. С. 890]. Человечески освоено-облагорожено и пространство самого пруда, по которому разъезжают «маленькие суденышки с целыми компаниями людей обоего пола», увеселяющими для нарратора «еще более зрелище», и через который прокинут «узенький и предлинный мост», всегда заполненный народом: «Иногда собирался он толпами и, облокотясь о перилы, сматривал на сие озеро и красотою оною, вместе со мною, любовался, или утешался приятною музыкою, слышимою из многих домов, по берегам оною построенных» [10. Т. 1. С. 890].

Подводя итоги пространственному описанию Восточной Пруссии в мемуарах А.Т. Болотова, отметим, что имагинально-геогра-

фические образы в тексте могут быть в целом структурированы исходя из их соотношенности с элементами оппозиций «центр – периферия» и «авантюрно-мортальное – идиллическое». В данном случае центром пространства выступает город Кенигсберг с его близлежащими окрестностями, а периферией – все прочие восточнопрусские локусы мемуаров, природные, демиприродные-рустикальные и урбанистические локусы. При этом и периферийные, и центральные локальные образы могут, хотя и в разной степени, относиться к авантюрно-мортальному и идиллическому типам пространства, что в целом придает «прусскому» пространству в болотовском тексте амбивалентность.

К авантюрно-мортальному пространству относятся локусы войны (граница территории противника, поля сражений, разоренные деревни и города и т.п.), а также места, связанные с покиданием нарратором территории центра (дальняя прогулка на шлюпке, поездка с секретным поручением, путешествие домой через Курский гаф). Эти локусы маркированы мотивами опасности, фатума, буйства, смерти. Действие здесь превалирует, поэтому пейзажные описания (за исключением локуса Курского гафа) весьма лаконичны, лишены инонациональной пространственной специфики.

В рамках Кенигсберга как центра авантюренность и мортальность существенно смягчены, но проявляются в ряде случаев. Во-первых, беспокойность жизни в прусской столице для автора связана с угрозой его возврата не по своей воле в пространство войны, что чревато гибелью, увечьем и т.п. Соответственно, автор описывает различные ухищрения, помогающие ему остаться в городе. Во-вторых, в рамках Кенигсберга есть отдельные пространства, способные, по мнению мемуариста, привести его не к физической, но духовной гибели. С одной стороны, это различные «кабацкие» локусы (трактиры, миллиардные и прочие увеселительные места, включая топос ярмарки как территории обмана и буйства, в которых подвергается испытанию нравственность нарратора. С ними связаны мотивы продажной любви, неумеренного потребления алкоголя, азартных игр. С другой стороны, потенциальная духовная пагуба может исходить от Кенигсбергского университета и книг, продаваемых в местных лавках. Это связано с мотивом «неправильной» философии, чреватой опасностью вольнодумства и атеизма как отхода от путей божьих. Наконец, в наиболее

ослабленном виде опасность в границах города может выступать просто в качестве неуютного пространства, причем как на городской периферии (дальние, безлюдные / глухие, почти страшные складские кварталы с амбарами-шпиклерами), так и в историческом центре Кенигсберга с его подчеркнуто готической архитектурой жилищ, не очень удобных для проживания (в последнем случае актуализируются негативно маркированные мотивы тесноты, темноты, узости, кривизны улиц и дурного запаха от выбрасываемых отходов).

В качестве идиллических пространств, противопоставленных авантюрно-мортальным, А.Т. Болотов описывает отдельные, нетронутые войной, локусы прусских деревень и городов. Для этих описаний характерны мотивы мирной жизни, изобилия, упорядоченности и уюта немецкого пространства, а также его миниатюрности и одновременно густонаселенности, что в целом означает ярко выраженные антропность и цивилизованность идиллической Восточной Пруссии.

Средоточием идиллии в болотовском тексте выступает и сам Кенигсберг как центр «прусского» хронотопа. В рамках общего образа города можно выделить ряд урбанистических (улицы, дома, замок, кирки) и демиприродных подпространств (городские сады и гульбища вокруг города). В целом в описании идиллического Кенигсберга актуализированы мотивы визуальной красоты, упорядоченности, уюта, изобилия и пышности, но в то же время умеренности как некоей гармонической удержанности от крайностей. Впрочем, иногда эта «немецкая» умеренность подвергается мягкой критике автора и «разбавляется» отдельными проявлениями «русской» любви к роскошеству и свободному проявлению чувств, которые А.Т. Болотов как сторонник «золотой середины» также оценивает критически, не оправдывая в полной мере.

Кроме идиллической, образ болотовского Кенигсберга имеет еще целый ряд сторон. Так, город выступает как центр увеселений и удовольствий. С одной стороны, это придает Кенигсбергу отдельные черты города-блудницы. С другой – автор мемуаров, чей образ жизни в столице Восточной Пруссии можно охарактеризовать скорее как созерцательно-интеллектуальный, находит здесь иные, более «пиитические» развлечения, танцуя на балах и свадьбах, читая книги и беседуя на философские и естественнонаучные темы, мастера



кунштютки и просто часами любуюсь городской жизнью. Трактирные «приключения» А.Т. Болотова не авантюры, не выходят за рамки жизни добропорядочного умеренного немца – выпить кофе, почитать газету, сыграть по мелочи не ради выигрыша, а для приятного времяпрепровождения.

Еще одна сторона прусской столицы – исторический Кенигсберг. Его автор мемуаров описывает довольно скупо, хотя и подмечая особенности, но не вживаясь в средневековую атмосферу в той степени, как это делает, например, Н.М. Карамзин. Вообще средневековой кривизне, высоте и узости готики А.Т. Болотов предпочитает простор, регулярность / упорядоченность и прямыню более новых и пышно выглядящих кварталов.

Гораздо большее значение для мемуариста имеет Кенигсберг как место личной «инициации» и познания. В прусском городе А.Т. Болотов познает инонациональный мир в том разнообразии, который может предложить цивилизованный европейский город, познает себя и узнает, что особо акцентируется автором, путь к Богу. Описывая свое взросление в Кенигсберге, мемуарист маркирует его как локус пользы, подготавливающий русского дворянина к новой жизни в России.

В целом «пруссский» фрагмент болотовских мемуаров во многом походит на другие травелоги русской литературы конца XVIII в., описывающие пространство Германии. В плане пространности и количества изображаемых деталей текст А.Т. Болотова подобен «Письмам русского путешественника» Н.М. Карамзина. Хотя тон болотовского повествования более рационалистичен во многих моментах, в нем, однако, проявляется и сентименталистский модус в акцентировании чувств, испытываемых нарратором, в общей атмосфере восхищения Чужим и особом внимании к идиллическим «немецким» демиприродным локусам сада и деревни.

#### **Список источников**

1. Милютин М.П., Веселова А.Ю. Мемуары А.Т. Болотова: история создания // Русская литература. 2020. № 3. С. 165–182.
2. Попова В.И. «Записки...» А.Т. Болотова как энциклопедия провинциальной жизни в России XVIII в. // Проблемы науки: материалы Всероссийской научно-технической конференции. Ч. 3: Гуманитарные науки. Новомосковск : Новомосковский институт, 2019. С. 64–68.

3. Володина Т.А., Тарунтаева Т.А. Имперский характер русской армии в Семилетней войне (по воспоминаниям А.Т. Болотова) // Университет XXI века: научное измерение: материалы научной конференции научно-педагогических работников, аспирантов, магистрантов ТГПУ им. Л.Н. Толстого. Тула, 22 мая 2019 г. Тула : ТГПУ им. Л.Н. Толстого, 2019. С. 494–495.

4. Овчарова Е.Э. Западноевропейский литературный пейзаж XVIII века и мемуары А.Т. Болотова // Национальные коды в европейской литературе XIX–XXI веков. Нижний Новгород : ННГУ, 2016. С. 140–146.

5. Овчарова Е.Э. Русский дворянин XVIII в. в европейской культурной среде: кенигсбергский период жизни А.Т. Болотова // Национальные коды европейской литературы в контексте исторической эпохи: колл. монография. Нижний Новгород : ННГУ, 2017. С. 406–415.

6. Пауткин А.А. Кенигсберг А.Т. Болотова. Оптика самопознания // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2017. № 4. С. 52–61.

7. Schmidt W. Ein junger Russe erlebt Ostpreussen. Andrej Bolotovs Erinnerungen an den Sibenjährigen Krieg // Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht. 18. Jahrhundert: Aufklärung. München : Wilhelm Fink Verlag, 1992. S. 190–208.

8. Антохов А.В., Антохова С.Ю. Время и пространство в мемуарно-автобиографической прозе // Вестник Брянского государственного университета. 2010. № 2. С. 60–67.

9. Жданов С.С. «Средневековые» немецкие локусы в «Письмах русского путешественника» Н.М. Карамзина // Семиотическое пространство языка. Смыслы и знаки : материалы 2-й Международной научно-практической конференции. Новосибирск : Изд-во НГТУ, 2018. С. 57–67.

10. Болотов А.Т. Жизнь и приключения Андрея Болотова: описанные самим им для своих потомков: в 4 т. СПб. : Печатня В. Головина, 1870–1873.

11. Тиме Г.А. О феномене русского путешествия в Европу. Генезис и литературный жанр // Русская литература. 2007. № 3. С. 3–18.

12. Зиновьев В.Н. Журнал путешествия по Германии, Италии, Франции и Англии (1784–1785) // Россия и Запад: горизонты взаимопознания. М. : ИМЛИ РАН, 2008. Вып. 3: Литературные источники последней трети XVIII века. С. 335–380.

## References

1. Milyutin, M.P. & Veselova, A.Yu. (2020) A. T. Bolotov's Memoirs: History of Creation. *Russkaya literatura*. 3. pp. 165–182. (In Russian). DOI: 10.31860/0131-6095-2020-3-165-182

2. Popova, V.I. (2019) [“Notes ...” by A.T. Bolotov as an encyclopedia of provincial life in Russia in the 18th century]. *Problemy nauki* [Problems of science]. Conference Proceedings. Pt 3. Novomoskovsk: Novomoskovskiy institut. pp. 64–68.

3. Volodina, T.A. & Taruntaeva, T.A. (2019) [The imperial character of the Russian army in the Seven Years' War (by the memoirs of A.T. Bolotov)]. *Universitet*

*XXI veka: nauchnoe izmerenie* [University of the 21st century: A scientific dimension]. Proceedings of the International Conference. Tula. 22 May 2019. Tula: Tula State Pedagogical University. pp. 494–495. (In Russian).

4. Ovcharova, E.E. (2016) Zapadnoevropeyskiy literaturnyy peyzazh XVIII veka i memuary A.T. Bolotova [Western European literary landscape of the 18th century and memoirs of A.T. Bolotov]. In: Sharypina, T.A., Poluyakhtova, I.K., Men'shchikova, M.K. (eds) *Natsional'nye kody v evropeyskoy literature XIX–XXI vekov* [National codes in European literature of the 19th–21st centuries]. Nizhniy Novgorod: Nizhniy Novgorod State University. pp. 140–146.

5. Ovcharova, E.E. (2017) Russkiy dvoryanin XVIII v. v evropeyskoy kul'turnoy srede: kenigsbergskiy period zhizni A.T. Bolotova [Russian nobles of the 18th century in the European cultural environment: The Königsberg period of A.T. Bolotov]. In: Sharypina, T.A., Poluyakhtova, I.K., Men'shchikova, M.K. (eds) *Natsional'nye kody evropeyskoy literatury v kontekste istoricheskoy epokhi* [National codes of European literature in the context of the historical era]. Nizhniy Novgorod: Nizhniy Novgorod State University. pp. 406–415.

6. Pautkin, A.A. (2017) A.T. Bolotov in Königsberg. Optics of Self-Knowledge. *Filologicheskie nauki. Nauchnye doklady vysshey shkoly*. 4. pp. 52–61. (In Russian).

7. Schmidt, W. (1992) Ein junger Russe erlebt Ostpreussen. Andrej Bolotovs Erinnerungen an den Sibenjährigen Krieg. In: *Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht*. 18. Jahrhundert: Aufklärung. München: Wilhelm Fink Verlag. pp. 190–208.

8. Antyukhov, A.V. & Antyukhova, S.Yu. (2010) Vremya i prostranstvo v memuarно-avtobiograficheskoy proze [Time and space in memoir-autobiographical prose]. *Vestnik Bryanskogo gosudarstvennogo universiteta*. 2. pp. 60–67.

9. Zhdanov, S.S. (2018) [“Medieval” German loci in the Letters of a Russian Traveler by N.M. Karamzin]. *Semioticheskoe prostranstvo yazyka. Smysly i znaki* [Semiotic space of language. Meanings and signs]. Proceedings of the 2nd International Conference. Novosibirsk: Novosibirsk State Technical University. pp. 57–67. (In Russian).

10. Bolotov, A.T. (1870–1873) *Zhizn' i prikladyeniya Andreya Bolotova: opisannye samim im dlya svoikh potomkov: v 4 t.* [Andrey Bolotov's Life and Adventures, Written by Himself for His Descendants: in 4 volumes]. St. Petersburg: Pechatnya V. Golovina.

11. Time, G.A. (2007) O fenomene russkogo puteshestviya v Evropu. Genesis i literaturnyy zhanr [On the phenomenon of Russian travel to Europe. Genesis and literary genre]. *Russkaya literatura*. 3. pp. 3–18.

12. Zinov'ev, V.N. (2008) Zhurnal puteshestviya po Germanii, Italii, Frantsii i Anglii (1784–1785) [Journal of travel in Germany, Italy, France and England (1784–1785)]. In: *Rossiya i Zapad: gorizonty vzaimopoznaniya* [Russia and the West: Horizons of mutual knowledge]. Vol. 3. Moscow: IWL RAS. pp. 335–380.

**Информация об авторе:**

**Жданов С.С.** – д-р филол. наук, заведующий кафедрой языковой подготовки и межкультурных коммуникаций Сибирского государственного университета геосистем и технологий, доцент кафедры иностранных языков технических факультетов Новосибирского государственного технического университета (Новосибирск, Россия). E-mail: fstud2008@yandex.ru

*Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.*

***Information about the author:***

**S.S. Zhdanov**, Dr. Sci. (Philology), head of the Department of Language Training and Intercultural Communications, Siberian State University of Geosystems and Technologies (Novosibirsk, Russian Federation); associate professor, Novosibirsk State Technical University (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: fstud2008@yandex.ru

*The author declares no conflicts of interests.*

*Статья принята к публикации 23.09.2021.*

*The article was accepted for publication 23.09.2021.*

Научная статья

УДК 82.091+821.161.1+821.222.1]-042.75:929

doi: 10.17223/24099554/18/12

## **ХОСРОВ-МИРЗА: ИСТОРИЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ. К ВОПРОСУ О КУЛЬТУРНОМ СВОЕОБРАЗИИ РУССКО-ПЕРСИДСКИХ СВЯЗЕЙ**

---

*Оксана Анатольевна Кравченко<sup>1</sup>,  
Зейнаб Садеги Сахлабад<sup>2</sup>*

*<sup>1, 2</sup> Университет Аль-Захра, Тегеран, Иран*

*<sup>1</sup> o.kravchenko@alzahra.ac.ir*

*<sup>2</sup> z.sadeghi@alzahra.ac.ir*

**Аннотация.** Образ персидского принца Хосрова-Мирзы вошел в русскую художественную культуру XIX и XX столетий. Образ формирует особый мотивный круг, окрашенный индивидуально-личностными особенностями принца. Исследование смысловых пластов, сопряженных с этим образом, позволяет говорить о наличии персидского текста в творчестве Н. Гоголя. Особая перспектива анализа реализована привлечением книги М. Афшара «Рузнаме-йе сафари Петербург», позволяющей осмыслить образ Хосрова-Мирзы в контексте диалога культур.

**Ключевые слова:** Хосров-Мирза, Восток, Иран, Н. Гоголь, диалог культур

**Для цитирования:** Кравченко О.А., Садеги Сахлабад З. Хосров-Мирза: историческая личность и художественный образ. К вопросу о культурном своеобразии русско-персидских связей // Имагология и компаративистика. 2022. № 18. С. 245–268. doi: 10.17223/24099554/18/12

Original article

doi: 10.17223/24099554/18/12

## KHOSROW MIRZA: HISTORICAL FIGURE AND ARTISTIC IMAGE. ON THE CULTURAL ORIGINALITY OF RUSSIAN-PERSIAN TIES

Oksana A. Kravchenko<sup>1</sup>,  
Zeinab Sadeghi Sahlabad<sup>2</sup>

<sup>1,2</sup> Alzahra University, Department of Russian Language, Faculty of Literature,  
Tehran, Islamic Republic of Iran

<sup>1</sup> o.kravchenko@alzahra.ac.ir

<sup>2</sup> z.sadeghi@alzahra.ac.ir

**Abstract.** The image of Persian Prince Khosrow Mirza, who headed the Apology Delegation to Russia, entered the Russian artistic culture of the 19th and 20th centuries. His name was mentioned by Alexander Pushkin in *A Journey to Arzum*, by Nikolai Gogol in the Petersburg stories *The Nose* and *The Portrait*. Yury Tynyanov in his novel *The Death of Vazir-Mukhtar* (1928) elaborated in detail characteristics of the Persian prince. In Dmitri Shostakovich's Opera *The Nose*, a musical and dramatic picture was built around the image of Khosrow Mirza. Although this image is inextricably linked to the memory of the death of Alexander Griboyedov, it formed a special set of motifs "colored" by the prince's individual and personal features. The consideration of Khosrow Mirza's image in Gogol's stories casts doubt on the hypothesis proposed by Natalia Seregina about the connection of this image with the satirical element of the comedy *The Inspector General*. The image of Khosrow Mirza turns out to be the generator of the formation of the Persian text of Gogol's *Petersburg Tales*. The analysis of the draft versions of the story *The Portrait* allows us to argue that, at the very beginning, a special semantic node is formed, which involves the generals who participated in the wars with Turkey and Iran, and the Tehran ambassador. Thus, an orientation is created for the development of an oriental theme, which was subsequently realized in the image of the terrible portrait and the demonic lender. The study of the semantic layers associated with Khosrow Mirza makes it possible to discover the connections between the Persian images of Gogol and the adventure novel *The Adventures of Haji Baba from Isfahan* by James Justinian Morier. Pictures of Persian life appear in the images of the Isfahan hereditary barber and local beauties, in the motif of money, cut-off noses, a head baked in bread, and are reflected in the stories *Nevsky Prospect*, *The Nose*, *The Portrait*. Another perspective of analysis opens up when understanding the special

mission of Khosrow Mirza, aimed at the dialogue of cultures. The prince's desire is noted to present in Russia the works of the great Persian poets Saadi and Ferdowsi, to implement the rhetoric of dialogue in an apology to Griboedov's mother and in a speech addressed to the Russian emperor. The introduction to scholarly discourse of translations of the book *Ruzname-ye Safari Petersbourg* [*The Travel Notes of Khosrow Mirza*] by Mirza Mustafa Afshar provides an insight into the Persian perception of the journey to Russia. The episodes of the arrival of the Iranian embassy in the royal palace, the description of the Tauride Palace, the process of making lithographs are considered. The authors conclude that the Persian embassy in St. Petersburg in 1829, caused by the tragic events, nevertheless significantly contributed to the strengthening of Iran's authority and the formation of its unique cultural image in the minds of the Russian public. Much credit for establishing the dialogical character of relations belongs to the head of the Persian mission, Prince Khosrow Mirza.

**Keywords:** Khosrow Mirza, East, Iran, Nikolai Gogol, dialogue of cultures

**For citation:** Kravchenko, O.A. & Sadeghi Sahlabad, Z. (2022) Khosrow Mirza: Historical figure and artistic image. On the cultural originality of Russian-Persian ties. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 18. pp. 245–268. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/18/12

Принц Хосров-Мирза<sup>1</sup> (1813–1875) был внуком иранского правителя династии Каджаров Фетх Али-Шаха и седьмым сыном наследника престола Аббаса-Мирзы. В 1829 г. после убийства А. Грибоедова и разгрома русской дипломатической миссии в Тегеране он был послан в Россию во главе извинительного посольства. М. Розанов, основываясь на записях П. Сухтелена, назначенного русским правительством сопровождать посольство в Петербурге, описывает принца следующим образом: «Это был молодой еще человек, лет 16-ти, но во всех отношениях самый симпатичный из множества персидских принцев; он состоял в звании статс-секретаря по внешним сношениям» [1. С. 209]. Историческая миссия Хосрова-Мирзы состояла в том, чтобы смягчить последствия тегеранского инцидента. Помимо возложенной на него Фетх Али-Шахом задачи, Хосров-Мирза не только способствовал восстановлению друже-

---

<sup>1</sup> В написании имени принца приняты также следующие варианты: Хозрев-Мирза, Хосрев-Мирза.

ственных отношений двух стран и отмене части персидского долга, но также приобрел известность и пользовался благосклонным вниманием российской общественности. «Умный от природы, добродушный, одушевленный благородными чувствами и мыслями и вдобавок наделенный прекрасной наружностью, молодой принц скоро сделался общим любимцем, начиная с самого государя» [1. С. 218]. Образ Хосрова-Мирзы вошел в русскую художественную культуру XIX и XX столетий.

Анализ данного образа позволяет расширить представления об ориентальном тексте русской литературы, концептосфера которого была многоаспектно исследована в докторской диссертации П.В. Алексеева [2]. В итоговом на сегодняшний день научном труде Института востоковедения Российской академии наук под руководством Л.М. Кулагиной «Россия и Иран (XIX – начало XX века)» Хосров-Мирза упомянут лишь единожды [3]. Между тем эта личность широко представлена в исторических свидетельствах и документах. Введение их в сферу литературоведческого исследования даст возможность более отчетливо понять характер взаимоотношений между Россией и Ираном в первой трети XIX в., а также проследить культурные и литературные реакции на присутствие в России иранского посланника.

Актуальность предложенной темы обусловлена общим интересом современного литературоведения к проблемам имагологии, компаративистики и межкультурной коммуникации. Задача настоящей статьи состоит в изучении художественной специфики литературного образа Хосрова-Мирзы, а также в осмыслении культурно-исторических деталей его поездки в Россию. Данная задача соотносится с современной научной ситуацией, которую описывает Т. Мальцева: «Несмотря на длительность и важность контактов пограничных государств, связи России и Персии изучены еще недостаточно...» [4. С. 83]. Методологически продуктивным представляется нам диалогический подход, состоящий в анализе описаний одного и того же явления российскими и иранскими источниками. Это позволит прояснить культурную значимость и уникальность места Хосрова-Мирзы в развитии русско-иранских связей.

Дипломатическая миссия Хосрова-Мирзы была предопределена политическими обстоятельствами, сложившимися после тегеранской



трагедии. Россия, воевавшая в это время с Турцией, стремилась избежать нового обострения отношений с Ираном. Иранское же правительство проявляло «излишнюю самоуверенность» и, по словам иранского историка Ахмеда Тадж Бахша, «после убийства Грибоедова в политике русского царя шах усмотрел слабость России и даже собирался начать против нее третью войну» (цит. по: [3. С. 72]). Не рассчитывая на мирное урегулирование «происшествия», шах начал переговоры с Турцией о совместном выступлении против России. Однако победа русских войск над Турцией предопределила отправку искупительной иранской миссии в Петербург.

При всем благожелательном отношении российского общества к Хосрову-Мирзе выпавшая ему роль носила жертвенный характер. Об опасности осуществляемой им миссии Хосров-Мирза помнил постоянно, о чем могут свидетельствовать донесения Третьего отделения (политической полиции Российской империи). Здесь воспроизводятся всевозможные слухи, сопровождавшие приезд персидского принца. К примеру, в донесении майора Брянчанинова сообщается, что принц, «боясь, чтоб его не убили в Москве, будто бы дал для черни на угощение 6 т<ысяч> руб., дабы укротить их мщение» [5. С. 216]. Слухи же придают посольской миссии Хосрова-Мирзы ореол жертвенности: «К числу различных о нем рассказов говорят: что будто ГОСУДАРЮ угодно задержать Принца до будущего лета <...> и потому он будет у нас, так сказать, в закладе <...> и что так как в Персии есть закон отдавать за убийство головою, то будто Аббас-Мирза, считая себя виновным пред нашим ИМПЕРАТОРОМ посылает за Грибоедова своего сына» [5. С. 215–216]. Несмотря на благополучный исход посольской миссии, поездка в Россию предопределила политический крах принца на родине и его личную трагедию. Брат Хосрова-Мирзы Мохаммед-Шах, вступивший на престол в 1834 г., приказал ослепить его, тем самым устранив опасного соперника, пользующегося расположением императора Николая I.

Хотя образ Хосрова-Мирзы неразрывно связан с воспоминанием о смерти А. Грибоедова, он формирует особый, окрашенный индивидуально-личностными особенностями принца мотивный круг. По свидетельству современников, персидский принц «был среднего роста, строен, имел очаровательные глаза и необыкновенно приятную улыбку; обладал живостью в разговоре, и был замечательно

приветлив в обхождении» [6. С. 414]. Его имя упоминают А. Пушкин в «Путешествии в Арзрум», Н. Гоголь в петербургских повестях «Нос» и «Портрет». Ю. Тынянов в романе «Смерть Вазир-Мухтара», вышедшем к столетию трагических событий в Тегеране в 1928 г., описывает атмосферу петербургского ажиотажа вокруг персидского принца. Также в 1928 г. осуществляется постановка первой оперы Д. Шостаковича «Нос» по повести Н. Гоголя, в которой образ Хосрова-Мирзы является ключевым в композиции кульминационной музыкально-драматической картины. Говоря о современном расширении спектра образных реализаций персидского посольства, следует отметить и его кинематографические интерпретации, осуществленные в фильме А. Сокурова «Русский ковчег» (2002) и в телесериале «Смерть Вазир-Мухтара. Любовь и жизнь Грибоедова» режиссера С. Винокурова (2009).

Биография Хосрова-Мирзы была описана и прокомментирована в очерке российского историка-востоковеда А. Берже «Хосрев-Мирза» [6]; в изучение личности иранского посланника и возглавляемого им посольства также вносят вклад статьи М. Розанова [1], Н. Маркелова [7], Ю. Балащенко [8]. Из новейших работ следует указать на публикацию доктора искусствоведения Н. Серegiной «Персонаж Хосрев-Мирза в опере Д. Шостаковича “Нос”» [9]. Трактовку оперного персонажа исследовательница возводит к эпизоду встречи А. Пушкина с траурным кортежем А. Грибоедова, описанной в «Путешествии в Арзрум». Опираясь на мнение С. Фомичева о вымышленном характере этого эпизода как своего рода мистификации с целью напомнить о погибшем поэте<sup>1</sup>, Н. Серегина прочитывает в этом же – поминально-грибоедовском – ключе и гоголевские упоминания о Хосрове-Мирзе, переходящие уже в XX в. в роман Ю. Тынянова и текст оперного либретто. Вполне разделяя мысль исследовательницы о том, что образ Хосрова-Мирзы несет в себе грибоедовские кон-

---

<sup>1</sup> По мнению С. Фомичева, в этом очерке выразилось намерение Пушкина «сообщить о Грибоедове людям, ведь после его гибели было постановление – предать тегеранскую историю вечному забвению. Поэтому, вернувшись с Кавказа, Пушкин и написал свое “Путешествие в Арзрум”, эпизод которого, посвященный Грибоедову, по сути, стал единственным некрологом, которым Россия его почтила» [10. С. 452].

нотации, мы в то же время не согласны с высказанным предположением о близости образов Хосрова-Мирзы и Хлестакова. Встречу в России персидского посольства Н. Серегина считает возможным соотносить с перипетиями гоголевской комедии: «Не этот ли исторический сюжет с отчетами городничих о встречах юного персидского принца в городах России на всем пути его следования, о многочисленных курьерах, доставляющих эти донесения, озвучен в комедии “Ревизор”?» [9. С. 141]. Мы полагаем, что исследовательница сопоставляет в данной гипотезе две эпохи: гоголевскую и тыняновскую, а *posteriori* приписывая художественные смыслы романа «Смерть Вазир-Мухтара» комедии Гоголя. Наш дальнейший анализ будет сосредоточен на личностях, образах, событиях и документальных источниках XIX в.

Нам представляется, что образ Хосрова-Мирзы, объединяющий повести «Нос» и «Портрет», побуждает прежде всего к изучению более широкого – персидского – контекста цикла «Петербургских повестей». Если в концепции Н. Серегинной акцент ставится на как бы оставшийся за кадром, но незримо присутствующий образ А. Грибоедова, то в нашем прочтении в центр выдвигается образ персидского принца и стоящий за ним мир Востока. В интерпретации эпизодического персонажа важно учитывать не только единственный образ «Хозрева-Мирзы в бараньей шапке», но и присутствующие в черновых вариантах повести «Портрет» отсылки к фигурам русских военачальников И.И. Дибича и И.Ф. Паскевича, прославившихся в войне с Турцией и с Персией. В окончательной редакции повести их имена не названы («...несколько гравированных изображений: портрет Хозрева-Мирзы в бараньей шапке, портреты каких-то генералов в треугольных шляпах...») [11. Т. 3. С. 79]. Однако в черновых редакциях повести мы встречаем на них прямое указание: «Портреты Забалканского и Эриванского с красными лицами и пачечками <?> в руках...» [11. Т. 3. С. 586]. В комментариях отмечается, что «начало действия первой части повести не может быть отнесено ранее чем к концу 1829 – началу 1830 г., ибо персидское посольство, возглавлявшееся Хозревом-Мирзой, прибыло в Петербург 4 августа 1829 г. и выехало из столицы 6 октября того же года <...> На тот же период времени, т.е. на конец 1829 – начало 1830 г., указывает и упоминание в черновой редакции о “портретах Забалкан-

ского и Эриванского”, исключенное из печатного текста. Ассоциация имен генерал-фельдмаршалов гр. И.И. Дибича-Забалканского и гр. И.Ф. Паскевича-Эриванского могла быть естественной после Адрианопольского мира<sup>1</sup>, заключенного 14 сентября 1829 г.» [11. Т. 3. С. 662]. Упоминание генерала И.Ф. Паскевича-Эриванского, непосредственно и неоднократно общавшегося с персидским посланником как в ходе русско-персидской войны, так и во время исполнения им дипломатической миссии, может отсылать не только событиям «Адрианопольского мира», но и ко всему русско-персидскому культурно-историческому контексту этих лет. Гоголь с 22 сентября 1829 г. находился в Петербурге, и разговоры и слухи о пребывании Хосрова-Мирзы не могли обойти его стороной. Темой подобных слухов мог быть не только Хосров-Мирза, но, как уже было показано, его отец Аббас-Мирза и, возможно, его дед Фетх Али-Шах. Данное предположение базируется на том, что образ иранского шаха гротескно представлен в популярной в России книге служившего в Персии английского дипломата Джеймса Мориера «Похождения Хаджи-Бабы из Исфахана» (1824)<sup>2</sup>. Вопрос об авторстве романа до настоящего времени остается дискуссионным: согласно распространенной гипотезе, Мориер перевел на английский язык записки некоего перса. По предположению Е. Теймури, этим персом мог быть медик «извинительного посольства» Мирза Хаджи-Баба<sup>3</sup>. Осуществ-

---

<sup>1</sup> Речь идет о мирном договоре между Россией и Османской империей.

<sup>2</sup> И. Брагинский в предисловии к современному изданию романа говорит о его двойной атрибуции: «Книга эта относится – причем по-разному – и к английской, и к персидской литературам <...> Как английское произведение, роман остался интересным, но рядовым явлением английской литературы. Как произведение персидское, роман не только занял выдающееся место в персидской литературе нового времени, но и благодаря этому вошел как значительное явление и во всемирную литературу» [12. С. 22]. Перевод книги на персидский язык был осуществлен в конце 1880-х гг. Мирзою Хабибом. Как отмечает М. Абеди, «этот перевод отличается особым стилем и может считаться лучшим образцом иранской прозы. В своем переводе Мирза-Хабиб Исфাহани показал богатство персидского языка и многообразие его повествовательных структур, в новом языке перевода нашел отражение менталитет иранцев, все еще приверженных традициям и стереотипам» [13. С. 139].

<sup>3</sup> По мнению Е. Теймури, Мирза Хаджи-Баба был прототипом указанного романа. Иранский исследователь отмечает: «После смерти Аббаса-Мирзы он

ленный О. Сенковским перевод этого авантюрно-приключенческого романа был издан в Петербурге в 1830 и 1831 гг. Знакомство Гоголя с «Похождениями Хаджи-Бабы...» подтверждают многочисленные мотивные переклички с ним цикла «Петербургских повестей» и особенно повести «Нос». Еще одним источником, позволяющим судить о складывающемся в российском сознании образе Ирана и иранцев, являются вышедшие уже в 1880-х гг. работы А. Берже «Хосрев-Мирза», «Фетх-Али-шах и его дети: исторический очерк». Здесь образы персидских правителей и принцев переходят из статуса полуполюгендарных, овеванных вымыслами и слухами в разряд научно-достоверных.

Указывая в «Портрете» на Хосрова-Мирзу и намекая на генералов И.И. Дибича и И.Ф. Паскевича, Гоголь создает смысловой узел, связывающий две восточные войны (с Турцией и Ираном) и персидское посольство. При этом актуальная политическая проблематика оказывается погружена в сниженный мишурно-суетный контекст картинной лавки. Мы, однако, полагаем, что портрет Хосрова-Мирзы, окруженный «бесчувственной карикатурностью» [11. Т. 3. С. 80], становится проводником к иному портрету и иному, не лубочному Востоку. Фантастически-неустойчивая образность найденного Чартковым портрета старика при общей контрастности все же родственна лавочным картинам с их широкой живописной географией. Если на Щукинском дворе в почти физическое соприкосновение вступают «фламандский мужик», город Иерусалим и средневековая Франция с авантюрно-рыцарским сюжетом о Миликтрисе Кирбитьевне, то в студию Чарткова вместе с таинственным портретом входит та самая необъятная, тревожная и гомогенная Азия, приоткрывшаяся в портретах «забалканского» и «эриванского» фельдмаршалов и тегеранского посла. Указанная родственность представляет собой способ подчеркнуть фундаментальные отличия, выражающие онтологический контраст. Если лавочное существование с его остывающим в судах супом и фризowymi шинелями подчинено «добротам» зимы («Или вот зима, возьмите зиму! <...> Вот она какая зима!»), то экзистенция старого портрета задана бронзовым

---

продолжал служить лейб-медиком при дворе Мухаммад-Шаха. Послужил прообразом героя романа Джеймса Морьера» [14. С. 169].

накалом жарких стран («черты лица <...> отзывались не северною силою. Пламенный полдень был запечатлен в них») [11. Т. 3. С. 80–82]. В подобном со-противопоставлении нам видится особая поэтическая логика. Можно предположить, что в образе Хосрова-Мирзы заложен механизм запуска конструктивного принципа повести: органичного родства контрастно противопоставленных явлений.

Хосров-Мирза предзадает также образ необыкновенного ростовщика: «Он ходил в широком азиатском наряде; темная краска лица указывала на южное его происхождение, но какой именно был он нации: индеец, грек, персиянин, об этом никто не мог сказать наверно» [11. Т. 3. С. 121]. Этот размытый в национальном отношении образ может быть рассмотрен и как развитие заданной с самого начала восточной темы повести, и как опосредованная отсылка к исторической личности Хосрова-Мирзы, дед которого был легендарно известен своей непреодолимой и демонической по силе любовью к деньгам<sup>1</sup>. Литературным прототипом ростовщика может служить образ шаха из романа «Похождения Хаджи-Бабы из Исфахана». Здесь, к примеру, исход политического соперничества при шахском дворе французов и англичан определяет взятка. Ею объясняется политическая мудрость шаха, «Убежища мира», постигшего сущность европейских народов посредством туманов: «Но деньги! Деньги объясняли все дело. Убежище мира, без сомнения, полагало в своей мудрости, что мы и в сто лет не приобретем такого точного понятия о франках, какое оно получило от природы о достоинстве наличных туманов» [16. С. 401].

Обратим внимание на еще один иранский персонаж «Петербургских повестей» – продавца опиума из «Невского проспекта». Это персиянин, содержащий магазин шалей и мечтающий о красавице. На просьбу Пискарева он отвечает: «Хорошо, я дам тебе опиуму, только нарисуй мне красавицу. Чтоб хорошая была красавица! чтобы брови были черные и очи большие, как маслины; а я сама чтобы

---

<sup>1</sup> А. Берже сообщает о шахе, что «отличительною чертою его характера была непомерная жадность к деньгам. Страсть эта развилась в нем до громадных размеров. И как император Тит считал потерянным тот день, в который он не смог сделать кому-либо добра, так точно и Фетх Али-шах с грустью вспоминал день, в который ничего не положил в свой кошелек» [15. С. 552].

лежала возле нее и курила трубку!..» [11. Т. 3. С. 29]. Интересно отметить, что Н. Гоголь актуализирует здесь черты персидской культуры не только упоминанием шалей, опиума, кальяна, но также воссозданием законов грамматики фарси с неразличением мужских и женских родовых форм. Писатель воспроизводит сложившийся в российском сознании культурный стереотип влюбленного перса<sup>1</sup>, который также оказывается близок образам персидского романа Дж. Мориера.

Что же касается повести «Нос», то указание на Таврический дворец как резиденцию персидского посланника углубляет характерную для повести логику парадокса: не на иностранца дивится Петербург, а сам иностранец удивлен происходящими в городе необычными происшествиями: «Потом пронесся слух, что не на Невском проспекте, а в Таврическом саду прогуливается нос майора Ковалева, что будто бы он давно уже там; что когда еще проживал там Хосрев-Мирза, то очень удивлялся этой странной игре природы» [11. Т. 3. С. 29]. В фантастической повести Н. Гоголь на минимальном пространстве воспроизводит точные исторические подробности: место пребывания персидского посольства в Петербурге и распоряжение Хосрова-Мирзы о том, чтобы сад Таврического дворца оставался открытым для прогулок горожан.

Сюжет повести «Нос» своим «необыкновенно странным происшествием» восходит к «Похождениям Хаджи-Бабы». В комментариях к повести отмечается: «Ситуация с носом, запеченным в хлеб, скорее всего, явилась у Гоголя пародийным использованием эпизода с „печеной головой“ из популярного тогда романа Морьера „Мирза Хаджи-Баба“, вышедшего в начале 30-х годов в двух переводах. Кроме подбрасывания „печеной головы“ к цирюльнику, можно отметить и в других деталях романа некоторое сходство с „Носом“»

---

<sup>1</sup> Учитывая то, что Фетх Али-Шах умер в 1834 г., а время создания «Невского проспекта» и «Портрета» – это 1832–1834 гг., можно предположить, что слухи о личности шаха доходили до России, трансформируясь в микросюжеты гоголевских повестей. О характере этих слухов позволяют судить материалы А. Берже, где, в частности присутствует фрагмент, описывающий загородный дворец Нигаристан. Здесь «повелитель Ирана, сидя перед бассейном и не выпуская из рук кальяна, со всею отличавшею его страстностью следил за своими женами...» [15. С. 550].

[11. Т. 3. С. 657]. К числу таких деталей следует отнести то, что главный герой романа – сын брадобрея, и сам в молодости был цирюльником. Поступив впоследствии на службу шахского насаки (жандарма), Хаджи-Баба не раз сталкивался с отрезанными носами и головами.

Подробный анализ мотивных связей гоголевского цикла «Петербургских повестей» с романом Мориера мог бы выявить многочисленные переключки, подтверждающие продуктивность введения понятия «персидский текст» в творчестве Гоголя, в контексте которого и должен быть интерпретирован образ Хосрова-Мирзы. Важно также учитывать неизменный интерес писателя к Персии и шире – ко всему пространству культуры Востока. Мы полагаем, что восточные векторы Гоголя проясняются также в его заочной полемике с О. Сенковским в статье «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году». Критически рассматривая основанный в 1834 г. журнал «Библиотека для чтения» и деятельность его редактора О. Сенковского, Гоголь, среди прочего, порицает последнего за то, что он стремился держать под собственным контролем все публикации, касающиеся Востока: «...весьма важное притязание г. Сенковского и настоящий конек его есть Восток. Здесь он всегда возвышал голос, и как только выходило какое-нибудь сочинение о Востоке <...> он гневался и утверждал, что автор не может судить и не должен судить о Востоке, что он не знает Востока» [11. Т. 8. С. 159]. Возможно, подобный отклик был спровоцирован замечаниями Сенковского, пытавшегося отрицать значение Гоголя и утверждавшего, что настоящая его сфера – малороссийские анекдоты. Между тем культурная эрудиция Гоголя обнаруживает пиетет к персидской культуре, о чем свидетельствуют его конспекты «Истории» Геродота: «Персы иностранные обычаи принимают охотнее всех народов. <...> После храбрости в сражении достоинство мужчины измеряется количеством детей. Вторым проступком после лжи почитают быть в долгах. <...>. Благодетельство и гордость отличают этих сильных горцев» [11. Т. 9. С. 152–153]. Нам представляется, что изучение персидских образов и аллюзий у Гоголя является одной из насущных задач имагологии, гоголеведения и востоковедения, и образ Хосрова-Мирзы может стать путеводной нитью этих исследований.



Помимо указанного направления, существует еще одна мало разработанная перспектива изучения образа Хосрова-Мирзы. Сущность ее состоит в анализе зеркального отражения культур, в исследовании путей постижения ими друг друга в сложной ситуации послевоенного урегулирования отношений. В этой связи представляется интересным проследить, каковой представала Россия в глазах персидского посланника и, соответственно, как по-новому открылась Персия, персонифицированная для многих современников в личности Хосрова-Мирзы.

В трагической ситуации недавней войны, непомерной контрибуции, возложенной на Персию, смерти А. Грибоедова в ходе беспрецедентного в истории дипломатии разгрома посольства Хосров-Мирза привозит в Россию не только шахскую извинительную грамоту, драгоценности и подарки. Важно, что приезд принца мыслится им самим как возможность представить за границей лучшие достижения древней и самобытной персидской культуры.

Именно как посланник этой культуры представляет себя Хосров-Мирза, вручая в качестве подарка сыну генерала И.Ф. Паскевича Фёдору собрание сочинений шейха Саади. Вот как описывает подарок Хосрова-Мирзы при отъезде из Тифлиса А. Берже: «Перед отъездом, Хосрев-Мирза сделал прощальный визит графине Паскевич, причем поднес ей две прекрасные шали, а сыну ее полное собрание сочинений персидского поэта Саади» [6. С. 336]. Примечательно, что Фёдору Паскевичу, родившемуся в 1823 г., в это время было 6 лет. Хосрову-Мирзе при знакомстве с генералом И.Ф. Паскевичем в ноябре 1827 г. было 14 лет. Несмотря на юный возраст и Фёдора Паскевича, и Хосрова-Мирзы, преподнесение в подарок сочинений Саади свидетельствует о признании ими глубинной связи персидской и русской культуры и о должной оценке сокровищницы мировой мудрости, воплощенной в имени Саади.

Другой пример актуализации персидской духовной традиции – надпись Хосрова-Мирзы, сделанная на воздвигнутом в его честь монументе в Пятигорске. Командовавший войсками на Кавказской линии генерал Г.А. Эммануэль, ожидавший прибытия принца в Горячеводск (так тогда назывался Пятигорск), приказал в память о пребывании принца в этом городе поставить на вершине горы Машук обелиск. Архитектором И. Бернардацци был изготовлен конусооб-

разный монумент, на фронтоне которого была помещена надпись, составленная Хосровом-Мирзой. Она гласила:

Добрая слава, оставляемая после себя, лучше золотых палат.

Любезный брат!  
Мир здешний не останется ни для кого;  
Привяжись сердцем к создателю  
И не полагайся на блага мирские;  
Ибо многих, подобных тебе,  
Он сотворил и уничтожил.  
Хосров-Мирза, 1244 (1829) г. [6. С. 339].

В воспоминаниях венгерского путешественника де Бессе этот эпизод воспроизводится с некоторыми отличиями, однако неизменным остается факт обращения принца к персидской литературной классике. Де Бессе описывает подъем Хосрова-Мирзы на вершину горы: «Увидев Эльбрус и вечные снега, которые выделялись на фоне чистого сияющего неба, он пожелал оставить память о своем визите на Машук и начертал на скале своею собственной рукой следующее изречение известного поэта Фирдоуси, его мы приводим здесь в переводе: «О смертные! После нас остается только память о добрых делах, которые мы сделали. Старайтесь творить добро, и ваш покой будет безмятежным. Хосров-Мирза» (цит. по: [7]).

Следует отметить, что свет классической персидской поэзии освещает и кульминационную точку дипломатического визита Хосрова-Мирзы. Извинительная грамота Фетх Али-Шаха, выражающая надежду на добрую волю российского императора, заканчивается стихами Саади:

От обширного ума великого нашего благоприятеля, украшающего вселенную, зависеть будет принять милостиво или отринуть извинение....

Пришла пора опять скрепить  
Союз приязни снисхождением –  
И все минувшее затмить  
Благотворительным забвеньем (Саади) [6. С. 346].

Весь этот поэтический контекст визита Хосрова-Мирзы свидетельствует о том, что он выполняет не только извинительную, но и просветительскую миссию. Принц несет свет восточной мудрости туда, где Восток рассматривается по преимуществу как территория, подлежащая если не военному и экономическому завоеванию, то всестороннему контролю. «Я предаю вечному забвению злополучное тегеранское происшествие» [6. С. 347] – эти слова императора Николая I оказываются по воле истории созвучны строчке Саади о «благодетельном забвенье».

Так, говоря современным языком, увенчиваются усилия Хосрова-Мирзы к установлению диалога культур. Принося извинения за смерть российского дипломата, Хосров-Мирза вырабатывает собственную, отличную от агональной тактики А. Грибоедова стратегию. Об успехе дипломатической миссии принца свидетельствует всплеск заинтересованности российского общества культурой Персии. Подтверждением этому может быть описанный А.О. Смирновой эпизод бала, на котором великая княжна Мария Федоровна «была одета персиянкой» (цит. по: [17]). Отметим также, что не только в Петербурге, но и в провинциальных городах России, располагавшихся по пути следования иранской миссии, Хосров-Мирза оставил о себе теплые воспоминания, подкрепленные персидскими подарками. Так, о городском бале, устроенном в честь Хосрова-Мирзы в Ельце, читаем: «По рассказам очевидцев, принц во время бала усердно танцевал с одной прелестной девушкой-дворянкой, которой на прощание подарил великолепную шаль персидской работы» [18. С. 35].

Диалогическая стратегия прослеживается в самой риторике приносимых принцем извинений. Они выражены не в модусе сочувствия, а как сообщение о собственном горе от ненамеренного причинения страдания другому. Так, посетив в Москве мать А. Грибоедова и стремясь утешить ее в потере единственного сына, Хосров-Мирза плачет вместе с нею. В донесении майора Брянчанинова сказано: «По утру сего же дня он ездил к матери Грибоедова, бывшего посла в Персии, она никак не ожидала Его приезде! Свидание их было, как сказывают, очень чувствительно и интересно, разумеется, она как мать не могла быть равнодушною, увидя единомышленцев народа, который лишил ее сына. Принц со слезами у нее просил за них прощения ее, чтоб она сказала ему, в чем он может ей

быть полезен, жал ей долго руку и в это время слезы катились по лицу Его. Таковым поступком он заставил об себе иметь высокое мнение» [5. С. 216]. Так разделенное горе и совместное оплакивание переводит ситуацию из разряда дипломатической акции в демонстрацию глубокой личностной сопричастности. В то же время на фоне общечеловеческого переживания здесь ярко проявлена и специфически восточная традиция мужского плача.

Подобная тактика извинения как выражения собственного горя прослеживается и в речи Хосрова-Мирзы, обращенной к российскому императору. Прежде всего, вводится мотив рока, некоего «духа зла», посягнувшего как на «спокойствие Персии», так и на священный союз между нею и Россией. «Неслыханное злодеяние <...> покрыло глубоким мраком скорби весь наш дом и всех его верноподданных. Ужаснулось праведное сердце Фетх-Али-шаха...» [6. С. 345].

Это свидетельствует о том, что Хосров-Мирза был настоящим послом иранской культуры в России. Такая роль предполагала и то, что он оказывался, образно говоря, прямым проводом, по которому шел в Россию ток персидской культуры и – одновременно – ток русской культуры в Персию.

Живой интерес, проявленный к истории России, размышления над ее становлением принц проявлял, посещая в Москве музеи Кремля. Из донесений Третьего отделения узнаем следующее: «Июля 16-го показывали Ему Кремлевский Дворец и Оружейную Палату, которая очень привлекла Его любопытство, он с большим вниманием все рассматривал и на все испрашивал истолкования. Это видно, что он имеет большую склонность к просвещению. Некоторые хорошие выражения его весьма замечательны, например: при рассматривании платья, которое носил ИМПЕРАТОР ПЕТР I, он сказал: “какое толстое сукно”, но помолчав продолжал: “если бы ПЕТР I не носил такого толстого сукна, то Россия не благоденствовала бы так, как теперь”» [5. С. 215]. Эпизод с одеждой Петра описан у А. Берже с выразительными подробностями: «В оружейной палате принца заинтересовал матросский костюм, который носил Петр Великий в Саардаме. Грубый материал и самый вид наряда не могли не удивить сыновей знойного Ирана, не умевших согласовать такую вопиющую простоту с величием русского венценосца. Когда же один из членов посольской свиты, рассматривая костюм, засмеялся,

Хосров-Мирза, бросив на него строгий взгляд, заметил: “Если бы Петр не носил этого костюма, русские не имели бы флота, и земля их не была бы тем, чем она есть”» [6. С. 341].

По своему смыслу данный эпизод рифмуется с пушкинским описанием встречи с персидским поэтом Фазил-ханом<sup>1</sup>, находившимся в свите Хосрова-Мирзы. Здесь также первоначальная холодно-насмешливая вежливость сменяется радостью узнавания родственной поэтической души и отказом судить о целом народе по внешним приметам. О встрече с Фазил-ханом 24 марта 1829 г. на Военно-Грузинской дороге около селения Казбек Пушкин рассказал в первой главе «Путешествия в Арзрум»: «Ждали персидского принца. В некотором расстоянии от Казбека попались нам навстречу несколько колясок и затруднили узкую дорогу. Покаместь экипажи разъезжались, конвойный офицер объявил нам, что он провожает придворного персидского поэта и, по моему желанию, представил меня Фазил-Хану. Я, с помощью переводчика, начал было высокопарное восточное приветствие; но как же мне стало совестно, когда Фазил-Хан отвечал на мою неуместную затейливость простою, умной учтивостию порядочного человека! <...> Со стыдом принужден я был оставить важно-шутливый тон, и съехать на обыкновенные европейские фразы. Вот урок нашей русской насмешливости. Вперед не стану судить о человеке по его бараньей папахе<sup>2</sup> и по крашеным ногтям» [20. С. 452–453].

---

<sup>1</sup> Фазил-хан – придворный поэт, был учителем детей Аббаса Мирзы. Судьба этого персидского поэта оказалась прочно связана с Россией. После воцарения Мухаммада Мирзы Фазил-хан, опасаясь, что его постигнет трагическая участь Хосрова-Мирзы, в сентябре 1838 г. бежал в Россию и поселился в Тифлисе. «Там исполнилась его давняя мечта – он стал преподавать восточные языки в школе. Кроме того, <...> он стал неизменным спутником и помощником выдающегося русского востоковеда Н.В. Ханькова <...> Фазил Хан принял присягу на русское подданство. Умер в Тифлисе в 1852 г.» [8. С. 107].

<sup>2</sup> Обращает на себя внимание постоянное упоминание головных уборов персов: «бараньей папачи» у А. Пушкина, «бараньей шапки» у Н. Гоголя. Дж. Мориер в одной из первых своих публикаций, уже содержащей отдельные эпизоды «Путешествий Хаджи-Бабы...», «Путешествии по Персии, Армении и Малой Азии до Константинополя в 1808 и 1809 годах» (1812 г.) писал следующее: «Головной убор каждого иранца, от короля до нищего, сделан из одного материала, который представляет собой черную шапку высотой около полутора футов, цве-

Очевидно, что и в гоголевском «Портрете» упомянутый среди «гравированных изображений» портрет Хосрова-Мирзы в бараньей шапке содержит в себе не только иронию по поводу экзотического художественного собрания. В точном упоминании персидского принца спрессован целый смысловой комплекс, сочетающий идеи призвания (поприща), признания и роковой предопределенности, молодости, успеха, мистицизма, жертвенности.

Таким образом, мы можем наблюдать, как культуры открывались друг другу усилиями собственных посланников и поэтов. И роль Хосрова-Мирзы в этом встречном движении была отмечена императором Николаем I. Граф К. Нессельроде, обращавшийся к принцу во время аудиенции, посвященной тегеранским событиям, от имени Николая I, отмечал: «Избрание Вашего высочества для сих изъяснений крайне приятно Государю Императору» [6. С. 347].

Хосров-Мирза, сумевший во всей полноте оценить значение личности Петра, и сам проявил себя как политик, мыслящий о путях прогресса в собственной стране. Находясь в России, принц живо интересовался достижениями наук и искусств, посещал учебные заведения и театры. Из бумаг сопровождавшего Хосрова-Мирзу в Петербурге графа П.П. Сухтелена мы узнаем, что «Хозревом-Мирзою были осмотрены Академии наук и художеств, Эрмитаж, литейный двор, монетный двор, арсенал, 1-й кадетский, инженерный, морской и горный корпуса, адмиралтейство с его музеем, биржа, берейторская и фехтовальная школы, воспитательный дом и училище глухонемых, Смольный институт, более знаменитые храмы столицы, театры, казармы и проч. <...> Из учреждений, находящихся вне города, Хозрев-Мирза осмотрел казенный литейный завод, Охтенский и Сестрорецкий и Царскосельскую бумажную фабрику. Был и в Кронштадте» [1. С. 222].

Сведения об этих посещениях мы находим не только в российских, но и в персидских источниках. Воспоминания о посольстве в

---

том блестящего черного янтаря, и все это сделано из кожи одного животного; самого тонкого и лучшего вида шапки сделаны из шкуры молодого барашка, и чем дольше он живет, тем менее хорош материал этой шапки, и кожа взрослого ягненка идет на шапки обычных людей» [19. С. 275–276].

Петербург были собраны по приказу Мирзы Масуда<sup>1</sup> его секретарем Мирзой Мостафой Афшаром. Эта книга известна под названием «Рузнама-йе сафари Петербург» («Дневник путешествия в Петербург» или «Путевые заметки Хосрова-Мирзы»). Мы выбрали из персидского дневника те фрагменты, которые отражают важные моменты культурного диалога<sup>2</sup>. Например, обращает на себя внимание подробное описание прибытия посольской миссии в царский дворец: «Корабль, на котором был поднят флаг Ирана, доставил Хосрова-Мирзу к мосту над рекой Невой, а оттуда все поплыли во дворец, подготовленный для иранской делегации. Таврический дворец был одним из царских дворцов России на берегу реки Невы в Санкт-Петербурге <...> У русского императора было две причины для отправки принца на корабле: первая – показать свое величие, вторая – выразить дружбу с правительством Ирана, чей флаг развивался в вышоте над рекой, и кроме того, было важно показать, что не только русское правительство, но и правительства других стран, чьи торговые суда находились в Санкт-Петербурге, выражают свое уважение Ирану» [22. С. 223–224].

В «Путевых заметках...» дается подробное описание подготовки Таврического дворца к приему персидского принца, размещения его охраны и членов делегации: «Возле дома Таврида, по обе стороны, будут размещаться четыре отряда всадников, а в самом этом доме разместится группа охраны с переводчиком-гидом и руководители музыкальной группы. Стража будет оставаться во дворце в течение всего времени пребывания принца в Петербурге» [22. С. 208].

С приездом принца по приказу императора каждый день являлись музыканты, и в дворцовом саду звучала музыка. Горожане, как и прежде, по вечерам гуляли в саду и у озера. Иногда принц, зная интерес к нему со стороны петербуржцев, выходил из дворца, и тогда

---

<sup>1</sup> Мирза Масуд – статс-секретарь и главный переводчик Аббаса Мирзы. Участвовал с иранской стороны в установлении границ по Туркманчайскому договору. Был «одним из образованнейших персов своего времени» [8. С. 104].

<sup>2</sup> Данной книге была посвящена публикация Ч.А. Байбурди и Ю.Е. Борщевского, где давалось ее краткое описание и делался вывод о несомненном интересе, который должен вызвать дневник у иранистов и историков России. По мнению авторов, дневник является одним из немногих свидетельств о России XIX в., оставленных образованным персом (см.: [21]).

мужчины и женщины собирались на аллеях, по которым он шел. Все кланялись принцу, и он кивал в ответ.

Различные источники упоминают о том, что Хосров-Мирза наблюдал в России изготовление литографии, и затем основал эту промышленность в Иране: литографическая печать впервые была применена во время правления Фетх Али-Шаха Каджара. После посещения России Хосровом-Мирзой в Тебризе была основана первая иранская литографическая типография. Первыми книгами, отпечатанными литографической печатью в Тебризе, был Коран (в 1250/1834 г.) и книги «Зад-аль-Маад» (в 1251/1835 г.). В 1259/1843 г. литографическую типографию привезли в Тегеран и издали книги «История Моджама» и «Петр Великий».

В «Путевых заметках Хосрова Мирзы» процесс литографической печати описан следующим образом: «Литография – это нанесение карты специальными чернилами, обладающими проникающей способностью. Возможно написание на бумаге. После того, как чернила высохнут, карта или бумага придавливаются на камне и прижимаются под грузом, и при соединении чернила проникают в камень. После этого камень промывают специальным маслом и удаляют пятна» [22. С. 275].

Все эти примеры позволяют понять одни и те же события во взаимоотношении российской и персидской культур. В этой перспективе следует говорить о том, что персидское посольство в Петербург 1829 г., обусловленное трагическими событиями, все же существенно способствовало укреплению авторитета Ирана, формированию его уникального культурного облика в сознании широкой российской общественности. Немалая заслуга в установлении диалогического характера отношений принадлежит главе персидской миссии принцу Хосрову-Мирзе.

Принося извинения за смерть А. Грибоедова, Хосров-Мирза в полной мере выполнил собственную дипломатическую задачу. Значение деятельности А. Грибоедова генерал Е. Муравьев-Карский определил так: «Грибоедов в Персии был совершенно на своём месте, <...> он заменял нам там единым своим лицом двадцатитысячную армию» [23. С. 43]. Значение же миссии Хосрова-Мирзы определяет тот факт, что после его визита народы России и Персии никогда больше не воевали.



В заключение следует подчеркнуть, что образ Хосрова-Мирзы является своеобразной эмблемой Ирана в русской культуре. Соотнесение российских исторических документов и очерков с персидскими впечатлениями о Петербурге, отраженными в «Путевых заметках Хосрова-Мирзы», позволяет говорить о том, что возглавляемое Хосровом-Мирзой персидское искупительное посольство задало установку на диалог согласия как устойчивую модель российско-персидских отношений.

#### Список источников

1. *Розанов М.* Персидское посольство в России 1829 года. (По бумагам графа П.П. Сухтелена) // Русский архив. 1889. № 1. С. 209–260.
2. *Алексеев П.В.* Восток и восточный текст русской литературы первой половины XIX века: концептосфера русского ориентализма : дис. ... д-ра филол. наук. Томск, 2015. 420 с.
3. *Кулагина Л.М.* Россия и Иран (XIX – начало XX века). М. : Ключ – С, 2010. 272 с.
4. *Мальцева Т.* Изображение Персии в русской документальной прозе XIX века («Путешествие в Персию» А.Д. Салтыкова) // Исследовательский журнал русского языка и литературы. 2019. Вып. 7 (2). С. 81–97.
5. Документы III отделения Собственной Его Императорского Величества Канцелярии // Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв.: Альманах. М. : Студия ТРИТЭ: Рос. Архив, 2003. Вып. XII. С. 211–222.
6. *Берже А.П.* Хосрев-Мирза // Русская старина. 1879. Т. 25 (май–август). С. 333–352; 401–414.
7. *Маркелов Н.* Персидский принц Хозров-Мирза в России // Русская линия. 2001. URL: <https://rusk.ru/st.php?idar=800462>
8. *Балащенко Ю.Д.* К вопросу о составе искупительного посольства Хосров Мирзы в 1929 году в Россию (из истории персидско-русских отношений в первой трети XIX в.) // Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока. М. : Наука, 1986. С. 102–109.
9. *Серегина Н.* Персонаж Хозрев-Мирза в опере Д. Шостаковича «Нос» // Научный электронный журнал АРТИКУЛЬТ. 2018. № 31 (3), июнь–сентябрь. С. 139–143.
10. *Фомичев С.А.* Грибоедовский эпизод в «Путешествии в Арзрум» // Фомичев С.А. Пушкинская перспектива. М. : Знак, 2007. С. 440–454.
11. *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений : в 14 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1937–1952.
12. *Брагинский И.* Разговор с читателем о книге «Похождения Хаджи-Бабь», о ее авторе и кой о чем прочем // Мориер Дж. Похождения Хаджи-Бабь из Исфахана. М. : Художественная литература, 1989. С. 5–22.

13. *Абеди М.* Хаджи Баба Есфакхани дар барзахе забане саде ва мотакалле-фане (Хаджи Баба Исфакхани между высоким стилем и просторечьем) // *Маджалле Дар бабе забан (Журнал о языке)*. 2012. С. 140–157 (на перс. яз.).

14. *Теймури Е.* Вагее гатле Грибоедов дар замане хокумате Фатх Али-Шах (Правда об убийстве Грибоедова в правление Фетх Али-Шаха) // *Везарате Омуре харедже*. 1345/1966. № 3. С. 169–171. (на перс. яз.)

15. *Берже А. П.* Фетх-Али-шах и его дети: исторический очерк (1762–1834) // *Русская старина*. 1886. Т. 50. С. 549–562.

16. *Мориер Дж.* Похождения Хаджи-Бабы из Исфакхана. М.: Художественная литература, 1989. 447 с.

17. Хозрев-Мирза. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%BE%D0%B7%D1%80%D0%B5%D0%B2-%D0%9C%D0%B8%D1%80%D0%B7%D0%B0>

18. *Магомедханов В.* Один эпизод из поездки принца Хосров-мирзы из Тегерана в Санкт-Петербург // *История и историческая память*. Саратов : Издательство Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского, 2019. Вып. 18. С. 30–36.

19. *Мориер Дж.* Воспоминания о путешествиях (первая поездка) / пер. А. Сери. Тегеран : Тус, 1386/2007. 459 с. (на перс. яз.).

20. *Пушкин А.С.* Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года // *Пушкин А.С. Полное собрание сочинений* : в 16 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1937–1959. Т. 8. С. 441–490.

21. *Байбурди Ч.А., Борцевский Ю.Е.* Искупительное посольство Хосров Мирзы в Россию в 1829 г. и его дневник «Рузнама-йе сафари Петербург» // *Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока*. М. : Наука, 1970. С. 390–441.

22. *Афшар М.* Рузнаме-йе сафари Петербург. (Дневник путешествия в Петербург). Тегеран : Еттехад, 1349/1970. 415 с. (на перс. яз.).

23. Из записок Н.Н. Муравьева-Карского. 1828–1829 годы // *Русский архив*. 1894. № 1. С. 5–54.

## References

1. Rozanov, M. (1889) *Persidskoe posol'stvo v Rossii 1829 goda*. (Po bumagam grafa P.P. Sukhtelena) [Persian embassy in Russia in 1829. (According to the papers of Count P.P. Sukhtelen)]. *Russkiy arkhiv*. 1. pp. 209–260.

2. Alekseev, P.V. (2015) *Vostok i vostochnyy tekst russkoy literatury pervoy poloviny XIX veka: kontseptosfera russkogo orientalizma* [The East and the Oriental Text of Russian Literature in the First Half of the 19th Century: Conceptual Sphere of Russian Orientalism]. Philology Dr. Diss. Tomsk.

3. Kulagina, L.M. (2010) *Rossiya i Iran (XIX – nachalo XX veka)* [Russia and Iran (19th – early 20th centuries)]. Moscow: Izd-vo “Klyuch – S”.

4. Mal'tseva, T. (2019) Image of Persia in the Russian Documentary Prose of the XIX Century ("Journey to Persia" by A.D. Saltykov). *Issledovatel'skiy zhurnal russkogo yazyka i literatury*. 7 (2). pp. 81–97. (In Russian). DOI: 10.29252/iarll.13.2.81
5. Bigovchiy, S.A. et al. (eds) Dokumenty III otdeleniya Sobstvennoy Ego Imperatorskogo Velichestva Kantselyarii [Documents of the Third Section of His Imperial Majesty's Own Chancellery]. In: *Rossiyskiy Arkhiv: Istoriya Otechestva v svi-detel'stvakh i dokumentakh XVIII–XX vv.: Al'manakh* [Russian Archive: History of the Fatherland in evidence and documents of the 18th–20th centuries: Almanac]. Vol. 12. Moscow: Studiya TRITE: Ros. Arkhiv. pp. 211–222.
6. Berzhe, A.P. (1879) Khosrev-Mirza [Khosrow Mirza]. *Russkaya starina*. 25 (May–August). pp. 333–352; pp. 401–414.
7. Markelov, N. (2001) *Persidskiy prints Khosrov-Mirza v Rossii* [Persian Prince Khosrow Mirza in Russia]. [Online] Available from: <https://rusk.ru/st.php?idar=800462>
8. Balatsenko, Yu.D. (1986) K voprosu o sostave iskupitel'nogo posol'stva Khosrov Mirzy v 1929 godu v Rossiyu (iz istorii persidsko-russkikh otноsheniy v pervoy treti XIX v.) [On the composition of Khosrow Mirza's expiatory embassy to Russia in 1929 (from the history of Persian-Russian relations in the first third of the 19th century)]. In: *Pis'mennye pamyatniki i problemy istorii kul'tury narodov Vostoka* [Written monuments and problems of the history of culture of the peoples of the East]. Moscow: Nauka. pp. 102–109.
9. Seregina, N. (2018) The Character of Khosrev-Mirza in D. Shostakovich's Opera "The Nose". *ARTIKUL' T – ART & CULT*. 31 (3). pp. 139–143. (In Russian).
10. Fomichev, S.A. (2007) Griboedovskiy epizod v "Puteshestvii v Arzrum" [The Griboedov episode in A Journey to Arzrum]. Fomichev, S.A. *Pushkinskaya perspektiva* [Pushkin's perspective]. Moscow: Znak. pp. 440–454.
11. Gogol', N.V. (1937–1952) *Polnoe sobranie sochineniy: v 14 t.* [Complete Works: in 14 vols]. Moscow; Leningrad: USSR AS.
12. Braginskiy, I. (1989) Razgovor s chitatelem o knige "Pokhozheniya Khadzhi-Baby", o ee avtore i koy o chem prochem [Conversation with the reader about the book "The Adventures of Hajji Baba of Ispahan", about its author and some other things]. In: Morier, J. *Pokhozheniya Khadzhi Baby iz Isfakhana* [The Adventures of Hajji Baba of Ispahan]. Translated from English. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. pp. 5–22.
13. Abedi, M. (2012) Hajji Baba of Ispahan between high style and vernacular. *Madzhalle Dar babe zaban*. pp. 140–157. (In Persian).
14. Teimuri, E. (1345/1966) The truth about the murder of Griboedov during the reign of Fath Ali Shah. *Vezarate Omure kharedzhe*. 3. pp. 169–171. (In Persian).
15. Berge, A.P. (1886) Fetkh-Ali-shakh i ego deti: istoricheskiy ocherk (1762–1834) [Fath-Ali-Shah and his children: a historical essay (1762–1834)]. *Russkaya starina*. 50. pp. 549–562.
16. Morier, J. (1989) *Pokhozheniya Khadzhi Baby iz Isfakhana* [The Adventures of Hajji Baba of Ispahan]. Translated from English. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.

17. Wikipedia. (n.d.) *Khosrow-Mirza*. [Online] Available from: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%BE%D0%B7%D1%80%D0%B5%D0%B2-%D0%9C%D0%B8%D1%80%D0%B7%D0%B0>

18. Magomedkhanov, V. (2019) One Episode From the Trip of Prince Khosrov-Mirza From Tehran to St. Petersburg. *Istoriya i istoricheskaya pamyat'*. 18. pp. 30–36. (In Russian).

19. Morier, J. (1386/2007) *Travel memories (first trip)*. Tehran: Tus. (In Persian).

20. Pushkin, A.S. (1948) *Puteshestvie v Arzrum vo vremya pokhoda 1829 goda* [A Journey to Arzrum during the campaign of 1829]. In: Pushkin, A.S. *Polnoe sobranie sochineniy: V 16 t.* [Complete Works: In 16 vols]. Vol. 8. Moscow; Leningrad: USSR AS. pp. 441–490.

21. Bayburdi, Ch.A. & Borshchevskiy, Yu.E. (1970) *Iskupitel'noe posol'stvo Khosrov Mirzy v Rossiyu v 1829 g. i ego dnevnik "Ruznama-ye safari Petersburg"* [Expiatory embassy of Khosrov Mirza to Russia in 1829 and his diary "Ruznam-ye safari Petersburg"]. In: *Pis'mennye pamyatniki i problemy istorii kul'tury narodov Vostoka* [Written monuments and problems of the history of culture of the peoples of the East]. Moscow: Nauka. pp. 390–441.

22. Afshar, M.M. (1349/1970) *The Travel Notes of Khosrov Mirza*. Tehran: Ettekhad. (In Persian).

23. *Russkiy arkhiv*. (1894) *Iz zapisok N.N. Murav'eva-Karskogo. 1828–1829 gody* [From the notes of N.N. Muravyov-Karsky. 1828–1829]. 1. pp. 5–54.

#### ***Информация об авторах:***

**Кравченко О.А.** – д-р филол. наук, аффилированный профессор кафедры русского языка факультета литературы Университета Аль-Захра (Тегеран, Иран). E-mail: o.kravchenko@alzahra.ac.ir

**Садеги Сахлабад З.** – канд. филол. наук, преподаватель кафедры русского языка факультета литературы Университета Аль-Захра (Тегеран, Иран). E-mail: Z.sadeghi@alzahra.ac.ir

#### ***Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.***

#### ***Information about the authors:***

**O.A. Kravchenko**, Dr. Sci. (Philology), affiliate professor, Department of Russian Language, Faculty of Literature, Alzahra University (Tehran, Islamic Republic of Iran). E-mail: o.kravchenko@alzahra.ac.ir

**Z. Sadeghi Sahlabad**, Cand. Sci. (Philology), assistant professor, Department of Russian Language, Faculty of Literature, Alzahra University (Tehran, Islamic Republic of Iran). E-mail: Z.sadeghi@alzahra.ac.ir

#### ***The authors declare no conflicts of interests.***

*Статья принята к публикации 23.08.2021.*

*The article was accepted for publication 23.08.2021.*

Original article

doi: 10.17223/24099554/18/13

## THE “RUSSIAN FOREIGNER” LEO TOLSTOY AND THE “RUSSIAN EUROPEAN” IVAN TURGENEV: THEIR PERCEPTION OF THE FRENCH SOCIETY

---

*Anastasia S. Goncharova*<sup>1</sup>

*Yury G. Chernyshov*<sup>2</sup>

<sup>1,2</sup> *Altai State University, Barnaul, Russian Federation*

<sup>1</sup> *shystoryteller1996@gmail.com*

<sup>2</sup> *ashpt@ya.ru*

**Abstract.** The article presents a comprehensive analysis of the evolution of perception by Leo Tolstoy and Ivan Turgenev of the French and their society. The writers adopted different models of perception through factors such as personality, communication skills, and worldviews. With all the similarities, Tolstoy, a “Russian foreigner,” emphasized the differences between the two cultures, and Turgenev, a “Russian European,” strove to find a common language between them.

**Keywords:** national identity, intercultural interaction, image of Other, stereotypes, France, Paris, Russia, Tolstoy, Turgenev, travelogue

**For citation:** Goncharova, A.S. & Chernyshov, Yu.G. (2022) The “Russian foreigner” Leo Tolstoy and the “Russian European” Ivan Turgenev: Their perception of the French society. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 18. pp. 269–286. doi: 10.17223/24099554/18/13

Научная статья

УДК 82.091

doi: 10.17223/24099554/18/13

## **«РУССКИЙ ИНОСТРАНЕЦ» Л.Н. ТОЛСТОЙ И «РУССКИЙ ЕВРОПЕЕЦ» И.С. ТУРГЕНЕВ, ВОСПРИЯТИЕ ИМИ ФРАНЦУЗСКОГО ОБЩЕСТВА**

*Анастасия Сергеевна Гончарова<sup>1</sup>,  
Юрий Георгиевич Чернышев<sup>2</sup>*

<sup>1,2</sup> *Алтайский государственный университет, Барнаул, Россия*

<sup>1</sup> *shystoryteller1996@gmail.com*

<sup>2</sup> *ashpt@ya.ru*

**Аннотация.** В статье представлен комплексный анализ эволюции восприятия Л.Н. Толстым и И.С. Тургеневым французов и французского общества. Различие в моделях рецепции определяется в статье с учетом таких факторов, как личность, коммуникативные навыки и мировоззрение. При всем сходстве Л.Н. Толстой, «русский иностранец», подчеркивал различия двух культур, а И.С. Тургенев, «русский европеец», стремился найти для них общий язык.

**Ключевые слова:** национальная идентичность, межкультурное взаимодействие, образ Другого, стереотипы, Франция, Париж, Россия, Толстой, Тургенев, травелоги

**Для цитирования:** Гончарова А.С., Чернышев Ю.Г. «Русский иностранец» Л.Н. Толстой и «русский европеец» И.С. Тургенев, восприятие ими французского общества // Имагология и компаративистика. 2022. № 18. С. 269–286. doi: 10.17223/24099554/18/13

The way representatives of different ethnic groups and cultures perceive each other has been a subject of interest for a very long time. Researchers try to identify objective factors concerning the issue, as well as individual characteristics of recipients. In this field we can, for example, raise this question: why did some Russian travelers, having arrived in France, admire it, while others perceived it rather critically or even negatively in the second half of the 19th century, within the context of the renewed intercultural dialogue “Russia – Europe”? A simple explanation is hardly sufficient here – for instance, that ethnic stereotypes widespread in

Russian journalism determined the perception of Russian travelers that greatly. This explanation is all the more inefficient when it concerns highly educated people with critical mindsets. In these circumstances, it is very interesting how two classics of Russian literature – Leo Tolstoy and Ivan Turgenev perceived the French and their country, and how their reception was evolving in the course of time. Both of them visited France. Initially, they spoke of it enthusiastically, but gradually their perception, assessment and behavior acquired more and more differences. Their ideas about their own roles in France differed as well – either a “stranger” or “almost one of the natives.” In order to understand the whole complex of factors that influenced these changes, it is necessary to pay special attention to the primary sources – the so-called “Paris texts.”

The study basis consists primarily of travelogues, memoirs and epistolary records from the 1850s–1880s. Travel notes from France written by Russian travelers throughout the history of French-Russian relations occupied a special place in the public life of Russia, given that for a long time they were almost the only source of information about Europeans, their morals and customs. The travelogue combines elements of documentary and fictional narration, which explains the interest of the general public, politicians, and diplomats. Travel notes become especially relevant when an active cultural dialogue takes place, and likewise when the establishment and development of interactions between countries in various fields occur. Cultural exchange between Russia and France has always been very intense; it did not cease to exist even during periods of deterioration in diplomatic relations. Russian “Paris texts” have such a rich tradition and variability of opinions due to that fact. This source type is also very valuable in comprehending public sentiments in Russia in different periods of history. This is critically relevant in examining the unique era of Alexander II’s reign when large-scale transformations in social discourse and within the structure of society itself took place.

The systemic and structural-functional approaches, in accordance to which we examined the Russian travelers’ perception of the French as a complex system under the influence of many factors, formed the theoretical and methodological basis of the work. The historical approach made it possible to insert the Russian travelling writers’ evolving perception of the French into the context of French-Russian relations. We also applied the concept of dialogism by Mikhail Bakhtin to our work, used structural

and semantic analysis, and likewise took into account the developments of modern ethnic psychology and communication science.

Within the framework of intercultural dialogue between countries, there is a wide range of problems studied in the science field. Among foreign research, there are studies that reflect the specifics of French-Russian relations in the second half of the 19th century. For example, the classic study of Emile Haumant [1]. While working with travel records, we used the research by James Clifford [2], which contains a critical view of the travelogue topic from the standpoint of modern ethnography: while the chronotope (in this case, Paris in the second half of the 19th century) is not always representative, it nevertheless plays a large role in understanding a certain culture. Upon studying the "Paris myth", the work of Roland Barthes [3] was quite useful and enlightening. He emphasized that we should view the city in "Paris texts" primarily through the prism of the perceiving consciousness, which is especially important when working with Russian travelogues. In order to analyze the experience Turgenev, who had lived in France for many years, but at the same time was an active participant of Russian cultural processes, it is useful to take into account the concept of the so-called "third space" explored by Homi J. Bhabha [4] and Edward Soja [5]. The "Paris myth" is a subject of study in the works of Karlheinz Stierle as well [6].

Russian studies cover the problems of French-Russian relations just as widely. The research done by Sergey Makashin [7] gives a historical overview of the literary dialogue between Russia and France. Yuri Lotman [8] carried out a large-scale study of the Russian noble culture origins and its connection to the French and their customs. While analyzing the interaction between Russia and France and identifying the perception peculiarities of the French in Russia, the works of Larisa Volpert [9], who specializes in literary contacts between Russia and France, were quite useful for our research. A number of important studies are present in the collection of articles and materials named *Russia and France. 18th–20th Centuries* [10]. Vera Milchina [11] and Pyotr Cherkasov [12] made a significant contribution to modern studies of the French-Russian discourse by examining various interaction spheres of France and Russia: from economy to culture. Nevertheless, a number of aspects of the topic under study requires further research.

Charles Montesquieu called Paris the "homeland of all foreigners" [13. P. 164], thus formulating one of the major ideas of the French cultur-



al discourse in general and the French theme in Russia in particular. Over time, Paris became some sort of a cultural cradle of the noble Russian tradition, and Russian nobles themselves viewed the French as their guides into the world of the European culture for a long time.

In the second half of the 18th century, distinctive cultural French hegemony reigned in the Russian Empire, and the French themselves obtained a role of “significant Others”, who possess valuable knowledge and therefore are valuable themselves. According to Barthes’s terminology, the French became “atopic” for the Russians, meaning that they were “unclassified” and “possessed eternal unexpected distinctiveness”, unique in a way [14. P. 18]. This milestone of the French cultural dominance reflected in various spheres of society – from diplomacy to public relations, not bypassing Russian literature. This tendency was quite evident primarily in the increased number of translations from the French language into Russian and in imitation of French stylistic techniques.

However, after the war with Napoleon Bonaparte and the ensuing events, the Russian identity began to manifest itself more clearly in Russian culture, and the orientation towards the Other in the form of the French ceased to be defining for the majority of the society. During the reign of Alexander II in Russia and Napoleon III in France, a radical change of paradigms took place, a breakdown of the special “teacher–student” hierarchy in the cultural interaction of Russia and France. These transformations brought new motifs into the field of Russian travelogues.

Above all, we should note that a certain tradition in the depiction of the French in Russian “Paris texts” already existed. Generally, they assume that the boyar Andrei Matveev laid the basis of this genre in Russia. At the beginning of the 18th century, he visited France and recorded his observations in numerous notes. For example, on the outskirts of Paris he noted the “poverty of the French people” [15. P. 46–47], but in the capital itself he pointed out the diversity and exuberance of the local people, their merriness, ways of entertainment. Bright costumes caught his eye in a positive way as well [15. P. 50]. However, this could be the exact moment when a motif of duplicity and double façades became one of the key notes in Russian “Paris texts.”

Other famous travelers, who had an impact on Russian subjects’ ideas about the French, were Denis Fonvizin and Nikolai Karamzin. Fonvizin set a distinctive “laughing context” for the notes from Paris: he mocked

everything that he observed in Paris, especially its inhabitants. The French in his records have a tendency to corruption; he depicted them as ignorant people and deemed their customs ridiculous [16. P. 288]. It is noteworthy that even then the image of the hypothetical Other, the French, was useful in identifying traitors among "their own" – mainly, of course, among Russian intellectuals. Karamzin was more tolerant in his remarks. He observed Paris during a period difficult for the French. Not a very long time ago, the French Revolution broke out. Karamzin noted a penchant for "theatrics" of the French and debunked the myth of the "marshmallow French, famous for their courtesy" [17. P. 98]. The image of a cruel French rebel replaced this image. The fascination with fashion, philosophy, and general cheerfulness of the local people were also present in the French image depicted by Karamzin [17. P. 215–217].

Following travelers (Pyotr Vyazemsky, Ivan Golovin, Mikhail Pogodin), who visited France during Nicholas I's reign in Russia, were similar in their assessment of the French, noting additionally the passion for politics and the tendency of hollow speeches without deep meaning. In the texts of this era, a more explicit *Francophobia* prevailed than in previous periods. Most Russians – especially those in power – were afraid of possible revolution ignition in their empire, and these sentiments are present in the notes of the Russian travelers of the time. They portrayed the French as fanatics, or "blasphemers" who did not know how to handle their own freedom [18. P. 136]. Together, these texts form a cornerstone of the French discourse in Russia and present a collection of existing Russian stereotypes about the French that were relevant in the described period.

During the reign of Alexander II, the first travel agency came into being in Russia in 1885 [19. P. 159]. The liberalization of the departure procedure was a catalyst for a sharp increase in the number of travelers. Nikolai Wrangel, for instance, wrote that citizens of the Russian Empire "literally flooded Europe" [20. P. 80] at that time. The goals of temporary departures from Russia varied greatly. Some tourists went on personal trips to visit relatives and friends who lived in other countries, others sought out European medical treatment and rest.

By this time, important changes had taken place in Paris itself. Firstly, a so-called "private individual" appeared who had inclination towards practicality over spirituality and sentimentality. Then a duality of French

culture occurred: the aristocracy coexisted with the bourgeoisie. Anne Martin-Fugier described this situation as the irrevocable disappearance of the former society and the “aristocratic art of living” [21. P. 102].

Secondly, the intellectual conquest of France by Russian travelers also took place. The French were actively getting acquainted with Russian literature, mostly due to Turgenev’s influence. He translated a number of literary works by eminent Russian authors into French. As a result, a situation arose that was opposite to the period of Francophilia in Russia (a certain milestone of the French-Russian interaction that took place in the middle of the 18th century – the first third of the 19th century, during which French culture was holding a dominant place in Russian public thought). France was going through a crisis – quite recently, in 1848, a new revolution took place – and was actively searching for the identity. Russia, on the other hand, reserved a role of an indifferent observer after the Crimean War.

Assessments of the French realm during the described period vary greatly, according to the well-established tradition of the Russian travelogue: there were both enthusiastic and critical notions. The latter included, for example, articles from the periodical *Russkiy Vestnik*. In its several issues of only the year 1858, the periodical published “Letters from Paris” by J. Felden, “Paris Letters” by E. Tour, “The Letter from Paris” by E. Feoktistov, “Reminiscence of P.N. Kudryavtsev (Letter from Paris)” by M. Kapustin, and many others. The most illustrative example in this range was the notion written by Evgenia Tour, which describes the renewed French capital and the “new French” in a negative way. The Parisians, according to her, have no center, while the French people as a whole “are divided, scattered, torn apart”, they had lost their sciences and art [22. P. 6]. The writer emphasized that the death of Paris was approaching, that the atmosphere of a general celebration, theatricality gave her an impression that she observed “some kind of a universal orgy before death” [22. P. 16]. It is easy to see that Tour made an emphasis on the death of civilization, its impoverishment, primarily spiritual in nature.

The new Paris of Napoleon III’s reign, however, continued to interest Russian readers, despite such dejected assessments and predictions. The painting of the new Paris of the time aroused great interest among Russian readers, in connection with which in 1858 Nikolai Nekrasov in a letter to Mikhail Mikhailov asked the latter to continue publishing his travel

notes in *Sovremennik*, since the French with their theater, gossips, and "administrative abominations" had invariably interested Russian readers [23. P. 279]. Nekrasov's words also indicated a change in the preferences of the Russian reading part of the society – from political news bulletins to notes on cultural changes and personal impressions of Paris.

In this context, the comparison of Turgenev's and Tolstoy's "Paris texts" are of interest for us according to several reasons:

- during a certain period of time, writers were residing in Paris at the same time and met occasionally;
- their impression of the capital depicted in their letters and journals turned out to be exact opposites of each other;
- the texts' ideological bent varied, correspondingly, thereby allowing us to take a look at the French society during Napoleon III's reign from two different points of view;
- both writers had a great amount of influence on French literature, though the acknowledgment of Turgenev took place during his stay in Paris, while the recognition of Tolstoy occurred decades later.

One cannot classify Tolstoy as a so-called "Westernizer" because he, despite his love towards French culture and literature, was a Russian "to the bones" [24. P. 187–188]. At the same time, he is not inherently a "Slavophil", due to the fact that he never made the originality of Russian culture and "official Orthodoxy" a cornerstone in his writing, he never glorified it. Moreover, in one of his journals, he openly defined the Russian Empire as a part of the so-called "pseudo-Christian civilization" [25. P. 200].

Educated through French culture, Tolstoy did not harbor hatred against it and he did not deny its influence on his development as a writer. For instance, he stated, without denial of Rousseau's ideas impact on his personal views that he owed a lot to Russo, loved his art, but at the same time, emphasized the difference between their ideologies, "Rousseau rejects every civilization, I, on the other hand, reject the pseudo-Christian one" [25. P. 199].

Tolstoy saw the problem not in the choice of the development path, where the main options were either European values or absolute cultural distinctiveness and independence. Being a peculiar religious reformer, he discerned the root of the problem primarily in the false interpretation of the Christian doctrine, deviation from the "true faith." This thesis is essential when it comes to analyzing his "Paris texts."

Tolstoy began his journey through Europe in 1857. Upon arriving in Paris, he visited the yearly masked ball in the halls of the Grand Opera along with Nekrasov and Turgenev. Tolstoy was ecstatic about everything, especially about the vivacity and merriness of the citizens. He wrote to his sister that the “Frenchy” were terribly amusing and sweet in their mirth of the “enormous size” [26. P. 465]. Soon after the arrival in Paris, he notified Vasily Botkin in a letter that he “was pleased and happy” about his life in Paris [26. P. 471].

Tolstoy met a number of famous French writers, among whom were Xavier Marmier, Pierre Dupont, Louis de Loménie, Louis Ulbach, Augustine Brohan, and others. Additionally, he found out that he had a lot of relatives in Paris, such as the Trubetskoys. Tolstoy got acquainted with famous people mostly through Turgenev and Nekrasov, who were already part of the French elite. However, Tolstoy was not as sociable and not as famous among the French as his compatriots, which is evident in his letters, “I got around not much in the society and in the literary world, I seldom visited cafes and public balls...” [26. P. 476]. And when the stars aligned and the writer attended galas, mostly due to Turgenev’s persistence, he characterized these events as “minor, lewd and stupid” [27. P. 119].

Tolstoy pursued different goals in Paris. He felt like he was an “absolute fool” [26. P. 471], according to his letter to Sergey Botkin, but he pinned his hope for a change of this fact on Paris. The trip was self-development and aesthetic pleasure in nature. The Russian writer visited theaters, attended lectures at the Collège de France and searched for inspiration in French art and architecture. Although lonely, the journey seemed successful.

However, the sarcophagus of Napoleon I made a rather frightening impression on the writer. He got a confirmation of the thought that the “deification of a villain is terrible” [27. P. 117]. Though it was not the only thing that ruined the positive image of Paris for Tolstoy. He found the French guillotine even more gruesome and inhumane. In the morning of 6 April 1857, Tolstoy “had stupidity and cruelty” [27. P. 438] to see a public execution by hanging, which took place in front of a French jail. The memory of this horrific event had a lasting painful effect on the Russian writer, even after his departure from Paris.

Comparing the war in the Caucasus with the events in Paris, which he witnessed himself, Tolstoy made a conclusion that the latter is worse than

the former, due to the guillotine being "tranquility and comfort in murder, elaborated down to the finer details, and there is nothing dignified about it" [27. P. 438]. In Tolstoy's opinion, "no theories of existence and progress can justify this act" [27. P. 438]. There is a high probability that this experience of witnessing the execution instilled in the writer terror and repulsion towards violence in every form, which became one of the main themes in his writing and evolved in the basis of his religious doctrine. Under the influence of such an event, he formed a deeply pessimistic perception of the whole stay in Paris and then, as a consequence, a rather negative image of the whole European civilization.

In the unsent letter to Turgenev, he made a confession of being glad to "have left this Sodom" [26. P. 474]. Botkin received the letter where Tolstoy had described his life in France and the French themselves as to his liking. However, according to this letter, he had not met a "single sensible person, neither among the elite nor among the folk" [26. P. 473]. The first impression of the vibrant French disappeared, turning into dismal feelings: he wrote that at the time the French awoke in him such associations as "and guillotine, and idleness, and vulgarity" [26. P. 474]. On 8 April 1857, Tolstoy left the French capital and went to Geneva.

In conclusion, the Russian writer started to pay closer attention to the downsides of the French society. It did not lead him, however, to hatred against the French. It is evident in his further records where he spoke fondly of France and its citizens. This experience of traveling around Europe led him to the complete rejection of evil in general, no matter what sort of humanity people used in attempts to justify these measures.

Tolstoy's example confirms a thesis by Lotman, who pointed out that Europe was "nothing but a perfect point of view, not a cultural and geographical reality for many Russian nobles. But this reconstructing 'point of view' possessed to some extent higher reality in relation to the actual life, which is observed from its position" [28. P. 17–18]. Russia mythologized France and French society. The main myth falls within the discourse of the lost Paradise; it is some sort of Arcadia for a typical Russian noble raised in French culture. The discrepancy of a mythologized image of the French with reality is often a challenge: Russian nobles faced a choice between merging with the Other and rejecting them. This is one of the main themes in the genre of the Russian travelogue. Tolstoy managed

to become a true foreigner and a “stranger” in Paris only through rejection and construction of new ethnic stereotypes.

In comparison with Tolstoy, Turgenev’s experience of living in France was rather contrasting. Turgenev classified himself as a Westernizer, which he mentioned on several occasions in his writings. However, his idea was not to imitate the West but to accumulate the experience of the Western culture and then to transform it into “blood and juice” for Russian culture. Due to that, “a fresh, folk and very Russian gift occurs spontaneously, among useless imitation activity” [29. P. 237].

Initially, Turgenev’s stay in France affected him in the same way as in Tolstoy’s case. According to Turgenev’s biographer Pavel Annenkov, European countries were a “regeneration land” for the writer. In its soil, all Turgenev’s thoughts and aspirations laid roots [30. P. 316]. However, his reception of the French was susceptible to change just like Tolstoy’s.

During his stay in the 1850s, he quickly got disappointed in the French capital and the citizens, despite the fact that he was already famous in Paris and had an access to the local elite circles. For instance, in the letter to Alexander Herzen he wrote, “So far, I have not met a single young, likable creature; everything is terribly shallow and hollow” [31. P. 173]. In his letter to Tolstoy of 3 January 1857, he stated that the French could be excellent soldiers and administrators but they were too close-minded, “Everything that is not theirs, seems barbaric to them – and that is stupid” [31. P. 181]. It is evident that Turgenev reproduced established stereotypes about the French as a shallow, stupid nation focused only on their own inner world. Because of this reaction to the mismatch of the witnessed reality and fantasies about the European city, we could classify Turgenev as a typical Russian Westernizer, who praises all achievements of Europe but then quickly expresses dismay due to real European problems [32. P. 7]. However, Turgenev’s real perception was more complex.

Starting from 1863, the writer went back to his homeland incrementally seldom. One of the main reasons took the form of Pauline Viardot, with whom Turgenev had grown closer during his stay. “I have never thought that he is capable of such strong love,” wrote Tolstoy upon returning home [26. P. 476]. Despite aversion to the French society demonstrated earlier, Turgenev hardly left Paris because of his infatuation. Eventually, his attitude towards the French elite started to change. Prolonged residence in Paris, friendly relationships with such famous French

artists as, for example, Edmond de Goncourt, Alphonse Daudet, Émile Zola, Prosper Mérimée, Guy de Maupassant, and Gustave Flaubert, could be potential reasons for a change of heart. His connection with the singer Viardot also played a major role in this gradual transformation of perception. Due to that, his comments about the French became not so sharp and offensive in the 1870s.

Turgenev's criticism of the Russian tyranny and serfdom, his comprehension and conceptualization of the "new man" image combined with an elegant narration style seemed quite familiar and close in spirit to French culture, and that caused a special treatment of Turgenev himself. For instance, Hippolyte Taine stated in a private conversation with Eugène-Melchior de Vogüé that Turgenev was the first always and everywhere, that Tolstoy and Dostoevsky, in comparison with this writer, seemed to be "geniuses ignoramus", who wrote masterpieces but "did not know their craft" [33. P. 171]. Vogüé himself expressed such an opinion, "Re-reading yet again the pages written by Turgenev, I repeatedly recalled that whisper soft sound of silver on crystal ... The ungentle Russian land took him away from us. Him, whom we considered almost our own" [33. P. 147]. The fact that the French writers paid closer attention first and foremost to the writing technique of Turgenev and not to the content of his works seems quite illustrative in itself.

Turgenev's remark of 5 March 1876 deserves special attention due to its essence – comprehension of differences in Russian and French national spirits. The play *Madame Caverlet* by Emile Ogier seen by Turgenev recently served as a reason for the evaluation. He stated, "You, people of the Latin race, the spirit of the Romans with their worship of the sacred right is yet alive in you; in short, you are people of the Law... And we are not like that <...> More human! Yes, that is right! We are less restricted by social niceties. We are more human people!" [34. P. 225–226]. Although Turgenev's attitude to the French became more tolerant over the course of time spent in France, this passage demonstrates that Russian culture is dominant in the consciousness of the writer when he makes a comparison of Russian and French cultures. The peculiar tendency to theatrics of the French was abhorrent to Turgenev.

Contributing to the establishment of cross-cultural dialogue, Turgenev participated in the criticism of French literary works. For example, sharing an opinion about Taine, he used a rather harsh wording. He compared



the French writer with the hound dog that had been in Turgenev's possession in the past. It could "pick up a trail, stand up straight, it performed all maneuvers of the hound dog magnificently, but there was one thing it lacked – a gut feeling" [34. P. 193]. Predominantly, Turgenev's comments revolved around his conviction that there was no such thing as real criticism in France, the ideal of which, in Turgenev's opinion, could be probably embodied in Russia by Vissarion Belinsky. The latter seemed a perfect combination of a critical mind and artistic creativity.

We can, therefore, make an assumption that Turgenev's attitude towards the French could transform due to the good treatment of the Russian writer from the French artistic society, as well as to the personal connections with a Frenchwoman, among other things. Noteworthy is the fact that France itself had an inspiring effect on Turgenev. During his stay there, he wrote his most heartfelt and patriotic works. His biographer stated, "He was scolded in his homeland. And, in France, people viewed him as an ambassador of Russian culture. He failed to become a European, but, at the same time, he did not manage to stay a Russian" [35. P. 2003]. Indeed, Turgenev played a role of a peculiar mediator between the two cultures. He introduced the masterpieces of Russian literature to France. Sometimes, he introduced Russian writers to the French, like in Tolstoy's case, for example. He had a direct access to French literary circles. Nevertheless, he did not lose his connections with Russian culture either, posing a truly interesting case of a personal identity.

A new country of residence in the form of France and a forsaken homeland represented by the Russian Empire created the so-called "third space" – a special space where interaction of the cultures took place. Turgenev did not overlook cultural differences between Russia and France. Due to that fact, he transcended the binary opposition "friend-or-foe." Paris did not manage to become a new home for the writer. At the same time, it did not remain foreign to him. In the course of initiation and slow integration, there emerged a new identity – a "Russian European" [36].

In conclusion, we must say that the period of Alexander II's reign in the Russian Empire and Napoleon III's rule in France was a unique time in the context of French-Russian cultural contacts. Travelers from Russia, due to the general liberalization of the departure procedure literally flooded Europe, especially France. They attempted to see and evaluate the reality, which had been accessible only in books, magazines, newspapers, and

stories of other people in the previous years. There were numerous cases of newly established personal contacts between the Russians and the French, as well as a fruitful cultural exchange. Russian periodicals maintained in some sense traditions of Nikolay I's era, incriminating the French and portraying them as hollow people with forsaken cultural traditions and with morals that were too loose.

Motivations behind these actions could be political: for instance, the rejection of the revolution in France in 1848, the criticism of the role the French had played in the humiliating Crimean War, as well as the fact that there was a national identity crisis in France during the described times, which could not go unnoticed by Russian travelers. During this period, Francophilia became irrelevant to the Russian Empire, and French culture was not any longer a defining factor for the Russian society. Instead of idolization, we can see that the critical view of the French society became very common. In this case, the observations of Tolstoy and Turgenev present a special kind of scholarly interest.

The opinions of the Russian writers in the end turned out to be almost diametrically opposite. Tolstoy became disillusioned with the values of the European civilization, unlike Turgenev, who managed to integrate into the French society and to fall in love with the culture and the people. Evidently, we can conclude that there were many factors at play in the process of integration into the French society in both cases, ranging from personal characteristics, communication skills, and circumstances of personal life to the ideological ideas, which defined their behavior for the most part. Consequently, one of the writers tried to draw the line between the cultures, emphasize the differences, and "build bridges", while the other one sought to find common ground for them.

Ever since Edward T. Hall pointed out the evident connection between a culture and communication, researchers have been noting some common patterns, manifested in the course of intercultural engagement [37]. For example, a person, who ends up in another cultural environment, often goes through a few stages of perception of the host culture. Frequently, the reactions of surprise or even excitement are quite typical for the first stage, but then the so-called "cultural shock" occurs (when a person feels rejected, like they do not fit in, as if they are alone and there is no one to understand them). After this "shock" stage, two general variants can emerge: (1) a person finds a solution in "separation" (attempts to iso-

late themselves from the dominant culture or even a departure from a foreign country altogether); (2) a person finds opportunities of enculturation and integration (learns a language for better comprehension of the foreign reality and customs of local people, and then, as a result, a person manages to fulfill themselves in this society).

Turgenev, unlike Tolstoy, was open for interaction with the French literary elite, where there was already a special treatment of him as “almost one of their own.” His personal connection with Pauline Viardot, whose good impression of the writer could have influenced the reception of the French, was another undeniably important factor. It is a well-known fact that Tolstoy “had an eye on <...> a noblewoman named A.V. Lvova and others in hope to find a bride” [38], but his attempts were not successful. Meanwhile, it is crucial for a person who ends up in another cultural environment and experiences the “cultural shock” to find a “kindred spirit” that can potentially help adapt to the unknown setting, lower psychological stress, etc. For both Tolstoy and Turgenev, it was important to find at least one “likable creature” or “sensible person” that could prevent them from feeling rejected and perceiving themselves as strangers on the French “celebration of life.”

The “Paris texts” presented here allow us to construct a comprehensive image of the French in the Russian Empire during the described era: the Russian travel writers portrayed them as materialistic people who had lost their spirituality and had been in a transitional position between holding on to the aristocratic traditions of the past and accepting the bourgeois practices of the modern time. The French did not seem very close in spirit to the Russian writers, but due to different personal reasons. Tolstoy, viewing the French society impersonally-aesthetically, relied on Christian moral ideas in his observations. During that time, pragmatism reigned in France, allowing a public execution. This fact went against Tolstoy’s worldview. Turgenev’s situation differed: he was promoting Russian culture in France and, in the end, managed to accommodate the “third place” of a mediator between the two cultures. Due to his close relationships with Pauline Viardot, he incrementally became a voluntary exile and lived in Paris for a very long time. Nevertheless, he did not merge with the foreign culture in its entirety, which, on one hand, annihilated the opposition “friend-or-foe” and, on the other hand, did not allow him to become a solid part of the foreign society. Turgenev acquired the identity of a “Russian European”, in which Western-

ism and “Russianness”, or Russian originality, merged. It made his perception of the French introspective, and, at the same time, made it lose some characteristics of the outsider’s view.

Paris gave birth to a “Russian foreigner” in the form of Tolstoy and a “Russian European” represented by Turgenev. At the same time, both writers sometimes aligned their views in the description of France, where they reproduced themes of theatrics, hollow merriness, double façades, emptiness, cruelty, and a deep sense of spiritual loss. In this sentiment, they echoed the mood of typical letters from Paris from the periodical *Russkiy Vestnik*. This may be due not only to the influence of stereotypes rooted in Russian journalism, but also to the fact that the writers felt and saw the real crisis of identity that France was experiencing at that time, and they tried to depict this process in their observations.

### References

1. Haumant, É. (1913) *La culture française en Russie (1700–1900)*. Paris: Paris Hachette.
2. Clifford, J. (1992) Travelling Cultures. In: *Cultural Studies*. New York: Routledge. pp. 96–116.
3. Barthes, R. (1985) *L’aventure sémiologique*. Paris: Éditions du Seuil.
4. Bhabha, H. (1994) *The Location of Culture*. London: Routledge.
5. Soja, E. (1996) *Thirdspace: Journey to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford: Blackwell.
6. Stierle, K. (2001) *La capitale des signes. Paris et son discours*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l’homme.
7. Makashin, S.A. (1937) Literaturnye vzaimootnosheniya Rossii i Frantsii XVIII–XIX vv. [Literary Relations of Russia and France in the 18th and 19th Centuries]. In: *Literaturnoe nasledstvo* [The Literary Legacy]. Vol. XXIX/XXX. Moscow: Zhur.-gaz. ob’edinenie. pp. 5–82.
8. Lotman, Yu.M. (2017) *Besedy o russkoy kul’ture: Byt i traditsii russkogo dvoryanstva (XVIII – nachalo XIX veka)* [Conversations about Russian Culture: Life and Traditions of the Russian Nobility (18th – Early 19th Centuries)]. Saint Petersburg: Azbuka.
9. Volpert, L.I. (2010) *Pushkinskaya Frantsiya* [Pushkin France]. Tartu: [s.n.].
10. Speranskaya, N.M. (ed.) (2013) *Rossiya i Frantsiya: XVIII–XX vv.: Lotmanovskie chteniya* [Russia and France: 18th and 19th Centuries: Lotman Readings]. Moscow: RSUH.
11. Milchina, V.A. (2017) “*Frantsuzy poleznye i vrednye*”: nadzor za inostrantsami v Rossii pri Nikolae I [“The French, Useful and Harmful”: Supervision of Foreigners under Nicholas I]. Moscow: NLO.

12. Cherkasov, P.P. (2015) *Shpionskie i inye istorii iz arkhivov Rossii i Frantsii* [Spy and Other Stories from the Russian-French Archives]. Moscow: Lomonosov.
13. Montesquieu, C.S. (1972) *Lettres persanes*. Paris: Le Livre de poche.
14. Barthes, R. (2015) *Fragmenty ljubovnoj rechi* [A Lover's Discourse: Fragments]. Moscow: Ad Marginem.
15. Matveev, A.A. (1972) *Russkiy diplomat vo Frantsii (Zapiski Andrey Matveeva)* [A Russian Diplomat in France (Andrey Matveev's Notes)]. Leningrad: Nauka.
16. Fonvizin, D.I. (1866) Pis'ma iz Frantsii i Rossii k grafu I. Paninu v Moskvu [Letters to Count Panin from France and Russia to Moscow]. In: *Sochineniya Fonvizina* [Fonvizin's Writings]. Saint Petersburg: P.I. Glazunov.
17. Karamzin, N.M. (1984) *Pis'ma russkogo puteshestvennika* [Letters of a Russian Traveler]. Leningrad: Nauka.
18. Vyazemskiy, P.A. (1984) *Estetika i literaturnaya kritika* [Aesthetics and Literary Criticism]. Moscow: Iskusstvo.
19. Razvozhayeva, E. (2007) L'Histoire du tourisme russe en France 1885–1914. *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*. 25. pp. 159–175.
20. Wrangel, N.E. (2003) *Vospominaniya ot krepostnogo prava do bol'shevikov* [Memories from the Serfdom to the Bolsheviks]. Moscow: NLO.
21. Martin-Fugier, A. (1998) *Elegantnaya zhizn', ili Kak voznik "ves' Parizh", 1815–1848* [Elegant Life, or How "All Paris" Came into Being, 1815–1848]. Moscow: Izd-vo im. Sabashnikovyh.
22. Tour, E. (1858) Parizhskie pis'ma [Letters from Paris]. *Russkiy vestnik*. 9. pp. 5–75.
23. Nekrasov, N.A. (1987) *Perepiska N.A. Nekrasova v 2 t.* [Nekrasov's Correspondence in 2 Vols]. Vol. I. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
24. Turgenev, I.S. (1968) *Korrespondentsii* [The Correspondence]. In: *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: V 28 tomakh* [Complete Collection of Writings and Letters: In 28 Volumes]. Vol. XV. Leningrad: USSR AS.
25. Tolstoy, L.N. (1985) *Izbrannye dnevniki* [Selected Diaries]. In: *Sobranie sochineniy v 22 tomakh* [Collected Works]. Vol. 22. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
26. Tolstoy, L.N. (1984) *Izbrannye pis'ma* [Selected Letters]. In: *Sobranie sochineniy v 22 tomakh* [Collected Works]. Vol. 18. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
27. Tolstoy, L.N. (1937) *Dnevnik i zapisnye knizhki, 1854–1857* [Diaries and Notebooks, 1854–1857]. In: *Polnoe sobranie sochineniy v 90 tomakh* [Complete Works in 90 Volumes]. Vol. 47. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
28. Lotman, Yu.M. (1992) *Simvolika Peterburga i problemy semiotiki goroda* [Symbolism of St. Petersburg and Problems of City Semiotics]. In: *Izbrannye stat'i: V 3 tomakh* [Selected Articles: In 3 Volumes]. Vol. 2. Tallin: Aleksandra.
29. Turgenev, I.S. (1978) *Smert' Lyapunova* [Lyapunov's Death]. In: *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 30 tomakh* [Complete Writings and Letters: In 30 Volumes]. Vol. 1. Moscow: Nauka. pp. 236–250.

30. Annenkov, P.V. (1989) *Literaturnye vospominaniya* [Literary Memoirs]. Moscow: Pravda.
31. Turgenev I.S. (1983) Pis'ma [Letters]. In: *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 30 tomakh* [Complete Writings and Letters: In 30 Volumes]. Vol. 3. Moscow: Nauka.
32. Kantor, V.K. (2001) *Russkiy evropeets kak yavlenie kul'tury (filosofsko-istoricheskijy analiz)* [The Russian European as a Cultural Phenomenon (Philosophical and Historical Analysis)]. Moscow: ROSSPEN.
33. Vogüé, E. de. (1912) *Le roman russe*. Paris: Plon-Nourrit.
34. Goncourt, E. & Goncourt, Z. (1964) *Dnevnik. Zapiski o literaturnoy zhizni. Izbrannyye stranitsy: v 2 t.* [The Diary. Notes on Literary Life. Selected Pages: in 2 Vols]. Vol. 2. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
35. Troyat, A. (2003) *Ivan Turgenev*. Moscow: EKSMO.
36. Domanskiy, V.A. & Kafanova, O.B. (2019) I.S. Turgenev – russkiy yevropeets: vzglyad iz Rossii i Frantsii [Turgenev Is a Russian European: A View from Russia and France]. *Vestnik TGPU – TSPU Bulletin*. 6 (203). pp. 7–19.
37. Hall, E.T. (1959) *The Silent Language*. New York: Doubleday.
38. Polosina, A.N. (2009) L.N. Tolstoy v Parizhe [L.N. Tolstoy in Paris]. *Neva*. 7. pp. 199–206.

***Information about the authors:***

**A.S. Goncharova**, student, Altai State University (Barnaul, Russian Federation).  
E-mail: shystoryteller1996@gmail.com

**Yu.G. Chernyshov**, Dr. Sci. (History), head of the Department of General History and International Relations, Altai State University (Barnaul, Russian Federation).  
E-mail: ashpi@ya.ru

***The authors declare no conflicts of interests.***

***Информация об авторах:***

**Гончарова А.С.** – студентка Алтайского государственного университета (Барнаул, Россия). E-mail: shystoryteller1996@gmail.com

**Чернышов Ю.Г.** – д-р ист. наук, заведующий кафедрой всеобщей истории и международных отношений Алтайского государственного университета (Барнаул, Россия). E-mail: ashpi@ya.ru

***Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.***

*The article was accepted for publication 23.09.2021.*

*Статья принята к публикации 23.09.2021.*

Научная статья  
УДК 82.091  
doi: 10.17223/24099554/18/14

## **ПУТЕВЫЕ ЗАПИСКИ «РОССИЯ И РУССКИЕ» ВИКТОРА ТИССО В КОНТЕКСТЕ РУССКО-ФРАНЦУЗСКИХ ОТНОШЕНИЙ НА РУБЕЖЕ XIX–XX вв.**

---

*Валерий Павлович Трыков*

*Московский государственный педагогический университет, Москва, Россия,  
v.trykoff@yandex.ru*

**Аннотация.** В статье впервые в отечественном литературоведении объектом исследования становится книга путевых записок французского литератора Виктора Тиссо (1845–1917) «Россия и русские» (1882). Путевые записки Тиссо о России рассматриваются в контексте русско-французских отношений на рубеже XIX–XX вв. Отмечено, что характерной особенностью поэтики Тиссо становится сочетание эстетизации с макабрическими и готическими элементами в структуре образа России. Сделан вывод о заметном вкладе Тиссо в разрушение мифа о закрытости России, созданного Кюстином и парижской прессой, и в целом позитивного образа России в преддверии заключения русско-французского альянса.

**Ключевые слова:** образ России, путевые записки, русско-французский альянс

**Для цитирования:** Трыков В.П. Путевые записки «Россия и русские» Виктора Тиссо в контексте русско-французских отношений на рубеже XIX–XX вв. // Имагология и компаративистика. 2022. № 18. С. 287–304. doi: 10.17223/24099554/18/14

Original article

doi: 10.17223/24099554/18/14

## TRAVEL NOTES *RUSSIA AND RUSSIANS* BY VICTOR TISSOT IN THE CONTEXT OF RUSSIAN-FRENCH RELATIONS AT THE TURN OF THE 20TH CENTURY

Valeriy P. Trykov

Moscow State Pedagogical University, Moscow, Russian Federation,  
v.trykoff@yandex.ru

**Abstract.** For the first time in the national literary studies, the article examines the book of travel notes *Russia and Russians* (1882) by the French writer Victor Tissot (1845–1917). Tissot’s travel notes on Russia are considered in the context of Russian-French relations at the turn of the 20th century, Russia’s growing interest in France on the eve of the conclusion of the Russian-French alliance. The article proves that the basic opposition constructing the image of Russia in Tissot’s book is the opposition of Russia and Ukraine. Tissot poetizes the image of Little Russia (which is understood not without the influence of ideas of Adam Miczkevich and Cyprien Robert) as the custodian of the original “Slaviness.” Despite the poetization of Ukraine, Tissot considered Moscow the true center of the Russian Empire, the city expressing the spirit of the country. The influence on Tissot’s travel notes about Russia by Théophile Gautier, impressionism, the traditions of Germaine de Staël is shown. Tissot sought to contrast the tradition of Gautier’s “aestheticized” discourse about Russia with a more “realistic” image of Moscow and Russia by expanding the scope of the depicted, by describing not only the ceremonial, but also the shadow life of Moscow and Russia. The characteristic feature of Tissot’s poetics is the combination of aesthetics with macabre and gothic elements in the structure of the image of Russia. The article concludes that Tissot made a significant contribution to the destruction of the myth of Russia’s closedness, created by Custine and the Paris press, and to the generation of a generally positive image of Russia on the eve of the conclusion of the Russian-French alliance.

**Keywords:** Image of Russia, travel notes, Russian-French alliance

*For citation:* Trykov, V.P. (2022) Travel notes *Russia and Russians* by Victor Tissot in the context of Russian-French relations at the turn of the 20th century. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 18. pp. 287–304. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/18/14



Конец XIX – начало XX в. стали новым этапом в русско-французских отношениях. Он был отмечен невиданным дотоле сближением двух стран. Дело не только в том, что ухудшилось положение Франции, менялся статус и России. Страна вступала в новую полосу модернизации по западному образцу: в 1880–1890-е гг. происходит промышленная революция. «В отношении к европейскому опыту прагматический интерес брал верх над стремлением утвердить экзистенциальные различия, культура Серебряного века органически сочетала в себе взлет «русского гения» и европейские формы» [1. С. 24].

Как отмечал британский историк Эрик Хобсбаум, в экономическом отношении модернизирующаяся по западному образцу Россия, несомненно, стала частью Запада, правда его периферийной частью, в политическом отношении «царская империя была скорее колонизатором, чем колонией, а небольшое образованное меньшинство населения было частью культурного слоя, прославившего западную цивилизацию XIX века», в сфере культуры Россия Достоевского, Толстого, Чехова, Бородина и Римского-Корсакова была великой державой, каковой не являлись, например, Соединенные Штаты Америки, хотя Россия и не могла соперничать с ними по темпам экономического роста и повышения жизненного уровня населения [2. С. 28–30].

Таким образом, на рубеже веков Россия, с одной стороны, в силу своих внутренних потребностей ориентировалась на западные модели модернизации и искала сближения с Западом, а с другой – уже явила Западу свою культурную значимость и самобытность, сделав столь популярный в предыдущем столетии тезис о подражательности русской литературы и культуры весьма сомнительным.

О России уже нельзя было сказать то, что сказал Гегель о славянских народах в своих лекциях по философии истории в начале XIX в., что она «не выступала как самостоятельный момент в ряду обнаружения разума в мире» [3. С. 368]. Другое дело, что «Россия по-прежнему не была частью западного мира в том смысле, как это понимали французы: с точки зрения веры в права человека» [4. С. 34]. Однако эти ценностные различия отошли на второй план перед описанными выше политическими интересами и потребностями Франции конца XIX в.

В начале 1880-х – 1890-е гг. Франция была охвачена «модой» на Россию. Растет интерес к русскому языку и литературе. Именно в это время началась специализация и институционализация знаний о России. В начале 1880-х гг. в Коллеж де Франс была открыта кафедра русского языка и литературы. В 1886 г. ее возглавил известный литературовед, специалист по русской литературе, автор «Истории русской литературы» (1893), большой антологии русской литературы, Луи Леже. До этого в Коллеж де Франс существовала общая кафедра славистики. К концу XIX в. Коллеж де Франс стал центром русистики во Франции. В 1891 г. известный славист П.В. Буайе возглавил кафедру русского языка в парижской Школе восточных языков. В начале 1890-х гг. были открыты кафедры русского языка в нескольких провинциальных университетах.

Во Франции появляются серьезные научные исследования по истории России: в 1878 г. в крупном парижском издательстве «Ашетт» увидела свет «История России от истоков до 1877 года» Альфреда Рамбо (1842–1905). В 1882–1883 гг. там же вышло трехтомное исследование видного французского историка, профессора парижской Свободной школы политических наук Анатоля Леруа-Больё (1842–1912) «Империя царей и русские», ставшее самым обстоятельным и серьезным историческим трудом о России во Франции XIX в. За ним последовали другие книги Леруа-Больё о России: «Русский государственный деятель. Николай Милютин. Очерк о России и Польше во время царствования Александра II» (1884), «Франция, Россия и Европа» (1888). В течение многих лет Леруа-Больё печатал свои статьи о России в авторитетном парижском журнале «Рёвю де дё монд». Цель автора состояла в том, чтобы развеять страхи и предрассудки французов по отношению к России, вызвать интерес и симпатию к ней. При жизни Леруа-Больё его «Империя царей и русские» была переведена на немецкий и английский языки. Работы Леруа-Больё оказали значительное влияние на формирование образа России в сознании французской политической элиты и культурного слоя на рубеже веков, содействовали подготовке русско-французского альянса. В 1886 г. увидела свет пятисотстраничная книга другого французского ученого, профессора истории Безансонского университета Леона Пенго «Французы в России и русские во Франции». Труд Пенго стал одной из первых солидных работ во французской науке о рус-

ско-французских связях. В своей реконструкции истории русско-французских отношений, охватывающей значительный период с XVI в. и до эпохи Реставрации, ученый опирался на многочисленные источники: мемуарную литературу, материалы прессы, научные труды, архивные документы. Продолжателем традиции Пенго стал Эмиль Оман, автор монографии «Французская культура в России (1700–1900)» (1910).

«Мода» на Россию и стремление к сближению с ней нашли отражение во французской прессе и публицистике. 4 сентября 1887 г. в парижской газете «Курье франсе» была помещена карикатура под заголовком «Европейское равновесие», изображавшая аллегорического фигуру до зубов вооруженной Франции в сопровождении русского медведя. Франция «делает нос» немецкому солдату.

Влиятельная «Журналь де Деба», бывшая на протяжении почти всего XIX в. критиком России и сторонницей франко-английского альянса, теперь писала, что русско-французское сближение находит свое объяснение в родстве национальных характеров славян и французов. Даже республиканская пресса, неизменно критиковавшая царизм и выступавшая против альянса с Россией, не могла не учитывать усиления пророссийских настроений. Республиканская газета «Републик франсез» утверждала, что в отношении России и Франции нельзя увидеть ничего иного, кроме любви. Почти вся парижская пресса этого периода благоволила к России и выступала за скорейшее заключение российско-французского союза [5. Р. 438–439].

Жак Летев на основе анализа материалов французской прессы приходит к выводу, что на рубеже XIX–XX вв. три страны оказались в фокусе внимания французов – Германия, Англия и Россия [6. Р. 112]. При этом отношение к усиливающейся и все более напористой Германии было однозначно враждебным, что нашло отражение в многочисленных карикатурах. В Германии для массового сознания французов все было плохо – от немецкого пива до «варварской» музыки Вагнера. Отношение к Англии было более сложным: ее упрекали за то, что она не поддержала Францию во время франко-прусской войны, но были благодарны за содействие в создании Антанты. Представление о России во французском общественном мнении конца XIX в. эволюционировало «от безразличия к периоду большой симпатии» [6. Р. 121].

Накануне заключения русско-французского альянса в 1891 г., вышел специальный номер журнала «Рёвю ансиклопедик» со статьями видных французских ученых Вандаля, Леже, Рамбо, Леруа-Больё о России. В номере содержались сведения о географии, истории, литературе и искусстве России, ее политическом устройстве. Все это свидетельствовало о растущем интересе как французских интеллектуалов, так и более широкой публики к России.

В подготовке русско-французского альянса существенную роль сыграла и французская публицистика. Красноречивыми являются названия некоторых сочинений подобного рода, особенно в сравнении с названиями некоторых более ранних публицистических произведений о России, таких, например, как книга Жермен де Ланьи «Кнут и русские» (1853). В 1886 г. выходит книга Мариуса Вашона «Россия при свете солнца» (“*La Russie au soleil*”). В следующем году появляется в печати книга Мишеля Делина «Наши друзья, русские».

Усиление Германии вызывало беспокойство и российских властей. И хотя Александр III скептически относился к республиканской Франции, он готов был к сближению с ней, чтобы уравновесить растущий вес и влияние Германии на европейском континенте. События развивались довольно стремительно. В 1891 г. Александр III наградил французского президента Сади Карно высшей наградой Российской империи – орденом св. Андрея Первозванного. В июле того же года состоялся визит в Кронштадт французской эскадры, которой был оказан теплый прием. Начались переговоры о заключении политического альянса между Россией и Францией. В 1893 г. состоялся ответный визит русской эскадры в порт Тулон. Русские моряки встретили радушный прием со стороны французов.

В декабре 1893 г. был заключен военно-политический альянс между Россией и Францией. Договор был ратифицирован в 1894 г. «Вспоминается этот далекий год с его блестящими перспективами и обещаниями. Он завершил двадцать лет тягостной изоляции, которая последовала за 1871 годом. Союз с Россией, наконец-то заключенный, избавил от немецкой угрозы, и Франция, успокоенная, окрепшая, снова стала верить и надеяться», – писал Даниэль Галеви [7. Р.18]. Эйфория, охватившая Францию в связи с заключением русско-французского альянса, нашла отражение в многочисленных стихотворных произведениях и песнях, в которых содержался отклик на

это событие. Авторами некоторых стихотворений были известные французские поэты Ф.-А. Сюлли-Прюдом, Ж.-М. де Эредиа, Ф. Коппе, П. Дерулед. Французы вновь открыли для себя почти забытые к этому времени записки о Московии XVI в. Жана Соважа. Этот небольшой текст будет «столь же превознесен, сколь другие произведения о России XVI и XVII вв. раскритикованы» [8. С. 110]. В 1896 г. в Париже началось строительство моста Александра III.

Яркой иллюстрацией этих новых тенденций и настроений во французском обществе стала книга путевых записок французского писателя швейцарского происхождения Виктора Тиссо (1845–1917) «Россия и русские» (1882), ставшая результатом его поездки в Россию в составе группы французских журналистов. К этому времени Тиссо был уже достаточно известным литератором. Известность ему принесла книга «Путешествие в страну миллиардов» (1874), в которой автор описывал свои впечатления о поездке в Пруссию и давал сатирическую картину ее жизни и нравов. За этим последовали другие произведения Тиссо в жанре путевых записок: «Вена и венская жизнь» (1878), «Путешествие в страну цыган. Неизвестная Венгрия» (1880).

«Россия и русские» состоит из двух частей: «Малороссия» и «Великороссия». Композиция книги отражает базовую оппозицию, которая лежит в основе образа России у Тиссо: противопоставление двух миров – украинского и русского. Рассказчик-француз в вагоне поезда, который везет его в Россию, знакомится с малороссом, в уста которого автор вложил характеристики русских и украинцев, что должно было придать им больше убедительности: это были суждения славянина о славянах. Малоросс объясняет своему попутчику, что «кровь малороссов более чистая славянская, а москвиты – результат смешения чуди, киргизов и татар» [9. Р. 167]. Он добавляет, что «некоторые этнографы даже отказываются принимать русских в европейскую семью» [9. Р. 167]. Представление о значимости кочевого азиатского элемента в русском характере становится особенно распространенным во Франции под влиянием трудов Адама Мицкевича и Сиприена Робера, опубликованных в конце 1840-х – начале 1850-х гг.

Симпатии рассказчика-француза на стороне малороссов, которых он наделяет многочисленными преимуществами перед великороссами: певучим языком, колоритным костюмом, более привлекательной внешностью и воинственным духом, которого, с точки зрения по-

вестователя, лишены великороссы. Украинцы – дети роскошной природы Юга, сформировавшиеся под воздействием бескрайних степей и яркого солнца. Следуя теории Монтескье о влиянии климата на формирование национального характера, Тиссо отмечает, что малороссы отличаются живостью ума, чувствительностью, свободолюбием. Они добродушны, поэтичны и привязаны к своей земле. Напротив, сыны сурового Севера, великороссы, – кочевники, любители приключений, бродяги и пилигримы.

В воображении рассказчика возникает поэтическая картина: «Украина! Земля бескрайних степей, уходящих за горизонт, прозрачных рек, великолепных равнин, богатых урожаям, ночей, освещаемых бриллиантами звезд, плодородный и прекрасный край, где казак, вольный как птица, несется галопом на своем черном коне, не ведая других повелителей, кроме молнии и ветра» [9. Р. 133]. Это противопоставление Украины и России, Киева и Москвы, малороссов и великороссов могло иметь политический подтекст. Еще при Наполеоне I французский публицист и историк Александр-Морис Отрив (1754–1830) мечтал превратить Украину в независимое государство [5. Р. 80].

Интерес и симпатия Тиссо к Украине столь велики, что он уделяет внимание некоторым явлениям украинской культуры: включает в повествование упоминания об украинских народных песнях и кобзарях (“kobzars”), рассказывает о нелегкой судьбе и творчестве Тараса Шевченко, отмечает, что «украинский язык более гармоничный, экспрессивный и образный, чем русский и польский» [9. Р. 207]. Подобные «культурологические» экзерсисы Тиссо становятся особенно красноречивыми на фоне того равнодушия, с которым иностранцы, писавшие о России, на протяжении длительного времени относились к русской литературе и культуре.

Поэтизация Малороссии объясняет урбанистические предпочтения Тиссо. Автор, как, пожалуй, никто до него, подробно описывает Киев<sup>1</sup>. Описание киевского рынка напоминает импрессионистиче-

---

<sup>1</sup> Первое подробное исследование Украины этнографического характера на французском языке появилось в середине XVII в. Это была книга французского инженера, ставшего этнографом, Боппана «Описание Украины» (1651). В том же столетии появилось несколько трудов французских авторов о казаках [10. С. 30–32].

ские картины «Чрева Парижа» Э. Золя. Тиссо дает историческую справку об основании Киева, ссылаясь при этом на древнерусские летописи «славянского Геродота» Нестора<sup>1</sup>, рассказывает о драматических событиях истории города (осада и взятие Киева монголо-татарами, присоединение к Польше, затем возвращение в состав Российской империи, страшный пожар 1811 г.), описывает архитектурные памятники города, прежде всего Святую Софию. Отдельная глава (глава XV «Религиозная жизнь») посвящена Киево-Печерской лавре, жизни ее монахов, паломников. Нельзя не отдать должное убежденному католику Тиссо, который до переезда во Францию в швейцарской Лозанне был редактором клерикальной газеты «*Gazette de Lausanne*», где высмеивал все, кроме католичества, и который с таким интересом, уважением и благожелательностью отнесся к религиозной жизни представителей другой конфессии.

Киев для Тиссо «феерический город», центр восточного славянства, традиционной религиозности, поразивший рассказчика многочисленностью церквей с золотыми куполами, серебряными колокольнями. Город овеян преданиями, очаровывает своим теплом и светом.

Контрастом теплomu Киеву становится зимняя заснеженная, пустынная и холодная Москва. Если Киев предстает в книге Тиссо как идеализированный хранитель Святой Руси, прошлого, традиции и преданий, то Москва показана как средоточие настоящего, эпицентр современной российской жизни во всем ее многообразии и динамизме. Санкт-Петербург упоминается вскользь как онемеченный город, построенный Петром. «Москва – подлинная столица империи. Это законный оплот варварских и грозных царей, в то время как Санкт-Петербург – всего лишь незаконнорожденная столица (“une capitale batarde”), рожденная и вскормленная иностранкой – немецкой цивилизацией» [9. Р. 397].

Несмотря на притягательность для автора Киева и его подробное описание, Москве уделено особое внимание. Рассказ о Киеве зани-

---

<sup>1</sup> Первое двухтомное издание древнерусских летописей на французском языке под названием “*La Chronique de Nestor*” в переводе Луи Пари увидело свет в 1834–1835 гг., так что у Тиссо была возможность воспользоваться материалами этого издания.

мает две главы, о Москве – девять. Повествование о центре Москвы включает в себя элементы путеводителя: описание впечатлений от памятников кремлевской архитектуры перемежается короткими историческими справками и комментариями, что создает более объемный образ Москвы как древнего города с богатой и драматической историей. Источники информации, на которые ссылается Тиссо, разнообразны и неравноценны: древнерусские летописи, сочинения авторитетных французских ученых-историков А. Рамбо, А. Леруа-Больё, предания и легенды, исторические анекдоты неясной этиологии, французские путеводители по Москве, народные песни. Зачастую приводятся цитаты из каких-то источников, которые не называются и не указываются в сносках.

Образ парадной и исторической Москвы, города исторических и культурных памятников (Красной площади, Кремля с его архитектурными сооружениями, Большого театра и т.д.), дополняется образом Москвы современной, деловой, купеческой, торговой, с ее многочисленными ресторанами, трактирами, торговыми рядами. Целая глава посвящена подробному описанию Гостиного двора, который изображен как огромный восточный базар вблизи Красной площади с множеством живописных лавочек, разнообразных товаров. Рассказчик посещает детские приюты, тюрьмы, монастыри, лавки, значные места, театры, ночлежки и т.д. Москва – современный европейский город, живущий разнообразной и активной жизнью. Не случайно именно Москву, а не официальную столицу Санкт-Петербург рассказчик сравнивает с Парижем: «Москва – зеркало России, подобно тому как Париж – зеркало мира» [9. Р. 507]. В этом сопоставлении, несмотря на сходство двух столиц в известном отношении (динамизм и многообразие их жизни), Париж все-таки возвышается над Москвой как «зеркало мира», в то время как Москва остается лишь «зеркалом России». Здесь слышны отголоски неизбывного франкоцентризма, не преодоленного даже писателем рубежа веков.

В повествовании Тиссо силен элемент эстетизации в духе Теофиля Готье, с книгой которого «Путешествие в Россию» он был знаком и которую характеризовал как «лирические и преувеличенные описания» [9. Р. 551]. Тиссо, как и Готье, – мастер эстетизированных описаний. В его изображении Кремль больше похож на изысканное украшение, чем на крепостное сооружение. Тиссо часто сравнивает



архитектурные памятники с драгоценными камнями. С высоты колокольни Ивана Великого рассказчик видит сотни колоколен, сверкающих на солнце как рубины, сапфиры и бриллианты, отсвечивающих разными красками, как тюльпаны и георгины. Заметив омнибус на одной из московских улиц, рассказчик передает его необычную окраску, странное сочетание желтого, голубого с ярко-красным или оранжевым. Создавая обобщенный словесный портрет русского мужаика, Тиссо сосредоточивает внимание на цвете его глаз (фаянсово-голубых), белизне и крепости зубов, деталях костюма, длине волос и бород. Рассказчик аттестует себя художником, когда восклицает: «Какая радость для глаза художника встречать на каждом шагу этих бородатых и волосатых мужиков!» [9. Р. 471].

Подобно Готье, Тиссо очарован поэзией снега и зимы, передает удивительные эффекты климатических преобразений. Зима становится умелым художником, под кистью которого все преобразается и приукрашивается. На Арбатской площади рассказчик видит со всех сторон золотые купола соборов, колокольни, кресты, «металлическую цепь которых снег преобразает в длинное белое кружево или в серебряную филигрань» [9. Р. 472].

Несомненно влияние импрессионизма на Тиссо. Он фиксирует цветовые оттенки домов, игру света, передает разное впечатление от одного и того же предмета в зависимости от того, где находится наблюдатель. В импрессионистической технике выполнено, например, описание собора Василия Блаженного. Сравнив его с индийскими пагодами, рассказчик далее замечает: «Если вы немного отойдете, впечатление изменится, и другое сравнение придет вам на ум – гигантская фарфоровая химера, привезенная в качестве военного трофея из сказочной страны голубых драконов <...>. Но стоит вам снова приблизиться, и впечатление вновь изменится. Теперь это похоже на спаржу, поддерживающую круглую тыкву или на забавный дворец сказочного принца, правящего в царстве овощей» [9. Р. 402–403]. Тиссо любит неожиданные метафоры: у него зимнее солнце – «старый холостяк в шерстяном колпаке», а голуби, взмывающие ввысь над куполами соборов, – «гирлянды роз, уносимых ветром» [9. Р. 469].

Тиссо не только внимательный наблюдатель быта и нравов, но и художник-эстет, любующийся красотой незнакомого города. Рассказчик признает, что «панорама Москвы – одна из красивейших па-

норам в мире» [9. Р. 444]. В отличие от Кюстина, автора популярного антиросийского памфлета «Россия в 1839 году» (1843), Тиссо не обличает, не морализирует, не пытается на основании отдельной детали сделать психологические умозаключения, дать емкие, лаконичные, афористичные формулы, но живописует, создает пластически выразительный, визуальный образ. При этом его рассказ лишен того брюзгливого тона, который был свойственен нарративу Кюстина. Покажем это на примере. Оба автора восхищены собором Василия Блаженного. Оба отмечают его удивительное своеобразие. Правда, Кюстин более сдержан в выражении своего чувства: «Собор Василия Блаженного, без сомнения, если не самая красивая, то уж во всяком случае самая своеобразная постройка в России. Я видел его лишь издали и совершенно очарован» [11. Т. 2. С. 65]. Ту же мысль Тиссо выражает с большей экспрессией, нанизывая конструкции с прилагательными в превосходной степени: «Самый оригинальный, самый забавный, самый безумный храм во всей России – это поразительный и неподражаемый собор Василия Блаженного» [9. Р. 401]. Однако у Кюстина положительная оценка собора тотчас сменяется критическим комментарием обобщающего характера, касающимся русского народа в целом: «Нет сомнения, что страна, где подобное здание предназначено для молитвы, не Европа; это Индия, Персия, Китай, и люди, которые приходят поклониться богу в эту конфетную коробку, не христиане!» [11. Т. 2. С. 65]. Тиссо в свойственной ему манере чередует описание с историческим анекдотом: рассказчик излагает легенду об ослеплении создателя собора по приказу Ивана Грозного.

Своеобразие нарративу Тиссо о Москве придает сочетание эстетизации с макабрическими и готическими мотивами, пронизывающими все повествование (подробное перечисление всех видов казней, которым подвергали в России при рассказе о Красной площади и Лобном месте, легенда об ослеплении архитектора собора Василия Блаженного, рассказ о том, как Иван Грозный перед смертью видит кровавую комету, картина скотобоев в московских пригородах, куда отправляется рассказчик, и подробное описание процесса забивания быков, образ палача Фролова, особенно зловещий на фоне портрета его милостивой молодой жены, мрачный экстерьер и интерьер подмосковной тюрьмы, которую посетил рассказчик, отвратительные,

грубые, унижающие человеческое достоинство развлечения московских купцов и т.д.).

Динамизм и разнообразие жизни европейского города Москва считает с азиатским «варварством». Азиатская тема в книге реализована и в описании причудливой архитектуры собора Василия Блаженного, и в рассказе об азиатской пышности ритуала церемонии коронации царя, и в сравнении терема для женщин в кремлевских дворцах с гаремами, и в констатации, что вооружение русских воинов «было некогда совершенно азиатским», и в оценке Кремля как «цитадели какого-то азиатского деспота» [9. Р. 445]. Макабрический и готический элементы в образе Москвы усиливают эту семантику «азиатскости» и «варварства».

Москва, как и вся Россия, у Тиссо ассоциируется со сказкой, предстает зачастую причудливой игрой воображения. Автор неоднократно использует эпитет «феерический»: при описании вида, открывающегося с колокольни Ивана Великого на Москву, который охарактеризован как «феерическое зрелище» [9. Р. 420], при характеристике «феерического великолепия» [9. Р. 395] Оружейной палаты. Купола церквей блестят в магическом свете луны, как «сокровища страны фей» [9. Р. 395]. Кремль с его красными стенами и зелеными шатрами похож на замок из волшебной сказки [9. Р. 443].

Многоцветье и разнообразие Москвы нравится рассказчику больше, чем однообразная правильность Санкт-Петербурга. Ему нравятся широкие, просторные красивые московские улицы, по сравнению с которыми, как он замечает, avenue d'Opera мог бы показаться небольшой улочкой, но особую прелесть в глазах рассказчика им придает то, что на них рядом с роскошными особняками можно увидеть деревянные лачуги, избы с маленькими окошками без занавесок. Та же оппозиция петербургского однообразия, европейскости и московской экзотики положена в основу описания и оценки одежды русских. Рассказчик замечает, что «в Санкт-Петербурге французские и немецкие портные произвели ужасное опустошение в области костюмов», в то время как на московских улицах «столько выразительных и оригинальных нарядов!» [9. Р. 470]. Обычай совместного мытья в бане мужчин и женщин накануне праздников не вызывает у рассказчика, в отличие от его многочисленных предшественников, ни насмешки, ни морального осуж-

дения, истолкован как очистительная процедура. Вообще «русская народная баня – любопытное зрелище, исполненное местного колорита (“plein de couleur locale”)» [9. Р. 504]. Тиссо, как и Жермена де Сталь, обнаруживает романтическое пристрастие ко всему грандиозному, экзотическому, необычному, разнообразному.

Повторяет Тиссо и уже неоднократно до него высказывавшуюся мысль о сочетании европейского и азиатского начал в России. Именно поэтому Москва предстает у Тиссо как город, выражающий дух всей страны: «Тот, кто не бродил по московским улицам, никогда не поймет России. Во всем здесь царит контраст: в костюмах, нравах, в истории русского народа. Азия здесь встречается с Европой и зачастую европейский и азиатский элементы смешиваются» [9. Р. 496]. Ту же мысль призвано выразить в тексте и сопоставление двух разных восприятий Москвы людьми, принадлежащими разным культурам: рассказчик сообщает, что французские солдаты, стоявшие у стен Кремля и впервые видевшие «святую столицу», спрашивали себя, не в Индию ли привел их Наполеон. Русские паломники, перед взором которых вдруг открывалась «белокаменная», Кремль и золотой крест колокольни Ивана Великого, падали ниц, становились на колени и трижды осеняли себя крестным знаменем. «Священное почтение переполняло их душу и сердце, охваченные любовью и похотью на переполненную чашу» [9. Р. 444–445].

Однако оценив по достоинству восточный колорит Москвы, рассказчик с особой тщательностью и удовольствием фиксирует проникновение европейского (прежде всего, конечно, французского) начала в русский быт, нравы, повседневную жизнь москвичей: это и успешный французский ресторатор мсье Оливье держит в Москве ресторан «Эрмитаж», пользующийся успехом, на площади на Сретенке, где стоит Сухаревская башня, и большой рынок, где продаются среди прочих товаров книги Вольтера, Лафонтена, Боссюэ, Бюффона, и многочисленные вывески на французском языке в Москве, и многочисленная французская диаспора в Москве, пользующаяся заслуженным уважением русских, и т.д. Описывая богатый московский особняк, рассказчик поражен его великолепием, фресками и полотнами великих мастеров, множеством изящных безделушек. Он восклицает: «Эти варвары более цивилизованы и более утончены, чем мы! Они жуиры, гурманы и эрудиты» [9. Р. 474].

Однако для рассказчика-француза восточная экзотика хороша до известного предела, пока она не оскорбляет французский вкус и чувство меры. Показателен в этом отношении финальный эпизод книги, рассказ о поездке группы французов к цыганам в подмосковную Стрельну. Русская тройка мчит рассказчика и его друзей через зимнюю ночь и заснеженную равнину к цыганам. Эта картина, несомненно, должна была вызывать в воображении образованного читателя, знакомого с русской литературой, ассоциации с символическим образом гоголевской тройки (заметим, что имя Гоголя упоминается на страницах книги).

Однако не только гоголевская метафора России-тройки была составной частью образа России, каким он сложился в сознании Тиссо. Другой важный его компонент – цыгане. Рассказчик говорит, что «место, куда мы направлялись, отчасти мифологично» [9. Р. 550]. Выясняется, что миф о цыганах и цыганском пении создали писатели-предшественники (Т. Готье, Фервак), которых рассказчик упрекает в том, что они подменили реальность плодами своего воображения [9. Р. 551]. Основываясь на описаниях предшественников, он ожидал чего-то чудесного, невиданного, роскошного, «фееричного» (снова это многократное “*féerique*”). «Разочарование было глубоким и полным», – признается рассказчик [9. Р. 551]. Вместо роскошных интерьеров – отель третьего класса с потертыми креслами, вместо романтических и красивых «свободных дочерей степей» – уродливые цыганки в вышедших из моды нарядах. Более всего разочаровало его знаменитое цыганское пение. «Это беспорядочные мелодии, не соответствующие никаким правилам, никаким условностям музыкального искусства. Они вызывают возбуждение, необходимое, чтобы вывести русского из его оцепенения, чтобы встряхнуть его, обжечь его душу, как водка обжигает его горло» [9. Р. 553]. Французу претит «лихорадочная атмосфера» (*atmosphère de malaria*) цыганского представления [9. Р. 552]. В одержимости русских цыганскими песнями и танцами он видит проявление азиатского элемента русской души: «они переносят русских в райские сады Магомета и в полные неги азиатские дворцы...» [9. Р. 554].

В сущности перед нами взгляд и оценка благоразумного и ограниченного европейского буржуа, превыше всего ценящего комфорт, роскошь, моду и, конечно, здравый смысл и основанные на нем пра-

вила, как эстетические, так и моральные. В названии этой заключительной главы «Добропорядочные люди встречают рассвет» («Les gens vertueux voient lever l'aurore») содержится латентная оппозиция: «добропорядочные» и благоразумные французы, не поддавшиеся чарам цыганских сирен, противопоставлены русским с их «беспорядочным воображением» («l'imagination incohérente») [9. P. 555].

Визит к цыганам – кульминация повествования. Окунувшись в чуждую ему, горячечную, лихорадочную атмосферу цыганского табора, рассказчик на рассвете спешно покидает Стрельну. Тройка уносит его в утренний снежный туман. Холод, снег, бескрайние заснеженные просторы, купола московских церквей на горизонте контрастируют с камерной, теплой атмосферой цыганского отеля. Финальная картина символизирует причудливое соединение Европы и Азии в русской столице и русской душе. Завершающим аккордом становятся слова, которые шепчет рассказчик, погружающийся в дремоту: «Странная страна, страна контрастов и тайны!» [9. P. 555].

Для Тиссо, как и для его современника Вогюэ, который в те же годы, когда Тиссо публикует свои записки, печатает в «Рёвю де дё монд» эссе о русских писателях, составивших впоследствии книгу «Русский роман» (1886), «русская душа» остается загадкой. Если Вогюэ пытался разгадать эту загадку, вчитываясь в произведения русских писателей, то Тиссо – созерцая и изучая Москву, ее быт и нравы. Увиденная взглядом заинтересованного, любопытствующего созерцателя-художника, «дилетанта», жадного до новых эстетических впечатлений и художественных ощущений, описанная прекрасным рассказчиком, который сочетает «импрессионистичность» и пластическую выразительность описаний в стиле Т. Готье с информативностью повествования и с динамичностью и занимательностью рассказа в духе А. Дюма, Москва предстала современным, открытым европейским городом, живущим бурной, динамичной жизнью, но со своим особым колоритом. Тиссо проявил заинтересованное и уважительное отношение к русскому «Другому». Он стремится развенчать миф о закрытости России, в создании которого особенно значительную роль сыграли парижская пресса и Кюстин. Тиссо обращается к читателям с призывом: «Вам говорили, что Россия – закрытая страна. Не верьте этому. Я не знаю места более гостепри-

имного и открытого. Все, что я хотел увидеть, я увидел, и мне показали даже гораздо больше, чем я просил» [9. Р. 507–508].

Одновременно «пирическим и гиперболическим описаниям» Теофиля Готье Тиссо стремился противопоставить более «реалистический» образ Москвы и России. Отчасти ему это удается за счет расширения сферы изображаемого: в поле зрения рассказчика попадает не только парадная и историческая Москва, но и Москва торговая, современная, «низовая», Москва ночлежек, приютов, публичных домов, кабаков, рынков и торговых лавочек и т.д. Однако, разрушая «эстетский» миф Т. Готье о России, Тиссо создал собственный, противопоставив в значительной степени под влиянием идей Адама Мицкевича и Сиприена Робера Москве Киев, Великодержавии – Малороссию как хранительницу исконной «славянскости».

Тиссо, как и Вогюэ, внес заметный вклад в создание в целом позитивного образа России в преддверии заключения русско-французского альянса. Как и Вогюэ, он видит Россию страной «загадочной», «странной», но не враждебной, не «варварской», и, безусловно, заслуживающей пристального внимания и изучения.

#### Список источников

1. Малинова О.Ю. Россия и «Запад» в XX веке: Трансформация дискурса о коллективной идентичности. М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2009. 190 с.
2. Хобсбаум Э. Век Империи. 1875–1914. Ростов н/Д : Феникс, 1999. 512 с.
3. Гегель Г.В.Ф. Лекции по философии истории. СПб. : Наука, 1993. 480 с.
4. Коукер К. Сумерки Запада. М. : Московская школа политических исследований, 2000. 272 с.
5. Corbet Ch. A l'ère des nationalismes. L'Opinion française face à l'inconnue russe (1799–1894). Paris : Didier, 1967. 490 p.
6. Lethève J. La caricature et la presse sous la III-e République. Paris : Armand Colin, 1961. 271 p.
7. Halévy D. Charles Péguy et les Cahiers de la Quinzaine. Paris : Payot, 1919. 255 p.
8. Виане Б. Tout autour du voyage de Jean Sauvage en Moscovie en 1586. Путешествие Жана Соважа в Московию в 1586 году. М. : Тезаурус, 2014. 512 с.
9. Tissot V. La Russie et les Russes. Indiscrétions de voyage. Paris : Dentu, 1882. 562 p.
10. Алексеев М.П. Русская тема в европейской литературе : сб. статей и материалов. СПб. : Нестор-История, 2019. 528 с.

11. Кюстин А. де. Россия в 1839 году : в 2 т. М. : Изд-во имени Сабашниковых, 1996. Т. 2. 480 с.

### References

1. Malinova, O.Yu. (2009) *Rossiya i "Zapad" v XX veke: Transformatsiya diskursa o kollektivnoy identichnosti* [Russia and the "West" in the 20th century: Transformation of the discourse on collective identity]. Moscow: Rossiyskaya politicheskaya entsiklopediya (ROSSPEN).
2. Hobsbawm, E. (1999) *Vek Imperii.1875–1914* [The Age of Empire.1875–1914]. Translated from English. Rostov-on-Don: Izd-vo "Feniks".
3. Hegel, G.W.F. (1993) *Leksii po filosofii istorii* [Lectures on the Philosophy of History]. Translated from German. St. Petersburg: Nauka.
4. Coker, C. (2000) *Sumerki Zapada* [Twilight of the West]. Translated from English. Moscow: Moskovskaya shkola politicheskikh issledovaniy.
5. Corbet, Ch. (1967) *A l'ère des nationalismes. L'Opinion française face à l'inconnue russe (1799–1894)*. Paris: Didier.
6. Lethève, J. (1961) *La caricature et la presse sous la III-e République*. Paris: Armand Colin.
7. Halévy, D. (1919) *Charles Péguy et les Cahiers de la Quinzaine*. Paris: Payot.
8. Viane, B. (2014) *Tout autour du voyage de Jean Sauvage en Moscovie en 1586. Puteshestvie Zhana Sovazha v Moskoviyu v 1586 godu*. Moscow: Tezaurus.
9. Tissot, V. (1882) *La Russie et les Russes. Indiscrétions de voyage*. Paris: Dentu.
10. Alekseev, M.P. (2019) *Russkaya tema v evropeyskoy literature: Sb. statey i materialov* [Russian theme in European literature: Articles and materials]. St. Petersburg: Nestor-Istoriya.
11. Custine, A. de. (1996) *Rossiya v 1839 godu: V 2 t.* [Russia in 1839: In 2 vols]. Translated from French. Vol. 2. Moscow: Izdatel'stvo imeni Sabashnikovykh.

### **Информация об авторе:**

**Трыков В.П.** – д-р филол. наук, профессор кафедры всемирной литературы Московского государственного педагогического университета (Москва, Россия). E-mail: v.trykoff@yandex.ru

**Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.**

### **Information about the author:**

**V.P. Trykov**, Dr. Sci. (Philology), professor, Moscow State Pedagogical University (Moscow, Russian Federation). E-mail: v.trykoff@yandex.ru

**The author declares no conflicts of interests.**

*Статья принята к публикации 20.05.2021.*

*The article was accepted for publication 20.05.2021.*



Научная статья  
УДК 821.161.1  
doi: 10.17223/24099554/18/15

## **МУСУЛЬМАНЕ И МУСУЛЬМАНСКИЙ МИР В ТВОРЧЕСТВЕ А.П. ЧЕХОВА**

---

*Юрий Александрович Шатунов*

*Чувашский государственный педагогический университет им. И.Я. Яковлева,  
Чебоксары, Россия, UShatunov@yandex.ru*

**Аннотация.** В статье рассмотрен комплекс реалий мусульманского мира, нашедших отражение в прозе и письмах А.П.Чехова, оценены особенности образного восприятия восточных народов, выявлено отношение писателя к этническим стереотипам. Приведены воспоминания современников о связях Чехова с представителями мусульманской общины Крыма. Проведен анализ специфики чеховской репрезентации различных проявлений этноконфессионального своеобразия мусульманского мира. Структурно статья построена на последовательном рассмотрении мусульманских народов, ранжированных по степени представленности в произведениях писателя.

**Ключевые слова:** А.П. Чехов, этностереотипы в литературном и эпистолярном наследии писателя, Чехов в воспоминаниях современников, имагология, исламские аллюзии в литературе, этнонимические единицы вторичной номинации

**Для цитирования:** Шатунов Ю.А. Мусульмане и мусульманский мир в творчестве А.П. Чехова // Имагология и компаративистика. 2022. № 18. С. 305–322. doi: 10.17223/24099554/18/15

Original article

doi: 10.17223/24099554/18/15

## MUSLIMS AND THE MUSLIM WORLD IN THE WORKS OF ANTON CHEKHOV

*Yuri A. Shatunov*

*Chuvash State Pedagogical University named after I.Y. Yakovlev, Cheboksary,  
Russian Federation, UShatunov@yandex.ru*

**Abstract.** The article provides a brief overview of the ideas about Islam and its adherents in Russian public thought of the 19th – early 20th centuries, as well as the policy of the Russian state in relation to this religion. Against this background, the characteristics given by Anton Chekhov to Muslim peoples at different stages of his work in prose and letters to friends and relatives are considered. Most often Chekhov's works mention Turks, Tatars, Persians, less often Afghans, Circassians, Chechens, the Kirghiz. The development of the level of representation of an ethnic group is closely related to its estimated dynamics. If the ethnonym "Tatar" is often given a negative connotation, episodic characters in the writer's stories are already devoid of negative characteristics, and the unnamed Tatar, the main character of the story "In Exile," is a positive character. Contrasting his views with the egoistic anarchism of the exiled settler Semyon Chekhov in an artistic form embodies the idea of the opposition of individualism of the West and Eastern community. Chekhov's experience of communication with real Muslims is reflected in the book *Sakhalin Island* and in his epistolary works. Objective assessments and respect for the Tatar people prevail here. In letters sent to relatives on the way to Sakhalin, Chekhov describes Volga and Siberian foreigners positively, as good, respectable, modest people "better than Russians," according to a Russian assessor. In his texts, the writer actively used ethnonyms, ethnonymic adjectives, ethnophaulisms, ethnic stereotypes, images of representatives of Muslim peoples. The literary techniques Chekhov used to describe Muslim issues include ethnonymic synonyms and mixed ethnic, religious, class, and professional affiliations. When describing his characters, Chekhov pays much less attention to confessional differences in comparison with ethnic ones. In Islam itself, he sees no threat, but shares the popular opinion about the civilizational "backwardness" of the Muslim world. Asian stereotypes are represented by aggressive and wild Afghans, Persians, Circassians, and quite "decent Kyrgyz." The characters' traits largely depend on the genre of the work and the degree of detail of the image. The study of ethno-religious motifs in Chekhov's works shows that his attitude to a person is always more positive than

to a community, and the ethnic and confessional stereotypes he uses are grouped not so much around a nation, rather around an ethnonym (confessiononym). Such ethnic and confessional stereotypes can be classified as nominalistic, that is, they actively function in the culture, but lose their genetic connection with the corresponding community.

**Keywords:** Anton Chekhov, ethnic stereotype in literary and epistolary works of writer, Chekhov in memoirs of his contemporaries, imagology, Islamic allusions in literature, ethnonymic units of secondary nomination

*For citation:* Shatunov, Yu.A. (2022) Muslims and the Muslim world in the works of Anton Chekhov. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 18. pp. 305–322. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/18/15

Русская общественная мысль XIX в. активно интересовалась конфессиональной политикой империи и религиозной жизнью ее подданных. Критическому осмыслению подлежали основы вероучений и специфика отправления культа, отношения между светскими и духовными властями, межконфессиональные отношения всех уровней, практика прозелитизма и т.д. Интерес к конфессиям был неодинаков. Православие как господствующая религия находилось в центре внимания общественной мысли с момента ее зарождения, интерес же к исламу, религии «признанной» и по сути второй в российской иерархии конфессий, активно проявился только в XIX в.

Исламская проблематика в рамках общего интереса к Востоку нашла свое место в спорах западников и славянофилов о путях исторического развития России. Роль Запада и Востока, в том числе исламского, в формировании российской культурной идентичности исследовалась в трудах П.Я. Чаадаева, А.С. Хомякова, К.Н. Леонтьева, В.С. Соловьева. Мусульмане, большая часть которых по традициям тогдашней классификации была отнесена к так называемым «природным» (в отличие от «культурных») народам, оказались в поле зрения зарождающейся этнологии. Формировались основы русского востоковедения, представленного практическим (записки путешественников Д.Д. Смышляева, Л.И. Жемчужникова, М.Н. Дохтурова, Н.В. Берга, В.А. Сологуба, Е.Л. Маркова, В.Л. Дедлова, Д.Л. Мордовцева, дипломатов С.В. Чиркина, Ю.Н. Щербачева, путевые дневники паломников В.И. Пельской, А.Ф. Нарцизовой, О.А. Щербатовой и священнослужителей Антонина Капустина, архиепископа

Никанора и многих других) и академическим направлениями (И.Н. Березин, Х.Д. Френ, О.И. Сенковский, А.В. Болдырев, М.Г. Волков, В.В. Григорьев, В.Г. Тизенгаузен, позднее В.В. Бартольд, И.Ю. Крачковский). Заметное место в научной, беллетристической литературе и публицистике занимали связанные с исламским миром политические коллизии бурного XIX в. – Кавказская война, войны с Османской Портой, Персией (С.Ф. Ольденбург, Ф.И. Щербатской).

Начатая в правление Петра I модернизация России, формирование европоцентричной картины мира, ориентация на концепции исторического прогрессизма обусловили уничижительное отношение к консервативному исламскому миру. Н.В. Рязановский отмечает, что «характер вражды между русскими и “Азией” <...> резко изменился. Вместо того, чтобы внушать опасение или даже ужас, азиаты стали ассоциироваться с отсталостью и немощью» [1. С. 392]. При этом следует отметить, что «уровень грамотности татарского населения в течение всего XIX и начала XX в. был выше, чем у русских» [2].

Не помогали имиджу Востока ни академическая наука, ни историко-софская рефлексия молодой русской интеллигенции, ни джадидитские попытки модернизировать ислам. В то же время государственная политика России по отношению к исламу в XIX в. оставалась вполне лояльной.

С появлением романтического направления в русской литературе интерес к исламской культуре начинает расти, восточные мотивы активно проникают в стихи и прозу А.С. Пушкина, Д.П. Ознобишина, А.А. Бестужева-Марлинского, М.Ю. Лермонтова, А.С. Грибоедова, Ф.И. Тютчева, И.А. Бунина, А.А. Блока, С.А. Есенина.

В последние десятилетия сформировался и обширный корпус исследований по мусульманской тематике в русской литературе, чему в немалой степени способствовало формирование имагологии как историко-литературной дисциплины, изучающей формирование в национальных текстах образов «других» – других культур, других стран, других людей.

Образы иностранцев и инородцев в русской литературе XIX – начала XX в. исследуются во множестве статей, диссертаций, монографий. Чехов, обильно населявший свои произведения такими персонажами и другими этнически маркированными элементами, весьма популярен в имагологических исследованиях [3–5]. Активно изу-

чаются созданные писателем образы евреев, французов, немцев, англичан, поляков, греков, украинцев и др.

Что же касается мусульманских народов, то, несмотря на широкую представленность в рассказах и повестях классика, в имагологической чеховиане они встречаются редко. В работах, посвященных мусульманским образам и мотивам в русской литературе, имя Чехова либо лишь упоминается в ряду авторов, гораздо более увлеченных исламским миром (А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, Л.Н. Толстой, И.А. Бунин), либо вовсе отсутствует [6–8].

Близкими к нашей тематике являются исследования, посвященные образам «других» и этностереотипам в чеховских произведениях. Но и здесь мусульманский компонент занимает весьма скромное место [9, 10].

Еще один комплекс источников, связанных с рассматриваемой тематикой, составляют исследования литературных связей России и стран Востока и той роли, которую творчество Чехова сыграло в их становлении и развитии. Если в подобных работах, например, израильских авторов, наряду с основной темой могут проследиваться и образы «своих» в чеховской прозе, то в трудах арабских литературоведов все внимание уделено растущей популярности произведений Чехова в их странах [11–13].

В раскрытии темы важная роль принадлежит краеведческой литературе. В работах Г.А. Шалюгина, который с 1983 по 2006 г. был директором ялтинского Дома-музея А.П. Чехова, приводится богатый фактический материал об отношениях писателя с крымскими татарами [14, 15]. В то же время авторам очерков о пребывании Чехова в Андреевской кумысолечебнице в Уфимской губернии удалось собрать весьма скудные данные об интересе классика к башкирскому народу [16]. Своеобразно трактуемый патриотизм заставлял иных краеведов отрицать контакты писателя с аборигенами-мусульманами. Результатом кавказского путешествия Чехова стало единственное упоминание бакинцев в письме Н.А. Лейкину: «Сам Баку и Каспийское море – такая дрянь, что я и за миллион не согласился бы жить там. Крыш нет, деревьев тоже нет, всюду персидские хари, жара в 50°...» [17<sup>1</sup>. П. Т. 2. С. 310–311].

---

<sup>1</sup> В тексте ссылки на это издание даются с указанием тома и страниц сочинений (С) и писем (П).

Поскольку в дореволюционной России азербайджанцев чаще всего именовали персами, то это несколько неслестное определение побудило знатоков местной истории убеждать читателей, что «персидские хари» принадлежали вовсе не мусульманам, а иным народам, населявшим те части города, в которых обретался путешествующий писатель: «К 1888 году, в Баку уже “понаехали”, а рядом с гостиницей, где обитал Антон Павлович (район Парапета), мусульман не водилось. Тем более среди обслуживающего персонала. Это был центр коммерческо-торговой жизни (в основном тифлиских армян)» [18].

В краеведческих исследованиях акцент делается на «живые» контакты писателя с представителями мусульманских народов и практически отсутствует имагологический анализ.

Таким образом, слабая изученность темы мусульман и мусульманского мира в творчестве А.П. Чехова обусловила актуальность настоящей работы. В статье рассмотрены образы мусульманских народов в последовательности, соответствующей степени их представленности в произведениях писателя.

Категория «Азия» в ее мусульманской составляющей, представлена в трудах писателя изрядным количеством стран, регионов и народов. Это Турция и Персия, Египет и Сирия, Кавказ и Крым. Представители мусульманских народов (татары, турки, чеченцы, черкесы, киргизы, персы, афганцы и даже печенег с маврами) расселены по шести десяткам рассказов, повестей, пьес и юмористических миниатюр писателя.

В большинстве случаев восточные народы у Чехова представлены не полноценными художественными образами, а этнонимами, используемыми в качестве уничижительных характеристик персонажей. Майор в рассказе «Упразднили!» восклицает: «Негодяй!.. Мошенник! Каналья! Повесить тебя мало, анафему! Афганец!» [17. С. Т. 3. С. 225]. Анонимный повествователь фельетона «В Москве» признается: «...я азиат и моветон... Я, ничего не знающий и некультурный азиат...» [3. С. Т. 7. С. 503], Павел Иванович в «Гусеве» в том же ключе упоминает мусульманский народ: «Вы люди темные, слепые, забытые, ничего вы не видите, а что видите, того не понимаете... вы, скоты, печенег...» [17. С. Т. 7. С. 333]. «Афганец», «татарин», «азиат», «печенег» (часть печенегов приняла мусульманство в

начала XI в.) выступают здесь в качестве этнонимических единиц вторичной номинации и служат синонимами грубости, дикости, бескультурия.

Часто Чеховым используются этнонимические прилагательные азиатского происхождения – турецкий диван, персидский порошок и т.д. Еще одно популярное у чеховских персонажей слово «басурманин» употребляется как синоним этнонимов татары, турки. Однако поскольку это прозвище часто адресуется любым иноверцам, иноземцам, чужакам, или используется просто как бранное слово, в данной работе мы не будем рассматривать его применительно к мусульманству.

Мусульманам нашлось место и в юмористической миниатюре «К характеристике народов», представляющей собой подборку типичных этностереотипов. Использует Чехов и регионим Кавказ. Из «Острова Сахалина» мы узнаем, что кавказцы плохо переносили суровый климат, кухню и условия быта каторжной территории.

Чаще всего у Чехова фигурируют турецкие (23 произведения) и татарские этнонимы (21 произведение). Собственно турецких персонажей у писателя нет, если не считать таковыми упоминаемого в повести «Три года» старичка паши, прощающегося со своим гаремом, еще одного паши, о котором хотел, но не успел ничего рассказать Федор Иванович Орловский в «Лешем», а также таганрогского турка Вальяно, известного тем, что у него водится «нечто похожее на деньги» («Завещание старого, 1883-го года»). Вскользь упоминаются безымянный турецкий султан («Осколки московской жизни») и бродячие голодные турки («Дуэль»). Единственный характерологический признак этого народа отмечен комическим персонажем рассказа «Живая хронология»: «Турки – офицеры, помню, без ума были от Анюточкина голоса, и всё ей руку целовали. Хе, хе... Хоть и азиаты, а признательная нация» [17. С. Т. 3. С. 174]. В книге «Остров Сахалин» также упомянут пленный турак, из запоздалой ревности к которому некий Пищик убивает свою жену. В остальных случаях имеют место только этнонимические прилагательные: «турецкий табак», «турецкое судно», «турецкий диван», этнофразеологизмы и отдельные этнонимы («понимать законы не по-турецки», «турак в чалме», «крестится потому, что не турак», «русско-турецкая война»,

«турки Калугу приступом взяли бы», «турки поступают по-свински» и т.д.).

Татары представлены в работах А.П. Чехова значительно полнее. Отдельно встречающийся этноним «татарин» обозначает то же, что «азиат» или «афганец»: «Сальманов груб и слишком татарин...» [17. С. Т. 6. С. 419]. Не смущается писатель использованием по отношению к мусульманским этнонимам и обобщающих пейоративных выражений: «Население состоит из помеси персов, афганов, индейцев и прочей азиатской чепухи» [17. С. Т. 16. С. 225]. В пяти рассказах встречаются пословицы «и злomu татарину не пожелаю» и «гость не вовремя хуже татарина».

Эпизодические персонажи в рассказах писателя уже лишены негативной нагрузки: татары-старьевщики («Завещание старого, 1883-го года»), кучер-татарин («Дуэль»), продавец отличного лисьего чучела («После бенефиса»), татарин, ведущий свое дело в Щапове («Убийство»). И даже крымские татары-проводники с имиджем «страшных донжуанов» выглядят скорее подневольным развлечением для барынь-курортниц («Дуэль», «Иванов»).

Заметными фигурами второго плана стали Кербалай из повести «Дуэль» и ресторанный мальчик Мустафа из рассказа «Пьяные», который на расспросы клиентов, почему в былые времена татары владели русскими и брали с них дань, теперь у русских в лакеях служат и халаты продают, философски отвечает: «Превратность судьбы!».

В рассказе «В ссылке», где татарин является главным героем, Чехов в художественной форме воплощает одну из центральных идей философирующей интеллигенции от славянофилов до В.С. Соловьева – оппозиции индивидуализма Запада и восточной общинности. Циническому индивидуализму ссыльнопоселенца Семена противопоставляются аффилиативные потребности безымянного татарина. Семен, очевидно, за свои рассуждения в стиле Макса Штирнера («Ничто – вот на чём я построил своё дело») прозванный Толковым, проповедует эгоистический аскетизм: «Ты на меня погляди... Ничего мне не надо. Дай бог всякому такой жизни... Нету ни отца, ни матери, ни жены, ни воли, ни двора, ни кола! Ничего не надо, язви их душу!» [17. С. Т. 8. С. 42]. Все социальные привязанности он считает дьявольским искушением: «Бес мне и про жену, и про родню, и про волю, а я ему: ничего мне не надо! Уперся на своем и вот, как



видишь, хорошо живу, не жалеюсь» [17. С. Т. 8. С. 42]. Татарин же все, от чего отказывается Семен, напротив, считает милостью божьей: «Бог создал человека, чтоб живой был, чтоб и радость была, и тоска была, и горе было, а ты хочешь ничего, значит, ты не живой, а камень, глина! Камню надо ничего и тебе ничего... Ты камень – и бог тебя не любит, а барина любит!» [17. С. Т. 8. С. 49–50].

Здесь просматривается некая идейная переключка с концепциями, авторы которых в Востоке искали если не панацею, то полезную прививку от недугов Запада (П.Я. Чаадаев, А.С. Хомяков, В.С. Соловьев, К.Н. Леонтьев). Параллели историософских исканий того времени и размышлений героев Чехова прослеживаются и в «Дуэли». В разговоре с православным дьяконом татарин-мусульманин Кербалай утверждает: «Твой бог и мой бог все равно... Бог у всех один, а только люди разные. Которые русские, которые турки или которые английски – всяких людей много, а бог один... только богатый разбирает, какой бог твой, какой мой, а для бедного все равно» [17. С. Т. 7. С. 449–450]. Эти рассуждения выходят далеко за рамки этнического эгалитаризма исламской уммы и скорее оказываются ближе В.С. Соловьеву, утверждавшему, что две явно деградирующие силы (мусульманский Восток и христианский Запад) должны дать дорогу третьей, которая «может быть только откровением высшего божественного мира» [19. С. 29].

Конечно, во всем сказанном бессмысленно искать мировоззренческие установки писателя, это просто литературные приемы. Чехов скептически относился к любым сообществам, верил только в конкретного человека, но не был склонен абсолютизировать и индивидуализм. Его индивид вполне социален. В этом смысле показательны рассуждения о воспитанности, изложенные в письме брату Николаю и начинающиеся фразой: «Чтобы чувствовать себя в своей тарелке в интеллигентной среде, чтобы не быть среди нее чужим и самому не тяготиться ею, нужно быть известным образом воспитанным» [17. П. Т. 1. С. 223]. Не был Чехов адептом ни своих, ни чужих мировоззренческих концепций. Как всякий глубоко мыслящий человек, он стремится преодолеть крайности бессистемного, стихийного мировосприятия, с одной стороны, и псевдогармоничную целостность догматизма – с другой.

Чехов неоднократно использует в своих рассказах этнонимическую синонимию. Его персонажи путают татар, турок, персов, не видят большой разницы между ними и индейцами. И если слова «турок» и «татарин» часто отождествлялись в русской литературе, то употребление слова татарин как синонима перса является уже художественным приемом. Правда, эта «путаница», не противоречит ни официальной дифференциации народов империи с опорой на конфессиональную, а не этническую принадлежность подданных, ни догматам ислама. Классический ислам не отрицал «племен и народов», однако границы между ними в рамках одной религии оставались символическими, все народы считались равными перед богом. Во второй половине XIX в. происходит бурный рост национального сознания народов. Мусульманские модернизаторы своеобразно реагировали на этот процесс, заявляя, что «в исламе нет ни араба, ни тартина, ни башкира, ни мещеряка и т.д. Все мусульмане составляют одну нацию» [20. С. 10].

Для Чехова характерно намеренное смешение этнической, религиозной, сословной, профессиональной принадлежностей, которое встречается как в юмористических, так и в серьезных его работах. Этническая принадлежность оказывается встроенной в сословную иерархию в рассказе «Длинный язык», где героиня наставляет своего ялтинского проводника: «...ты не должен забывать, что ты только татарин, а я жена статского советника!..» [17. С. Т. 5. С. 315]. Купеческое звание вступает в ассоциацию с азиатским происхождением: «Хоть и купчихи они, хоть Азия, а все же есть своеобразная прелесть» («Ненастье») [17. С. Т. 6. С. 223]. Ялту молодой беллетрист именуется татарско-парикмахерским [17. П. Т. 3. С. 233], то татарско-дамском градом [17. П. Т. 3. С. 235]. В «Острове Сахалине» мы находим лютеранина Перецкого, сожительствующего с еврейкой Леей Пермут Бреха, и ссыльного крестьянина Калевского, который живет с аинкой [17. С. Т. 14–15. С. 252].

Опыт общения А.П. Чехова с реальными мусульманами нашел отражение и в книге «Остров Сахалин», и в его эпистолярном наследии. Здесь господствуют объективные оценки и уважение к татарскому народу. В письмах, посылаемых родным по дороге на Сахалин, Чехов так описывает поволжских и сибирских инородцев: «Татар очень много: народ почтенный и скромный» [17. П. Т. 4. С. 69],

«...и про татар... Люди хорошие. В Казанской губ<ернии> о них хорошо говорят даже священники, а в Сибири они “лучше русских” – так сказал мне заседатель при русских, которые подтвердили это молчанием. Боже мой, как богата Россия хорошими людьми!» [17. П. Т. 4. С. 82]. На страницы чеховского травелога попали участники экспедиции Полякова татарин Фуражиев [17. С. Т. 14–15. С. 164], житель Верхнего Армудана Тухватула, женатый на русской, хотя, как отмечает писатель, браки между русскими и инородцами бывают очень редко [17. С. Т. 14–15. С. 252]. Встречает Чехов на Сахалине татарских женщин, добровольно следовавших за мужьями-каторжанами. В Андрее-Ивановском любитесь «чрезвычайно красивой татаркой 15 лет, которую муж купил у ее отца за 100 рублей» [17. С. Т. 14–15. С. 265]. сетует Чехов, что из-за плохого знания татарами русского языка не записал правильно ни одного женского имени в переписных карточках. Опрашивая в одной избе трехлетнего татарского мальчика и сказав ему несколько ласковых слов, писатель замечает: «...вдруг равнодушное лицо его отца, казанского татарина, прояснилось, и он весело закивал головой, как бы соглашаясь со мной, что его сын очень хороший мальчик, и мне показалось, что этот татарин счастлив» [17. С. Т. 14–15. С. 270, 272]. И еще в Александровске осматривает заброшенную ветряную мельницу, которую построил татарин со своей женой и, уезжая на материк, не захотел оставить своим соплеменникам «так как был сердит на них за то, что они не избрали его в муллы» [17. С. Т. 14–15. С. 306]. В том же Александровске мулла Вас-Хасан-Мамет, красивый брюнет лет 38, строит на свой счет мечеть и интересуется у Антона Павловича, пустят ли его по окончании срока в Мекку [17. С. Т. 14–15. С. 306].

В письмах Чехова прослеживается близость его суждений с идейными позициями Константина Леонтьева, считавшего мусульманский мир гораздо более близким России по сравнению с Западом. Тому явно пришлось бы по душе строки письма Чехова к Суворину: «Кстати о Феодосии и татарах. У татар расхитили землю, но об их благе никто не думает. Нужны татарские школы. Напишите, чтобы деньги, затрачиваемые на колбасный Дерптский университет, где учатся бесполезные немцы, министерство отдало бы на школы татарам, которые полезны для России» [17. П. Т. 3. С. 79].

В письмах с первыми впечатлениями писателя о поездке в Крым встречаются и «наглые татарские хари», и ироничное описание застолья у феодосийского татарина Мурзы, где присутствовала вся местная знать и даже сам Айвазовский, где подавалось 8 татарских блюд, и открывалась перспектива увидеть татарские же гаремы [17. П. Т. 2. С. 295–296], и упоминавшееся титулование Ялты почетным званием татарско-парикмахерского и татарско-дамского града. Со временем ялтинские впечатления меняются. В письмах из «Татарии», как Чехов именовал Крым, без былой иронии и вполне сочувственно упоминаются «татарские деревушки с наивными улицами», «старик татарин, 127 лет, помнивший еще Екатерину», соседка-татарка, продаваемые татарами «вкуснейшие бублики», «верный» работник Мустафа и даже одалживающий деньги богатый татарин. Если природа «Татарии» пришлась Чехову не по душе («здешняя весна, как красивая татарка – любоваться ею можно, и всё можно, но любить нельзя» [17. П. Т. 9. С. 231]), то с аборигенами хозяин Белой дачи сошелся легко и быстро («...я перешел в магометанскую веру и уже приписан к обществу татар деревни Аутки близ Ялты» [17. П. Т. 8. С. 231]). Сближение с крымскими татарами началось осенью 1898 г., когда Антон Павлович приехал в Ялту для лечения и решил здесь обосноваться. На строительстве дома в Аутке трудились турецкие и татарские рабочие. Вскоре приобретается имение в Кучукое (Кучук-Кой по-татарски – маленькая деревня) с живописным домиком и флигелем («сакля в татарском вкусе»), о котором Чехов пишет: «поэтично, уютно, но дико; это не Крым, а Сирия». В январе 1900 г. у гурзуфского рыбака-татарина писатель покупает еще один участок. Соседями писателя везде были татары. Как вспоминает Е.М. Шаврова-Юст, ялтинский татарин Нури, с которым Чехов знакомится еще в 1889 г., регулярно посылал полезный для больного чахоткой писателя кумыс.

Чехов помогает местным школам и в своей благотворительной деятельности сотрудничает с татарским мыслителем и общественным деятелем Исмаилом Гаспринским. Доктор Е.Б. Меве в своих воспоминаниях приводит слова простой жительницы Аутки, татарки ИдииУзенбаш: «К Антону Павловичу часто обращались бедные татары. Он не только выписывал рецепты, но и давал деньги на покупку лекарств. Мы его очень любили» [21]. И таких воспоминаний множество.

На примере татар видно, что чем дальше Чехов в своем творческом воображении и в реальной жизни отдалялся от абстрактного этнонима, чем ближе он оказывался к живому человеку, тем привлекательнее становился представитель Востока. Эта эволюция легко прослеживается от текстов с паремиями про «злого татарина» и этнонимическими единицами вторичной номинации («...татарин все еще бродит в нем» [17. С. Т. 9. С. 231–232]) к положительному образу «молодого татарина» из рассказа «В ссылке» и, наконец, к почти панегирическим сибирским письмам.

Писатель вряд ли заблуждался относительно восприятия татарскими читателями «морденек татарских, глупых таких, смешных...» или «наглых татарских харь». Но Чехов не фетишизировал этноса («Нельзя из народа болонку делать» [17. С. Т. 5. С. 174]) и не испытывал почтения к обывательской стадности, столь легко отказывающейся от индивидуальности в пользу общности. Таким обывателям в свойственной ему юмористической манере писатель отвечал словами Камышева из рассказа «На чужбине», адресованными французугвернеру Шампуню: «Если я французов ругаю, так вам-то с какой стати обижаться?» [17. С. Т. 4. С. 166].

Персы удостоились отдельного рассказа Чехова. Правда, здесь представлена не сама Персия или персы, а персидский орден «Лев и солнце». Характеристика фигурирующего в рассказе персидского сановника Рахат-Хелама лапидарна. Это «громадный азиат с длинным, бекасиным носом, с глазами навывкате и в феске», плохо говорящий на французском языке, звучащем в его исполнении «как стук деревяшки о доску» [17. С. Т. 6. С. 396]. В персах, правда, напрямую ассоциируемых с татарами, обнаруживает наличие благородства портной Меркулов из рассказа «Капитанский мундир» [17. С. Т. 3. С. 165]. Более подробные сведения о народе мы находим в юмореске «К характеристике народов» – персы изобрели персидский порошок, посредством которого активно воюют с русскими клопами, блохами тараканами, сами охотно носят и щедро раздают россиянам свой орден «Лев и солнце», любят сиживать, кто побогаче, на персидских коврах, а кто победнее – на колах. Персидский порошок и персидские же ковры прославляются еще в нескольких рассказах.

Персия как возжеленный торговый партнер встречается в рассказе «В Москве». Где эта Персия и чем с ней торговать, рассказчик не

знает, поскольку сам не «совлек с себя азията». В «Рассказе неизвестного человека» ситуация с Персией несколько проясняется – она оказывается страной такой же скучной и убогой, как Россия [17. С. Т. 8. С. 149].

В сахалинском путешествии Чехов встречается с двумя заключенными персидскими принцами, родными братьями, осужденными за убийство. «Ходят они по-персидски, в высоких мерлушковых шапках, лбы наружу. Они... не имеют права иметь при себе деньги, и один из них жаловался, что ему не на что купить табак, а от курения, ему кажется, кашель у него становится легче. Он клеит для канцелярии конверты, довольно неуклюжие; поглядевши на его работу, я сказал: “Очень хорошо”. И, повидимому, эта похвала доставила бывшему принцу большое удовольствие» [17. С. Т. 14–15. С. 194].

Самыми дикими азиатами представлены в прозе А.П. Чехова афганцы. В одном случае «афганец» оказывается в ряду таких определений, как «негодяй», «мошенник», «каналья» [17. С. Т. 3. С. 225], в другом – именно жестоким афганцам вложено в уста предложение не просто изжарить на гусином сале, но еще и приправить чесноком г-на Липскерова [17. С. Т. 16. С. 174].

В юмореске «К характеристике народов» описаны черкесы: «Черкесы все до единого имеют титул “сиятельства”. Едят шашлык, пьют кахетинское и дерутся в редакциях. Занимаются выделыванием старинного кавказского оружия, ни о чем никогда не думают и имеют длинные носы для удобнейшего вывода их из публичных мест, где они производят беспорядки» [17. С. Т. 3. С. 114]. Многие герои чеховских рассказов «чувствуют предубеждение» к этому народу [17. С. Т. 5. С. 313], находят их лица «зверскими» [17. С. Т. 6. С. 201] и представляют исключительно с кинжалами в руках [17. С. Т. 7. С. 126]. Встречаются и более мягкие ассоциации: «...лучше сотня черкесов, чем одно привидение!» [17. С. Т. 5. С. 484]. А доктор Самойленко из повести «Дуэль» вообще был убежден, что «черкесы честный и гостеприимный народ» [17. С. Т. 7. С. 361].

Немного меньше внимания Чехов уделил чеченцам. Они также оказываются народом агрессивным: «Пожалуй, не напали бы чеченцы» [17. С. Т. 7. С. 440] и вызывают ассоциации с невысоким уровнем культуры: «Феденька чеченцем нарядился... Что значит родители направления хорошего не дали» [17. С. Т. 12. С. 167].

Киргизы встречаются в произведениях Чехова всего дважды. В одном случае это только этноним в перечне населяющих Сахалин народов, зато в другом – целый этнографический очерк, написанный будущим писателем в гимназическом возрасте [17. С. Т. 18. С. 7].

Читая произведения А.П. Чехова, можно заметить, что при характеристике своих героев писатель гораздо меньше внимания уделяет конфессиональным различиям по сравнению с этническими. В самом исламе он не видит никакой угрозы, но разделяет расхожее мнение о цивилизационной отсталости мусульманского мира. Азиатские стереотипы представлены у него как агрессивными и дикими афганцами, персами, черкесами, так и вполне «приличными» киргизами. Характер персонажей у писателя в значительной степени зависит от жанра произведения и степени детализации образа.

Изучение этнорелигиозных мотивов в творчестве А.П. Чехова позволяет сделать вывод, что отношение классика к человеку всегда позитивнее, чем к общности, а используемые писателем этнические и конфессиональные стереотипы группируются не столько вокруг народа, сколько вокруг этнонима (конфессионализма). Подобного рода этнические и конфессиональные стереотипы можно отнести к категории номиналистических, т.е. активно функционирующих в культуре, но утрачивающих генетическую связь с соответствующей общностью.

#### Список источников

1. *Рязановский Н.В.* Азия глазами русских // В раздумьях о России (XIX век). М. : Археографический центр, 1996. С. 387–416.
2. *Бакланов В.* Исламский фактор в империи Романовых во второй половине XIX века. URL: [http://historick.ru/view\\_post.php?id=187&cat=15](http://historick.ru/view_post.php?id=187&cat=15)
3. *Клишина О.С.* Методология этнологического исследования художественных текстов: на примере творчества А.Н. Островского, Н.С. Лескова и А.П. Чехова : автореф. дис. ... д-ра ист. наук. М., 2013. 46 с.
4. *Абрамова В.С.* Экзистенциальное сознание и национальное бытие в прозе А.П. Чехова 1890–1900-х годов : дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2016. 189 с.
5. *Шатунов Ю.А.* Этническая тематика в творчестве А.П. Чехова // Творчество А.П. Чехова: природа, человек, общество : сборник материалов международной научно-практической конференции, Таганрог, 11–15 сентября 2017 г. Таганрог : Foundation, 2018. С. 179–190.

6. *Ростовцев Е.А., Сидорчук И.В.* Образ Турции и турок в текстах русской художественной литературы XIX–XX веков в контексте формирования современной исторической памяти россиян // Научно-технические ведомости СПбГПУ: Гуманитарные и общественные науки. 2014. № 1 (191) С. 215–223.
7. *Алексеев П.В.* Мусульманский Восток в русской литературе: проблемы исследования // Мир науки, культуры, образования. 2009. № 6 (18). С. 45–49.
8. *Ермаков И.* Ислам в русской литературе XV–XX вв. М. : Компания «Спутник», 2000. 184 с.
9. *Абрамова В.С.* Образ иностранца в прозе А.П. Чехова: переосмысление этностереотипов // Мировая литература в контексте культуры. 2017. № 6 (12). С. 84–90.
10. *Жуковская Н.В., Нужнова Е.Е., Савицкая А.Н.* Отражение этнических стереотипов в прозе А.П. Чехова (на материале рассказов «Злоумышленники», «Лев и Солнце», «Длинный язык», «Гусев», «Дочь Альбиона», «На чужбине») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2021. Т. 14, вып. 4. С. 1083–1087.
11. *Аббасхилми Абдулазиз Яссин.* Творчество А.П. Чехова в Ираке: Восприятие и оценка : дис. ... канд. филол. наук. Ростов н/Д, 2015. 163 с.
12. *Али-заде Э.А.* Русская литература и арабский мир (к истории арабо-русских литературных связей). М. : Изд-во МБА, 2014. Кн. 1. 524 с.
13. *Ларионова М.Ч., Аббас Хилми А.Я.* Путь творчества А.П. Чехова к арабскому читателю: историко-литературный обзор // Вестник Южного научного центра. 2014. Т. 10, № 1. С. 99–104.
14. *Шалюгин Г.* Осман Чехов... URL: <https://proza.ru/2010/11/12/653>
15. *Шалюгин Г.А.* Чехов в Крыму. М. : Гелиос АРВ, 2017. 256 с.
16. *Свице Янина.* «Я живу в Аксёнове, пью кумыс...». Чехов в Уфимской губернии // Вестник Башкирского государственного педагогического университета им. М. Акмуллы. 2010. № 4 (23). С. 75–94.
17. *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. М. : Наука, 1974–1988.
18. А.П. Чехов о Баку: «я и за миллион не согласился бы жить там». URL: <https://zen.yandex.ru/media/azerbaijan/apchehov-o-baku-ia-i-za-million-ne-soglasilsia-by-jit-tam-6107fe7c51206a5ad6f2c7d3>
19. *Соловьев В.С.* Сочинения : в 2 т. Т. 2: Философская публицистика. М. : Мысль, 1989. 822 с.
20. *Аишров Н.* Ислам и нации. М. : Политиздат, 1975. 144 с.
21. *Меве Е.Б.* Страницы из жизни А.П. Чехова. Харьков : Изд-во Харьковского научного медицинского общества и Харьковского военного госпиталя, 1959. 112 с.

## References

1. Ryazanovskiy, N.V. (1996) Aziya glazami russkikh [Asia through the eyes of Russians]. In: Rudnitskaya, E.L. (ed.) *V razdum'yakh o Rossii (XIX vek)* [Thinking about Russia (19th century)]. Moscow: Arkheograficheskiy tsentr. pp. 387–416.



2. Baklanov, V. (2015) *Islamskiy faktor v imperii Romanovykh vo vtoroy polovine XIX veka* [The Islamic factor in the Romanov Empire in the second half of the 19th century]. [Online] Available from: [http://historick.ru/view\\_post.php?id=187&cat=15](http://historick.ru/view_post.php?id=187&cat=15)
3. Klishina, O.S. (2013) *Metodologiya etnologicheskogo issledovaniya khudozhestvennykh tekstov: na primere tvorchestva A.N. Ostrovskogo, N.S. Leskova i A.P. Chekhova* [Methodology of ethnological research of literary texts: On the example of A.N. Ostrovsky, N.S. Leskov and A.P. Chekhov]. Abstract of History Dr. Diss. Moscow.
4. Abramova, V.S. (2016) *Ekzistentsial'noe soznanie i natsional'noe bytie v proze A.P. Chekhova 1890–1900-kh godov* [Existential consciousness and national existence in the prose of A.P. Chekhov in the 1890s–1900s]. Philology Cand. Diss. Perm.
5. Shatunov, Yu.A. (2018) [Ethnic themes in the works of A.P. Chekhov]. *Tvorchestvo A.P. Chekhova: priroda, chelovek, obshchestvo* [A.P. Chekhov's oeuvre: nature, human, society]. Proceedings of the International Conference. Taganrog. 11–15 September 2017. Taganrog: Foundation. pp. 179–190. (In Russian).
6. Rostovtsev, E.A. & Sidorchuk, I.V. (2014) The Image of Turkey and the Turks in the Texts of Russian Literature of the XIX–XX Centuries in the Context of the Formation of the Modern Historical Memory of Russians. *Nauchno-tehnicheskie ведомosti SPbGPU: Gumanitarnye i obshchestvennye nauki*. 1 (191) pp. 215–223. (In Russian).
7. Alekseev, P.V. (2009) Muslim East in Russian Literature: Problems of Research. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya – World of Science, Culture, Education*. 6 (18). pp. 45–49. (In Russian).
8. Ermakov, I. (2000) *Islam v russkoy literature XV–XX vv.* [Islam in Russian literature of the 15th–20th centuries]. Moscow: Kompaniya “Sputnik”.
9. Abramova, V.S. (2017) Image of the Foreigner in A.P. Chekhov Prose: Deconstruction of Ethnic Stereotypes. *Mirovaya literatura v kontekste kul'tury*. 6 (12). pp. 84–90. (In Russian).
10. Zhukovskaya, N.V., Nuzhnova, E.E. & Savitskaya, A.N. (2021) Ethnic Stereotypes Representation in A. P. Chekhov's Prose (By the Material of the Stories “The Intruder”, “The Lion and the Sun”, “A Tripping Tongue”, “Gusev”, “A Daughter of Albion”, “In a Strange Land”). *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki – Philology. Theory & Practice*. 14 (4). pp. 1083–1087. (In Russian).
11. Abbaskhlimi Abdulaziz Yassin. (2015) *Tvorchestvo A.P. Chekhova v Irake: Vospriyatie i otsenka* [A.P. Chekhov's works in Iraq: Perception and evaluation]. Philology Cand. Diss. Rostov-on-Don.
12. Ali-zade, E.A. (2014) *Russkaya literatura i arabskiy mir (k istorii arabo-russkikh literaturnykh svyazey)* [Russian literature and the Arab world (on the history of Arab-Russian literary relations)]. Book 1. Moscow: OOO “Izdatel'stvo MBA”.
13. Larionova, M.Ch. & Abbas Khilmi, A.Ya. (2014) Put' tvorchestva A.P. Chekhova k arabskomu chitatel'yu: istoriko-literaturnyy obzor [The path of A.P. Chekhov's works to the Arab reader: A historical and literary review]. *Vestnik yuzhnogo nauchnogo tsentra*. 10 (1). pp. 99–104.

14. Shalyugin, G. (2010) *Osman Chekhov...* [The Osman Chekhov ...], [Online] Available from: <https://proza.ru/2010/11/12/653>

15. Shalyugin, G.A. (2017) *Chekhov v Krymu* [Chekhov in the Crimea]. Moscow: “Gelios ARV”.

16. Svitse, Ya. (2010) “Ya zhivu v Aksenove, p’yu kumys...”. Chekhov v Ufimskoy gubernii [“I live in Aksenovo, I drink koumiss ...” Chekhov in Ufa Province]. *Vestnik Bashkirskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. M. Akmully.* 4 (23). pp. 75–94.

17. Chekhov, A.P. (1974–1988) *Poln. sobr. soch. i pisem: V 30 t.* [Complete Works and Letters: In 30 Vols]. Moscow: Nauka.

18. Ze.yandex.ru. (2021) *A.P. Chekhov o Baku: ya i za million ne soglasilsya by zhit’ tam* [A.P. Chekhov about Baku: I wouldn’t agree to live there for a million]. [Online] Available from: <https://zen.yandex.ru/media/azerbajjan/apchehov-o-baku-ia-i-za-million-ne-soglasilsia-by-jit-tam-6107fe7c51206a5ad6f2c7d3>

19. Solov’ev, V.S. (1989) *Sochineniya: V 2 t.* [Works: 1 2 vols]. Vol. 2. Moscow: Mysl’.

20. Ashirov, N. (1975) *Islam i natsii* [Islam and nations]. Moscow: Politizdat.

21. Meve, E.B. (1959) *Stranitsy iz zhizni A.P. Chekhova* [Pages from the life of A.P. Chekhov]. Kharkiv: Izdatel’stvo Khar’kovskogo nauchnogo meditsinskogo obshchestva i Khar’kovskogo voennogo gospitalya.

#### **Информация об авторе:**

**Шатунов Ю.А.** – канд. ист. наук, доцент кафедры экономики, управления и права Чувашского государственного педагогического университета им. И.Я. Яковлева (Чебоксары, Россия). E-mail: [UShatunov@yandex.ru](mailto:UShatunov@yandex.ru)

**Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.**

#### **Information about the author:**

**Yu.A. Shatunov**, Cand. Sci. (History), associate professor, Chuvash State Pedagogical University named after I.Y. Yakovlev (Cheboksary, Russian Federation). E-mail: [UShatunov@yandex.ru](mailto:UShatunov@yandex.ru)

**The author declares no conflicts of interests.**

*Статья принята к публикации 02.04.2022.*

*The article was accepted for publication 02.04.2022.*

Научная статья  
УДК 94(100)“1914/19”  
doi: 10.17223/24099554/18/16

## **«БОЛЬНОЙ ЧЕЛОВЕК» НА ТОНУЩЕМ КОРАБЛЕ: ОБРАЗ ТУРЦИИ В РОССИЙСКОЙ ПЕЧАТИ ВРЕМЕН ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ**

---

*Игорь Константинович Богомолов*

*Институт научной информации по общественным наукам РАН,  
Москва, Россия, bogomolov@inion.ru*

**Аннотация.** В статье рассмотрено развитие образа Турции в российской печати в 1914–1918 гг. Воспринимая Османскую империю как второстепенную державу со слабой армией, российские газеты и журналы учитывали большое стратегическое и политическое значение новой русско-турецкой войны в решении «исторических задач» России в Черном и Средиземном морях. Овладение Россией Константинополем и проливами воспринималось как закономерный итог русско-турецкого противостояния и символизировало окончательное «изгнание» Турции из Европы.

**Ключевые слова:** Первая мировая война, Кавказский фронт, русско-турецкая война, Восточный вопрос, Константинополь, проливы, русская печать

*Для цитирования:* Богомолов И.К. «Больной человек» на тонущем корабле: образ Турции в российской печати времен Первой мировой войны // Имагология и компаративистика. 2022. № 18. С. 323–345. doi: 10.17223/24099554/18/16

Original article  
doi: 10.17223/24099554/18/16

## **A «SICK MAN» ON A SINKING SHIP: THE IMAGE OF TURKEY IN THE RUSSIAN PRESS DURING THE FIRST WORLD WAR**

*Igor K. Bogomolov*

*Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy  
of Sciences, Moscow, Russian Federation, bogomolov@inion.ru*

**Abstract.** The article examines the development of the image of Turkey in the Russian press in 1914–1918. Perceiving the Ottoman Empire as a minor power with a weak army, Russian newspapers and magazines took into account the great strategic and political significance of the new Russian-Turkish war in solving Russia’s “historical tasks” in the Black and Mediterranean Seas. Periodicals of different orientations assessed the significance of the new Russian-Turkish war in different ways. For the conservative press, this was primarily the return of the “cross to St. Sophia”, the return of the Orthodox tsar to Constantinople. The liberal press paid more attention to the economic opportunities from the capture of the Straits. However, for both of them, the victory in the war was perceived as a natural result of the Russian-Turkish confrontation and symbolized the final “expulsion” of Turkey from Europe. In a broader sense, this meant the expulsion of *Aziatchina* [Asianism] from the “civilization” area. This reasoning was facilitated by major victories on the Caucasian Front (as opposed to the main front in Europe) and regular reports from official sources (Petrograd Telegraph Agency, General Staff) about the socio-economic and political crisis in the Ottoman Empire. The condescending attitude, the underestimation of the combat capability of the Turkish army and Turkey’s resistance to a protracted war prevailed. In many ways, therefore, the Caucasian Front remained secondary, although victory in this theater made it possible to open the Straits and receive large consignments of weapons and ammunition from the Western allies. In 1917, the “dream of Tsargrad,” tacitly proclaimed as the main goal of Russia in the world war, became one of the key factors in the political crisis. In the socialist press, Constantinople and the Straits became the personification of Russian imperialism and the cause of the deaths of millions of soldiers, the impoverishment of the people, and the depletion of the economy. Against this background, the image of Turkey underwent tangible changes. The conservative press developed the image of Turkey as an “Eastern despotism,” a historically doomed autocracy. In fact, it became a new ideological frame for the old military goals of Russia in the world war. The social democratic press turned more to the suffering of ordinary Turks, who were forced to shed blood for goals they did not know. The commonality of the fate of the Turkish and Russian peoples in their long and difficult struggle with the autocracy for the establishment of democracy was emphasized. The economic and political crisis in Russia actually led the second point of view to victory, which influenced the general course of the Russian Revolution.

**Keywords:** World War I, Caucasian front, Russo-Turkish War, Eastern question, Constantinople, Straits, Russian press

**For citation:** Bogomolov, I.K. (2022) A “sick man” on a sinking ship: The image of Turkey in the Russian press during the First World War. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 18. pp. 323–345. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/18/16

## **Введение**

На рубеже XIX–XX вв. восприятие Турции в России претерпевало серьезные изменения: турецкое государство все реже ассоциируется с «неподвижным», «варварским» Востоком, все чаще признавалось частью Европы, географически и ментально. Отмечалась «европеизация» Турции в законодательстве, в повседневной жизни турецких городов, в одежде, в семейно-брачных отношениях. Главным тормозом этого процесса чаще всего называлось не правительство, а косный «простой народ». В «Большом энциклопедическом словаре» Брокгауза и Ефрона (1902) констатируется, что «в культуре турки отстали от всех европейских народов, и лишь медленно, с большими затруднениями пролагает себе путь к ним западноевропейская цивилизация» [1. С. 226]. При этом и в энциклопедиях, и в записках русских путешественников неизменно отмечались «человеческие» достоинства турок – храбрость, умеренность, гостеприимство, честность в торговле [1. С. 226].

Характерная для русской общественной мысли того времени «романтизация Востока» [2. С. 211, 212] сказалась и на образе Турции, которая словно получала «право» на свою самобытность и оправдание ее отказа от «слепой» европеизации. Более того, в исторических судьбах России и Турции многие русские современники указывали много общих черт: полиэтничные империи, впитавшие множество черт Запада и Востока. Призывы уважать турецкий народ, относиться к нему как к равному часто раздавались со страниц русских газет и журналов начала XX в. Писательница Изабелла Гриневская, неоднократно посещавшая Стамбул, отмечала в 1910 г.: «Политики говорят и кричат, что надо загнать турок в Малую Азию, взять Константинополь <...> Спросите у нас [в России] у любого мужика в деревне, хочет ли он прогнать турок. Всякий скажет: “Пушай живет”. И я скажу: пушай живет в Европе в своем Константинополе этот добрый и по природе честный народ» [3. С. 218].

В русской печати того времени Турция обычно изображалась как «больной человек», который только задерживает поступательное развитие «здоровых» балканских народов. Результатом была, с одной стороны, метафоризация образа Турции (сравнение ее с большим организмом), а с другой – его сознательное упрощение с помощью стереотипов [4. С. 13]. В русских карикатурах времен Балкан-

ских войн турки обычно изображались в средневековых одеждах, фоном шли средневековый интерьер, мечети и медресе.

Второстепенная роль Кавказского фронта сказывалась на восприятии его современниками, а затем – и историографией. Образ Турции в России времен Первой мировой войны редко служил предметом отдельного исследования. В последние годы ситуация стала меняться, однако исследования до сих пор проводились на основе ограниченного круга источников: российские сатирические журналы [4] и отдельные статьи и заметки из российских газет [5]. Практически не привлекались архивные материалы, без которых сложно понять, из каких источников российская печать брала информацию о внутреннем положении Турции и состоянии турецкой армии. Неясно, как на публикации в прессе о Турции реагировали русская цензура и военное командование. В должной мере не исследовано отношение русской печати к Турции, ее армии и народу, оценки смысла и характера новой русско-турецкой войны в русском обществе.

В поисках ответа на эти вопросы в данной статье привлечены оценки представителей власти, военного командования, цензуры, журналистов, местных корреспондентов. В исследовании использованы влиятельные петроградские и московские газеты, имевшие большие тиражи, широкий охват аудитории, развитую корреспондентскую сеть за границей. Вспомогательную, но важную роль в этом исследовании сыграли книги и брошюры о Турции, о русско-турецких отношениях, о смысле и характере мировой войны.

### **Скрытый враг**

К 1914 г. в России общим был взгляд на Турцию как на второстепенную державу, не имеющую серьезного влияния на европейские дела. Но на перспективы русско-турецких отношений пресса смотрела по-разному. Правая и националистическая печать считала Турцию ослабленным, но не побежденным окончательно врагом [6. С. 2]. С этой точки зрения Балканские войны не закончились Бухарестским договором 1913 г., и в будущих неизбежных столкновениях Турция однозначно не будет на стороне России [7. С. 3].

С началом Первой мировой войны русская печать неформально отнесла Турцию к неприятельским государствам. Ежедневно теле-

граммы Петроградского телеграфного агентства сообщали о мобилизационных мероприятиях турецкой армии, об укреплении прибрежных зон, усилении гарнизонов и пограничной охраны [8. С. 3]. Наибольшее возмущение русской прессы вызвал пропуск немецких крейсеров «Гебен» и «Бреслау» в Черное море [9. С. 3]. Тем не менее популярна была точка зрения, что Турция «не совершит над собой акт политического самоубийства» [10. С. 2]. В августе 1914 г. «Биржевые ведомости» усматривали новые веяния в Константинополе: младотурки «отворачивают взоры от Берлина и Вены» и все больше руководствуются «здравым смыслом» [11. С. 1]. Одновременно из Турции приходили сообщения о кризисе турецкой экономики, непопулярности младотурок, брожениях на национальных окраинах [12. С. 3].

В дискуссиях о Турции проявились противоречия между газетами. «Новое время» считало, что власть в Стамбуле захватили фанатичные германофилы, ненависть которых к России столь сильна, что они пойдут на любые жертвы, чтобы отомстить «вечному» врагу – России. Либеральная печать, наоборот, не была уверена, что прогерманская «партия войны» в Стамбуле одержит верх. Да и само германофильство турок эта газета считала условным; при случае, если Антанта очевидно будет близка к победе, то младотурки могут окончательно порвать с Германией. «По поведению турок иногда заранее можно угадать, в каком духе составлены последние телеграммы с фронта», – заметила «Речь» [13. С. 1].

В сентябре–октябре 1914 г. борьба внутри турецкого руководства вступила в решающую фазу [14. Р. 84]. Усиливались слухи о перевороте и победе сторонников войны [15. С. 2]. В печати появились сообщения об аресте русских монастырей и подданных, разгроме их магазинов [16. С. 2; 17. С. 6]. Понимая высокие риски, младотурки оттягивали вступление в войну и стремились выгадать более подходящий момент [14. Р. 84]. Турция не отличалась от других европейских нейтральных стран, выторговывавших себе выгодные условия в обмен на участие в войне [18. С. 150]. Она подвергалась наибольшему нападкам русской прессы за «торговлю» нейтралитетом. Примечательно, что подобных насмешек над Италией и Румынией практически не было: существовала вероятность того, что эти страны в будущем примкнут к Антанте. С конца августа 1914 г. цензорам было

предписано вычеркивать карикатуры на нейтральные государства и «относиться строже к статьям, направленным против этих же государств» [19]. Но Турции этот запрет фактически не касался [20. С. 1].

### **«Окончательное решение» Восточного вопроса**

Еще в августе 1914 г. в русской прессе появились первые предположения о неизбежности войны с Турцией. 14 августа 1914 г. в передовой статье для «Биржевых ведомостей» П.Б. Струве призвал русскую дипломатию подумать о судьбе «турецкого наследства», если младотурки все же решатся выступить на стороне Германии [21. С. 1]. Журналист «Нового времени» М.О. Меньшиков в сентябре 1914 г. заявил, что война позволит «порешить» с Турцией и отнять «удерживаемый зубами Царьград» [22. С. 3].

Официальное начало войны активизировало дискуссии о «турецком наследстве». Царский манифест гласил, что выступление Османской империи «только ускорит роковой для нее ход событий и откроет России путь к разрешению завещанных ей предками исторических задач на берегах Черного моря» [23. С. 1]. Что это были за «исторические задачи», ни для кого не было загадкой: речь шла о Константинополе и проливах. Официально эти цели не были объявлены: сказывались сложные переговоры с союзниками о судьбе проливов и азиатских владений Османской империи [24. С. 1]. Здесь большую помощь правительству оказывала печать, дружно выступившая за решение Восточного вопроса. Правда, либеральные и консервативные газеты подводили под присоединение Константинополя разные идеологические основания.

Консервативная пресса еще в августе 1914 г. активно обсуждала необходимость восстановления «исторической справедливости» и окончательного освобождения «угнетенных» народов Австро-Венгрии и Турции. В газетах этого направления, а затем и в манифесте Николая II использовалось древнеславянское название Константинополя – Царьград. Этим подчеркивалась неразрывная связь города с Византией. Был здесь и намек о возвращении в Константинополь царя (теперь уже русского). Часто вспоминались рассуждения Ф.М. Достоевского, выступавшего за присоединение Константинополя к России. В «Дневнике писателя» за ноябрь 1877 г. он настаи-



вал: «Константинополь должен быть наш, завоеван нами, русскими, у турок и остаться нашим навеки» [25. С. 285]. После вступления Турции в мировую войну эта точка зрения обрела большую популярность не только в консервативной, но и в либеральной прессе [26. С. 1]. Резко осуждались любые намеки во французской и английской прессе по поводу «нейтрализации» турецкой столицы [27. С. 3].

Крайне важной была религиозная подоплека – возвращение православного креста на Софийский собор и «очищение его от многовековой турецкой пыли и копоти» [28. С. 1]. В консервативной печати эти цели выставлялись как историческая миссия России и обязанность перед своей предшественницей – Византией. Религиозные мотивы тесно переплетались с национальными и географическими. «Дарданеллы и Царьград! Пора освободить святой христианский город из-под власти азиатов. Долой магометанскую луну с купола Св. Софии, и да воссияет над ним честной, славный и животворящий русский православный крест!», – восклицал обозреватель «Московских ведомостей» [29. С. 4]. На одной из открытых лекций князь Е.Н. Трубецкой заявил: «Все вопросы русской жизни, поднятые настоящею войною так или иначе завершаются этим одним, центральным вопросом – удастся ли России восстановить поруганный храм и вновь явить миру погашенный турками светоч» [30. С. 5].

Либеральная печать не разделяла этого религиозного пафоса и делала акцент на практической пользе для России присоединения проливов. «На очередь становится вопрос о последнем турецком разделе. Англия, Франция и Россия одинаково заинтересованы в этом вопросе, а из молодых народностей – армяне и болгары», – отмечала «Речь» [31. С. 1]. Эта статья не была подписана, но скорее всего ее автор – П.Н. Милюков. Еще в октябре 1912 г. на заседании ЦК кадетской партии он настаивал, что Россия не может довольствоваться «простой нейтрализацией проливов, для нее нужны и куски территории по берегам проливов» [32. С. 103]. ЦК в целом поддерживал Милюкова, хотя и с оговоркой, что на данном этапе излишние «аппетиты» (например, порт Александретта в восточном Средиземноморье) России следует поумерить [32. С. 438]. В дальнейшем Милюков неоднократно поднимал тему «турецкого наследства» в прессе и в Думе. В 1917 г. он обобщил свои взгляды в большой статье для «Вестника Европы» [33. С. 233–235]. Османская им-

перия, считал Милюков, просуществовала до начала XX в. только благодаря противоречиям между великими державами. Константинополь уже давно отошел на периферию мировой торговли, экономическую ценность он представляет только для растущего русского экспорта через южные порты. Исключить саму возможность закрытия проливов (как это произошло во время итало-турецкой войны 1911 г.) и защитить русские порты от возможных нападений неприятеля – вот главные задачи России в мировой войне. В целом, заключает Милюков, проливы «во всяком случае перестанут быть турецкими, и вопрос был лишь в том, будут ли проливы германскими или русскими» [34. С. 380].

Тем не менее идеологический аспект также был важен для либералов. С их точки зрения, мировая война была заключительным этапом многовекового противостояния Турции и Запада. Константинополь был последним оплотом, символизировавшим турецкое «нашествие» на Европу в средние века. Лишение Турции Константинополя означало изгнание дикой, некультурной «азиатчины» [35. С. 2]. Милюков считал, что Османская империя «осталась чужда западной цивилизации и началам европейской государственности». Младотурецкая революция не изменила ситуацию к лучшему, так как власть захватили «малокультурные туземцы», своими корнями привязанные к «старому турецкому национализму» [33. С. 233, 234]. А.Н. Мандельштам считал, что младотурки – «необразованные в европейском смысле люди», которые безапелляционно сравнивают себя с французскими революционерами [36. С. 40]. По мнению А.С. Яценко, необходимо было освобождение Константинополя из-под турецкого владычества, «этого вопиющего позора всего современного человечества» [37. С. 20]. За этим должно было последовать «упразднение» Турции, исчезновение этого названия с политической карты мира [38. С. 1].

За активную пропаганду идеи присоединения проливов Милюков получил шутовское прозвище «Милюков-Дарданелльский» [39. С. 22]. О «щите на воротах Царьграда» публиковались исторические статьи, фельетоны и стихи [40. С. 1; 41. С. 2]. Были у этих идей и противники, в том числе среди кадетов [39. С. 22]. Экономист Р. Стрельцов в брошюре о проливах критиковал Милюкова и его сторонников, для которых «внешний романтический эффект понятнее и важнее практических последствий». Стрельцов считал, что

экономическая роль проливов преувеличена, а стратегическое значение имел разве что только Босфор [42. С. 3]. Этот скептицизм разделяли многие военные и политические деятели, например, генерал А.Н. Куропаткин [43. С. 501]. Однако общим было мнение, что Турция уже не имела ни сил, ни морального права оставаться в Европе.

Османская империя по традиции сравнивалась с «больным человеком», а присоединение проливов – с хирургическим вмешательством в старый и больной организм. «Биржевые ведомости» сравнили Восточный вопрос с гнилым зубом, который теперь «должен быть вырван с корнем» [44. С. 1]. Фельетонист Лейба Грейшман (псевдоним – Л. Пасынков) сравнил Турцию с мертвецом, которому «померещилось, что он живет» [45. С. 1]. Одна из самых известных карикатур на тему «изгнания» Турции – «Беседа под Царьградом» – изображает русского солдата в походной форме, сидящего на турецком барабане. Его собеседник – «турок» – изображен хрестоматийно для русской карикатуры того времени: феска, потрепанный офицерский китель, карликовый рост, щуплая фигура. Особую роль в композиции играет Константинополь. Стоящий на возвышенности, сияющий куполами собора Святой Софии, он символизирует «заветную мечту» русского народа. Чаще всего очертания Святой Софии можно увидеть на картинках и карикатурах рубежа 1914–1915 гг., когда победа в войне казалась близкой.

### **«Армянский вопрос»**

Общим для консервативной и либеральной печати было отношение к «армянскому вопросу». Дискуссии о будущем Армении велись в русской печати задолго до 1914 г. [46. С. 13–32], а с началом мировой войны приобрели новое звучание и новое значение. Газеты писали о желании армян «сомкнуть свои ряды с рядами русских войск и смешать кровь с братскою кровью русского народа» [47. С. 2]. Историк А.К. Дживелегов заявил, что новая русско-турецкая война для армян – «заря освобождения, преддверие новой, свободной жизни» [48. С. 2]. В 1914–1915 гг. активно обсуждались перспективы воссоединения всех армянских земель под властью русского царя [49. С. 1]. Писатель С.Я. Елпатьевский в «Русских ведомостях» конста-

тировал: «...пришел час для больного человека помирать, а армянскому народу – выздоравливать» [50. С. 2].

Милуков открыто призывал присоединить турецкую Армению к России, но в кадетском ЦК к этой идее отнеслись с осторожностью. Необходимо было учитывать сложную этнографическую ситуацию в восточной Анатолии и опасность столкновения в этом регионе с интересами Англии [32. С. 439]. Русское правительство неохотно давало обещания «освободить» народы вражеских империй [51. С. 398–402]. Воззвания Верховного главнокомандующего великого князя Николая Николаевича «К полякам» и «К народам Австро-Венгрии» содержали мало политической конкретики, только полякам дали понять, что Россия желает объединения всех польских земель «под скипетром русского царя» [52. С. 1]. Ограничивались дискуссии и в прессе. Так, статья Милукова по «армянскому вопросу» дважды записалась цензурой [53. С. 2]. В 1915–1916 гг. цензорам было предписано вычеркивать слухи по поводу «окраинных» и «инородческих» вопросов, в том числе и о будущем турецкой Армении [54, 55]. Правительство хорошо понимало: то, что было обещано «чужим» полякам и армянам, неизбежно потребуют и «свои».

### **Самое слабое звено**

Уверенность прессы в конечном исходе войны основывалась на хороших новостях с Кавказского фронта и на устоявшейся репутации турецкой армии. Поначалу отношение к туркам было откровенно презрительным [56. С. 4]. Отмечались плохая подготовка, слабая экипировка, повальная антисанитария среди турецких пленных [57. С. 3]. «Когда я смотрю на эту жалкую, полуголую толпу дикарей, возвращенных в какие-то бесформенные отрепья, я чувствую, что к ним неприменимы термины “военнопленные”, “неприятели”, “солдаты”», – вспоминал корреспондент «Русских ведомостей» А. Чумаков [58. С. 3]. Офицеры изображались «типичными турками, просиживающими целыми днями в кофейнях» [59. С. 1]. При этом высоко оценивались боевые качества турецкого солдата, его сила, мужество и самоотверженность [60. С. 5]. Если немцы изображались вооруженными до зубов, но «трусливыми», то турки – смелыми, но обреченными в борьбе с превосходящими силами. Превосходство чув-

ствовали и русские солдаты, зачастую относившиеся к туркам «с легкой добродушной иронией, без тени озлобления и враждебности» [61. С. 3].

Если с немцев и австрийцев война «сорвала маску культурности» [62. С. 3], то турки изначально представляли в русской печати «диким» народом, для которого «зверства» на войне – обычное дело. Курдов журналисты называли не иначе как «банды» и «шайки», для которых «не существует законов войны» [60. С. 3]. Схожим образом германская и австрийская пропаганда изображала русских казаков и их «зверства» в Восточной Пруссии и Галиции [63. Р. 781]. При этом корреспонденты отмечали смелость курдов, их бесстрашие и решимость защитить родину [64. С. 5].

В печати турки иногда назывались «башибузуками» по аналогии с иррегулярными турецкими военными отрядами, прославившимися своей жестокостью. Однако это название не прижилось: далеко не все читатели газет (а тем более – неграмотные солдаты) знали, кто такие башибузуки. Не получил распространения и сюжет об «азиатской» жестокости турок. На то были политические причины: азиатками были и японцы, союзники Антанты в мировой войне. Русские газеты восхваляли японцев как «благородных» врагов [65. С. 5].

Большой вклад в создание образа Турции и турецкой армии вносили лубочные картинки, изображавшие сцены боев под Сарыкамышем и Караурганом, на Кеприкейских высотах и под Ардаганом, взятие крепости Баязет, сражения на Черном море. Тяжелые поражения русской армии в Польше и Галиции летом 1915 г. привели к уменьшению выпуска лубков о Восточном фронте. Кавказский фронт был исключением во многом из-за того, что здесь продолжалась маневренная война, а русская армия сохраняла инициативу. Так, в 1916 г. были выпущены картинки о взятии русскими войсками Эрзерума и Трапезунда. Другой причиной были устоявшиеся традиции изображения батальных сцен в живописи в целом. Красивые пейзажи, массовые рукопашные схватки, оборона и взятие крепостей, героизм отдельных солдат и офицеров, brave генералы на конях – таких сюжетов русско-германский фронт давал все меньше. Горы служили неизменным и традиционным фоном, природным препятствием, которое русские «чудо-богатыри» (как во время перехода через Альпы в 1799 г. и в прошлые русско-турецкие войны) преодолели.

вали на пути к победе [66. С. 5]. В репортажах корреспондентов с Кавказа русские войска атакуют высоты, наступают по глубокому снегу и отбиваются от невидимого неприятеля [67. С. 2]. Русско-германский фронт, на котором героизм все больше отступал перед техническим превосходством, с трудом вписывался в этот образ.

### **«Тонущий корабль»**

Снисходительное отношение русской печати объяснялось и сложным внутренним состоянием Турции. По свидетельству «Нового времени», отъезд российского посольства «произвел удручающее впечатление на всех турок». Русского посла в Константинополе М.Н. Гирса провожали представители правительства, а безопасность обеспечивала полиция [68. С. 4]. Эта предупредительность сильно контрастировала на фоне сообщений о жестоком обращении с русскими подданными в Германии и Австро-Венгрии. «Самой Турции, ее народу война не нужна, – отмечало «Новое время». – Разоренный несчастной войной, непосильными поборами на мишурный блеск вооружений, народ конечно хотел бы мира и труда» [69. С. 4]. Это противопоставление (слепая воинственная верхушка и миролюбивый народ) тоже не была новшеством. В начале августа 1914 г. русские газеты теми же словами характеризовали немецкий народ, втянутый в войну кайзером и его кликой [70. С. 2]. Сложившийся еще до войны образ Турции как безропотной «прислужницы» Германии к началу 1915 г. поколебался [71. С. 1]. Кроме того, затягивание войны повлияло на изображение противников России в печати. Осенью 1914 г. цензура стала предостерегать редакции газет от «слишком оптимистичных» прогнозов и «чрезмерного обесценивания силы противника» [72]. Правительство давало понять обществу: враг силен, и ради победы над ним придется отдать много сил. Турецкая армия нередко удостаивалась похвал за хорошую организацию и упорство в бою [73. С. 3].

Основным поводом для оптимизма постепенно становились не победы русской армии, а внутренние неурядицы в стане врагов [74]. Ежедневно рассказывать о скором крахе Турции было проще всего, так как ее положение действительно было трудным. Еще будучи нейтральной, Османская империя столкнулась с резким падением

импорта промышленных товаров и продовольствия из Европы, ее финансы были серьезно подорваны [14. Р. 92]. Газеты сообщали о росте цен и безработице [75. С. 3], массовом дезертирстве и уклонении от призыва [76. С. 3]. Предполагалось, что Турция капитулирует не позднее весны 1915 г. [77. С. 3]. Генеральный штаб ежедневно общался о растущем недовольстве турецких военных, не желавших подчиняться немцам [78. С. 1]. Подчеркивались не только национальные, но и религиозные конфликты: пренебрежение немцев к мусульманским традициям и даже приказы турецким морякам-мусульманам есть свинину [79. С. 3]. Отмечались также крайне натянутые взаимоотношения турок с курдами и арабами [80. С. 5].

### **1917: «Теперь мы в одной лодке»**

После Февральской революции, уже будучи министром иностранных дел, Милюков заявил, что Россия встала в ряд «демократических государств, борющихся за принципы свободы и права» [81. С. 1]. Однако это вовсе не означало, что изменятся цели России в войне, скорее они приобретают новое идеологическое обрамление. Одной из главных задач новой России Милюков назвал «ликвидацию господства Турции..., которая не сумела стать правовым государством, угнетая и поработывая малые национальности» [81. С. 1]. Милюков давал понять, что мечты о «кресте над святой Софией» не исчезли вместе с падением монархии.

Позицию Милюкова поддерживали далеко не все члены Временного правительства. Им не нравилось, как открыто Милюков говорил о военных целях России на фоне огромной популярности лозунга «Мир без аннексий и контрибуций» [82. С. 169]. На заседаниях Временного правительства Милюков открыто заявлял, что Константинополь – главная цель России, ради которой стоит дальше проливать кровь [82. С. 170]. Опытный тактик, он обосновывал свою «империалистическую» позицию очень просто: Россия сохраняет верность союзным обязательствам, а потому и от вознаграждения (т.е. Константинополя) отказываться не должна [83. С. 1].

Отрицательный образ Турции в печати поддерживался за счет упрощенных антимоноархических ассоциаций: разные страны с помощью революций расстаются с «проклятым прошлым», и в 1917 г.

настала очередь России. Журнал «Новый Сатирикон» изобразил Николая II «четвертым партнером» в компании свергнутых ранее монархов – португальского короля Мануэла II, персидского шаха Мохаммеда Али и турецкого султана Абдул-Гамида [84. С. 4]. Журнал «Бич» расширил сюжет за счет европейских монархов, которые скоро присоединятся к компании «бывших». На карикатуре упомянутые свергнутые монархи на палубе парохода ожидают новых пассажиров – германского и австрийского императоров, а также болгарского царя [85. С. 11]. Большая часть читателей русских сатирических журналов могла распознать султана только по характерным «турецким» одеждам и символам (феска, обувь с загнутыми носками). Фигура султана могла символизировать прошлое, но не настоящее, где продолжалась кровопролитная война с непонятными для большинства солдат целями. Смакуя победу над врагом прошлым (в лице царя и султана), печать не сумела вовремя создать убедительный образ врага настоящего, с которым еще предстоит долгая борьба.

Журналисты пытались адаптировать образ турецкого врага к условиям революции. Г. Капчев в своей брошюре пытался встроить вопрос о проливах и Армении в популярную тогда тему освобождения угнетенных народов от германской и турецкой тирании [86. С. 13]. Н. Езерский в своей брошюре делал упор на задаче освобождения славян и христиан (армян) от гнета младотурок, которые «такие же деспоты и баши-бузуки, как старые султаны» [87. С. 29]. Были попытки взыграть на чувствах солдат как землевладельцев. Езерский объяснял крестьянам в солдатских шинелях, что каждое закрытие проливов Турцией снижает цену зерна, которое они, как новые хозяева пахотных земель, будут продавать на рынке [87. С. 29]. Однако ни один из этих доводов не мог убедить фронтовиков в необходимости продолжать войну. Скорее наоборот – именно вопрос о Константинополе и проливах служил своеобразным символом сохраняющихся «империалистических appetитов» русской буржуазии.

«Апрельский кризис» власти вынудил Милюкова уйти в отставку, однако он продолжал отстаивать свои взгляды на послевоенное мироустройство. Будущий раздел Турции державами-победительницами занимал в его теоретических построениях важнейшее место. В мае 1917 г. на съезде Партии народной свободы Милюков повторил, что Турция не сумела «сделать всех своих подданных



равными» и дать «элементарные гарантии безопасности личности и совести» [84. С. 2]. Эта позиция находила поддержку и у давних противников Милокова. «Новое время» в разгар «Апрельского кризиса» заявило, что охрана Константинополя окончательно отдана немецким войскам, а Турции как независимого государства «больше не существует». Однако, ехидно замечает газета, русские социалисты не выпустили по этому поводу никаких воззваний и не потребовали отставки германского правительства. Прояснить эту нестыковку социалистическая печать должна была и перед «великой американской демократией», которая вступила в войну для «изгнания из Европы варварского германо-турецкого режима» [88. С. 2].

Летом 1917 г. нарастающий экономический кризис и разгул анархии заставляли даже умеренные слои населения сомневаться в необходимости приобретения далекого Константинополя такой большой ценой. Из лексикона печати практически исчез призыв бороться с «турецкими варварами». В это время художники часто изображали «турка» расслабленно сидящим по-турецки и отстраненно вззирающим на происходящие события. Во многом это был возврат к популярному до войны образу «восточного человека» – осторожного и осмотрительного, не слишком образованного, но достаточно умного и хитрого. Постепенно исчезло и снисходительное отношение к Турции как к «большому человеку», находящемуся при смерти. Теперь в схожей ситуации находилась и сама Россия, столкнувшаяся с экономическим кризисом и разложением армии. «В одной лодке», таким образом, оказались не только царь и султан, но и Россия с Турцией.

Время от времени образ турецкого врага использовался для изображения губительных последствий революции. Характерный пример был опубликован в номере «Нового Сатирикона» в июне 1918 г. [89. С. 1]. На карикатуре «турок» по примеру своего сообщника «немца» сбрасывает в мешок (порабощает) народы. Одновременно под ними красноармеец расстреливает тех, кто прячет имущество и продовольствие от экспроприаций советской власти. Распространенное название этих людей – мешочники – раскрывает суть аллегии: от советской власти страдают только «маленькие» мешочники, в то время как «большие» – Германия и Турция – остаются безнаказанными. Художник А. Радаков словно противопоставляет свою карикатуру

катуру упомянутым выше рисункам 1914 г.: русский солдат, недавно сидевший «у ворот Царьграда» и смеявшийся над маленьким «турком», измельчал до вороватого красноармейца, убивающего своих соотечественников. Символично, что именно эта карикатура «Нового Сатирикона» считается последней в русской дореволюционной периодике, на которой изображен «турок». Карикатура словно подводит черту под участием России в мировой войне: утонувшая в хаосе революции и Гражданской войны, Россия уже не интересуется судьбами других народов.

### **Заключение**

Образ Турции в русской печати в годы Первой мировой войны эволюционировал вместе с развитием внутривосточной ситуации в России. Хотя Кавказский фронт изначально был второстепенным, в политическом плане новая русско-турецкая война играла большую роль для русского общества. Перспектива решить давний вопрос о Константинополе и проливах могла стать серьезной мотивацией для России в мировой войне, но вызвала в русском обществе оживленные дискуссии, а нередко – сомнения и неприятие. Далекое не всем изгнание турок из Европы казалось логичным, а тем более – причиной для долгой и кровопролитной войны. Само отношение к Турции не было однозначно негативным. В печати превалировали скорее снисхождение и жалость к подневольным туркам, которых немцы заставляют воевать.

В 1917 г. тема проливов не утратила своего значения. Объединиться в этом вопросе консервативную и либеральную печать вынудил нарастающий антагонизм с социалистами по вопросу о целесообразности участия России в мировой войне. Казалось бы, впервые был достигнут компромисс: защита Европы и демократии от немецких и турецких «варваров» свободно уместается с получением Россией свободного выхода в Средиземное море.

Однако будучи «удобным» врагом, Турция не стала для русского общественного сознания достаточной причиной для продолжения кровопролитной войны. Как и в 1914 г., новый всплеск энтузиазма в 1917 г. оказался кратковременным. Отпраздновав свержение монархии и обретение свободы, население вернулось к тяжелым военным

будням, конца которым не было видно. На фоне военной разрухи планы овладеть Константинополем и проливами казались не просто неуместными мечтами, но и кощунством. В это время стало особенно заметно, что социалистическая и «буржуазная» печать обращается к совершенно разным слоям населения. Социалистическая печать требовала немедленно остановить войну и заключить мир «без аннексий и контрибуций». Это упование на народные инстинкты, а не на разум с расчетами и прогнозами, было гораздо более эффективно. В итоге Константинополь из символа объединения русского общества для достижения победы превратился в символ разъединения, а из смысла войны превратился в символ ее бессмысленности, сыграв, таким образом, немалую роль в развитии русской революции.

#### Список источников

1. Энциклопедический словарь. Т. XXXIV. СПб. : Тип. Акц. общ. Брокгауз-Ефрон, 1902. 482 с.
2. *Схиммельпенник ван дер Ойе Д.* Русский ориентализм. Азия в российском сознании от эпохи Петра Великого до Белой эмиграции. М. : РОССПЭН, 2019. 285 с.
3. *Чач Е.А.* Ориентализм в общественном и художественном сознании Серебряного века : дис. ... канд. ист. наук. СПб., 2012. 338 с.
4. *Филиппова Т.А.* «Больной человек» в эпоху войн и революций: образ Турции в русской журнальной сатире, 1908–1918. СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2016. 302 с.
5. *Сибгатулина А.Т., Огюн Т.* Черноморская операция и вступление Османской империи в мировую войну в материалах турецкой и российской печати // Первая мировая война в «восточном измерении» : сб. статей. М. : Институт востоковедения РАН, 2014. С. 260–280.
6. Сельский вестник. 1914. 3 января.
7. Киевлянин. 1914. 1 января.
8. Биржевые ведомости. 1914. 3 августа.
9. Речь. 1914. 18 августа.
10. Русское слово. 1914. 8 августа.
11. Биржевые ведомости. 1914. 23 июля.
12. Биржевые ведомости. 1914. 15 августа.
13. Речь. 1914. 17 октября.
14. *Rogan E.* The Fall of the Ottomans: The Great War in the Middle East. New York : Basic Books, 2015. 513 p.
15. Биржевые ведомости. 1914. 7 октября.
16. Биржевые ведомости. 1914. 15 августа.

17. Биржевые ведомости. 1914. 18 августа.
18. *Субаев Р.Р.* Вступление Турции в Первую мировую войну // Славянский альманах. 2014. Вып. 1–2. С. 142–160.
19. Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 778. Оп. 1. Д. 2. Л. 21 об.
20. Бич. 1914. № 39.
21. Биржевые ведомости. 1914. 14 августа.
22. Новое время. 1914. 5 сентября.
23. Газета-Копейка. 1914. 21 октября.
24. Речь. 1915. 18 марта.
25. *Достоевский Ф.М.* Дневник писателя за 1877 г. СПб. : В.Ф. Пуцкович, 1878. 326 с.
26. Биржевые ведомости. 1914. 15 декабря.
27. Русские ведомости. 1915. 1 марта.
28. Биржевые ведомости. 1914. 16 декабря.
29. Московские ведомости. 1914. 17 октября.
30. *Трубецкой Е.Н.* Национальный вопрос. Константинополь и Святая София. М. : Тип. Т-ва И.Д. Сытина, 1915. 33 с.
31. Речь. 1914. 17 октября.
32. Протоколы Центрального Комитета и зарубежных групп конституционно-демократической партии : в 6 т. Т. 2: Протоколы Центрального Комитета конституционно-демократической партии. 1912–1914 гг. М. : РОССПЭН, 1997. 520 с.
33. *Милюков П.Н.* Константинополь и проливы. Ч. 2 // Вестник Европы. 1917. № 2. С. 227–259.
34. *Милюков П.Н.* Константинополь и проливы. Ч. 1 // Вестник Европы. 1917. № 1. С. 354–381.
35. Киевлянин. 1914. 18 октября.
36. *Мандельштам А.Н.* Младотурецкая держава. Ч. 2 // Русская мысль. 1915. № 6. С. 13–46.
37. *Яценко А.С.* Русские интересы в Малой Азии. М. : тип. А.И. Мамонтова, 1916. 54 с.
38. Биржевые ведомости. 1914. 9 декабря.
39. *Думова Н.Г.* Кадетская партия в период Первой мировой войны и Февральской революции. М.: Наука, 1988. 248 с.
40. Биржевые ведомости. 1914. 10 ноября.
41. Биржевые ведомости. 1914. 22 октября.
42. Россия, Царьград и проливы. Пг. : Прометей, 1915. 134 с.
43. *Куропаткин А.Н.* Задачи русской армии : в 3 т. СПб. : Тип. В. Безобразов и Ко, 1910. Т. 2. 526 с.
44. Биржевые ведомости. 1914. 17 октября.
45. Биржевые ведомости. 1914. 18 октября.

46. *Закарян А.* Трагедия армянского народа в оценке русских литераторов. Ереван : МИГА НАН РА, 2003. 286 с.
47. Московский листок. 1914. 21 октября.
48. Русские ведомости. 1914. 22 октября.
49. Биржевые ведомости. 1914. 23 декабря.
50. Русские ведомости. 1914. 23 ноября.
51. *Колоницкий Б.И.* «Трагическая эротика»: Образы императорской семьи в годы Первой мировой войны. М. : Новое литературное обозрение, 2010. 664 с.
52. Киевлянин. 1914. 2 августа.
53. Речь. 1915. 9 января.
54. Российский государственный военно-исторический архив (РГВИА). Ф. 13839. Оп. 1. Д. 5. Л. 8об.
55. РГВИА. Ф. 13839. Оп. 1. Д. 14. Л. 73.
56. Новое время. 1914. 13 ноября.
57. Речь. 1915. 22 февраля.
58. Русские ведомости. 1914. 13 декабря.
59. Биржевые ведомости. 1914. 17 сентября.
60. Биржевые ведомости. 1914. 7 ноября.
61. Русские ведомости. 1914. 18 ноября.
62. Новое время. 1914. 31 августа.
63. *Watson A.* «Unheard-of Brutality»: Russian Atrocities against Civilians in East Prussia, 1914–1915 // *Journal of Modern History*. 2014. № 4. P. 780–825.
64. Биржевые ведомости. 1915. 14 февраля.
65. Новое время. 1914. 12 августа.
66. Биржевые ведомости. 1915. 24 января.
67. Биржевые ведомости. 1914. 27 декабря.
68. Новое время. 1914. 3 ноября.
69. Русские ведомости. 1914. 22 августа.
70. Киевлянин. 1914. 18 октября.
71. Новое время. 1914. 30 октября.
72. РГИА. Ф. 778. Оп. 1. Д. 2. Л. 50.
73. Биржевые ведомости. 1914. 22 ноября.
74. РГВИА. Ф. 2000. Оп. 1. Д. 4900. Л. 66 об.
75. Русские ведомости. 1914. 23 ноября.
76. Русские ведомости. 1914. 16 ноября.
77. Русское слово. 1914. 1 декабря.
78. Русские ведомости. 1914. 22 ноября.
79. Русское слово. 1914. 20 октября.
80. Русское слово. 1914. 31 декабря.
81. Речь. 1917. 10 марта.
82. *Керенский А.Ф.* Россия на историческом повороте. М. : Республика, 1993. 384 с.
83. Речь. 1917. 11 мая.

84. Новый Сатирикон. 1917. № 11.
85. Бич. 1917. № 23.
86. *Капчев Г.И.* Россия и Турция на исходе войны. Пг. : Прогресс, 1917. 110 с.
87. *Езерский Н.Ф.* Чего хотят немцы и чего хотим мы с союзниками. М. : Тип. т-ва Рябушинских, 1917. 32 с.
88. Новое время. 1917. 21 апреля.
89. Новый Сатирикон. 1918. № 12.

### References

1. Andreevskiy, I.E. (ed.) *Entsiklopedicheskiy slovar'* [Encyclopedic dictionary]. Vol. XXXIV. St. Petersburg: Tip. Akts. Obshch. Brokgauz-Efron.
2. Schimmelpenninck van der Oye, D. (2019) *Russkiy orientalizm. Aziya v rossiyskom soznanii ot epokhi Petra Velikogo do Beloy emigratsii* [Russian Orientalism. Asia in the Russian mind from the era of Peter the Great to the White emigration]. Moscow: ROSSPEN.
3. Chach, E.A. (2012) *Orientalizm v obshchestvennom i khudozhestvennom soznanii Serebryanogo veka* [Orientalism in the public and artistic consciousness of the Silver Age]. History Cand. Diss. St. Petersburg.
4. Filippova, T.A. (2016) “Bol'noy chelovek” v epokhu voyn i revolyutsiy: obraz Turtsii v russkoy zhurnal'noy satire, 1908–1918 [A “sick man” in the era of wars and revolutions: The image of Turkey in Russian magazine satire, 1908–1918]. St. Petersburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ.
5. Sibgatulina, A.T. & Ogyun, T. (2014) Chernomorskaya operatsiya i vstuplenie Osmanskoy imperii v mirovuyu voynu v materialakh turetskoy i rossiyskoy pechati [The Black Sea operation and the entry of the Ottoman Empire into the World War in the materials of the Turkish and Russian press]. In: Filippova, T.A. (ed.) *Pervaya mirovaya voyna v “vostochnom izmerenii”*. *Sbornik statey* [The First World War in the “Eastern Dimension”. Articles]. Moscow: Institute of Oriental Studies, RAS. pp. 260–280.
6. *Sel'skiy vestnik*. (1914) 3 January.
7. *Kievlyanin*. (1914) 1 January.
8. *Birzhevye vedomosti*. (1914) 3 August.
9. *Rech'*. (1914) 18 August.
10. *Russkoe slovo*. (1914) 8 August.
11. *Birzhevye vedomosti*. (1914) 23 July.
12. *Birzhevye vedomosti*. (1914) 15 August.
13. *Rech'*. (1914) 17 October.
14. Rogan, E. (2015) *The Fall of the Ottomans: The Great War in the Middle East*. New York: Basic Books.
15. *Birzhevye vedomosti*. (1914) 7 October.
16. *Birzhevye vedomosti*. (1914) 15 August.
17. *Birzhevye vedomosti*. (1914) 18 August.

18. Subaev, R.R. (2014) Vstuplenie Turtsii v Pervuyu mirovuyu voynu [Turkey's entry into World War I]. *Slavyanskiy al'manakh*. 1–2. pp. 142–160.
19. Russian State Historical Archive (RGIA). Fund 778. List 1. File 2. Page 21 rev.
20. *Bich*. (1914) 39.
21. *Birzhevye vedomosti*. (1914) 14 August.
22. *Novoe vremya*. (1914) 5 September.
23. *Gazeta-Kopeyka*. (1914) 21 October.
24. *Rech'*. (1915) 18 March.
25. Dostoevskiy, F.M. (1878) *Dnevnik pisatelya za 1877 g.* [The writer's diary for 1877]. St. Petersburg: V.F. Putsykovich.
26. *Birzhevye vedomosti*. (1914) 15 December.
27. *Russkie vedomosti*. (1915) 1 March.
28. *Birzhevye vedomosti*. (1914) 16 December.
29. *Moskovskie vedomosti*. (1914) 17 October.
30. Trubetskoy, E.N. (1915) *Natsional'nyy vopros. Konstantinopol' i Svyataya Sofiya* [The national question. Constantinople and Hagia Sophia]. Moscow: Tip. T-va I.D. Sytina.
31. *Rech'*. (1914) 17 October.
32. Pavlov, D. (1997) *Protokoly Tsentral'nogo Komiteta i zagranichnykh grupp konstitutsionno-demokraticheskoy partii. V 6-ti t.* [Protocols of the Central Committee and foreign groups of the Constitutional Democratic Party. In 6 vols]. Vol. 2. Moscow: ROSSPEN.
33. Milyukov, P.N. (1917) Konstantinopol' i prolivy. Ch. 2 [Constantinople and the Straits. Part 2]. *Vestnik Evropy*. 2. pp. 227–259.
34. Milyukov, P.N. (1917) Konstantinopol' i prolivy. Ch. 1 [Constantinople and the Straits. Part 1]. *Vestnik Evropy*. 1. pp. 354–381.
35. *Kievlyanin*. (1914) 18 October.
36. Mandel'shtam, A.N. (1915) *Mladoturetskaya derzhava. Ch. 2* [Young Turkish state. Part 2]. *Russkaya mysl'*. 6. pp. 13–46.
37. Yashchenko, A.S. (1916) *Russkie interesy v Maloy Azii* [Russian interests in Asia Minor]. Moscow: tip. A.I. Mamontova.
38. *Birzhevye vedomosti*. (1914) 9 December.
39. Dumova, N.G. (1988) *Kadetskaya partiya v period Pervoy mirovoy voyny i Fevral'skoy revolyutsii* [The Kadet Party during the First World War and the February Revolution]. Moscow: Nauka.
40. *Birzhevye vedomosti*. (1914) 10 November.
41. *Birzhevye vedomosti*. (1914) 22 October.
42. Strel'tsov, R. (ed.) (1915) *Rossiya, Tsar'grad i prolivy* [Russia, Tsargrad and the Straits]. Petrograd: Prometey.
43. Kuropatkin, A.N. (1910) *Zadachi russkoy armii. V 3 t.* [Tasks of the Russian army. In 3 volumes]. Vol. 2. St. Petersburg: Tip. V. Bezobrazov i Ko.
44. *Birzhevye vedomosti*. (1914) 17 October.
45. *Birzhevye vedomosti*. (1914) 18 October.

46. Zakaryan, A. (2003) *Tragediya armyanskogo naroda v otsenke russkikh literatorov* [The tragedy of the Armenian people in the assessment of Russian writers]. Yerevan: MIGA NAN RA.
47. *Moskovskiy listok*. (1914) 21 October.
48. *Russkie vedomosti*. (1914) 22 October.
49. *Birzheye vedomosti*. (1914) 23 December.
50. *Russkie vedomosti*. (1914) 23 November.
51. Kolonitskiy, B.I. (2010) “*Tragicheskaya erotika*”: *Obrazy imperatorskoy sem'i v gody Pervoy mirovoy voyny* [“Tragic erotica”: Images of the imperial family during the First World War]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2010. 664 s.
52. *Kievlyanin*. (1914) 2 August.
53. *Rech'*. (1915) 9 January.
54. Russian State Military Historical Archive (RGVIA). Fund 13839. List 1. File 5. Page 8 rev.
55. Russian State Military Historical Archive (RGVIA). Fund 13839. List 1. File 14. Page 73.
56. *Novoe vremya*. (1914) 13 November.
57. *Rech'*. (1915) 22 February.
58. *Russkie vedomosti*. (1914) 13 December.
59. *Birzheye vedomosti*. (1914) 17 September.
60. *Birzheye vedomosti*. (1914) 7 November.
61. *Russkie vedomosti*. (1914) 18 November.
62. *Novoe vremya*. (1914) 31 August.
63. Watson, A. (2014) “Unheard-of Brutality”: Russian Atrocities against Civilians in East Prussia, 1914–1915. *Journal of Modern History*. 4. pp. 780–825.
64. *Birzheye vedomosti*. (1915) 14 February.
65. *Novoe vremya*. (1914) 12 August.
66. *Birzheye vedomosti*. (1915) 24 January.
67. *Birzheye vedomosti*. (1914) 27 December.
68. *Novoe vremya*. (1914) 3 November.
69. *Russkie vedomosti*. (1914) 22 August.
70. *Kievlyanin*. (1914) 18 October.
71. *Novoe vremya*. (1914) 30 October.
72. Russian State Historical Archive (RGIA). Fund 778. List 1. File 2. Page 50.
73. *Birzheye vedomosti*. (1914) 22 November.
74. Russian State Military Historical Archive (RGVIA). Fund 2000. List 1. File 4900. Page 66 rev.
75. *Russkie vedomosti*. (1914) 23 November.
76. *Russkie vedomosti*. (1914) 16 November.
77. *Russkoe slovo*. (1914) 1 December.
78. *Russkie vedomosti*. (1914) 22 November.
79. *Russkoe slovo*. (1914) 20 October.
80. *Russkoe slovo*. (1914) 31 December.



81. *Rech'*. (1917) 10 March.
82. Kerenskiy, A.F. (1993) *Rossiya na istoricheskom povorote* [Russia at a historical turn]. Moscow: Respublika.
83. *Rech'*. (1917) 11 May.
84. *Novyy Satirikon*. (1917) 11.
85. *Bich*. (1917) 23.
86. Kapchev, G.I. (1917) *Rossiya i Turtsiya na iskhode voyny* [Russia and Turkey at the end of the war]. Petrograd: Progress.
87. Ezerskiy, N.F. (1917) *Chego khotyat nemtsy i chego khotim my s soyuznikami* [What the Germans want and what we want with the Allies]. Moscow: Tip. t-va Ryabushinskikh.
88. *Novoe vremya*. (1917) 21 April.
89. *Novyy Satirikon*. (1918) 12.

***Информация об авторе:***

**Богомолов И.К.** – канд. ист. наук, научный сотрудник Института научной информации по общественным наукам РАН (Москва, Россия). E-mail: bogomolov@inion.ru

***Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.***

***Information about the author:***

**I.K. Bogomolov**, Cand. Sci. (History), researcher, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russian Federation). E-mail: bogomolov@inion.ru

***The author declares no conflicts of interests.***

*Статья принята к публикации 06.06.2021.*

*The article was accepted for publication 06.06.2021.*

Научная статья  
УДК 821.161.1.09 «19»  
doi: 10.17223/24099554/18/17

## **СЕВЕР КАК ЗАПАД: ЛИТЕРАТУРНЫЙ ОБРАЗ КАРЕЛИИ И ПРАКТИКИ ПОЗДНЕСОВЕТСКОЙ ВНЕАХОДИМОСТИ**

---

*Наталья Леонидовна Шилова*

*Петрозаводский государственный университет, Петрозаводск, Россия,  
natalia.l.shilova@gmail.com*

**Аннотация.** Статья рассматривает особенности литературной репрезентации Карелии в позднесоветской литературе. К исследованию привлекаются тексты Ю. Казакова, А. Вознесенского, Б. Ахмадулиной, Л. Озерова и др., написанные по мотивам поездок в Карелию в 1960–1980 гг. Для авторов, приезжавших из других регионов, значимыми часто становились такие исторические и культурные особенности края, как двуязычие, диалог культур, европейское влияние, а само путешествие в Карелию сближалось с практиками венаходимости (термин А. Юрчака).

**Ключевые слова:** венаходимость, «оттепель», Карелия, имагология, «воображаемый Запад»

**Для цитирования:** Шилова Н.Л. Север как Запад: литературный образ Карелии и практики позднесоветской венаходимости // Имагология и компаративистика. 2022. № 18. С. 346–364. doi: 10.17223/24099554/18/17

Original article  
doi: 10.17223/24099554/18/17

## **NORTH AS WEST: THE LITERARY IMAGE OF KARELIA AND THE LATE SOVIET OUTSIDENESS PRACTICE**

*Natalya L. Shilova*

*Petrozavodsk State University, Petrozavodsk, Russian Federation,  
natalia.l.shilova@gmail.com*

**Abstract.** The article examines the peculiarities of the literary representation of Karelia in the late Soviet literature. The research involves texts by Yury Kazakov, Andrey Voznesensky, Bella Akhmadulina, Lev Ozerov, Viktor Starkov, and others, which were written based on trips to Karelia in the period from the 1960s to the 1980s. The historical and cultural features of the area often became significant for writers and poets who came from other regions. These features (bilingualism, dialogue of cultures, historically and geographically determined European influence) emphasized the region's uniqueness against the background of other territories of the North of Russia. Reflection of the specificity of the region – both natural and cultural – forms the general tone of the essays and lyrics of the late 1960s – early 1980s, realistic in their poetics. Some details of the literary image of Karelia that developed during this period (including the motif of travel, Finno-Ugric and Scandinavian realities and toponyms) reflect the late Soviet practices of “outsideness” (Rus. *vnenakhodimost'*, a term by Alexei Yurchak), in addition to the development of earlier post-romantic topics. In Ozerov's, Voznesensky's, Starkov's prose and lyrics, the representation of a journey to Karelia acquires the features of time travel, the character's contact with antiquity/eternity. This position of the character in relation to their time correlates with the mechanisms that developed during that period of the Soviet people's escape from the haunting day-to-day reality without direct resistance or opposition to the ideological system. In Kazakov's and Akhmadullina's Karelian plots, due to the introduction of Finno-Ugric place names, motives, vocabulary, the image of the place sometimes acquires the features of “our abroad,” the “imaginary West.” Unlike the West itself, Karelia was not exclusively imaginary: one could visit it and see it with one's own eyes, just like the Soviet Baltic states. A trip to Karelia was at the same time consistent with the ideologically acceptable and approved practices of domestic tourism and literary exploration of the North. The features of the “imaginary West” in this case were organically included in the general tendency of romanticizing and mythologizing Karelia in its literary representation of the late Soviet period, developing and complicating the image that had formed back in the 19th century. The cultural multi-layeredness of Karelia is obviously attractive for the generation of authors of the Thaw with its heterogeneous culture, which sometimes combined opposite tendencies (interest in the West and the East, in the past and the future, physics and lyrics, socialism and the human face, etc.) and shaped the practice of outsideness. The literary texts of popular authors widely broadcast this image, spreading it among readers.

**Keywords:** outsideness (*vnenakhodimost'*), Thaw, Karelia, imagology, “imaginary West”

**For citation:** Shilova, N.L. (2022) North as West: the literary image of Karelia and the late Soviet outsideness practice. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 18. pp. 346–364. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/18/17

О значении Севера для русской литературы в XX в. к настоящему моменту написано немало. Путешествия и рабочие поездки многочисленных писателей на Север со времен Михаила Пришвина вели к появлению большого корпуса разножанровых текстов, которые сейчас привлекают внимание исследователей – историков, антропологов, литературоведов. В разные периоды и в оптике разных авторов Север по-разному выглядит, осмысляется и, стало быть, изображается. Он может быть представлен как «край непуганых птиц» (М. Пришвин), «век и миг» (В. Шаламов), «проклятый Север» (Ю. Казаков) или «милый север» (О. Фокина) и т.п. Разнообразие эпитетов и характеристик может быть обусловлено не только особенностями индивидуальной авторской картины мира, но и многообразием северных территорий: среди локусов Севера есть много очень разных, демонстрирующих различия в истории, культуре, материальном наследии и, в конечном итоге, приобретенных в литературе и искусстве символических и ценностных значениях. Северо-восток в этом смысле может значительно отличаться от северо-запада, Сибирь от Гренландии и т.п. Одно из таких символических значений можно наблюдать на примере карельского текста русской литературы XX в. Это значение может быть, с нашей точки зрения, эксплицировано с привлечением некоторых терминов аналитического языка, предложенного Алексеем Юрчаком для описания позднесоветской действительности («внеаходимость», «воображаемый Запад») [1. С. 267–268, 311–314].

«Внеаходимостью» А. Юрчак назвал в своей монографии такое положение советского человека по отношению к государственной системе, когда тот обустроивает свою частную жизнь, как бы ускользая от действия механизмов власти и в то же время не восставая против них открыто, часто принимая их как данность или разделяя общие принципы идеологической системы [1. С. 267–268]. Концепция Юрчака, нацеленная на преодоление схематизирующих оппозиций «человек–система», «советское–антисоветское», позволила впервые обратиться к особенностям жизни позднесоветских поколений, насыщенной многими интересными явлениями и практиками частной жизни, до того оставшимися в тени. Материалом для исследования Юрчака стали главным образом интервью представителей позднесоветской эпохи, мемуары, материалы СМИ и тому по-

добные документальные свидетельства. В настоящей статье мы обратимся к литературным текстам, которые, с нашей точки зрения, фиксируют важные тенденции своего времени и в этом смысле могут быть интересны с имагологической точки зрения не менее, чем с собственно художественной. По крайней мере, когда речь идет о так называемой реалистической литературе, какой в целом была советская литература 1960–1980-х гг.

Описывая общую картину позднесоветских практик венаходимости, Юрчак справедливо, с нашей точки зрения, включил в поле зрения и пространственные перемещения советских граждан, помогавшие тем локальным сдвигам в повседневном существовании, из которых складывался более масштабный «перформативный сдвиг» позднего социализма: «К этим интересам и видам деятельности относились занятия иностранными языками и восточной философией, чтение средневековой поэзии и романов Хемингуэя, увлечение астрономией и научной фантастикой, слушание авангардного джаза и песен про пиратов, увлечение альпинизмом, геологическими экспедициями и туристическими походами» [1. С. 315]. Упомянутые в финале три разных типа путешествий, надо отметить, были частью той культуры, которая сложилась в СССР в период «оттепели», когда после нескольких десятилетий очень статичного положения советского человека в пространстве открылась возможность к передвижению и все сдвинулось с места: «Глоток свободы после десятилетий заточения пьянил, рождал надежды, “оттепель” растопила паковые льды, и жизнь пришла в движение. Движение – главная черта общественной жизни – стало и одной из главных черт литературы поколения, пришедшего к поре своего становления в эту эпоху» [2. С. 8]. Или ср. у Д. Азере: «Динамика охватывает все уровни человеческого существования: от разрушения догматических рамок в сознании до внешнего физического перемещения в пространстве. Фундаментальная идея “оттепели” – построение нового гармоничного социализма – реализуется и через освоение необъятного чистого пространства, во второй половине 50-х гг. XX в. в Советском Союзе происходит массовое переселение строителей будущего на просторы Сибири и Дальнего Севера, там, в суровом контексте природы и формируется образ нового советского человек» [3. С. 75]. Один из авторов журнала «Новый мир» в связи с этим писал в 1961 г. так:

«Иногда кажется, что все поэты куда-то разъехались, и в Москве, Ленинграде стихов теперь больше не пишут, а пишут их преимущественно в тайге, и в тундре, и в русской поэзии наступил кочевой период» (цит. по: [4]). Литературные сюжеты, рассмотренные нами далее, будут связаны с путешествиями писателей в Карелию. В целом, такие путешествия мало чем отличались от туристических и рекреационных поездок других категорий граждан, кроме только того, что оставили по себе письменные тексты, фиксирующие особенности восприятия Карелии как края.

С конца 1950-х гг. в Карелии побывали многие значимые фигуры литературы «оттепели» – Андрей Вознесенский, Евгений Евтушенко, Юрий Казаков. Роберт Рождественский несколько лет жил в Петрозаводске, прежде чем уехал в Москву [5. С. 87]. Белла Ахмадулина любила приезжать в 1980-е гг. в Сортавала [6. С. 57]. Хотя у известных и успешных советских писателей была возможность выезжать за границу, все-таки качественно и количественно и для них здесь было много ограничений. Зато большой популярностью пользовались маршруты в союзные республики – в Прибалтику, на Кавказ, в Закавказье и т.п. Можно предположить, что популярность этих маршрутов во многом определялась тем, как они удовлетворяли важное требование к путешествию – пересечение семантических и ценностных границ, если пользоваться терминологией Юрия Лотмана [7. С. 282], другими словами, знакомство с *иным*, выход за пределы своего, знакомого. Спецификой этих территорий, однако, было то, что они при этом оставались и *своими* в географическом, политическом, идеологическом смысле. Это зачастую была иная национальная культура, но своя страна. Здесь не требовалось виз и разрешений, можно было свободно передвигаться, говорить на родном языке, платить рублями и пр. И повседневная жизнь этих территорий объединяла свое и чужое по принципу дополнения, как дополняли друг друга в повседневной жизни союзных республик русский и национальный языки. Как отмечает тот же А. Юрчак, «многонациональность и многоязычность определения “советский” проявлялись в реальной любви к грузинской кухне и среднеазиатскому плову, Рижскому взморью и побережью Крыма, улочкам Одессы и Таллина, набережным Ленинграда и рынкам Самарканда, горам Кавказа и озеру Иссык-Куль. Все это подогревалось официально распростра-

няемой идеологией равенства и дружбы различных национальных групп, что в основном соответствовало личному опыту большинства советских граждан позднесоветского периода» [1. С. 312].

Карелия в этом отношении, имея статус автономной республики, в середине XX в. благодаря своей истории и географическому положению оставалась территорией активного взаимодействия русской и финно-угорской культур. Анализируя топосы в литературной репрезентации Карелии, И.А. Разумова в своем очерке карельского текста русской культуры конспективно, но упомянула эту его заметную черту: «Обобщенно говоря, Карелия – “страна у великой земли на краю” (Т. Гуттари). Это и реально пограничная территория, так что “граница” – весьма частый образ в литературе» [8. С. 109]. Примеры «пограничности» исследовательница встретила в очерках путешественников и поэзии финноязычных советских авторов [8. С. 109]. Ср., например, Пришвина в очерке «Лес, вода и камень» из книги «В краю непуганых птиц» (1907): «Кому же жить в этом мрачном краю леса, воды и камня, – писал М.М. Пришвин, – среди угрюмых елей и мертвых богатств золота и серебра? Казалось бы, что тихие, молчаливые, невзрачные финны более других народов могли бы примириться с этой жестокой средой, приютиться где-нибудь между озерами, скалами, лесами и медленно, упорно, молчаливо приспособлять себя к природе и природу к себе. Но финну жить здесь не пришлось, его место заняли славяне» (цит. по: [8. С. 110–111]).

В 1960-е гг. карело-финский мир являл себя советскому путешественнику в экзотических для среднерусского уха топонимах (Сортавала, Калевала, Кондопога, Кижы и пр.), на улицах можно было слышать живую речь на финском и карельском языках, двуязычными были многие вывески магазинов и государственных учреждений и т.п. В этом смысле Карелия напоминала Прибалтику, которую в советское время называли «наша заграница». При таком словоупотреблении в понятии «заграница» происходил смысловой сдвиг, оно обозначало «не границу и не реальную территорию, а воображаемое пространство – одновременно реальное и абстрактное, знакомое и недостижимое, обыденное и экзотическое, находящееся *и здесь, и там*» (курсив автора. – *Н.Ш.*) [1. С. 312]. Именно такой образ Карелии создает, например, очерк Юрия Казакова «Калевала», вошедший в состав его «Северного дневника».

Очерк рассказывает о путешествии Казакова в Ухту в гости к карельскому писателю Ортье Степанову в 1961 г. [9. С. 115]. Это не было первой поездкой Казакова в Карелию. Осенью 1959 г. он приезжал в Петрозаводск и на остров Кижы, вдохновленный карельскими текстами Паустовского. Заметная особенность очерка «Калевала» на фоне других северных текстов Казакова, главным образом, написанных на Белом море и о поморах, – это погружение в финноязычный мир. Местный языковой колорит много раз подчеркнут в повествовании: «<...> дорога шла то в гору, то под гору, час проходил за часом, народ в автобусе менялся, говорили кругом уже по-фински, пахла все лесом, годами не снимаемой закоженелой одежей, мокрыми платками и фуражками, на полу поскрипывали уже пестери и корзины с морошкой, черникой...» [10. С. 134], «Не понимаю я по-фински, но слушаю жадно – такой это прекрасный, звучный язык, сдвоенные гласные и согласные...» [10. С.136], «Он что-то говорит по-фински Татьяне Перттунен. Потом опять мне <...>» [10. С. 138], «И у Михеевой не говорят по-русски, и мне досадно, так хочется поговорить, расспросить, остается одно, пока они радуются, перебивают друг друга, – смотреть» [10. С. 140] и т.д.

Упомянутая в очерке Татьяна Алексеевна Перттунен (1883–1963) – знаменитая сказительница, исполнительница рун и карельских народных песен, жена правнука легендарного Архиппы Перттунена, от которого Леннрот записывал руны «Калевалы». В очерке Казаков неточно называет ее правнучкой рунопевца. Вместе с ней и с Ортье Степановым Казаков едет на озеро Ала-ярви в гости к другой сказительнице Марии Михеевой (1884–1969). Татьяне Перттунен посвящено больше всего внимания в очерке: «Восемьдесят лет этой Перттунен, даже, наверно, больше, она сказительница, и хоть лицо у нее, как у всех старух – и морщины там, рот запал, глаза повыщвели, – а все-таки присутствует в этом лице еще что-то: гордость ли, сознание ли собственного достоинства, или важности своей жизни, или известности, почета, каким она тут верно окружена <...> Она совсем не говорит по-русски, на меня не смотрит и ко мне не обращается, да и с Ортье говорит мало, больше раздумывает о чем-то. Живет она одна – сама косит, гребет сено, ловит рыбу, ездит на острова за ягодой и грибами – словом, делает всю необходимую тяжелую



мужицкую работу, без которой тут не проживешь. Но ведь восемьдесят лет!» [10. С. 136–137].

Кульминационная часть «Калевалы» – эпизод, в котором старухи-сказительницы по приезду в священную рощу на мысу на отдыхе у костра поют руны. Пению Пертгунен и здесь уделено больше всего внимания:

Раздаются первые звуки ее невыразительного голоса, выговариваются торопливо первые слова, неустойчиво выпевается еще неуловимая на слух мелодия. Да! Она и не поет еще, а говорит речитативом, скоро несется, как ручей в лесу с его разнообразным, высоким и низким бульканьем.

Но лицо ее уже преобразилось – глаза сведены в одну точку, пальцы двигаются, скрючиваются и распускаются, голова вздрагивает и откидывается, глаза поднимаются на сосны, на даль озера, но тотчас опускаются. Иногда она повысит голос, нахмурит брови, вскрикнет грозное и поднимает руку, угрожая, но тут же и сникнет, забормочет, раскачиваясь, что-то жалобное.

Каикиппа ноуси кууломаа  
метсяста метсян еелаваа...

Вот что приблизительно слышу я на свой русский слух. Ортье кое-как успеваает шепотом переводить мне обрывки руны, и я чувствую, как мороз медленными волнами проходит у меня по спине, и дыхание стесняется [10. С. 141–142].

В этих фрагментах очень заметно, что карельская земля воспринимается писателем как часть иной культуры, экзотичный мир, таинственный, если не герметичный, для современного человека. Усиливается это впечатлением от древних рун, поющих на незнакомом языке. Экзотизм этот одновременно и пространственный, и временной. В этом смысле путешествие на Север почти всегда было путешествием не только в пространстве, но и во времени. Север во многих рассказах и очерках 1960-х гг. – заповедник древностей, путешествие сюда – движение к старине, в том числе фольклорной и древнерусской. В каноне «лирического ландшафта» Карелии к этому моменту прочно установились черты архаичности и традиционализ-

ма [11]. Ср. в очерке Льва Озерова «Онежская быль» о карельском поэте Сысойкове: «В глазах Сысойкова – отсветы карельских озер. В речи его – неторопливость северянина. Переход от обыденных слов к стиху дает почувствовать: речь течет плавно, размеренно, точно былина поется» [12. С. 64]. Это в целом общее место литературной репрезентации Карелии – ее былинность, консерватизм, сохранивший черты древнерусской культуры, вкупе с языковым экзотизмом создавал для героя поле внеположности, венаходимости по отношению ко всякого рода злобе дня – от бытовой до идеологической<sup>1</sup>. В некоторых карельских сюжетах позднесоветской литературы эти мотивы – путешествия в пространстве и во времени – могли контаминироваться. Особенно заметно это в лирических текстах, которые по природе своей тяготеют к концентрической форме. В качестве примера приведем стихотворение Виктора Старкова 1970 г., посвященное ландшафту острова Кижы, в котором сочетаются мотивы буддизма, модернистской живописи, древнерусского зодчества, православия и даже, возможно, египетских пирамид:

Я рисовал Кижы издалека.  
В вечерних сумерках они казались  
буддийским храмом, темным кипарисом  
ван-гоговского нервного письма.  
Я пирамиду вычертил. Потомкам  
Вписал в нее темнеющую массу  
собора Кижского и понял вдруг,  
на что Кижы действительно похожи.  
Конечно же, на колос русской ржи,  
в котором купола подобны зернам  
с торчащими, как усики, крестами...  
Недаром в небо тянутся Кижы [13. С. 130].

---

<sup>1</sup> Ср. у Юрчака характеристику «идей и тем, способствовавших созданию особых отношений венаходимости внутри системы, – античной истории и иностранной литературы, досоветской архитектуры и поэзии Серебряного века <...>, буддистской философией и православной религией, туристскими походами и альпинизмом» [1. С. 300].

Образная система рисует движение от условно чужого – буддийского храма, вангоговских кипарисов – к тоже довольно условному своему – колосу русской ржи. Чужое здесь условно потому, что выход за пределы своей культуры был очень свойствен эстетике оттепели с ее интернационализмом. Свое условно потому, что «колос русской ржи» символ, может быть, не самый очевидный и характерный для кижского ландшафта, не первое, что о нем вспоминается. Хотя рожь, конечно, на Севере выращивали, и со слов сотрудников музея «Кижжи» в 1970-е гг. поля ржи еще можно было увидеть на острове воочию [14. С. 3], образ ржаного поля не специфичен для кижского ландшафта и скорее отмечен обобщенностью, абстрактностью некоего поэтического топоса.

Символы вненаходимости, инаковости, в том числе черты «воображаемого Запада» по-разному присутствовали в текстах разных авторов. В очерке Льва Озерова о Карелии финно-угорских мотивов, например, фактически нет. А в «Калевале» Казакова их чрезвычайно много. В его же рассказе «Адам и Ева» легко идентифицировать и город, и остров, где разворачивается сюжет, хотя они не названы прямо, по этим финно-угорским мотивам. Например, в рассказе выразителен образ официантки Жанны Юоналайнен, говорящей с финским акцентом и использующей местную лексику: она называет озеро «ярви» (это слово неоднократно встречается и в «Калевале»). Рыбак в другом эпизоде использует слово «салма» («салми») – финское «залив»: «Как из салмы выйдешь, налево забирай, мимо маяка. Увидишь остров, к нему и правь» [15. С. 273]. Это особенно заметно на фоне других очерков и рассказов о Кижях 1960–1970 гг., в которых авторы-современники Казакова легко обходятся без специфических карельских реалий или топонимов, сосредоточиваясь на более общем севернорусском контексте. Хотя само понятие «севернорусского человека», как отмечает И.А. Разумова, «совмещает в себе “скандинавские” и “славянские” признаки» [8. С. 111].

Рассредоточенные по текстам мотивы путешествия во времени и пространстве, иноязычия, экзотичности заставляют обратить внимание и на необычный финал очерка Казакова «Калевала», где он подводит итог своим размышлениям об особенностях карельской земли и ее перспективах:

И когда поднимаемся, когда начинает овевать нас теплый нежный ветер, когда кругом видна, кажется, вся страна с синими озерами, с нагромождениями камней и маленькими редкими деревеньками, – я думаю: придет время, и ничего этого не будет, не станет дикости, пустынности, на берегах озер возникнут стеклянные дома – тут ведь особенно любят свет! – и побегут шелковистые розовые, и желтые, и голубые дороги, и среди лесов будут краснеть острые черепичные крыши ферм, отелей и городов – тогда забудется многое, забудется бедность, приниженность избышек, бездорожье, одно не забудется – не забудется Калевала и великий дух Вайнемейнена, осеняющий эту прекрасную страну, и имена сказителей, несших этот дух сквозь столетия [10. С. 144].

Среди типичных для карельского ландшафта и неоднократно воспетых в литературе озер, лесов и камней появляются футуристические стеклянные дома и красные черепичные крыши, напоминающие о традиционной европейской архитектуре. А слово «отель» совершенно точно не из советского быта. Утопическая Карелия будущего у Казакова больше похожа на процветающую европейскую страну, причем даже не на ближайшие Скандинавские страны, в которых Казаков не бывал, а скорее на сконструированное по фильмам и книгам представление о Западе, которое Андрей Юрчак назвал в своем исследовании «воображаемый Запад» [1. С. 311–314]. С некоторыми чертами Прибалтики, куда Казаков любил ездить в дом писателей в Дубулты с конца 1950-х гг. [16. С. 81]. Здесь, наверное, важно, что незадолго до путешествия в Ухту (лето 1961 г.), в мае состоялась первая поездка Казакова за границу, в Чехословакию [16. С. 265]. Не исключено, что первые европейские впечатления ярче проявили «европейскость» Карелии, а из чешских впечатлений мигрировали в карельский текст красные черепичные крыши. Для чешского ландшафта это как раз характерная черта. Но контаминация в итоге получилась очень любопытная.

Примечательно, что в последовавшей за визитом в Карелию перепиской Казакова с Ортье Степановым как нигде больше в сохранившихся письмах Казакова много упоминаний зарубежных публикаций автора. Очерк «Калевала» все время оказывается здесь в контексте международных литературных связей. 9 марта 1963 г.: «Пере-

дайте Перттунен, что очерк о ней выходил в Финляндии, Норвегии, сейчас переводится в Швеции и еще на английский язык (журнал “Сов. Литература” на английском языке). Я очень рад такому обороту дела, не зря ездил к вам в Ухту». Или: «Может быть, тебе безынтересно будет узнать, что “Калевала” моя обошла чуть не весь мир, переведена была на множество языков, и совсем недавно была напечатана во Франции в юбилейном тысячном номере знаменитого литературного приложения “Фигаро литерер”. Из иностранных авторов в этом номере присутствуют только два: американец Фолкнер и я. Видишь, какая штука получилась с Калевалой-то. Поистине счастливо было для меня то лето в далёком 1961 году» [9. С. 117]. Интересный эффект. Физически, географически Казаков в своей поездке в Карелию 1961 г. оставался в границах СССР, но пережил эту поездку как пересечение культурной и языковой границы, сближающей ее с заграничными путешествиями.

Как мы видим, если в очерках Пришвина карельская земля хранила лишь некоторые черты финской культуры, уже к началу XX в. отошедшие в область прошлого, скорее даже память о ней, то в очерке Казакова этот язык и эти реалии – часть карельского настоящего и даже будущего. В некоторой степени разница обусловлена различием маршрутов: у Пришвина это Повенец и Выговский край, земля русских поморов, Калевала Казакова – исторически часть финно-угорского мира и титульный топоним карело-финского эпоса, записанного Элиасом Леннротом. Но ведь и маршруты формируются не случайно. Хорошо знакомый с книгами Пришвина, много уже написавший о Белом море, Казаков в этой своей поездке выбирает новую траекторию, неосвоенную его любимыми Пришвиным, Паустовским, по-настоящему пограничную. Любопытно, как это коррелирует с маршрутами других авторов поколения «оттепели» – А. Вознесенского, Б. Ахмадулиной. Об этом чуть ниже. Пока же отметим, что явного противопоставления Карелии общему укладу советской действительности у Казакова нет, как это могло быть у более молодых и политически вовлеченных диссидентов. Ср., например, характерное воспоминание Виктора Ерофеева в мемуарном фрагменте, где говорится о юношеских контактах с семьёй филолога К. Чистова, жившего тогда в Петрозаводске (период 1946–1961 гг.), и поездке в Карелию: «Я съездил в Петрозаводск, в Кижы – я готов

был любить святую Русь, авангард, интеллигенцию, французский сыр – все, что угодно, кроме советской действительности и моей жизни с бабушкой» [18. С. 653]. Петрозаводск и Кижы в приведенном фрагменте оказываются в одном ряду авангардом и французским сыром и недвусмысленно противопоставлены «системе» и идеологии СССР. Это, пожалуй, единственный известный нам пример такого рода, но такое восприятие, как мы видим, тоже зафиксировано в литературе. Хотя имеет смысл обратить внимание на то, что мемуары Виктора Ерофеева были опубликованы после 1990-х гг., а это коррелирует с наблюдением А. Юрчака о том, что об одних и тех же процессах дневники 1970–1980-х гг. и более поздние мемуары 1990-х гг. рассказывают и интерпретируют их по-разному, последние – более радикально и критично [1. С. 42–43].

Цитата из Виктора Ерофеева, еще раз отметим, мемуарная. Сформулирована позже, вдогонку уже уходящей эпохе. В текстах 1960-х гг. такой чеканной формулировки и рефлексии нет, но сами процессы появления смысловых сдвигов уже хорошо видны в том числе на примере карельских сюжетов Андрея Вознесенского и Беллы Ахмадулиной. Так, герой и героиня стихотворения Вознесенского «Киж-озеро» (1962) прячутся и обретают свободу на далеком острове:

... надоело прятаться и мучиться,  
лживые обрыдли стеллажи,  
люди мы – не электроужи,  
от шпионов, от домашней лжи  
нас с тобой упрятали Кижы.

Спят Кижы,  
как совы на нашесте,  
ворожбы,  
пожарища,  
нашествия,  
Мы свежи –  
как заросли и воды,  
оккупированные  
свободой!  
Кыш, Кижы...

...а где-нибудь на Каме  
два подобья наших с рюкзаками,  
он, она –  
и все их багажи,  
убежали и – недосягаемы.  
Через всю Россию  
ночниками  
их костры – как микромятежи.

Раньше в скит бежали от грехов,  
Нынче удаляются в любовь и т.д. [19. С. 184].

Путешествие на Север для героев Вознесенского приобретает черты романтического бегства, осуществляемого тем не менее в своем пространстве – «через всю Россию ночниками их костры». Север предоставляет возможность такой вневходимости с элементами «внутренней эмиграции» в любовь, поэзию, историю, миф и пр.

История места, культурная двойственность (если не многослойность) Карелии очевидно привлекательны для поколения авторов «оттепели» с ее гетерогенной культурой, подчас объединявшей противоположные тенденции: интерес к Западу и Востоку, к прошлому и будущему, физике и лирике, социализму и человеческому лицу и проч. Лирическая героиня цикла сортавальских стихов Белы Ахмадулиной, создававшихся уже в 1980-е гг., читает Ибсена и легко проживает этот скандинавский сюжет в некогда финском, но в момент написания стихов совсем советском Сортавала:

Я – лишь горы моей подножье,  
и бытия величина  
в жемчужной раковине ночи  
на весь июнь заточена.

Внутри немеркнущего нимба  
души прижился завиток.  
Иль Ибсена закрыта книга,  
а я – засохший в ней цветок.

Всё кличет кто-то: Сольвейг! Сольвейг!  
– в чашобах шхер и словарей.

И, как на исповеди совесть,  
блаженно страждет соловей. [20. С. 430]

Белая ночь Ахмадулиной объединяет пространство Севера – своего и чужого, советского и норвежского. Чтение Ибсена только подчеркивает эту неоднозначность локации лирической героини – физически присутствуя в своем месте и времени, она в то же время и внеположна ему, вненаходима.

Или в другом стихотворении того же цикла, стартующем с финноугорского топонима и фиксирующего финские реалии прошлого на пограничной российской территории:

Где Питкяранта? Житель питкярантский  
собрался в путь. Автобус дребезжит.  
Мой тайный глаз, живущий под корягой,  
автобуса оглядывает жизнь.

Пока стоим. Не спешает к цели  
сквозной приют скитальцев и сирот.  
И силуэт старинной финской церкви  
в проёме арки скорбно предстает [19. С. 440].

В цикле Ахмадулиной в итоге Карелия приобретает черты локуса, как мы бы сейчас выразились, интенсивной межкультурной коммуникации, а точнее – растворения границ. Существенно при этом, что ни в одном из приведенных примеров за исключением, пожалуй, поздней мемуарной цитаты из Виктора Ерофеева, нет противопоставления своего – советскому. Скорее тут можно говорить о трансформации географического пространства, где граница имеет значение, в пространство поэтическое, в котором подчеркнута условность границы между своим и чужим и формируется образ своего чужого.

Таким образом, оттепельные и позднесоветские художественные тексты о Карелии регулярно обыгрывают специфику места, его реалии и культурные традиции, мифологизируя Карелию как пограничное пространство и локус вненаходимости. Поэтика путешествий с их естественной детерриториализацией субъекта позволяла это сделать широкому кругу авторов от стадионных поэтов до гораздо ме-



нее эксцентричного Льва Озерова. Некоторые детали литературного образа Карелии, сложившегося в этот период, в том числе мотив путешествия, финно-угорские и скандинавские реалии и топонимы, позволяют видеть в нем помимо развития более ранней постромантической топики отражение позднесоветских практик внеаходимости (термин А. Юрчака). В прозе и лирике Л. Озерова, А. Вознесенского, В. Старкова репрезентация путешествия в Карелию обретает черты путешествия во времени, соприкосновения героя со стариной / вечностью. Такая позиция героя по отношению к его времени коррелирует с развивавшимися в тот период механизмами ухода советского человека от «злости дня» без прямого противодействия или противопоставления себя идеологической системе. В карельских сюжетах Ю. Казакова и Б. Ахмадулиной образ места за счет введения финно-угорских топонимов, мотивов, лексики порой приобретает черты «нашей заграницы», «воображаемого Запада», раньше по времени – у Казакова, позже – у Ахмадулиной. В отличие от собственно Запада Карелия не была исключительно воображаемой: ее как раз можно было посетить и увидеть воочию. И на северо-западных территориях СССР путешественники оказывались в пространстве такого наслоения культур, которое существенно усиливало то ощущение внеаходимости, которое в той или иной степени свойственно всякому путешествию. Концентрируется эта образность вокруг финно-угорских и скандинавских реалий и деталей, появляющихся в поэзии и прозе, художественной и очерковой. Они, как мы показали, при изображении Карелии не обязательны: есть тексты, в которых ситуация внеаходимости получает иные способы выражения (обращение к древнерусской культуре, мотив путешествия во времени). Но заметны и встречаются неоднократно. И могут достигать значительной интенсивности, как в очерке Ю. Казакова «Калевала». Эти черты «воображаемого Запада» органично входили в общую тенденцию романтизации и мифологизации Карелии в ее литературной репрезентации позднесоветского периода. И создавали образ Карелии как «нашей заграницы», родственной Прибалтике. Литературные тексты популярных авторов этот образ транслировали, широко распространяя это представление в среде читателей.

**Список источников**

1. *Юрчак А.* Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М. : Новое литературное обозрение, 2016. 664 с.
2. *Галимова Е.Ш.* Художественный мир Юрия Казакова. Архангельск : Изд-во Поморского гос. пед. университета, 1992. 172 с.
3. *Азере Д.А.* Пространственные модели путевого очерка В. Некрасова // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Сер. 9. 2014. Вып. 4. С. 74–80.
4. *Вайль П.* 60-е. Мир советского человека. М. : Новое литературное обозрение, 1998. 359 с. URL: <https://document.wikireading.ru/10373>
5. *Патроева Н.В.* Карельские мотивы и фольклорные элементы в лирике Р. Рождественского // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. Сер.: Общественные и гуманитарные науки. 2015. № 5 (150). С. 87–91.
6. *Алешка Т.* Творчество Б. Ахмадулиной в контексте традиций русской поэзии. Минск : РИВШ БГУ, 2001. 124 с.
7. *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. М. : Искусство, 1970. 384 с.
8. *Разумова И.* «Под вечным шумом Кивача...» (Образ Карелии в литературных и устных текстах // Геопанорама русской культуры: Провинция и ее локальные тексты. М. : Языки славянской культуры, 2004. С. 101–122.
9. *Шилова Н.Л.* Юрий Казаков и Карелия (по материалам писем к Ортьё Степанову 1961–68 гг.) // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2017. № 3. С. 115–120.
10. *Казаков Ю.* Северный дневник // Казаков Ю. Собр. соч. : в 3 т. Т. 2: Соловецкие скитания. М. : Русский мир, 2008. С. 134–144.
11. *Golubev A.* “A Wonderful Song of Wood”: Heritage Architecture and the Search for Historical Authenticity in North Russia // Rethinking Marxism. A Journal of Economics, Culture & Society. 2017. Vol. 29. Issue 1. P. 142–172. URL: [https://www.academia.edu/34967046/\\_A\\_Wonderful\\_Song\\_of\\_Wood\\_Heritage\\_Architecture\\_of\\_North\\_Russia\\_and\\_the\\_Soviet\\_Quest\\_for\\_Historical\\_Authenticity](https://www.academia.edu/34967046/_A_Wonderful_Song_of_Wood_Heritage_Architecture_of_North_Russia_and_the_Soviet_Quest_for_Historical_Authenticity)
12. *Озеров Л.* Онежская быль: рассказ // Юность. 1972. № 7. С. 63–68.
13. Сказ о Кижях : сборник / сост. Е.И. Такала, М.В. Тарасов. Петрозаводск : Карелия, 1988. 142 с.
14. *Скобелев О.А.* Традиционное земледелие в музее-заповеднике «Кижь». Петрозаводск : Издательский центр музея-заповедника «Кижь», 2010. 15 с.
15. *Казаков Ю.* Адам и Ева // Казаков Ю. Собр. соч. : в 3 т. Т. 1: Странник. М.: Русский мир, 2008. С. 255–280.
16. *Кузьмичев И.* Жизнь Юрия Казакова. Документальное повествование. СПб. : Союз писателей Санкт-Петербурга; ООО «Журнал “Звезда”», 2012. 536 с.
17. *Ерофеев В.* Избранные. М. : Зебра Е, 2006. 735 с.
18. *Вознесенский А.* Ахиллесово сердце: Стихи. М. : Художественная литература, 1966. 285 с.
19. *Ахмадулина Б.* Избранное. М. : Советский писатель, 1988. 480 с.

### References

1. Yurchak, A. (2016) *Eto bylo navsegda, poka ne konchilos'*. *Poslednee sovetское pokolenie* [It was forever until it was over. The last Soviet generation]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
2. Galimova, E.Sh. (1992) *Khudozhestvennyy mir Yuriya Kazakova* [The artistic world of Yuri Kazakov]. Arkhangelsk: Pomor State Pedagogical University.
3. Azere, D.A. (2014) Spatial models of travel sketches by Viktor Nekrasov. *Vest. Sankt-Peterburg. gos. un-ta. Ser. 9 – Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*. 4. pp. 74–80. (In Russian).
4. Vayl', P. (1998) *60-e. Mir sovetskogo cheloveka* [The '60s. The world of the Soviet person]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. [Online] Available from: <https://document.wikireading.ru/10373>
5. Patroeva, N.V. (2015) Karelian motives and folklore elements in R. Rozhdestvenskii lyrics. *Uchenye zapiski Petrozavodskogo gosudarstvennogo universiteta. Ser.: Obshchestvennye i humanitarnye nauki*. 5 (150). pp. 87–91. (In Russian).
6. Aleshka, T. (2001) *Tvorchestvo B. Akhmadulinoy v kontekste traditsiy russkoy poezii* [Works of B. Akhmadulina in the context of the traditions of Russian poetry]. Minsk: Belarusian State University.
7. Lotman, Yu.M. (1970) *Struktura khudozhestvennogo teksta* [The structure of the literary text]. Moscow: Iskusstvo.
8. Razumova, I. (2004) "Pod vechnym shumom Kivacha..." (Obraz Karelii v literaturnykh i ustnykh tekstakh ["Under the eternal noise of Kivach ..."] (The image of Karelia in literary and oral texts). In: Zayonts, L.O. (ed.) *Geopanorama russkoy kul'tury: Provintsiya i ee lokal'nye teksty* [Geopanorama of Russian culture: Province and its local texts]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury. pp. 101–122.
9. Shilova, N.L. (2017) Yuri Kazakov and Karelia (According to letters to ortjo stepanov during 1961–1968). *Uchenye zapiski Petrozavodskogo gosudarstvennogo universiteta*. 3. pp. 115–120.
10. Kazakov, Yu. (2008) Severnyy dnevnik [A Northern Diary]. In: Kazakov, Yu. *Sobr. soch.: v 3 t.* [Collected works: in 3 vols]. Vol. 1. Moscow: Russkiy mir". pp. 134–144.
11. Golubev, A. (2017) "A Wonderful Song of Wood": Heritage Architecture and the Search for Historical Authenticity in North Russia. *Rethinking Marxism. A Journal of Economics, Culture & Society*. 29 (1). pp. 142–172. [Online] Available from: [https://www.academia.edu/34967046/\\_A\\_Wonderful\\_Song\\_of\\_Wood\\_Heritage\\_Architecture\\_of\\_North\\_Russia\\_and\\_the\\_Soviet\\_Quest\\_for\\_Historical\\_Authenticity](https://www.academia.edu/34967046/_A_Wonderful_Song_of_Wood_Heritage_Architecture_of_North_Russia_and_the_Soviet_Quest_for_Historical_Authenticity)
12. Ozerov, L. (1972) *Onezhskaya byl'*: rasskaz [An Onega Story: A short story]. *Yunost'*. 7. pp. 63–68.
13. Takala, E.I. & Tarasov, M.V. (1988) *Skaz o Kizhakh: Sbornik* [A Tale of Kizhi: Collection]. Petrozavodsk: Kareliya.

14. Skobelev, O.A. (2010) *Traditsionnoe zemledelie v muzee-zapovednike "Kizhi"* [Traditional arable farming in the Kizhi Museum-Reserve]. Petrozavodsk: Izdatel'skiy tsentr muzeya-zapovednika "Kizhi".

15. Kazakov, Yu. (2008) Adam i Eva [Adam and Eve]. In: Kazakov, Yu. *Sobr. soch.: v 3 t.* [Collected works: in 3 vols]. Vol. 1. Moscow: Russkiy mir". pp. 255–280.

16. Kuz'michev, I. (2012) *Zhizn' Yuriya Kazakova. Dokumental'noe povestvovanie* [A Life of Yuri Kazakov. A documentary narrative]. St. Petersburg: Soyuz pisateley Sankt-Peterburga; Zhurnal "Zvezda".

17. Erofeev, V. (2006) *Izbrannye* [The Selected]. Moscow: Zebra E.

18. Voznesenskiy, A. (1966) *Akhillesovo serdtse: Stikhi* [The Heart of Achilles: Poems]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.

19. Akhmadulina, B. (1988) *Izbrannoe* [Selected works]. Moscow: Sovetskiy pisatel'.

***Информация об авторе:***

**Шилова Н.Л.** – канд. филол. наук, доцент кафедры классической филологии, русской литературы и журналистики Петрозаводского государственного университета (Петрозаводск, Россия). E-mail: natalia.l.shilova@gmail.com

***Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.***

***Information about the author:***

**N.L. Shilova**, Cand. Sci. (Philology), associate professor, Petrozavodsk State University (Petrozavodsk, Russian Federation). E-mail: natalia.l.shilova@gmail.com

***The author declares no conflicts of interests.***

*Статья принята к публикации 20.05.2021.*

*The article was accepted for publication 20.05.2021.*

Научная статья  
УДК 821.161.1  
doi: 10.17223/24099554/18/18

## **ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО В РОМАНЕ Е.Г. ВОДОЛАЗКИНА «БРИСБЕН»: ИМАГОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

---

*Ольга Сергеевна Крюкова*

*Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва,  
Россия, florin2002@yandex.ru*

**Аннотация.** Рассматриваются пространственные оппозиции: Россия – заграница, Россия – Германия, Россия – Италия, Россия – Украина, Киев – Петербург, Киев – Москва. Подробная топография в романе появляется при описании освоенного, нечужого пространства. Выделяются мотивы топофобии и топофилии при освоении чужого пространства. Анализируются лиминальные образы: вокзалы, аэропорты, государственная граница, Берлинская стена, кладбища, церкви. Метапространство Брисбена соединяет воедино все сюжетные узлы романа.

**Ключевые слова:** творчество Евгения Водолазкина, Россия, Украина, Германия, Италия, Австралия, художественное пространство, лиминальность, русская литература

**Для цитирования:** Крюкова О.С. Художественное пространство в романе Е.Г. Водолазкина «Брисбен»: имагологический аспект // Имагология и компаративистика. 2022. № 18. С. 365–379. doi: 10.17223/24099554/18/18

Original article  
doi: 10.17223/24099554/18/18

## **THE ART SPACE IN EUGENE VODOLAZKIN'S NOVEL BRISBANE: THE IMAGOLOGICAL ASPECT**

*Olga S. Kryukova*

*Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation,  
florin2002@yandex.ru*

**Abstract.** The article considers the spatial opposition in the novel *Brisbane* by Eugene Vodolazkin. The spatial opposition “Russia – other countries” for the character first appears in Leningrad, when he studies at university. This opposition is at first somewhat illusory in its nature. The “Russia – Germany” opposition is an invariant of the “Russia – other countries” spatial opposition and also appears in the story during Gleb’s studies at university. The so-called “German” for Gleb is primarily associated with Katarina, later Katya – the name she took out of respect for the Russian roots of Gleb, as well as with the echoes of World War II, which sound muted, sometimes conciliatory. The “German” in the novel is also embodied in cultural onomasticon. The spatial opposition “Russia – Italy” occupies a somewhat more modest place than the opposition “Russia – Germany” in the plot, but it is significant for the national and civil self-determination of the character. Contemporary Italy appears in the novel closer to its end and is associated with the second storyline – the plane of the present. The comparison of Russia and Italy takes place symbolically, on the border of eternity, in timeless space. The “Italian” in the novel is also associated with the world of music. Finally, another spatial opposition, “Russia – Ukraine,” plays an important role in both the plot and the description of the main character of the novel, and organically combines the two national identities, without separating them, as well as the cultural and historical space of Russia and Ukraine. The article also analyzes the oppositions “Kyiv – Petersburg” and “Kyiv – Moscow.” A detailed topography in the novel appears when describing a non-alien space. The motifs of topophobia and topophilia when mastering someone else’s space are distinguished. The art world of the novel also includes images of a liminal space. These are train stations and airports, a kind of a gate of the city (or country), the state border, the Berlin Wall. In Slavic mythology, there is another, invisible ontological boundary – between this-being and that-being, the visible symbols of which are the church and the cemetery, separating the world of the living from the kingdom of the dead. These loci are also presented in the novel. In a sense, Brisbane is also a liminal space, since Australia in ordinary consciousness is often perceived as the edge of the world. Brisbane is a metaphor for a little paradise, heaven on Earth, an unattainable dream desired by Arcadia. Brisbane is a metaspaces characteristic of neomodernism, which connects all the plot nodes of the novel.

**Keywords:** Eugene Vodolazkin’s novel, Russia, Ukraine, Germany, Italy, Australia, art space, liminal, Russian literature

**For citation:** Kryukova, O.S. (2022) The art space in Eugene Vodolazkin’s novel *Brisbane*: The imagological aspect. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 18. pp. 365–379. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/18/18

Евгений Германович Водолазкин, современный российский писатель и литературовед, доктор филологических наук, специалист по древнерусской литературе, широкой читательской аудитории известен прежде всего романами «Лавр» (2012), «Авиатор» (2016), «Брисбен» (2018) и «Оправдание Острова» (2020). Ему принадлежат также пьесы, рассказы, повести и сборники эссе. Вышедшему сравнительно недавно роману «Брисбен» по вполне понятным причинам посвящено относительно небольшое количество исследовательских работ, которые затрагивают либо особенности культурологического характера [1, 2], либо различные аспекты поэтики этого романа: феномен двойничества [3], композиционно-стилистическое своеобразие [4], концептуальную сферу [5, 6], либо проблемы лингвостилистики [7]. Собственно имагологическим аспектам романа в отечественных работах отводится весьма скромное место. Из зарубежных работ следует отметить статью польской исследовательницы И. Ногавица, в которой проанализированы образы украинцев в романе «Брисбен», а также этностереотипы в их восприятии представителями других этносов [8]. Однако имагологические аспекты романа не ограничиваются исключительно «украинской» тематикой. Исследование романа «Брисбен» представляется актуальным и в русле изучения такого стиливого направления современной прозы, как неомодернизм, к которому ряд исследователей [1. С. 13] относят произведения Евгения Водолазкина.

Роман «Брисбен» продолжает традиционную тему как русской, так и мировой литературы и посвящен судьбе художника, творческой личности. Герой этого произведения, известный музыкант Глеб Яновский, родился, как и автор романа, в Киеве, так же учился в университете в Ленинграде; будучи женатым на однокурснице-немке, живет в Германии, в Мюнхене, но в период концертной деятельности перемещается между странами и концертными залами. О.В. Арзямова выделяет в этом романе две чередующиеся «временные и одновременно сюжетные линии»: план прошлого и план настоящего, обращая внимание на особенности обозначения дат и временных отрезков [4. С. 97]. Линия прошлого обозначается указанием года, а линия настоящего дается более конкретно: «Заголовки состоят из точной даты с указанием места действия, например: “25.04.12, Париж – Петербург”; “18.07.12, Киев”, “15.09.12, Мюн-

хен” и др., то есть передают локальные и временные рамки повествования. С жанровой точки зрения это дневниковые записи, принадлежащие главному герою, Глебу Яновскому, выступающему в роли активного рассказчика» [4. С. 97].

Роман начинается в Париже, в одной из глав действие происходит в Лондоне, в другой – в Нью-Йорке. Настоящее разочаровывает героя, и он пытается найти опору в прошлом, в своих детских и юношеских воспоминаниях. Литературная география романа задана заглавием – «Брисбен», но именно в этом городе герой не был ни разу. Брисбен – это город-мечта, земля обетованная для матери главного героя, но эта мечта оказывается призраком и в конце концов оборгой в небытие, гибельной для героини, хотя в этом австралийском городе Ирине и удалось начать новую и свободную от забот и обязательств, как ей казалось, жизнь.

В художественном пространстве романа можно выделить несколько значимых географических противопоставлений: Россия – за-граница, Россия – Германия, Россия – Италия, Россия – Украина, Киев – Петербург, Киев – Москва.

Пространственная оппозиция Россия – за-граница для героя появляется впервые в Ленинграде, во время учебы Глеба в университете. Это противопоставление носит вначале несколько иллюзорный характер. Во-первых, Ленинград даже в советском коллективном сознании воспринимался как не вполне русский город, и это было следствием пограничности Петербурга, который, как утверждает С.С. Жданов, «в текстах русской культуры выступает то как “свое” (русское), то как “чужое” (иностранное, нередко именно немецкое) пространство» [9. С. 190].

Во-вторых, за-границу для Глеба в этот период олицетворяли студенты из соцстран: болгарин Красимир Дуйчев по прозвищу Дуня и Катарина Гертнер, немка из Восточного Берлина, которая впоследствии стала женой Глеба Яновского. Граждане социалистических стран в иерархических представлениях советского человека занимали промежуточное положение между гражданами СССР и «настоящими» иностранцами, но это обстоятельство и повлияло в итоге на решение комсомольской организации университета, которая рассматривала на одном из своих заседаний nepoзвoлитeльнyю для советского человека связь с иностранной гражданкой, пусть и из стра-



ны социалистического лагеря. В итоге, выступив в патерналистской роли, комсомольская организация разрешила официальный брак согрешившим студентам.

Оппозиция Россия – Германия является инвариантом пространственной оппозиции Россия – заграница и также начинает сюжетную реализацию во время обучения героя в университете. «Немецкое» для Глеба связано прежде всего с Катариной, позже Катей, в которую она себя переименовала из уважения к русским корням Глеба. Вначале интерес героя к Германии носит лингвистический характер и выражается в занятиях разговорным немецким языком в большой ванне, ставшей приютом для влюбленных профессорской квартиры: «Так, регулируя горячую и холодную воду (напор в трубах постоянно менялся), Глеб и Катя вышли на международный уровень. Здесь речь пошла преимущественно о русско-немецких связях, которые пара укрепляла всеми доступными средствами. Этим окончился курс устного обучения немецкому, раз и навсегда поставивший Глебу хорошее немецкое произношение» [10. С. 238–239].

«Немецкое» в романе сюжетно также связано с педагогической деятельностью Кати в Ленинграде и с отзвуками Великой Отечественной войны, которые звучат приглушенно, иногда примирительно, иногда даже комически (надпись на джипе с петербургскими номерами «На Берлин», увиденная в Мюнхене). После окончания университета Катя начинает преподавать немецкий язык в ленинградской школе на Петроградской стороне, где уже преподавал Глеб. И ученики, и коллеги, и даже уборщицы доброжелательно отнеслись к молодой учительнице немецкого, и Катю удивляло толерантное отношение к ней и к немецкому языку в этой школе, находившейся в городе, который пережил блокаду: «Особое чувство у Кати вызывали портреты немецких классиков на стенах кабинета. После прошедшей войны виселось им косовато, хотя никто и не думал их ни в чем обвинять. Катя осознавала неловкость их положения и в свое приветствие вкладывала все возможное тепло. Классики отвечали ей тем же: они давно скучали по крепкому немецкому *гутен морген*. Об утреннем обмене любезностями знала вся школа, и отношение к Кате становилось от этого только лучше» [10. С. 275]. Еще один послевоенный немецкий «аккорд» звучит из уст любившего Булгакова и Тарковского, цитировавшего Чехова дяди Курта, известного худож-

ника, который был в русском плену, освоил там русский язык и который поддерживал Катарину в ее желании учиться в России.

«Немецкое» в романе воплощается также в культурном ономастиконе, включающем имена немецких композиторов (Баха, Бетховена, а также Шнитке – советского и российского композитора немецкого происхождения), писателя Томаса Манна. Цитируется также (на украинском языке) «Фауст» Гете.

Восприятие Германии как чужого пространства у Глеба продолжается лишь три недели и связано с совместным проживанием Глеба, Кати и Катиных родителей в берлинской квартире на Винеташтрассе. В этот драматический период жизни молодых супругов Гертнеры-старшие создают невыносимую атмосферу в доме, изрекая мрачные пророчества о Сталинградской битве, которую в будущем устроит их зять. Топофобия проявляется только у родителей Кати, которые небезосновательно опасались, что их дочь привезет из университета русского мужа. От войны семейного масштаба, своими корнями уходящей еще в Катиню детство, Катю и Глеба спас дядя Курт, при содействии которого молодые супруги получили скромные должности в мюнхенском Коллегиуме святого Фомы. Новое пространство постепенно становилось «своим», освоенным, близким, и это радовало Глеба: «Они с Катей становились тут своими, и ему это было приятно» [10. С. 345]. Чужое пространство благожелательно принимает Глеба, который впоследствии получает немецкое гражданство, но и мюнхенский дом, и *дача* в горах так и не становятся Домом для героя, блистательно гастролирующего по странам и континентам: «Потом домов было много – так много, что они потеряли свое домовое качество и стали местом жительства» [10. С. 33].

Постепенное освоение немецкого пространства сюжетно мотивируется в романе также введением образов персонажей-немцев, благожелательно настроенных к чете Яновских. Помимо дяди Курта, это Барбара, сестра Кати; мюнхенская галеристка Анна Кессель; ректор Мюнхенского коллегиума патер Петер; продюсер Майер; ментальный инвалид Франц-Петер, с которым Глеб и Катя подружились в коллегиуме; мюнхенская домоправительница Геральдина; немецкие музыкальные наставники Глеба – профессор Рихтер и профессор Лемке; врачи немецких клиник.

Кроме сюжетно значимой оппозиции Россия – Германия в романе есть более частная оппозиция Восточная Германия – Западная Германия, которая реализуется преимущественно в художественных деталях: в упоминании о подаренном Кате западногерманскими родственниками конструкторе *лего* и в телевизионном сообщении о падении Берлинской стены. Несколько раз в романе Восточная Германия именуется ГДР. Быт социалистической Германии, с которым Глеб познакомился благодаря детективным сериалам, напомнил герою собственное детство, и это обстоятельство сделало Германию еще более близким и понятным пространством: «Так Глеб открывал для себя иную Германию, о которой прежде ничего не знал. В этой стране со скрипом открывались те же фанерные шкафы, что стояли в коммуналке его детства. В распахнутых окнах курили двойники дяди Коли, а стоптанная до дыр обувь регулярно сдавалась в ремонт» [10. С. 397].

Освоение немецкого пространства маркируется и подробной топографией Мюнхена с его Английским садом, велосипедными дорожками, улицами и уютными ресторанами. Берлин, в котором молодые супруги прожили недолго, описан менее подробно.

Пространственная оппозиция Россия – Италия сюжетно занимает несколько более скромное место, чем оппозиция Россия – Германия, но она значима для национального и гражданского самоопределения героя. В Мюнхенском колледжуме фраза садовника Пильца о национальной и гражданской идентичности «вы, русские, – еще римляне или уже итальянцы?» [10. С. 353], вычитанная им из газеты, стала ежедневным приветствием. Этой фразой проводилась историко-культурная параллель между распадом СССР и образованием новой государственности, с одной стороны, и завершением Рисорджименто, в результате которого возникла объединенная Италия, – с другой. Известное высказывание Меттерниха о Италии как о чисто географическом понятии «*La Parola Italia é una espessione, una qualificazione che riguarda la lingua, ma che non ha il valore politico che gli sforzi degli ideologi rivoluzionari tendon ad imprimerle*» (цит. по: [11. Р. 19]), впервые произнесенное на Венском конгрессе, можно было в начале 1990-х, перефразируя, отнести и к родине главного героя романа. Для Глеба распад СССР с разведением России и Украины был не просто «геополитическим разломом», а «телесным ощущением шат-

кости мироздания», как справедливо утверждает И.Б. Ничипоров [12. С. 99].

Современная же герою Италия появляется ближе к концу романа и связана со второй сюжетной линией – планом настоящего. Сначала эта Италия представлена на картинках в каталоге итальянской недвижимости, которые рассматривает Вера. Глеб привлекает внимание девочки к местечку Поццуоли под Неаполем, вызывающему ассоциации из Священной истории, и к Скалее в Калабрии. В Скалею Глеб и Катя обещали отвезти Веру в случае успешного исхода операции, но не смогли выполнить это обещание по причине смерти девочки. В «городок в табакерке» [10. С. 280], как автор определяет этот маленький город (явная реминисценция из литературной сказки В.Ф. Одоевского), Яновские приезжают без Веры, как бы в память о своем обещании. В маленькой византийской часовне герои встречаются с отцом Нектарием, русским, как его рекомендует Лючия, пожилая итальянская дама. Соположение России и Италии происходит символически, на границе вечности, во вневременном пространстве. «Итальянское» в романе связано также с миром музыки: это музыкальные термины, причем некоторые на итальянском языке (например, *a bocca chiusa*), имена композиторов, певцов и исполнителей прошлого и современности (Вивальди, Альбиниони, Каркасси, Джулиани, Ремо Джазотто, Паваротти, Паганини и др.), знаменитого скрипичного мастера Страдивари; названия музыкальных шедевров. В ироническом модусе в этом произведении упоминается также известная детская повесть «Чиполлино» Джанни Родари.

Наконец, еще одна пространственная оппозиция, Россия – Украина, играет важную роль и в сюжете, и в характеристике главного героя романа, который родился в Киеве в советское время, который с душевной болью пережил распад СССР и который оказался в Киеве на Майдане в 2014 г. в дни, трагические и для Украины, и для самого Глеба, приехавшего хоронить отца. Главный герой с детства органично соединяет в себе две национальные идентичности, не разделяя их, как и культурно-историческое пространство России и Украины, вступая при этом в споры (эти споры впоследствии продолжатся в дни похорон отца и со сводным братом Олесем) с собственным отцом-украинцем, который, при всех своих взглядах, в жены выбирал почему-то только русских женщин. По желанию отца Глеб Яновский

поступил в школу с украинским языком обучения, где учились также дети писателей и дети из близлежащих сел. Впоследствии во многих ситуациях украинский язык Глеба оказывался увереннее, чем у других – пограничников в киевском аэропорту, Ганны и др. В музыкальной школе, что вызвало одобрение отца, мальчик начал заниматься по классу домры – украинского народного музыкального инструмента (выбор инструмента, однако, был обусловлен чисто практическими соображениями: рука ребенка была в то время слишком мала для гитары). На концертах взрослого Глеба большим успехом пользовалось исполнение «сказочно красивых» [10. С. 19] украинских народных песен, как и, впрочем, белорусской песни «Купалинка» и русских песен «Летят утки», «Как на речке было на Фонтанке». В романе упоминаются (не всегда в исполнении Глеба) и частично цитируются такие украинские народные песни, как «Вже сонце низенько», «Ой, у гаю при Дунаю», «Ніч яка місячна», «За що полюбила, за що полюбила чорнявого Іванка».

В романе фигурируют многочисленные киевские локации: Ботанический сад (Ботаника), кладбище в Берковцах, бульвар Шевченко (бывший Бибиковский), Русановская набережная, Владимирская улица и оперный театр, Золотоворотский садик, Голосеевский лес, Макарьевский храм на Лукьяновке, Крещатик, Прорезная улица, Лавра, а также Соломенская улица. Домом в самом высоком смысле этого слова для Глеба навсегда останется маленький двухэтажный дом «на бульваре Шевченко, бывшем Бибиковском. На втором этаже – балкон, скрытый в ветвях старого каштана» [10. С. 33]. Следует заметить, что подробная топография в романе появляется только при описании освоенного, нечужого пространства. Топофилия Глеба охватывает три города: так же подробно, как и киевские, описаны локации Ленинграда-Петербурга, достаточно подробно – мюнхенские.

Помимо Киева, в романе представлены и другие украинские топысы: Винница, где был похоронен Пирогов; Каменец-Подольский, откуда приезжал дед Мефодий, Конотоп, в котором Глеб сел на московскую электричку; село Лозовое, где похоронили Федора, и др. Описаний Украины как земного рая в романе немного, но они есть, время в этих фрагментах обозначено как летнее, а пространство включает Киев и окрестности. Это лето, который Глеб провел с бабушкой в поселке Клавдиево под Киевом, и «умопомрачительный

киевский июнь – с теплыми вечерами, лодочными прогулками по Днепру и первыми купаниями» [10. С. 104].

Украина и «украинское» была частью души Глеба, такой же весомой и значимой, как и Россия и «русское». Само название «Россия» у героя ассоциируется с женственным и нежным началом, он с детства любит, сначала заочно, край, откуда родом его мать и бабушка. Однако Федор, отец Глеба, еще в советское время полагал, что единого пути у России и Украины нет и быть не может, аргументируя свою точку зрения в том числе и грамматическими различиями близкородственных языков: «Главное отличие: в украинском *путь* – она. Грамматический женский род. Однажды Глеб спросил отца, как так получилось, что *путь* – она. Тому що наша *путь*, ответил Федор, вона як жінка, м'яка та лагідна, в той час як російський *путь* – жорсткий, для життя непередбачений. Саме тому у нас і не може бути спільної *путь*» [10. С. 81–82]. Метафора различий русского и украинского пути будет повторяться в романе и во время судьбоносных исторических событий (путча 1991 г., Майдана 2014 г.), и в дни трагических семейных утрат.

Федор иронизирует над национальной самоидентификацией сына, но в то же время гордится им и его музыкальными успехами. На лингвистический аспект высказывания Федора обращает внимание Л.В. Копоть при анализе концепта «русскость» в романе «Брибсен»: «...отец... виртуоза не приемлет единый путь развития для Украины и России, не считает жителей этих стран исторически одним и тем же народом. “Привет, москалю”, – обращается он к сыну. В данном случае лексема *москаль* вступает в синонимические отношения с лексемой *русский*, поскольку Глеб долго жил и учился в России, к тому же он не разделяет в душе два этих народа, будучи сыном русской женщины и украинца мужчины» [6. С. 53]. Помимо Федора гипертрофированную, порой даже агрессивную национальную идентичность демонстрирует сводный брат Глеба Олесь, авантюристка Ганна в вышиванке и Микола на Майдане.

«Русскую» часть своей души Глеб обнаруживает как в выборе университета для получения высшего образования, так и в выборе филологической специализации. Этот выбор тем не менее поддерживает отец юноши, опираясь на историко-литературный прецедент, связанный с биографией Н.В. Гоголя: «Ти зробив свій вибір, і я його

поважаю, сказал Федор, узнав о решении сына поступать в Петербургский университет. Глеб подумал было, что речь идет о выборе между музыкой и словесностью, но Федор сразу уточнил, что имеет в виду выбор языка и в целом культуры: то був той же вибір, що його свого часу зробив наш однофамілець Микола. Глеб ничего не ответил, потому что свой выбор он осуществил давно – так давно, что даже о нем и не помнил. Что же касается Миколы, то он, кажется, ничего и не выбирал. Просто соединил в своем сознании две стихии и жил в них. Что он чувствовал, когда покидал родные края? То же, что и Глеб, – жажду нового, страх, боль расставания?» [10. С. 179]. И если писатель Гоголь – Яновский, отбросивший позже польскую часть своей фамилии, о чем отец Глеба умолчал, познакомил читающую публику с волшебным миром Диканьки, то гитарист-виртуоз Глеб Яновский впоследствии открыл для меломанов Европы и Америки чарующий мир восточнославянских народных мелодий.

В момент первого приезда Глеба в Ленинград, еще в школьном возрасте, происходит реализация пространственной оппозиции Киев – Петербург. Петербург, хотя и в облике Ленинграда, завораживает героя своими запахами, звуками и мелодией русской речи. Город, исторически воплощающий в себе созидательное, мужское начало, герой воспринимает вначале почему-то в женском роде: «Про себя сравнивал город с чахоточной женщиной, которая нуждается в его тепле. И вот он приехал, горячий южный человек, и теперь обнимает ее и подарит ей свое солнце» [10. С. 192]. Здесь возникают аллюзии с рассказом А.И. Куприна «Черный туман», где такой же восторженный южанин, малоросс, приехавший в Петербург, питает подобные юношеские надежды, но быстро гибнет от чахотки в холодном городе, так и не вернувшись на родину. «Сюжет рассказа построен по двум традиционным сюжетным схемам: завоевание провинциалом столицы и утраченные иллюзии. Традиционное в романтической литературе противопоставление идеального Юга реальному Северу неразрешимо и становится причиной жизненной катастрофы и гибели восторженного героя» [13. С. 22]. Однако с Глебом, который также намерен покорить северную столицу, ничего катастрофического не происходит, хотя холод преследует и его в Петербурге, но при специфических обстоятельствах. В ленинградском общежитии у Глеба над кроватью висит календарь с видами Киева,

символически связывая Киев с Петербургом и в то же время противопоставляя их. Антитеза благодатного Юга и холодного Севера обнаруживается и в высказывании Глеба о «некупальной», «холодной во всех смыслах Неве» и «теплом», «радостном» Днепре [9. С. 111].

Пространственная оппозиция Киев – Москва сюжетно реализуется в неудачной поездке Глеба зимой к его неверной возлюбленной Анне Лебедь. Добравшись до Москвы на электричках, Глеб, в то время еще школьник, побывал лишь на вокзале, в метро, на станциях Киевская и Белорусская, и у дома Анны – на улице Правды. Топоним оказался символическим: юноше открылась неприглядная правда о предательстве Анны. Таким образом, оппозиция Киев – Москва для Глеба имеет сугубо личный характер, а как идеологическая антитеза эта оппозиция реализуется только в функции синекдохи в политическом дискурсе (в сцене допроса Глеба Миколой на Майдане).

Художественный мир романа включает также образы лиминального пространства. Это, во-первых, вокзалы и аэропорты, своего рода ворота города (или страны), так как по роду своей концертной деятельности и в силу других жизненных обстоятельств герой много перемещается в пространстве. Во-вторых, это государственная граница. Особенно болезненным в духовном плане для Глеба становится пересечение границы в киевском аэропорту Борисполь. В-третьих, Берлинская стена, которая упоминается в романе, тоже представляет собой границу, не причем только государственного, но и цивилизационного характера. В славянской мифологии существует еще одна, невидимая онтологическая граница – между бытием и инобытием, зримыми символами которой являются церковь и кладбище, отделяющее мир живых от царства мертвых. На киевском кладбище Берковцы похоронена русская бабушка Глеба, родом из Вологды, а на деревенском кладбище в Лозовом состоялись похороны отца Глеба. Бабушку Антонину Павловну отпевают в киевском Владимирском соборе (как бы в параллель этому локусу венчание Кати и Глеба происходит в Князь-Владимирском соборе Ленинграда-Петербурга), а Федора – в деревенской церкви.

В определенном смысле Брисбен – это тоже лиминальное пространство, так как Австралия в обыденном сознании воспринимается часто как край света. В детстве Глеб считал этот город продолжением ряда литературных городов великого мечтателя-романтика Александра Грина, затем, в рассказах Ирины, Брисбен постепенно обр-



тал осязаемые черты. Брисбен – это метафора райского уголка, земного рая, недостижимой мечты, желанной Аркадии, в то время как в восприятии героем и Украины, и Италии появляется мотив «утраченного рая» как предвестия цивилизационной катастрофы [14. С. 85]. Не случайно в романе, в соответствии со славянскими мифопоэтическими воззрениями, *край света* связан и с *тем светом*: Егор незадолго до своей гибели собирается навестить Ирину; Анне сообщают, что Вера уехала в Брисбен; а Ирина перед своим исчезновением восторженно рассказывает таксисту о Брисбене. Брисбен – это характерное для неомодернизма метапространство, которое соединяет воедино все сюжетные узлы романа.

#### Список источников

1. Солдаткина Я.В. Мифологема воды в современном русском «романе о взрослении» (А.Г. Архангельский «Бюро проверки», А.Н. Варламов «Душа моя Павел», Е.Г. Водолазкин «Брисбен») // Наука и школа. 2020. № 4. С. 11–17.
2. Кривошапова Н.В. Лингвокультура в произведениях Е.Г. Водолазкина // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2020. № 1 (144). С. 194–201.
3. Король Н.Б. Феномен двойничества в романе Е. Водолазкина «Брисбен» // Русский язык и литература в славянском мире: История и современность : материалы международной научно-практической конференции в онлайн-формате. 2020. С. 461–467.
4. Арязмова О.В. Композиционно-стилистические особенности романа Е.Г. Водолазкина «Брисбен» // Человек и язык в коммуникативном пространстве: сборник научных статей. 2019. № 10. С. 96–102.
5. Арязмова О.В., Слынько М.А. Концепт «музыка» в романе Е.Г. Водолазкина «Брисбен» // Филологические открытия : сб. науч. ст. VII Междунар. научно-методической конф. 2019. С. 5–8.
6. Копоть Л.В. Концепт «русскость» в художественном дискурсе Е.Г. Водолазкина // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2020. № 3 (262). С. 51–56.
7. Горковенко А.Е., Петухов С.В. Языковая картина мира в романе Е.Г. Водолазкина «Брисбен» // Язык в различных сферах коммуникации : материалы III Международной научной конференции. Чита, 2019. С. 174–176.
8. Nogawica I. Obraz Ukraińców w powieści *Brisbane* Jewgienija Wodołazkina // Slavica Wratislaviensia. 2019. № 170. P. 65–74.
9. Жданов С.С. Границы Германии и Германия как граница: образы лиминального пространства в русской литературе конца XVIII – начала XX в. // Имагология и компаративистика. 2020. № 14. С. 186–209.

10. *Водолазкин Е.Г.* Брисбен. М. : Изд-во АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2019. 410 с.
11. *Ciuffoletti Z.* Federalismo et regionalismo. Roma-Bari : Laterza, 1994. 198 p.
12. *Ничипоров И.Б.* «Брисбен» Е. Водолазкина как роман о художнике // Пушкинские чтения – 2019. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст : материалы XXIV Международной научной конференции. СПб. : ЛГУ, 2019. С. 94–100.
13. *Крюкова О.С.* Романтический образ Украины в русской литературе XIX века. М. : Наука, 2017. 125 с.
14. *Крюкова О.С.* Архетипический образ Италии в русской литературе XIX века. М. : КДУ, 2007. 216 с.

### References

1. Soldatkina, Ya.V. (2020) Mythologem of Water in the Contemporary Russian “Coming of Age Novel” (A.G. Arkhangelsky “Check Office”, A.N. Varlamov “My Soul Paul”, E.G. Vodolazkin “Brisbane”). *Nauka i shkola*. 4. pp. 11–17. (In Russian).
2. Krivoshepova, N.V. (2020) Linguocultural Units in the Works by e.g. Vodolazkin. *Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*. 1 (144). pp. 194–201. (In Russian).
3. Korol', N.B. (2020) [The phenomenon of doppelgängers in E. Vodolazkin's novel “Brisbane”]. *Russkiy yazyk i literatura v slavyanskom mire: Istoriya i sovremennost'* [Russian language and literature in the Slavic world: History and modernity]. Proceedings of the International Conference. Moscow: MSU. pp. 461–467. (In Russian).
4. Arzyamova, O.V. (2019) Kompozitsionno-stilisticheskie osobennosti romana E.G. Vodolazkina “Brisben” [Compositional and stylistic features of the novel “Brisbane” by E.G. Vodolazkin]. *Chelovek i yazyk v kommunikativnom prostranstve*. 10. pp. 96–102.
5. Arzyamova, O.V. & Slin'ko, M.A. (2019) [The concept “music” in the novel “Brisbane” by E.G. Vodolazkin]. *Filologicheskie otkrytiya* [Philological discoveries]. Proceedings of the VII International Conference. Vladivostok: FEFU. pp. 5–8. (In Russian).
6. Kopot', L.V. (2020) The Concept of Russianness in the Literary Discourse of E.G. Vodolazkin. *Vestnik Adygeyskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2: Filologiya i iskusstvovedenie*. 3 (262). pp. 51–56. (In Russian).
7. Gorkovenko, A.E. & Petukhov, S.V. (2019) [Language picture of the world in the novel “Brisbane” by E.G. Vodolazkin]. *Yazyk v razlichnykh sferakh kommunikatsii* [Language in various spheres of communication]. Proceedings of the III International Conference. Chita: Transbaikalian State University. pp. 174–176. (In Russian).
8. Nogawica, I. (2019) Obraz Ukraińców w powieści Brisbane Jewgienija Wodolazkina. *Slavica Wratislaviensia*. 170. pp. 65–74.

9. Zhdanov, S.S. (2020) German Borders and Germany as a Boundary: Images of the Liminal Space in the Russian Literature of the Late 18th – Early 20th Centuries. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 14. pp. 186–209. (In Russian). DOI: 10.17223/24099554/14/9

10. Vodolazkin, E.G. (2019) *Brisben* [Brisbane]. Moscow: Izdatel'stvo AST: Redaktsiya Eleny Shubinoy.

11. Ciuffoletti, Z. (1994) *Federalismo et regionalismo*. Roma-Bari: Laterza.

12. Nichiporov, I.B. (2019) [“Brisbane” by E. Vodolazkin as a novel about an artist]. *Pushkinskie chteniya – 2019. Khudozhestvennye strategii klassicheskoy i novoy slovesnosti: zhanr, avtor, tekst* [Pushkin Readings – 2019. Literary strategies of classical and new literature: genre, author, text]. Proceedings of the 24th International Conference. St. Petersburg: Leningrad State University. pp. 94–100. (In Russian).

13. Kryukova, O.S. (2017) *Romanticheskij obraz Ukrainy v russkoy literature XIX veka* [Romantic Image of Ukraine in Russian Literature of the 19th Century]. Moscow: Nauka.

14. Kryukova, O.S. (2007) *Arkhetipicheskiy obraz Italii v russkoy literature XIX veka* [An Archetypal Image of Italy in Russian Literature of the 19th Century]. Moscow: KDU.

***Информация об авторе:***

**Крюкова О.С.** – д-р филол. наук, заведующая кафедрой словесных искусств факультета искусств Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова (Москва, Россия). E-mail: florin2002@yandex.ru

***Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.***

***Information about the author:***

**O.S. Kryukova**, Dr. Sci. (Philology), head of the Department of Verbal Arts, Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russian Federation). E-mail: florin2002@yandex.ru

***The author declares no conflicts of interests.***

*Статья принята к публикации 23.09.2021.*

*The article was accepted for publication 23.09.2021.*

## **ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ СТАТЕЙ В НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ «ИМАГОЛОГИЯ И КОМПАРАТИВИСТИКА»**

Редакция принимает статьи, набранные в текстовом редакторе Word. Статьи должны быть представлены в электронном и в распечатанном виде (формат А4). Иллюстрации (рисунки, таблицы, графики, диаграммы и т.п.) дополнительно представляются в отдельных файлах, вложенных в авторскую электронную папку.

Все рисунки выполняются только в черно-белой гамме, полноцветные иллюстрации не допускаются.

В начале статьи указывается номер по Универсальной десятичной классификации (УДК), приводятся (каждый раз с новой строки):

инициалы и фамилия автора;

название статьи (строчными буквами, например: Идеологический контекст «Собрания стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году»);

ее краткая аннотация (500 знаков), которая выделяется курсивом и отделяется от текста статьи пропуском строки;

ключевые слова (3–5).

Текст набирается шрифтами Times New Roman, размер шрифта – 14 кеглей, межстрочный интервал – полуторный, поля (все) – 1,5 см, абзацный отступ – 0,5 см.

При использовании дополнительных шрифтов при наборе статьи такие шрифты должны быть представлены в редакцию в авторской электронной папке.

Нумерация страниц сплошная, с 1-й страницы, внизу по центру. Ссылки на использованные источники приводятся после цитаты в квадратных скобках с указанием порядкового номера источника цитирования, тома и страницы, например: [1. Т. 2. С. 25]. Список литературы располагается после текста статьи, нумеруется (начиная с первого номера), предваряется словом «Литература» и оформляется в порядке упоминания или цитирования в тексте статьи (не в алфавитном порядке!). Под одним номером допустимо приводить только один источник. Обязательно указание количества страниц в используемых источниках.

Примечания оформляются в виде постраничных сносок. Если в примечаниях присутствуют ссылки на используемую литературу, номер этих источников в списке литературы должен быть соотнесен с нумерацией источников в основном тексте статьи, после которых (перед которыми) вставлено примечание со ссылкой на источник. Примеры оформления можно посмотреть на сайте журнала (<http://journals.tsu.ru/imagology/>) в разделе «Архив».

Двумя отдельными файлами (а также в виде распечаток) обязательно предоставляются:

Англоязычный блок

английский вариант инициалов и фамилии автора;

перевод названия своей организации;

перевод названия статьи (например: Ideological context of «Collection of Poems Relating to the Unforgettable 1812»);

автореферат статьи на английском языке (2500–3000 печатных знаков, включая пробелы) и исходный текст автореферата на русском языке;

перевод ключевых слов на английский язык.

Сведения об авторе по форме:  
фамилия, имя, отчество (полностью);  
ученая степень, ученое звание;  
должность и место работы / учебы (кафедра / лаборатория / сектор, факультет / институт, вуз / НИИ и т.д.) без сокращений, например: КИСЕЛЕВ Виталий Сергеевич – д-р филол. наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Томского государственного университета. E-mail: kv-uliss@mail.ru

Кроме того, отдельно в том же файле указываются:

Ф.И.О., должность и место работы научного руководителя (для студентов, аспирантов и соискателей);

специальность (название и номер по классификации ВАК);

телефоны (рабочий, сотовый).

Статья и сведения об авторе заверяются подписью автора (и научного руководителя – в случае, если автор не имеет ученой степени).

Всего оформляется и подается три электронных и бумажных документа:

текст статьи с аннотацией на русском языке;

английский вариант имени и фамилии автора, названия своей организации; перевод названия статьи и ключевых слов; автореферат статьи на английском языке (2 500–3 000 печатных знаков; включая пробелы) и исходный текст автореферата на русском языке;

сведения об авторе.

Файлы, представляемые в редакцию, должны быть поименованы по фамилии автора в латинской графике (например: Ivanov1.doc, Ivanov2.doc, Ivanov3.doc) и вложены в папку, названную аналогично (например, Ivanov). При передаче электронной папки обязательно использование архиваторов WinZip или WinRar (например, Ivanov.zip или Ivanov.rar).

Авторы должны представить в редакцию заполненный бланк, в котором указывается согласие автора на публикацию статьи и размещение ее в интернете. Письмо должно быть подписано автором и заверено в организации, в которой работает или обучается автор. В случае соавторства каждый из авторов подписывает и заверяет отдельное письмо.

Статьи принимаются по адресу: 634050, г. Томск, пр. Ленина, 36, Томский государственный университет (ТГУ), филологический факультет, редакция журнала «Имагология и компаративистика», Хомуку Николаю Владимировичу<sup>1</sup>.

Электронные версии материалов обязательно размещаются в «личном кабинете» автора на сайте журнала: <http://journals.tsu.ru/imago/>

После регистрации и прикрепления статьи авторы имеют возможность отслеживать изменение ее состояния (получение бумажного варианта, результат рецензирования и т.д.).

---

<sup>1</sup> По желанию автора бумажные варианты могут быть заменены сканированными PDF-файлами и представлены в редакцию в отдельной заархивированной папке посредством прикрепления на сайте параллельно с электронными вариантами материалов.

Научно-практический журнал

ИМАГОЛОГИЯ  
И КОМПАРАТИВИСТИКА

IMAGODOLOGY AND COMPARATIVE STUDIES

2022. № 18

Редактор В.Г. Лихачёва  
Компьютерная верстка А.И. Лелююр  
Дизайн обложки Л.Д. Кривцовой

Подписано в печать 20.12.2022 г.  
Формат 60×84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага для офисной техники.  
Печ. л. 18; усл. печ. л. 16,7. Тираж 50 экз. Заказ № 5270  
Цена свободная

Дата выхода в свет 26.12.2022 г.

Журнал отпечатан на оборудовании  
Издательства Томского государственного университета,  
634050, г. Томск, пр. Ленина, 36, тел. 8(382-2) 52-98-49  
<http://publish.tsu.ru>; e-mail; [rio.tsu@mail.ru](mailto:rio.tsu@mail.ru)