

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

ИМАГОЛОГИЯ И КОМПАРАТИВИСТИКА

IMAGODOLOGY AND COMPARATIVE STUDIES

Научно-практический журнал

2020

№ 14

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 Гузайров (Тарту, Эстония)

**EDITORIAL BOARD
OF THE JOURNAL
“IMAGOLGY
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

Киселев В.С. Письма царственных особ к В.А. Жуковскому и семантика «семейственной монархии»	5
Никонова Н.Е. В.А. Жуковский и В. фон Шадов: по материалам неопубликованных писем художника	37
Андреева В.Г. Романы Э. Тrolлопа и «Анна Каренина» Л.Н. Толстого: генетические и типологические сходства	62
Назаренко И.И. «Орфей в аду»: трансформация мифа об Орфее и Эвридике в романе Б. Поплавского «Домой с небес»	90
Королева С.Б., Шибаева Н.Б. Совесть как эксперимент: русский подтекст рассказа Джона Голсуорси «Conscience»	110
Григоровская А.В. Специфика национального характера в изображении предпринимателя в романах Кэмерона Хоули и Айн Рэнд	122

ИМАГОЛОГИЯ

Орехов В.В. Предыстория отечественной имагологии: традиция как целеуказание	143
Иваницкий А.И. Спиритуализация власти и службы у позднего Гоголя: мотивные источники	168
Жданов С.С. Границы Германии и Германия как граница: образы лиминального пространства в русской литературе конца XVIII – начала XX в.	186
Карпухина В.Н. Гендерный аспект образа Алтая в произведениях Г. Д. Гребенщикова	210
Пенская Е.Н. М.А. Булгаков и А.В. Сухово-Кобылин. Текстология театрального альбома	219
Сведения об авторах	246

CONTENTS

COMPARATIVE STUDIES

Kiselev V.S. Letters From Royal Persons to Vasily Zhukovsky and the Semantics of “Family Monarchy”	5
Nikonova N.Ye. Vasily Zhukovsky and Friedrich Wilhelm von Schadow: Based on Materials From the Painter’s Unpublished Letters	37
Andreeva V.G. Novels by Anthony Trollope and <i>Anna Karenina</i> by Leo Tolstoy: Genetic and Typological Similarities	62
Nazarenko I.I. “Orpheus in Hell”: The Transformation of the Myth of Orpheus and Eurydice in Boris Poplavsky’s Novel <i>Home from Heaven</i>	90
Koroleva S.B., Shibaeva N.B. Conscience as an Experiment: The Russian Subtext of John Galsworthy’s Short Story “Conscience”	110
Grigorovskaya A.V. Specificity of the National Character in the Description of Entrepreneurs in Cameron Hawley’s and Ayn Rand’s Novels	122

IMAGOLOGY

Orekhov V.V. Background of Russian Imagology: Tradition as an Indication of Target	143
Ivanitskiy A.I. Spiritualization of Power and Service in Late Gogol: Motive Sources	168
Zhdanov S.S. German Borders and Germany as a Boundary: Images of the Liminal Space in the Russian Literature of the Late 18th – Early 20th Centuries	186
Karpukhina V.N. Gender Aspect of the Image of Altai in George Grebenstchikoff’s Works	210
Penskaya E.N. Mikhail Bulgakov and Aleksandr Sukhovo-Kobylin. Textology of a Theater Album	219
Information about the authors	246

КОМПАРАТИВИСТИКА

УДК 82.091

DOI: 10.17223/24099554/14/1

В.С. Киселев

ПИСЬМА ЦАРСТВЕННЫХ ОСОБ К В.А. ЖУКОВСКОМУ И СЕМАНТИКА «СЕМЕЙСТВЕННОЙ МОНАРХИИ»¹

Предпринят обзор писем царственных особ к В.А. Жуковскому. Они позволяют впервые в полном объеме реконструировать характер эпистолярного диалога поэта и представителей дома Романовых и немецких династий. Описывается состав писем, их тематика и этикетные формы, реконструируется социокультурный контекст переписки, пронизанный семантикой «семейственной монархии». Приложением к статье является хронологический указатель всех известных писем царственных особ к В.А. Жуковскому.

Ключевые слова: русская литература, русская эпистолярная культура, переписка, В.А. Жуковский, царственные особы, придворная культура.

I

Среди русских литераторов XIX в. мало тех, кто был бы так тесно на протяжении более тридцати лет связан с царской фамилией, как Жуковский. Он был поистине домашним лицом, учителем, товарищем, другом, корреспондентом трех поколений дома Романовых. Первое письмо к нему вдовствующей императрицы Марии Федоровны было написано 9 февраля 1815 г., а последнее – великой княгиней Еленой Павловной 21 марта 1852 г., незадолго до смерти поэта (см. хронологический указатель в приложении). 139 сохранившихся

¹ 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»).

писем царственных особ к Жуковскому – не только наглядное подтверждение этой близости, но и ценнейший документ русской истории и культуры, вводящий в перипетии повседневной дворцовой жизни, в биографию и историю личных отношений как самого поэта, так и почти двух десятков его высочайших корреспондентов, в сферу взаимодействия власти и литературы, в область межнациональных контактов с представителями царственных домов Германии и Нидерландов.

Хорошо известно, что Жуковский нередко использовал эпистолярное общение с царственными особами как своеобразную творческую лабораторию: его письма-травелоги, письма-размышления, письма-статьи, адресованные великой княгине Александре Федоровне, великому князю Александру Николаевичу, великой княжне Марии Николаевне, трансформировались в программные эстетические, историософские и политические высказывания («Путешествие по Саксонской Швейцарии», «Отрывки из писем по Саксонии», «Отрывки из письма о Швейцарии», «Рафаэлева Мадонна», «Две всемирные истории», «Очерки Швеции», «Бородинская годовщина», «Письмо русского из Франкфурта», «По поводу нападок немецкой прессы на Россию», «Иосиф Радовиц»). Они были широко известны современникам поэта, что снимало границу между камерным придворным общением и широкой публичной коммуникацией, делая коронованных адресатов представителями всего имперского культурного мира. Безусловно, в этих статьях персональная адресация, свойственная письмам-первоисточникам, уходила на второй план, как и контекст переписки в целом.

В аутентичном виде публикация этого материала началась вскоре после смерти Жуковского, когда П.И. Бартнев в 1867 г. напечатал в «Русском архиве» большую подборку его писем к великому князю Константину Николаевичу [1]. Впоследствии с разрешения императорской фамилии были опубликованы его письма к великой княгине и императрице Александре Федоровне, к великому князю Александру Николаевичу, великой княжне Марии Николаевне. Собранные вместе, они составили к 1885 г. отдельный большой том в восьмом собрании сочинений Жуковского [2]. К этому корпусу в дальнейшем, благодаря усилиям Н.Ф. Дубровина, А.А. Фомина, П.И. Бартнева, Н.А. Мурзанова и пр., добавлялись новые письма к царствен-

ным адресатам – императору Николаю I, императрице Александре Федоровне, королю Пруссии Фридриху-Вильгельму IV и другим². Безусловно, эти публикации далеко не всегда соответствовали современным текстологическим требованиям, письма иногда печатались не полностью, некоторые вовсе исключались из публикации, наконец, они крайне редко сопровождались комментарием. Тем не менее уже к началу XX в. значительная часть этого эпистолярного наследия Жуковского оказалась известна широкому читателю.

Письмам царственных особ повезло меньше, что в дореволюционный период объяснялось необходимостью получения высочайшей санкции на публикацию. Основная заслуга здесь принадлежала П.И. Бартеневу, который, пользуясь архивом поэта, хранившимся у П.В. Жуковского, опубликовал около 50 писем вдовствующей императрицы Марии Федоровны, великой княгини и императрицы Александры Федоровны, великих князей Александра и Константина Николаевича, великих княжон Ольги, Марии и Александры, а также великих княгинь Анны Павловны и Марии Павловны. Впоследствии А.А. Фомин добавил к этому корпусу шесть писем короля Пруссии Фридриха-Вильгельма IV, Д.Ф. Кобеко – письмо принца П.Г. Ольденбургского, Е.М. Шумигорский – письмо императрицы Марии Федоровны, А.Н. Веселовский – письмо великой княгини Александры Федоровны. В советские годы письма царственных особ, по понятным причинам, интереса не вызывали, за исключением ситуации с записками великой княгини Елены Павловны о смертельном ранении А.С. Пушкина. Они были в переводе на русский язык опубликованы в «Литературном наследстве», но их французские подлинники оставались неизвестны. В постсоветское время прорыва также не случилось, хотя к общему корпусу добавилось письмо великой княжны Александры Николаевны в полном и исправленном прочтении (публикация Л.Н. Киселевой [4. С. 444–445]), письмо Иоганна Саксонского (публикация Н.Е. Никоновой [5. С. 106–107]) и 11 писем великого князя Константина Николаевича (публикация А.Н. Сидоровой [6. С. 443–481]). Таким образом, из писем царственных особ к Жуковскому до настоящего времени была известна в печати лишь половина, причем за исключением

² См. их общий обзор [3. С. 46–47].

современных публикаций – в неудовлетворительном с точки зрения текстологии и комментария виде.

В настоящее время коллективом ученых из Томского государственного университета, Государственного архива РФ, ИМЛИ РАН и ИРЛИ РАН впервые подготовлен к печати полный корпус из 138 текстологически выверенных и научно прокомментированных писем царственных особ дома Романовых и особ немецких династий к Жуковскому (18 корреспондентов). Все письма, за единичными исключениями, когда рукописный источник неизвестен, подготовлены по автографам и копиям, сохранившимся в российских (РО ИРЛИ, РГАДА, РГАЛИ, ГА РФ, ОР РНБ, НИОР РГБ, ЦГИА СПб) и зарубежных (ThHStAW) архивах. Около половины их (68) составляют письма, ранее неизвестные в печати.

II

С конца 1810-х гг. в литературных кругах одной из популярных тем для обсуждения стал придворный статус Жуковского, смущавший многих потерей независимости поэта. Отчетливей всего претензии друзей выразил, пожалуй, П.А. Вяземский. Так, 7 августа 1819 г. он писал А.И. Тургеневу:

Как можно быть поэтом по заказу? Стихотворцем, так, я понимаю, но чувствовать живо, дать языку души такую верность, когда говоришь за другую душу, и еще порфирородную, я постигнуть этого не могу! Знаешь ли, что в Жуковском вернейшая примета его чародейства? – Способность, с которою он себя, то есть, поэзию, переносит во все недоступные места. Для него дворец преобразовывается в какую-то святыню, все скверное очищается пред ним [7. Т. 1. С. 284–285].

В до сих пор полностью не опубликованном письме от 13 сентября 1819 г. к самому Жуковскому он говорил о том же: «<...> не понимаю, как можешь ты быть жрецом божества, когда в душе палач нелicenseмный. <...> Ты кадишь им ладаном не лести, но поэзии» [8. Л. 125].

Насмешливый, но чуткий друг очень точно понял установки не только творчества Жуковского, связанного с придворными темами или героями, но и сущность его положения в кругу царственных особ. 2 сентября 1819 г. Жуковский отвечал П.А. Вяземскому, раскрывая свое кредо:

Что же тут непостижимого? Стоит только не испугаться самодержавного словечка *порфирородная*, стоит только вообразить, что душа порфирородная <...> есть прекрасная, чистая, полная простого, неиспорченного чувства душа, следственно, душа поэтическая и пробуждающая поэзию! Тогда поймешь, что легко быть поэтом по заказу! По крайней мере, мне не было трудно быть здесь поэтом. Главное: искренно предаваться влекущему чувству! Нет дела до того, что толпа не верит этой искренности [9. Т. 16. С. 48].

Обращаться к душе человека и видеть в собеседнике прежде всего частную личность, а уже потом государственного деятеля или царственную особу – вот творческая и поведенческая стратегия Жуковского в придворной среде с 1810-х гг. и до конца жизни.

Но была ли адекватно воспринята такая модель поведения в обществе, где столь значимы нормы властной иерархии и этикета? Ответить на этот вопрос помогает полный корпус писем к Жуковскому царственных особ.

Обозревая его в единстве, убеждаешься, что да. При всей разности статуса, возраста, характера, национальной принадлежности корреспондентов все 139 сохранившихся писем проникнуты прежде всего теплым дружеским чувством к собеседнику-поэту, причем именно к частному человеку, к Жуковскому вне чинов, званий и должностей. Очень значимо и выразительно в этом контексте единственное сохранившееся в копии эпистолярное обращение императора Николая I в совместном с Александрой Федоровной письме от 15 апреля 1841 г.

Хотя у Вас достаточно возможностей вспоминать о Ваших старых друзьях, тем не менее, вспомните о них еще раз по такому торжественному случаю, как бракосочетание нашего сына, потому что эти два портрета напоят Вас о двух существах, любящих считать Вас одним из своих самых верных, самых преданных друзей, желающих Вам добра с чувством искренней дружбы, которая исчезнет только со смертью. Я растрогана, когда пишу Вам это, потому что это не просто слова – это сама истина (перевод О.Б. Лебедевой).

Так написала по-французски императрица, а император приписал по-русски: «Амен» [10. Л. 1].

Это одно слово, как высочайшая печать, утверждает положение Жуковского при дворе, где, вспомним, он никогда не занимал сколько-нибудь высокой официальной должности (кроме временной роли

наставника и учителя, т.е. наемного лица на службе двора) и в душе часто огорчался, когда, по этой причине, автоматически запускаявшей правила дворцовой иерархии и соответствующего этикета, его куда-то не приглашали, помещали в придворной хронике в «лица обоего пола», обходили наградой или высочайшей благодарностью. Для представителей царствующей фамилии Жуковский был не более, но и не менее, чем друг, причем близкий до такой степени, что мог считаться едва ли не членом императорского семейства.

Это слово императора можно и должно воспринять еще и как постскрипtum к полуторадесятилетней истории заступничества поэта перед высочайшим лицом за осужденных декабристов, Н.И. и А.И. Тургеневых, за П.А. Вяземского, И.В. Киреевского, А.С. Пушкина и его семью и за десятки других лиц. Сколько резких слов от императора или его представителей вынужден был услышать Жуковский, в скольких ситуациях, граничащих с опалой, побывать, но предельная честность и апелляция именно к человеческому, личному началу вне должности переборола и перевесила все. Последнее сохранившееся письмо цесаревича Александра Николаевича от 25 января/6 февраля 1852 г., передававшее слова императора, подтверждает неизбежность этой личной дружески-семейной привязанности:

Теперь насчет желания Вашего об обеспечении будущего Вашего семейства, я должен Вам повторить то, что уже несколько лет тому назад Вам писал, т.е. слова государя: «Скажи доброму Жуковскому, что он напрасно об этом беспокоится. Дай Бог ему еще много лет жизни, когда же его не станет, то семейство его я, *верно, не оставлю*, он, кажется, меня знает и *с чего было бы ему в этом усомниться*» [11. Л. 105].

Мы помним, что так и случилось: после смерти поэта его жена и дети оказались под покровительством императорской фамилии.

Безусловно, Жуковский не был единственным литератором, дружески принятым при дворе, перед его глазами был, в частности, пример старшего друга Н.М. Карамзина. Однако модели их поведения, сохранявшие личную независимость и творческую самостоятельность писателей, все же существенно разнились³. Случай Жу-

³ Как справедливо констатировала Т.Б. Фрик, «сложное отношение Н.М. Карамзина к своему придворному статусу, постоянное стремление отграничиться

ковского уникален тем, что поэт не просто органично включился в контекст новой формирующейся идеологии «семейственной монархии», где малый круг императорской фамилии, исповедующий семейно-домашние ценности, выступал прообразом всеимперского единения подданных, символически включенных в сферу отеческих отношений [13. С. 325–543]; Жуковский был одним из сотворцов и трансляторов этой идеологии. Само вхождение в придворную среду через покровительство вдовствующей императрицы Марии Федоровны, настойчиво стремившейся направить своих младших детей по стезе добропорядочной семейной жизни, способствовало быстрому погружению поэта в семантику дома, семьи, дружества, какой она могла предстать в дворцовой обстановке. Для Жуковского, только что создавшего и потерявшего идеал «милого вместе» [14. С. 84–100], двор Марии Федоровны, павловское общество выступили специфической заменой несостоявшегося семейного счастья.

Но, конечно, во всей полноте символика «семейной монархии» сложилась у Жуковского в ходе первого заграничного путешествия 1820–1821 гг., когда он сам погрузился в среду придворного прусского бидермайера. И здесь его музой, как мы помним, оказалась уже принцесса Шарлотта – великая княгиня Александра Федоровна, представшая в образе Лалла Рук. Для нее усвоенным с детства идеалом служил культ матери, королевы Луизы. Как точно констатировал Д.В. Долгушин, в нем органично соединились три семантических сферы: «Луиза – образец простоты, естественности, детской непосредственности. <...> Луиза – образец жены и матери. <...> Луиза – образец национальной мученицы, олицетворение патриотизма и жертвенной любви к Отечеству» [15. С. 109]. Впитав и трансформировав эту символику, Жуковский переключил ее и своим творчеством, и своим поведением на возвышение великой княгини Алек-

от него воплотилось и в отстраненности, часто в противопоставлении Николая Михайловича Карамзина Карамзину-историографу. Это разграничение образных планов не остается незамеченным и карамзинскими адресатами. <...> Таким образом, царственные адресаты подхватывают предложенный Карамзиным ролевой стандарт» [12. С. 199]. Жуковский-романтик, с его принципом «Жизнь и Поэзия одно», карамзинский ролевой стандарт и резкое разграничение поведенческих моделей не принял, стремясь всегда сохранять единство личностной позиции, пусть и приспособленной к определенному этикету.

сандры Федоровны, а в ее ореоле – на семьи всех детей императрицы Марии Федоровны. Письма великой княгини и затем императрицы показывают, что интенции поэта оказались созвучны ее чаяниям – без придворной лести и какой-либо корысти.

Поэтическим камертоном здесь, безусловно, является письмо от 22 июня 1819 г., ставшее для Жуковского толчком к созданию стихотворения «Цвет завета», одного из программных для поэта. В нем великая княгиня не просто рассказывала о возникновении семейной традиции, но и окружала ее проникновенным чувством и историческим контекстом:

Травку, которую мы любим, мы зовем *Ländlergras*, потому что, когда я раздавала ее моим подругам, был чудесный вечер в прелестной местности, прелестное время, а между тем нежные звуки любимого *Ländler*'а⁴ напоминали нам о прошлых днях, хотя и менее счастливых, чем настоящее мгновение. Травка должна была быть напоминанием одного лишь вечера, но с тех пор к ней присоединились тысячи других воспоминаний. Война разлучила нас, сестер и братьев, и тогда с полей битвы, залитых кровью, полетели к сестрам стебельки, а они посылали далеким братьям цветы родины; когда, наконец, мы снова были вместе, мы любили рвать эту травку и весной начинали тревожиться: кто из нас первым усмотрит распустившийся цветок, о чем потом радостно сообщали друг другу. Не война, а другие обстоятельства жизни вырвали несколько цветов из веселого круга братьев, сестер и товарищей юности, но, верные старой любви, каждый из нас ищет в своей стороне дрожащую былинку, чтобы послать ее далекому другу. Так и теперь она носит молчаливый привет любви с севера на юг, с юга на север, и говорит без слов, чего не выразить бы словами (оригинал на нем., перевод А.Н. Веселовского) [16. С. 299].

Образ семейного братства, раскиданного эпохой войн и обстоятельствами жизни, но сохранившего свое единство, ассоциируется здесь со скромным полевым цветком, равно доступным и рядовому бюргеру, и детям короля. Подобной сосредоточенностью на простых чувствах, прежде всего связанных с мужем, детьми, родственниками («Саша нездоров с некотором времени, и это нас беспокоило. Мария всё такая же милюнькая и смешная шутиха, как прежде. Ваша Ольга очень здорова, мы очень довольны ею»; октябрь 1823 г.), но не чуж-

⁴ Лендлер – медленный вальс, народный танец Верхней Австрии (нем.).

дых и удовольствия от балов или катаний с горки («Мне очень жаль, что Вы нездоровы и что Вы не были вчера на бале, который весел очень был»; 1/13 января 1821 г.), отличаются все письма Александры Федоровны. Даже первые из них, когда великая княгиня еще плохо владела русским языком и допускала множество ошибок, воспринимаются в ореоле непосредственности и самоиронии («Сколько ошибок!!?!?»; 9 декабря 1819 г.) [17. С. 496, 494].

Не чуждо подобных интонаций и большое французское письмо от 31 августа 1826 г., посвященное в первую очередь впечатлениям от московских коронационных торжеств. В нем императрица неожиданно предстает в очень бытовом виде: «<...> здесь я должна вести *растительную жизнь*, и я провожу дни, сидя на балконе, пью ослиное молоко или читаю или работаю в отдалении от всяких волнений и приемов» [17. С. 501]. Сама же церемония коронации описывается прежде всего как повод для семейного единения, когда съезжаются самые близкие и родные, как возможность демонстрации лучших родственных чувств (поведение Константина Павловича), которые вполне разделяют все подданные, наконец, как забвение в лоне семейной любви трагических событий истории (14 декабря 1825 г.):

То, что ни *Вы*, ни *Вильдермет*, ни *Сесиль*, эти столь верные сердца, не могли присутствовать на нашей коронации, будет печалить меня всю жизнь. Церемония эта была не только величественна, но и невыразимо *трогательна*. Этого невозможно передать словами: надо было самому быть свидетелем ее, потому что все иностранцы и безразличные были захвачены и увлечены необычностью этой коронации. Государь и все мы, пережившие столько ужасов прежде, чем дожили до этого дня; стоявший у трона младшего брата *старший* брат — у трона, на который по всем законам Божеским и человеческим должен был воссесть он сам: однако в его поведении не было ничего показного, он держался с такими простотой и скромностью, которые, как мне кажется, не имеют себе подобных в истории. Я всем своим существом возносила к Богу; тысячи смутных ощущений наполняли мою душу сладостным, но каким-то меланхолическим блаженством; иначе я не умею выразить это чувство. Этот день останется навсегда памятным в моей жизни! И я так желала, чтобы кого я люблю и кто меня понимает, присутствовали при этой церемонии. Мой брат Карл был тут в качестве представителя всей моей семьи; он был очень взволнован, но Бог знает почему думал о Лалла Рук [17. С. 500].

В большой семейный круг императрица включала и многих друзей Жуковского, вспоминая в своих письмах и Цецилию Вильдермет, и Александру Воейкову, и берлинских товарищей, и даже С.И. и А.И. Тургеневых. Сам Жуковский также порой уравнивал своего царственного адресата с представителями ближнего круга: так, свои письма-травелог из первого заграничного путешествия 1820–1821 гг. он дублировал для А.П. Елагиной, М.А. Мойер и А.А. Воейковой, сохраняя обращение «Ваше Высочество». Так в ходе взаимной переписки дружески-семейная семантика органично расширяла свою сферу, оттесняя представление о дворе как властной институции и подменяя ее образом уютной человеческой общности.

Обозначим здесь еще один уровень – литературный. Жуковский, будучи первоначально чтецом при императрице Марии Федоровне, вошел в круг царственных особ как поэт, им он остался до конца жизни. Жуковский, безусловно, не был первым литератором при дворе, но именно в его неустанной деятельности обозначился новый этап взаимодействия власти и словесности. Постепенно уходила в прошлое система литературного патронажа, определявшая социокультурное функционирование литературы XVIII в., и на смену ей шла система дружеских сообществ, где очагами литературного процесса являлись неформальные (но иногда и институционализировавшиеся) группы. Жуковский воспитывался именно в такой среде, начиная с Дружеского литературного общества. Знаменательно, что завязывание придворных контактов для него совпало с зарождением «Арзамаса» – взлета кружковой литературной жизни. Эти формы коммуникации поэт перенес и в дворцовую среду, превратив Павловск и круг Марии Федоровны, а затем и круг Александры Федоровны в своеобразное литературное сообщество, где совместно читаются произведения, создаются литературные опыты, происходят литературные игры, выходят в свет камерные издания – альманахи «Für wenige / Для немногих» (1818), журналы «Собиратель» (1829) и «Муравейник» (1831). «Семейственная монархия» под эгидой Жуковского приобрела отчетливое литературно-эстетическое измерение. Искусство здесь становилось необходимой частью повседневной жизни, что, с одной стороны, задавало стандарт мышления и поведения царственных особ, а с другой – открывало каналы взаимодействия с дружескими сообществами вне придворной среды.

В обоих планах вклад Жуковского был необыкновенно велик. А.С. Янушкевич подробно рассмотрел различные формы культуртрегерской деятельности поэта при дворе, в том числе через письма, приучавшие царственных особ понимать и ценить искусство: «Их <царственных особ> интерес к европейской культуре, собирание Эрмитажной коллекции живописи, круг чтения во многом следствие раннего распространения души под влиянием их эстетического наставника» [3. С. 63]. Не будь Жуковского, вряд ли император Николай I мог предложить А.С. Пушкину стать его личным цензором, предполагая за собой определенную литературную компетентность.

И в плане литературной коммуникации Жуковский также стал незаменимым посредником между двором и системой дружеских сообществ, достаточно вспомнить его роль в придворной судьбе только нескольких писателей – А.С. Пушкина, П.А. Вяземского, Н.В. Гоголя, И.В. Киреевского, И.И. Козлова, С.Н. Глинки. Он и ходатайствовал о материальной помощи и высочайшем одобрении литераторов, и представлял их книги ко двору, и помогал с цензурными ограничениями, и заступался в конфликтных ситуациях. Его стратегия неофициального, личного обращения к царственным особам очень часто позволяла преодолеть иерархический барьер власти и литературы и сойтись в нейтральном, равном поле дружеской литературной коммуникации. Неформальное празднование 50-летия литературной деятельности поэта в 1849 г., когда за праздничным столом соседствовал великий князь Александр Николаевич и друзья-литераторы стало, пожалуй, венцом подобного единения:

Вчерашний вечер мы провели самым приятным образом у Вяземских, где были собраны все Ваши друзья, чтобы праздновать Ваше *литературное 50-летие*. Если бы Вы видели, с каким чувством были прочтены стихи и пропеты куплеты в Вашу честь, сопровождаемые каждый раз общим *русским ура!* (письмо цесаревича от 30 января/11 февраля 1849 г. [11. Л. 88]).

III

Концептосфера «семейственной монархии», легитимируя частно-домашние темы общения, безусловно, становилась мощным фильтром и задавала этикетные формы, отсекавшие возможность обсуждения многих вопросов – будь то деловые проблемы или политика.

В этом отношении поэт, обращаясь к высокопоставленным адресатам, был, при обязательном соблюдении формальностей, все же более свободен в изложении своих мыслей и чувств. Как справедливо констатировал А.С. Янушкевич, обозревая этот эпистолярный корпус, «статус, возраст адресата, его место в жизни поэта диктовали определенные нарративные стратегии и правила поведения. Если в письмах императору преобладал тон официального обращения и ходатай-просителя, в письмах к императрице ощутима атмосфера дружеского общения и теплых воспоминаний, то в письмах к их детям (старшему из которых великому князю Александру Николаевичу было на год смерти Жуковского 34 года, а младшему Михаилу Николаевичу – всего 20) чувствуется прежде всего позиция наставника, воспитателя, мудрого учителя» [3. С. 46–47]. К этому спектру можно добавить многие другие ипостаси – шутилого собеседника, утешителя, религиозного или политического мыслителя, чичероне, ходатай и заступника, культуртрегера.

Над царственными корреспондентами поэта, как бы ни было сильно в них личное чувство к адресату, все же довлел статус. Очень выразительным примером здесь может служить переписка Жуковского с великим князем Александром Николаевичем. Письма цесаревича лаконичны и, как правило, очень стереотипны по содержанию и используемым формулам общения. Обычно от четверти до половины их текста занимают этикетные выражения: сообщения о получении того или иного письма Жуковского, сожаления о долгой разлуке, поздравления с определенным событием, пожелания счастливой семейной жизни и, наконец, приветы от себя, жены, сестер и братьев, императора и императрицы. Эта формульная конструкция настолько устойчива, что сразу ставит общение на ролевые рельсы и не позволяет почувствовать истинной личности цесаревича, эмоции и мнения которого, даже если они выражаются, также приобретают характер этикетный, будь то радость от рождения сына или дочери, сочувствие болезням Жуковского, сообщений о праздниках или утратах царской фамилии и т.п. При совместном прочтении переписки это создает отчетливое впечатление взволнованного, искреннего и заинтересованного монолога Жуковского, изредка перебиваемого лаконичными репликами великого князя.

Этикетные роли, реализуемые великим князем в переписке, существенно менялись. Так, первые детские письма 1826–1833 гг. ориентированы на общение заботливого учителя и благодарного ученика. Центральную их часть, как правило, занимает подробная хроника занятий, отчет о том, что было пройдено в рамках учебных курсов с разными наставниками. Еще одним обязательным компонентом роли являлась забота о здоровье наставника, причем в интересном повороте: доброе здравие описывалось исключительно как залог успешного продолжения занятий по возвращении из-за границы, т.е. в эгоцентричном ключе, когда главным выступает благо цесаревича. Наконец, третьей ипостасью цесаревича в детских письмах к Жуковскому выступала роль хроникера семейно-придворной жизни. Великий князь, как правило, рассказывал об эпизодах, участником которых привык прежде видеть своего наставника, и напоминал ему об этих прошедших праздниках – дне рождения императрицы, рождении брата Михаила, дне ангела императора.

Этикетно-ролевая организация писем 1840–1852 гг. имеет уже иную структуру и отражает новый статус цесаревича – семейного человека, обремененного многочисленными домашними и служебными занятиями, но сохраняющего благодарную память о бывшем наставнике. При чтении этих писем ощущается, что вся информация проходит через жесткий отбор и Жуковскому сообщается только то, на что он может рассчитывать по своему статусу частного лица и друга семьи. В результате домашне-семейная тематика выступает абсолютной доминантой, заслоняя даже бурные политические события 1848–1850 гг. В этом контексте очень выразительно выглядит реакция цесаревича на огромное письмо Жуковского об Иосифе Радовице от 14/26 апреля 1850 г., чуть позже ставшее основой напечатанной на немецком языке брошюры. Письмо это, как выясняется, великий князь так и не удосужился прочитать, а в ответе Жуковскому от 7/19 июля 1850 г. ясно дал понять, что его мнение по поводу немецкого друга-политика несущественно и не будет принято во внимание: «Я никак не могу успеть прочесть доселе письмо Ваше о Радовице, но признаюсь, последние его деяния в Эрфурте и теперь в Берлине не таковы, чтобы заставить меня переменить мое невыгодное о нем мнение» [11. Л. 93].

В поздних письмах цесаревича Жуковский прочно вписан в ритуальное поле, сформированное идеологией «семейственной монархии». Поэт, правда, воспринимал ее как право и обязанность друга царствующей фамилии выступать советчиком, наставником, помощником. Великий князь видел Жуковского едва ли не исключительно домашним и бытовым человеком, устройтелем новогодних елок, свидетелем дней детства, хорошим знакомым всех своих родственников, теперь обремененным семейством, детьми, немощами и повседневыми заботами. В общении с ним и сам цесаревич принимал в первую очередь роль счастливого семьянина. Сквозь большинство писем проходит как сравнение семейного положения себя и Жуковского, так и пожелания семейного благополучия.

«<...> примите же теперь искреннее поздравление друга, который от всего сердца желает Вам и Вашей молодой невесте всевозможного счастья. Да будет благословение Божие на Вас! Моя милая Мария вот уже больше месяца у нас здесь и так, кажется, скоро привыкла к нашему семейному быту, как будто бы всегда с нами была» (8/20 октября 1840 г. [11. Л. 21]).

«Прежде всего, желаю Вам в сем наступившем Новом году укрепления Вашего здоровья и продолжения Вашего семейного счастья» (25 января/6 февраля 1852 г. [11. Л. 104]).

На эту семейную ось нанизывались в письмах короткие сообщения о рождении детей, о состоянии здоровья жены, себя, императрицы и сестер, изредка императора и братьев, об очередных праздниках, например о запомнившемся юбилее великого князя Михаила Павловича, о свадьбах и утратах, как случилось с сестрой Александрой Николаевной, о своих текущих обязанностях и поездках – в Украину и Крым (1845), Германию (1847), на Кавказ (1850), в Тулу и Орёл (1851). Эта хроника семейной жизни царской фамилии имеет свой интерес, а для Жуковского она подкрепляла чувство причастности к ней.

Одним из самых любопытных моментов переписки является реакция великого князя на сообщения Жуковского из гущи немецких революционных событий 1848–1852 гг. Для поэта эта историософская и политическая рефлексия была принципиально важна и, помещенная в письма к цесаревичу, мыслилась как формирование мне-

ний царской семьи. Однако великий князь в письмах 1848–1852 гг. очень лапидарно, буквально в нескольких фразах, отозвался на предпринятый Жуковским обзор событий в Германии.

До 1847 г. в письмах великого князя не содержится упоминания каких-либо политических событий. Первое подобное суждение возникло как ответ на опасения Жуковского возвращаться в Россию ввиду распространяющейся холерной эпидемии, на что цесаревич заметил: «Но у Вас поблизости холера другого рода; разумею про *Швейцарию*, не дай Бог радикальной партии успеха! Успех подобный может иметь страшный отголосок во всей Европе, а в особенности в Германии, где либералы только ждут случая, чтобы поставить все вверх дном! L'avenir n'est pas couleur de rose⁵» (20 ноября/2 декабря 1847 г. [11. Л. 81]). Поэт не рассказывал в своих письмах о швейцарских событиях, о противостоянии католических кантонов (Зондербунда) с протестантскими, которые ходе вооруженного столкновения 24 ноября 1847 г. победили, что свидетельствует о самостоятельном напряженном внимании великого князя к нарастающей волне европейских революций.

В свою очередь французское изречение цесаревича стало для Жуковского поводом развернутых политических рефлексий и хроники происшествий января-февраля 1848 г., отразившихся в большом письме, начинавшемся так: «Последние строки вашего письма заставили меня крепко задуматься. Вы выразили в них то, что давно, как привидение, стоит перед моими мыслями. Мы живем на кратере вулкана, который недавно пылал, утих и теперь снова готовится к извержению» [18. С. 7]. Пока создавалось это письмо, отправленное в Россию только 23 февраля/6 марта 1848 г., Жуковский успел переслать цесаревичу еще одно от 17/29 февраля, напечатанное по высочайшему повелению в «Северной пчеле» под названием «Письмо Русского из Франкфурта» [19. С. 225–226]. До его получения великий князь скорее интересовался событиями в Швейцарии и Италии, лишь предчувствуя их влияние на Германию, о чем писал 1/13 февраля 1848 г.:

Между тем известия, полученные из Швейцарии и Италии, производят, к сожалению, совершенно противоположное действие. L'horizon

⁵ Будущее предстает не в розовом цвете (*франц.*).

s'assombrit de toute part!⁶ Что-то будет весной, страшно подумать! Дай Бог, чтобы все это не отразилось бы и в Германии, где умы также довольно испорчены благодаря неистовым журналам [11. Л. 83 об.].

Публикация письма Жуковского в «Северной пчеле» свидетельствовала об определенном совпадении мнений, и, развивая эту тенденцию, поэт с 13/25 марта по 1/13 июля 1848 г. отправил цесаревичу целую серию из шести посланий с насыщенной политической рефлексией (два из них еще не опубликованы). Однако ответа он не получил. Александр Николаевич отозвался только 10/22 июля 1848 г., начав с заявления:

О теперешних политических обстоятельствах не стану распространяться; что будет из хаоса, в котором находится вся Западная Европа? Этим вопросом оканчиваются теперь все политические разговоры. Дай Бог, чтобы пример последних парижских происшествий, где порядок восторжествовал над безначалием, подействовал на Германию и придал бы более старания благомыслящим, которые, к сожалению, долго везде уступали постыдно мнению крикунов радикалов. Истинному единству Германии я теперь меньше чем когда-либо верю; выбор ер<ц> гер<цога> Иоганна, по моему мнению, ни к чему не ведет и скорее произведет противное действие, ибо теперь уже доходят до меня сведения, что в Пруссии сильно развивается прежний *прусский дух*, а не *германский*; даже говорят, что сам король, который первый стал кричать *о германстве*, сам бросил германскую кокарду и смеется даже над теми, кто ее носит. Да сохранит Бог нашу матушку Россию спокойною, сильною и счастливою под державным скипетром нашего государя [11. Л. 85].

Заметим, что в письмах Жуковского этого периода совершенно отсутствовала тема объединения Германии и главенства в ней Австрии или Пруссии, первостепенная для цесаревича ввиду геополитических задач. Тем самым, по молчанию великого князя и переключению темы в его письме, можно предположить достаточно слабый интерес к политическим мнениям поэта. Последний, однако, проявил большую чуткость и к мнению своего адресата и к текущим событиям, и с лета 1848 г. все больше внимания обращал на перипетии объединительных процессов (ср. «О происшествиях 1848 года»). Между тем в пяти письмах июля–октября 1848 г. поэт взял паузу и

⁶ Горизонт темнеет со всех сторон! (*франц.*)

почти не говорил о политике, лишь в опубликованном с большими купюрами письме от 17/29 сентября, где рассказывалось о сентябрьском восстании во Франкфурте, он нарисовал картину Общегерманского парламента и серию портретов депутатов: «Посылаю Вашему Высочеству вид церкви С. Павла и портреты главных действователей. + означает правую сторону, +Z правый центр, – левая сторона, – Z левый центр» [20. Л. 234 об.].

Это пробудило интерес адресата, который в письме от 18/30 октября 1848 г. даже предложил опубликовать зарисовки Жуковского:

Ваше последнее письмо оттуда так ясно и так справедливо описывает теперешнее жалкое положение Германии, что я просил государя позволить печатать его в наших газетах. Благодарю Вас за присылку портретов франкфуртских болтунов, есть рожи преотвратительные. Сумневаюсь, чтобы из их болтовни вышел какой-либо прок [11. Л. 86].

Одобрение цесаревича вызвало и напечатанное в «Русском инвалиде» письмо к Вяземскому о стихотворении «Святая Русь». Об истории его публикации мы знаем из письма Вяземского от 18/30 октября 1848 г., где говорилось об отправке П.А. Плетнёвым рукописи цесаревичу и правке последнего [21. С. 61]. Теперь известен собственный комментарий великого князя, солидарного с мыслями Жуковского о реформации как истоке революции и, в пику славянофилам, с разграничением нации (Святая Русь) и государства (Россия):

С большим любопытством читал я Ваше письмо к Вяземскому, оно также было напечатано с малыми пропусками именно тех мнений, которые касаются реформации, дабы не обидеть наших собственных реформатов. Но я совершенно разделяю Вашу мысль, что реформация была первым шагом революции, ибо ею был нанесен первый удар тому, что прежде считалось священным! Разделение, которое вы делаете между святою Русью и Россиею, также совершенно справедливо; это есть лучший ответ нашим славянофилам, которых славянские бредни чересчур далеко увлекают (18/30 октября 1848 г. [11. Л. 86 об.]).

Тем не менее главный интерес цесаревича так и остался геополитическим, связанным с доминированием в Германском союзе: «Дела везде все более и более запутываются, все взоры обращаются на Вену, где теперь должна решиться судьба Германии. Дай Бог, чтобы

Виндишгрецу удалось восстановить законный порядок, иначе я не предвижу конца анархии» [11. Л. 86]. Эта принципиальная позиция в дальнейшем определила вмешательство России в дела Австрии и апрельский поход 1849 г. в Венгрию. Жуковский в письмах 1849–1852 гг. не остался в стороне и активно делился своими мнениями по поводу перипетий прусско-австрийского противостояния [22], на что, однако, получил лишь две короткие реплики цесаревича, сопровождавшиеся формулами нежелания говорить о политике:

«В германском деле, наконец, кажется, произошел переворот к лучшему, авось из дрезденских переговоров выйдет что путное. Сближение Пруссии с Австрией есть уже важный шаг, лишь бы неуместные претензии второстепенных владетелей не попортили дело. Но довольно о политике» (28 декабря 1850 г./9 января 1851 г. [11. Л. 97]);

«Про последние политические события не стану говорить. Страшно будет, если переворот к лучшему и основание нового порядка, нового общественного быта истекнут из Франции, подавшей первый пример сокрушения всего прежнего, – ужасный пример, от последствий коего страдает более полувека вся Европа, кроме, благодаря Бога, нашей благословенной России, и да будет этот пример и для них уроком» (25 января/6 февраля 1852 г. [11. Л. 105]).

Из этого обмена политическими мнениями вырисовывается четкая картина: несмотря на близость к царской семье и дар публициста-идеолога Жуковский был интересен двору в политическом качестве только тогда, когда его позиция максимально совпадала с мнениями, сформированными до и помимо его участия, но и то не на правах самостоятельной силы, а как приложение к роли устроителя детских праздников: «Но довольно о политике. Прежнюю роль Вашу, накануне Рождества, принял я на себя, т.е. уверял детей, *что елки не будут*, и они, подобно нам, также этому поверили, зато радость их потом удвоилась» (28 декабря 1850 г./9 января 1851 г. [11. Л. 97 об.]).

IV

Безусловно, даже письма великого князя Александра Николаевича, наиболее этикетные по форме, были пропитаны теплым дружеским отношением к наставнику. В письмах других царственных особ это личное чувство сказывается еще сильнее, иногда полностью определяя контекст общения и превращая его в поле свободной коммуникации.

Образец выхода за этикетные рамки предлагает переписка Жуковского с королем Пруссии Фридрихом-Вильгельмом IV⁷. Богато одаренный от природы, прекрасно образованный, воспитанный под влиянием своей матери королевы Луизы, Фридрих-Вильгельм IV был своеобразным монархом. Ему была свойственна любовь к искусству; в разговоре он производил впечатление умного и остроумного человека; имел разносторонние научные и художественные интересы. Король окружал себя представителями науки, литературы и искусства: посетителями его дворца были А.В. Шлегель, Л. Тик, Ф. Рюккерт, Ф.В. Шеллинг и др. По складу своего характера он был способен на искренние дружеские отношения так же, как и романтик Жуковский.

В момент их знакомства в 1820 г. кронпринц был еще молод и не скован бременем официального положения, что заложило фундамент долгой и искренней дружбы, характер которой Фридрих-Вильгельм подчеркнул в первом сохранившемся письме от 6/18 февраля 1823 г.: «Благодаря обстоятельствам, которые доставили мне удовольствие сделать знакомство с Вами столь интересным, Вы приобрели в моей душе особое место, которое ни время, ни расстояние не могут оспорить» (перевод с франц. наш. – В.К. [24. Л. 9–9 об.]). Дальнейшие их контакты во время заграничных путешествий поэта и приездов кронпринца в Россию вполне подтвердили верность этой формулы.

И уже в статусе короля Фридрих-Вильгельм IV в общении с Жуковским тщательно избегал какой-либо этикетности. Так, даже официальную процедуру сообщения о присуждении поэту ордена Красного орла он перевел в сугубо дружеское русло: формальное извещение от июня 1840 г., в свое время обнаруженное А.А. Фоминым среди рукописей Берлинской королевской библиотеки, так и осталось неотправленным, а вместо него король прибег к частному письму от 13/25 июля 1840 г., где, мало того, использовал извинительно-иронические интонации:

<...> цель моего письма несколько условна, и вдохновенный поэт имел бы право обидеться, увидев себя, в некотором роде, смешанным с

⁷ См. общий обзор их отношений [23].

толпою придворных, если бы я не был уверен, что сердце не научило его распознавать дружеские намерения. Словом, дорогой Жуковский, я жалую Вам бриллиантовую звезду Красного орла второй степени (оригинал на франц. [25. С. 152]).

Это решительное исключение Жуковского из «толпы придворных» позволяло свободно общаться на разные темы и даже деловые вопросы решать не с помощью бюрократических процедур, а через личную помощь, иногда даже приобретающую несколько авантюрный характер, как в случае Иосифа Радовица, в 1848 г. в ходе революционных событий почти лишившегося средств к существованию. Узнав об этом, Жуковский 26 мая/7 июня 1848 г. обратился к королю, лишенному в тот момент возможности официально назначить содержание Радовицу, с предложением купить у него собрание рисунков, чтобы вырученные деньги негласно отдать другу. Этого, к счастью, не потребовалось, и Фридрих-Вильгельм IV 6/18 сентября 1848 г. мог сообщить Жуковскому: «Ваш великодушный и благородный план, который во всей Европе мог зародиться только в Вашем сердце, наверно, не нуждается теперь в осуществлении» (оригинал на франц. [25. С. 180]).

Письма короля в этом плане близки к письмам великой княжны Марии Николаевны своей эмоциональностью и ироничностью, как, например, письмо от 15/27 января 1851 г., начинавшееся «самообличением»: «Дорогой и почтенный друг! Краснея от стыда, посылаю я Вам письмо, на три четверти уже законченное, но своевременно не подписанное; я написал его в конце прошлого месяца!!! Будьте снисходительны! Будьте добры ко мне. Не лишайте меня своих милостей!» (оригинал на франц. [25. С. 191]). Однако в содержательном плане они исходили из вполне отрефлексированной жизненной позиции, разделявшей официальную и дружески-семейную сферу существования короля. Фридрих-Вильгельм IV, так же как его сестра Александра Федоровна, вполне унаследовал культ королевы Луизы и ценности придворного бидермайера, но российская императрица в своих письмах ограничивалась семантикой сугубо домашней, а ее брат привнес в нее определенную идеологию, разделяемую Жуковским.

Для короля, особенно в 1840-е гг., дружески-семейный круг стал защитой, пространством свободы, где высказывались сокровенные

мысли, которые невозможно было огласить публично. И здесь голоса поэта и короля звучали в унисон. Жуковский еще в момент знакомства был пленен семейной идиллией берлинского двора («При дворе короля Прусского я видел нечто такое, с чем в другом месте можно встретиться так редко: семейное счастье во всей его патриархальной чистоте, сохранившее во всей полноте царственное достоинство, но чуждое какого бы то ни было тщеславия»⁸), и в дальнейшем она получила историософское оправдание, создававшееся в письмах к Фридриху-Вильгельму IV, где его отец Фридрих-Вильгельм III и сам король представляли образцом новой монархии – ответственной, движущейся медленной волей Провидения, пронизанной отеческими чувствами к подданным.

Тотчас же пришла на память та минута, когда король Фридрих-Вильгельм IV говорил пред лицом Бога о будущем своего народа, и я размышлял о том чудовишном веке, с которым, начиная с этого единственного в истории момента, придется бороться королю, а также о тех скорбях, которые будут томить его душу. <...> Жизнь государей, настоль же подчиняющихся высшей справедливости, как Вы, всегда будет сплошное торжество, даже среди неудач, неурядиц, волнений, разрушающих строй их времени. Да сохранит Господь Ваше Величество и да будет Он покровителем Ваших царственных дней и дел [25. С. 168]⁹.

Это будущее историческое благо подготавливается мыслями, чувствами, поступками, словами короля, которые вызревают в интимном кругу, что и демонстрировал Фридрих-Вильгельм IV в письмах к поэту, признавая за другом дар едва ли не пророческий:

Из всех речей, которыми почтена память моего горячо любимого и уважаемого отца и короля и которые мне пришлось прочесть за это время, Ваши слова, без сравнения, самые лучшие, самые красноречивые, самые достойные. Это речи – истинного поэта, т. е. человека, прислушивающегося не к голосу своего желудка – (простите за это тривиальное, но глубоко верное сравнение) – а к внушениям Божественного Духа (13/25 июля 1840 г. Оригинал на франц. [25. С. 152]).

⁸ Письмо от 4/16 июля 1822 г. [9. Т. 16. С. 154]. Оригинал на франц.

⁹ Письмо от 13/25 ноября 1846 г. Оригинал на франц.

В высказываниях короля мы найдем целый ряд эмоционально выраженных суждений, полностью разделяющих излюбленную мысль зрелого Жуковского о монархии как орудии Божественного провидения, например:

Ах, дорогой и почтенный Жуковский, какие времена, какая порода людей, и правящих, и управляемых!!!! Молитесь вместе со мною, да смилуется над нами Господь и да благословит он мой выбор и мои начинания! Мое долготерпение на исходе. Я оправляюсь от своего падения с тем, чтобы или опять рухнуть, но уже навсегда, или, с помощью Божьей, начать новую эру для Пруссии и Германии (6/18 сентября 1848 г. Оригинал на франц. [25. С. 180]).

Так, уходя от давления этикета, эпистолярное пространство общения с царственными особами обогащалось историософскими проекциями, непосредственными политическими оценками, дружеским взглядом на деловые проблемы.

ХРОНОЛОГИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ ПИСЕМ ЦАРСТВЕННЫХ ОСОБ К В.А. ЖУКОВСКОМУ

1815

Императрица Мария Федоровна. 9 февраля 1815 г. Петербург

1818

Великая княгиня Александра Федоровна. 7/19 февраля 1818 г. Москва

1819

Великая княгиня Александра Федоровна. 22 июня 1819 г. Красное Село

Великая княгиня Александра Федоровна. 29 ноября 1819 г. <Петербург>

Великая княгиня Александра Федоровна. <Около 9 декабря 1819 г. Петербург>

1821

Великая княгиня Александра Федоровна. <1/13 января 1821 г. Берлин>

Великая княгиня Александра Федоровна. <Около 26 апреля/8 мая 1821 г. Берлин>

Великая княгиня Александра Федоровна. 19/31 июля 1821 г. Спа

1823

Кронпринц Фридрих-Вильгельм. 6/18 февраля 1823 г. Берлин
Великая княгиня Александра Федоровна. 13 апреля 1823 г. Петербург
Принц Карл Прусский. 30 июня/10 июля 1823 г. Берлин
Великая княгиня Александра Федоровна. <Октябрь 1823 г. Петербург>

1822–1825

Великая княгиня Александра Федоровна. <Между 6/18 февраля 1822 г. и 24 июня 1825 г.>

Императрица Мария Федоровна. 1825 г. Петербург (записка отсутствует в наст. изд.)

1826

Великий князь Александр Николаевич. 29 января 1826 г. <Петербург>
Великий князь Александр Николаевич. 23 августа/4 сентября 1826 г. Москва
Императрица Александра Федоровна. <Август 1826 г. Москва>
Императрица Александра Федоровна. 31 августа 1826 г. Москва
Великая княгиня Елена Павловна. 15/27 октября 1826 г. Петербург
Императрица Мария Федоровна. 15 декабря 1826 г. Петербург

1827

Великий князь Александр Николаевич. 31 января/12 февраля 1827 г. Петербург

Императрица Александра Федоровна. 30 августа 1827 г. Елагин

Императрица Мария Федоровна. 28 сентября 1827 г. Петербург

1828

Великий князь Александр Николаевич. 7 января 1828 г. <Петербург>

Великий князь Александр Николаевич. 28 января 1828 г. <Петербург>

Великая княжна Мария Николаевна. 13 июля 1828 г. Одесса

Великая герцогиня Саксен-Веймар-Эйзенахская Мария Павловна. 17/29 декабря 1828 г. Веймар

1829

Великий князь Александр Николаевич. 28 января 1829 г. <Петербург>

Императрица Александра Федоровна. <Начало апреля (не позже 18) 1829 г. Петербург>

1832

Великий князь Александр Николаевич. <2/14 июля 1832 г. Александрия>
Великий князь Александр Николаевич. 7/19 июля 1832 г. Александрия
Великий князь Александр Николаевич. 24 сентября/6 октября 1832 г. Петербург

Великий князь Александр Николаевич. 1/12 ноября 1832 г. Петербург
Великий князь Александр Николаевич. 3/15 декабря 1832 г. Петербург

1833

Императрица Александра Федоровна. 8 февраля 1833 г. Петербург
Великая княжна Мария Николаевна и Ю.Ф. Баранова. 6/18 мая 1833 г. Петербург
Великий князь Александр Николаевич. 6/18 июля 1833 г. Александрия

1834–1836

Великая княжна Мария Николаевна. <1834–1836 гг. Петербург>

1837

Великая княгиня Елена Павловна. <27 января 1837 г. Петербург>
Великая княгиня Елена Павловна. <27–28 января 1837 г. Петербург>
Великая княгиня Елена Павловна. <27–28 января 1837 г. Петербург>
Великая княгиня Елена Павловна. <29 января 1837 г. Петербург>
Великий князь Константин Николаевич. 30 июля 1837 г. Елагин
Великая княжна Мария Николаевна. <Конец декабря 1837 г. Петербург>
Императрица Александра Федоровна. 31 декабря 1837 г. Петербург

1838

Великая княжна Мария Николаевна. 22 июня/4 июля 1838 г. Петергоф
Великий князь Константин Николаевич. 23 октября 1838 г. Царское Село
Великая княжна Мария Николаевна. 19 ноября/1 декабря 1838 г. Петербург

1839

Королева Нидерландов Анна Павловна. 21 мая/1 июня 1839 г. Гаага
Королева Нидерландов Анна Павловна. 21 ноября/3 декабря 1839 г. Гаага

1840

Великая княжна Мария Николаевна. 1 мая 1840 г. Петербург
Король Пруссии Фридрих-Вильгельм IV. Июль <не позднее 13/25> 1840 г.
Сан-Суси
Король Пруссии Фридрих-Вильгельм IV. 13/25 июля 1840 г. Сан-Суси
Великий князь Александр Николаевич. 8/20 октября 1840 г. Царское Село
Великий князь Константин Николаевич. 17 ноября 1840 г. Петербург
Великий князь Константин Николаевич. 24 ноября 1840 г. Петербург
Великий князь Константин Николаевич. 8 декабря 1840 г. Петербург
Великий князь Константин Николаевич. 15 декабря 1840 г. Петербург

1841

Великий князь Константин Николаевич. 5 января 1841 г. Петербург
Великий князь Константин Николаевич. 15 февраля 1841 г. Петербург
Великий князь Константин Николаевич. 16 марта 1841 г. Петербург
Великий князь Константин Николаевич. 13 апреля 1841 г. Петербург
Императрица Александра Федоровна и император Николай I. 15 апреля 1841 г. <Петербург>
Великий князь Константин Николаевич. 1 июня 1841 г. Александрия
Великий князь Константин Николаевич. 8/20 июля 1841 г. Гельдерский рейд
Великий князь Александр Николаевич. 14/26 июля 1841 г. Петергоф
Великий князь Константин Николаевич. 10 августа 1841 г. Александрия
Великий князь Александр Николаевич. 7/19 октября 1841 г. Царское Село
Великий князь Николай Николаевич. 16/28 октября 1841 г. <Петербург>
Великий князь Михаил Николаевич. 13/25 октября 1841 г. <Петербург>
Великий князь Константин Николаевич. <Октябрь 1841 г. Петербург>

1842

Великий князь Александр Николаевич. 15/27 января 1842 г. Петербург
Великий князь Константин Николаевич. 18 января 1842 г. <Петербург>
Великий князь Александр Николаевич. 29 января/9 февраля 1842 г. Петербург
Императрица Александра Федоровна. 12/24 марта 1842 г. Петербург
Великий князь Александр Николаевич. 27 апреля/8 мая 1842 г. Петербург
Великий князь Александр Николаевич. 10/22 августа 1842 г. Царское Село
Великий князь Александр Николаевич. 19/31 августа 1842 г. Царское Село
Великий князь Александр Николаевич. 22 сентября/4 октября 1842 г. Царское Село
Великий князь Константин Николаевич. 30 сентября 1842 г. Царское Село

Великий князь Александр Николаевич. 24 ноября/6 декабря 1842 г. Петербург

Императрица Александра Федоровна. 21 ноября/3 декабря 1842 г. Петербург

Великий князь Константин Николаевич. 29 ноября 1842 г. Петербург

Великий князь Михаил Николаевич. 3/15 декабря 1842 г. Петербург

Великий князь Николай Николаевич. 12/24 декабря 1842 г. <Петербург>

1843

Великий князь Александр Николаевич. 30 января/11 февраля 1843 г. Петербург

Великий князь Александр Николаевич. 14/26 мая 1843 г. Царское Село

Великий князь Александр Николаевич. 8/20 сентября 1843 г. Царское Село

1844

Великий князь Александр Николаевич. 17/29 января 1844 г. Петербург

Великая княжна Александра Николаевна. Февраль 1844 г. Петербург

Великий князь Александр Николаевич. 5/17 апреля 1844 г. Дармштадт

Великий князь Александр Николаевич. 18/30 сентября 1844 г. Гатчина

Великий князь Александр Николаевич. 17/29 декабря 1844 г. Петербург

1845

Великий князь Александр Николаевич. 13/25 января 1845 г. Петербург

Великий князь Александр Николаевич. 30 января/11 февраля 1845 г. Петербург

Великий князь Михаил Павлович. 8/20 февраля 1845 г. Петербург

Великий князь Александр Николаевич. 27 февраля/11 марта 1845 г. Петербург

Великий князь Константин Николаевич. 7/19 мая 1845 г. Петербург

Великий князь Александр Николаевич. 7/19 сентября 1845 г. Елизаветград

Великий князь Александр Николаевич. 13/25 декабря 1845 г. Петербург

1846

Великий князь Александр Николаевич. 14/26 января 1846 г. Петербург

Великая княжна Ольга Николаевна. 10/22 марта 1846 г. Неаполь

Великий князь Александр Николаевич. 18/30 апреля 1846 г. Петербург

Великий князь Александр Николаевич. 23 сентября/5 октября 1846 г. Царское Село

Король Пруссии Фридрих-Вильгельм IV. 6/18 ноября 1846 г. Сан-Суси

1847

Великий князь Михаил Павлович. 5/17 января 1847 г. Петербург
Великий князь Александр Николаевич. 13/25 февраля 1847 г. Петербург
Великий князь Александр Николаевич. 11/23 апреля 1847 г. Петербург
Великий князь Александр Николаевич. 4/16 мая 1847 г. Петербург
Великий князь Александр Николаевич. 7/19 июля 1847 г. Киссинген
Великий князь Александр Николаевич. 20 ноября/2 декабря 1847 г. Царское Село

1848

Великая герцогиня Саксен-Веймар-Эйзенахская Мария Павловна. 1/13 февраля 1848 г. Веймар
Великий князь Александр Николаевич. 1/13 февраля 1848 г. Петербург
Великая княжна и принцесса Вюртембергская Ольга Николаевна. 22 мая/3 июня 1848 г. <Штутгарт>
Великая герцогиня Саксен-Веймар-Эйзенахская Мария Павловна. 1/13 июня 1848 г. Веймар
Великий князь Александр Николаевич. 10/22 июля 1848 г. Петергоф
Король Пруссии Фридрих-Вильгельм IV. 6/18 сентября 1848 г. Сан-Суси
Великий князь Константин Николаевич. 2/14 октября 1848 г. <Царское Село>
Великий князь Александр Николаевич. 18/30 октября 1848 г. Царское Село

1849

Великий князь Александр Николаевич. 30 января/11 февраля 1849 г. Петербург
Великая герцогиня Саксен-Веймар-Эйзенахская Мария Павловна. 2/14 февраля 1849 г. Веймар
Великая герцогиня Саксен-Веймар-Эйзенахская Мария Павловна. 8/20 марта 1849 г. Веймар
Принц Петр Георгиевич Ольденбургский. <Около 27 апреля 1849 г. Петербург>
Великий князь Константин Николаевич. 19/31 августа 1849 г. Царское Село

1850

Кронпринц Иоганн Саксонский. 29 января/10 февраля 1850 г. Дрезден
Великий князь Александр Николаевич. 30 января/11 февраля – 5/17 февраля 1850 г. Петербург
Великий князь Константин Николаевич. 16/28 марта 1850 г. <Петербург>

Великий князь Александр Николаевич. 7/19 июля 1850 г. Петербург
Великий князь Александр Николаевич. 22 августа/3 сентября 1850 г. Петербург
Король Пруссии Фридрих-Вильгельм IV. 9/21 декабря 1850 г. Потсдам
Великий князь Александр Николаевич. 28 декабря 1850 г./9 января 1851 г. Петербург

1851

Король Пруссии Фридрих-Вильгельм IV. 15/27 января 1851 г. Шарлоттенбург
Великий князь Александр Николаевич. 1/13 мая 1851 г. Петербург
Великий князь Александр Николаевич. 2/14 сентября 1851 г. Москва
Великий князь Константин Николаевич. 11/28 октября 1851 г. Царское Село
Великий князь Александр Николаевич. 23 ноября/5 декабря 1851 г. Царское Село

1852

Принц Петр Георгиевич Ольденбургский. 11/23 января 1852 г. Петербург
Великий князь Александр Николаевич. 25 января/6 февраля 1852 г. Петербург
Великая княгиня Елена Павловна. 21 марта 1852 г. Петербург

Литература

1. Письма В.А. Жуковского к его Императорскому Высочеству великому князю Константину Николаевичу. М.: Русский архив, 1867. 93 с.
2. Сочинения В.А. Жуковского: в 6 т. / под ред. П.А. Ефремова. 8-е изд., исправ. и доп. СПб.: Издание Глазунова, 1885. Т. 6. 640 с.
3. Янушкевич А.С. Письма В.А. Жуковского к царственным особам как феномен русской словесной культуры и общественной мысли // Жуковский: Исследования и материалы. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2013. Вып. 2. С. 45–76.
4. Киселева Л.Н. Эпизод из переписки, или К истории одного посвящения (Жуковский и его царственные ученицы) // Жуковский: Исследования и материалы. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2010. Вып. 1. С. 444–459.
5. Никонова Н.Е. В.А. Жуковский и немецкие правящие династии: Иоганн Саксонский // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2014. № 4 (30). С. 98–110.
6. Письма великого князя Константина Николаевича Василию Андреевичу Жуковскому / Публ. А.Н. Сидоровой // Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв.: Альманах. М.: Студия ТРИТЭ: Рос. Архив, 2010. С. 443–481.

7. Остафьевский архив князей Вяземских. СПб.: Изд. гр. С.Д. Шереметьева, 1899. Т. 1. 728 с.
8. РГАЛИ. Ф. 198. Оп. 2. № 21.
9. Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. М.: Языки славянской культуры, 1999–2016.
10. НИОР РГБ. Ф. 41. Карт. 113. № 11.
11. РГАДА. Разряд 5. Дополнения. № 51.
12. Фрик Т.Б. Эпистолярный Н.М. Карамзина сквозь призму образов автора и адресата // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2015. № 1 (43): в 2 ч. Ч. II. С. 198–201.
13. Уортман Р. Сценарии власти. Мифы и церемонии русской монархии: в 2 т. М.: ОГИ, 2002. Т. 1. 605 с.
14. Долгушин Д.В. В.А. Жуковский и религиозно-философская культура его времени: дис. ... д-ра филол. наук. Томск, 2019. 508 с.
15. Долгушин Д.В. Миф о королеве Луизе в творчестве В.А. Жуковского // Сюжетология и сюжетогRAFия. 2014. № 2. С. 108–114.
16. Литературный вестник. 1903. Т. 5, кн. 3. С. 299.
17. Русский архив. 1897. № 4.
18. Русский архив. 1885. № 1.
19. Северная пчела. 1848. № 57 (12 марта).
20. ГА РФ. Ф. 728. Оп. 1. № 1680.
21. Гиллельсон М.И. Переписка П.А. Вяземского и В.А. Жуковского (1842–1852) // Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник 1979. Л.: Наука, 1980. С. 34–75.
22. Киселев В.С. Сценарии революционного объединения Германии в осмыслении В.А. Жуковского (по материалам публицистики и эпистолярия 1848–1850 гг.) // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2019. № 57. С. 191–205.
23. Пахомова-Герес В. Король и поэт: Фридрих-Вильгельм IV и В.А. Жуковский: Забытая история одной дружбы // Немцы в России: Российско-немецкий диалог: по материалам семинара. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. С. 241–257.
24. РО ИРЛИ. № 28312.
25. Русский библиофил. 1912. № 7/8.

Letters From Royal Persons to Vasily Zhukovsky and the Semantics of “Family Monarchy”

Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies, 2020, 14, pp. 5–36. DOI: 10.17223/24099554/14/1

Vitaly S. Kiselev, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: kv-uliss@mail.ru

Keywords: Russian literature, Russian epistolary culture, correspondence, Vasily Zhukovsky, royal persons, court culture.

The research was conducted at Tomsk State University and supported by the Russian Science Foundation, Grant No.19-18-00083 “Russian Epistolary Culture of the First Half of the 19th Century: Textology, Commentary, Publication”.

The article reviews the letters from royal persons to Vasily Zhukovsky. Based on these letters, the character of the epistolary dialogue between the poet and representatives of the Romanov dynasty and of the German dynasties is reconstructed completely for the first time. Zhukovsky was not the only writer who was warmly welcomed at court, but his case was unique. The poet organically joined the context of the new emerging ideology of “family monarchy”, in which a small circle of the imperial family, professing family and domestic values, acted as a prototype of the all-imperial unity of subjects symbolically included in the sphere of paternal relations. Moreover, Zhukovsky was one of the co-creators and translators of this ideology. In addition, Zhukovsky, originally a reader under Empress Maria Feodorovna, entered the circle of royal persons as a poet and remained so until the end of his life. It was his tireless work that designated a new stage in the interaction of power and literature. The system of literary patronage, which determined the sociocultural functioning of the 18th-century literature, gradually faded into the past and was replaced by a system of literature friendly communities, in which informal groups were the centers of the literary process. The poet transferred these forms of communication to the court, transforming Pavlovsk and the circle of Maria Feodorovna, and then the circle of Alexandra Feodorovna, into a kind of a literary community. “Family monarchy” under the aegis of Zhukovsky acquired a distinct literary and aesthetic dimension. Art here became a necessary part of everyday life, which, on the one hand, set the standard for the royal persons’ thinking and behavior, and, on the other, opened up channels for interaction with friendly communities outside the court. The conceptual framework of “family monarchy” legitimized private and home-centered topics of communication becoming a powerful filter that set etiquette forms that hindered the possibility of discussing many issues, be it business problems or politics. Based on the letters of Grand Duke Alexander Nikolaevich, the article shows how such etiquette communication worked, including how Alexander reacted to Zhukovsky’s political reflections. On the other hand, the letters of the King of Prussia, Frederick William IV, demonstrate strategies for bypassing etiquette communication and going to informal friendly reflection. The appendix to the article is a chronological index of all known letters of the royal persons to Zhukovsky.

References

1. Zhukovsky, V.A. (1867) *Pis'ma V.A. Zhukovskogo k ego imperatorskomu vysochestvu velikomu knyazyu Konstantinu Nikolaevichu* [Letters from V.A. Zhukovsky to His Imperial Highness Grand Duke Konstantin Nikolaevich]. Moscow: Russkiy arkhiv.

2. Efremova, P.A. (ed.) (1885) *Sochineniya V.A. Zhukovskogo: V 6 t.* [Works of V.A. Zhukovsky: In 6 Volumes]. 8th ed. Vol. 6. St. Petersburg: Izdanie Glazunova.
3. Yanushkevich, A.S. (2013) *Pis'ma V.A. Zhukovskogo k tsarstvennym osobam kak fenomen russkoy slovesnoy kul'tury i obshchestvennoy mysli* [Letters from V.A. Zhukovsky to royal persons as a phenomenon of Russian verbal culture and social thought]. In: Yanushkevich, A.S. (ed.) *Zhukovskiy: Issledovaniya i materialy* [Zhukovsky: Research and Materials]. 2. Tomsk: Tomsk State University. pp. 45–76.
4. Kiseleva, L.N. (2010) *Epizod iz perepiski, ili K istorii odnogo posvyashcheniya (Zhukovskiy i ego tsarstvennye uchenitsy)* [An episode from correspondence, or To the history of one dedication (Zhukovsky and his royal pupils)]. In: Yanushkevich, A.S. (ed.) *Zhukovskiy: Issledovaniya i materialy* [Zhukovsky: Research and Materials]. 1. Tomsk: Tomsk State University. pp. 444–459.
5. Nikonova, N.E. (2014) V.A. Zhukovsky and the German ruling dynasties: Johann von Sachsen. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 4 (30). pp. 98–110. (In Russian).
6. Grand Duke Konstantin Nikolaevich. (2010) *Pis'ma velikogo knyazya Konstantina Nikolaevicha Vasiliyu Andreevichu Zhukovskomu* [Letters from Grand Duke Konstantin Nikolaevich to Vasily Andreevich Zhukovsky]. In: Nalepin, A.L. et al. (eds) *Rossiyskiy Arkhiv: Istoriya Otechestva v svidetel'stvakh i dokumentakh XVIII–XX vv.: Al'manakh* [Russian Archives: History of the Fatherland in Evidence and Documents of the 18th–20th Centuries: Almanac]. Vol. 19. Moscow: Studiya TRITE: Ros. Arkhiv. pp. 443–481.
7. Saitov, V.I. (ed.) (1899) *Ostaf'evskiy arkhiv knyazey Vyazemskikh* [Ostafeyev Archive of Princes Vyazemsky]. Vol. 1. St. Petersburg: Izd. gr. S.D. Sheremet'eva.
8. Russian State Archive of Literature and Art (RGALI). Fund 198. List 2. No. 21.
9. Zhukovskiy, V.A. (1999–2016) *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: V 20 t.* [Complete Works and Letters: In 20 Volumes]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury.
10. Manuscript Department of the Russian State Library (NIOR RGB). Fund 41. Card File 113. No. 11.
11. Russian Archive of Ancient Acts (RGADA). Series 5. Supplements. No. 51.
12. Frik, T.B. (2015) Epistolary of N. M. Karamzin Through the Lenses of Images of Author and Addressee. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki – Philological Sciences. Issues of Theory and Practice*. 1 (43):II. pp. 198–201. (In Russian).
13. Wortman, R. (2002) *Stsenarii vlasti. Mify i tseremonii russkoy monarkhii: v 2 t.* [Scenarios of Power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy From Peter the Great to the Abdication of Nicholas II: In 2 Vols]. Translated from English. Vol. 1. Moscow: OGI.
14. Dolgushin, D.V. (2019) *V.A. Zhukovskiy i religiozno-filosofskaya kul'tura ego vremeni* [V.A. Zhukovsky and the Religious and Philosophical Culture of His Time]. Philology Dr. Diss. Tomsk.
15. Dolgushin, D.V. (2014) Queen Luise's Myth in V. A. Zhukovsky's Poetry and Prose. *Syuzhetologiya i syuzhetografiya*. 2. pp. 108–114. (In Russian).

16. *Literaturnyy vestnik*. (1903) 5 (3). p. 299.
17. *Russkiy arkhiv*. (1897) 4.
18. *Russkiy arkhiv*. (1885) 1.
19. *Severnaya pchela*. (1848) 57 (12 March).
20. State Archive of the Russian Federation. (GA RF). Fund 728. List 1. File 1680.
21. Gille'son, M.I. (1980) Perepiska P.A. Vyazemskogo i V.A. Zhukovskogo (1842–1852) [Correspondence between P.A. Vyazemsky and V.A. Zhukovsky (1842–1852)]. In: *Pamyatniki kul'tury: Novye otkrytiya. Ezhegodnik 1979* [Cultural Monuments: New Discoveries. Yearbook, 1979]. Leningrad: Nauka. pp. 34–75.
22. Kiselev, V.S. (2019) Scenarios of the revolutionary unification of Germany in Vasily Zhukovsky's reflection (on the material of journalistic and epistolary works of 1848–1850). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 57. pp. 191–205. (In Russian). DOI: 10.17223/19986645/57/12
23. Pakhomova-Geres, V. (2001) Korol' i poet: Fridrikh-Vil'gel'm IV i V.A. Zhukovskiy: Zabytaya istoriya odnoy druzhby [A King and A Poet: Friedrich Wilhelm IV and V.A. Zhukovsky: The Forgotten History of a Friendship]. In: Smagina, G.I. (ed.) *Nemtsy v Rossii: Rossiysko-nemetskiy dialog* [Germans in Russia: Russian-German Dialogue]. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin. pp. 241–257.
24. Manuscript Department of the Institute of Russian Literature (RO IRLI). No. 28312.
25. *Russkiy bibliofil*. (1912) 7/8.

Н.Е. Никонова

В.А. ЖУКОВСКИЙ И В. ФОН ШАДОВ: ПО МАТЕРИАЛАМ НЕОПУБЛИКОВАННЫХ ПИСЕМ ХУДОЖНИКА¹

Впервые представлена попытка реконструкции контекста и предмета творческих контактов В.А. Жуковского и преподавателя и теоретика живописи, главы Академии искусств в Дюссельдорфе В. фон Шадова (Friedrich Wilhelm von Schadow, 1788–1862) на материале ранее не опубликованных восьми писем немецкого художника 1838–1846 гг., а также материалов из творческого наследия русского поэта. Устанавливаются новые факты об институциональной роли Жуковского в российско-германских культурных связях XIX в. и векторы взаимовлияния адресатов эпистолярного общения из области изобразительного искусства, политики и религиозной культуры.

Ключевые слова: русский эпистолярный XIX в., В.А. Жуковский, Ф.В. фон Шадов, религиозная живопись, романтизм.

Контакты Жуковского с первым в истории мировой живописи серьезным объединением художников – созданным в Италии в 1809 г. союзом немецких и австрийских романтиков, члены которого назывались назарейцами (от еврейского слова «назир» – «отделенный», «посвященный Богу»), имеют важнейшее значение для осмысления семантики немецкого мира в творческом сознании поэта. Центральными фигурами среди назарейцев были И.Ф. Овербек (1789–1869) и Ф. Пфорт (1788–1812), основавшие в Риме общество под названием «Lukasbund». Позднее к ним присоединились П. Корнелиус, Ф. Фейт, В. фон Шадов и др. Вернувшись в Германию, они в разное время за-

¹ 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»).

няли высокие должности в художественных академиях и оказали непосредственное влияние на судьбы европейской живописи. Представители «Союза св. Луки», вдохновленные мечтой о духовно богатом и значимом искусстве, синтезировали эстетику немецкой и итальянской традиций. Как известно, Рафаэль и Дюрер явились центральными ориентирами этой школы. Творческие контакты, связавшие В.А. Жуковского с некоторыми представителями этого направления, уже становились предметом наших исследований [1], однако о его дружбе с В. фон Шадовым доньше было немного известно из-за недостаточности источниковой базы. Его письма к В.А. Жуковскому, сохранившиеся в ИРЛИ [2] и ставшие предметом внимания в настоящей статье, позволяют отчасти восполнить этот пробел.

Вильгельм фон Шадов (Friedrich Wilhelm von Schadow, 1788–1862), представитель известной династии деятелей искусства, сын знаменитого немецкого скульптора и на протяжении нескольких десятилетий глава Дюссельдорфской академии художеств (с 1825 г.), теоретик искусства и наставник нескольких поколений художников, сыграл немаловажную роль в истории русско-немецких культурных контактов. Восемь писем художника 1838–1845 гг. представляют научный интерес как важные документальные свидетельства из того контекста, в котором формировались основные идейные ориентиры наставника будущего императора Александра II, русского поэта и его окружения в указанный период. Картины кисти В. фон Шадова, заказанные для российского двора, не сохранились до сегодняшнего дня в отечественных и зарубежных собраниях, как и его рисунки из личной коллекции Жуковского. Его работы по философии искусства не переведены на русский язык, но тот вклад, который имел установленный с ним диалог в институциональной истории русско-европейских межкультурных контактов, невозможно переоценить. В немецкоязычной академической традиции наследие Шадова получило всестороннее освещение лишь в последнее десятилетие благодаря развернутой статье [3] и первому полному комментированному каталогу его работ [4]; эти материалы позволяют реконструировать канву истории совместных творческих увлечений художника и русского поэта. Из предшествующих этому фундаментальному изданию работ ученых следует упомянуть биографическую статью А. Цахер

[5] и более раннюю работу Б. Тухольски о концепции поэтической живописи Шадова [6].

Личное знакомство Жуковского с Шадовым произошло во время заграничного путешествия вместе с наследником в 1838 г. Однако с творчеством отца художника, знаменитого прусского скульптора и графика И.Г. Шадова он был знаком задолго до этой даты. Дневниковые записи поэта свидетельствуют о том, что осенью 1820 г., осматривая выставку королевской Академии художеств в Берлине, он дважды смог увидеть его работы. Первое упоминание имени Шадова-отца встречается в записях Жуковского в мае 1838 г., когда на обеде у Крюгера поэт был представлен его окружению. Спустя 3 дня на балу у принца Вильгельма русский путешественник осмотрел его коллекцию живописи и нашел в ней «мало замечательного», отметив среди «картин для стен» только две работы: «Паж, Мадонна Шадова» [7. С. 86]. В берлинском дневнике Жуковского за 20 мая 1838 г. читаем: «У Шадова. <...> Молодой Шадов» [7. С. 86]: очевидно, в этот день произошла первая встреча поэта с художником. Через два месяца он впервые увидел в мастерской ту картину, о которой среди прочих речь пойдет в сохранившихся неопубликованных письмах художника к нему: «Сперва в рабочую Шадова: 10 жен» [7. С. 112].

Некоторые подробности о деловой стороне знакомства Жуковского с кругом назарейцев в 1838 г. находятся в информационной заметке «Листка искусств»: «Великий князь и наследник российского престола приобрел прекрасную картину Ахенбаха, а также полотно Мюке, Ленера, Эрхардта и др. Другие художники, например Штильке, уже получили ранее заказы. Директор Шадов и профессор Мозлер получили ценные бриллиантовые кольца» [8]. Инициатором и непосредственным свидетелем творческой дружбы между Шадовым и Жуковским стал тесть поэта Г. фон Рейтерн, который был учеником Шадова и, как известно, благодаря хлопотам Жуковского выступил автором ряда полотен, попавших в коллекцию русской царской семьи.

Первое письмо Шадова к Жуковскому датируется 28 октября 1838 г. и начинается со строк о Рейтерне, возвращения которого ожидал художник, чтобы обсудить замысел будущей картины для русского наследника престола, заказанной Жуковским. Шадов следует этикету и делает реверанс в адрес монаршей персоны заказчика

и опосредованно в адрес Жуковского как наставника, замечая, что если образ мысли будущего правителя принимает направление, связанное с искусством, то «он ставит себя на вершину духовного развития человеческого рода, и самая отдаленная мысль об ограничении или принижении непреложности их власти может прийти на ум лишь негодному или же глупому человеку»² [2. Л. 1–1 об.].

Стиль и язык первого послания немецкого художника позволяют говорить о том, что его диалог с Жуковским не был сугубо официальным и не преследовал только коммерческую цель. Благодаря Рейтерну он узнал поэта заочно по рассказам и письмам как «великодушного и добросердечного» (*geist- und gemütvollen*) человека, поэтому он позволяет себе шутку в связи с обещанием Жуковского вернуться и посетить его в апреле, используя прямое значение немецкой поговорки «*Jemanden in April schicken*» (дословно: Отправить кого-либо в апреле), которая в устойчивом переносном смысле означает «подшутить над кем-то».

И все же Шадов не отказывается в этом послании от вполне серьезного описания своего стиля в живописи, о котором Жуковскому, определенно, было уже известно: «Мои предпочтения в искусстве направлены на изображение Священной истории, на то чтобы живописать не те предметы, которые связаны с мирским. Однако Священная история разветвляется до бесконечности и входит в политическую историю всех европейских народов, так что в истории каждого народа находятся предметы, имеющие к ней прямое отношение» [2. Л. 1 об.]. Приглашение к диалогу об истории и искусстве сопровождается в посланиях Шадова контекстом словесности, и вслед за приведенным фрагментом о своих эстетических принципах он пишет о своем намерении прочесть «Историю государства Российского» Н.М. Карамзина, главным образом, чтобы отыскать сюжеты, «относящиеся к принятию христианства в истории славянских народов, которые достойны кисти живописца и в то же время будут интересны его высочеству» [2. Л. 1–1 об.].

Таким образом первое же письмо немецкого художника дает некоторое представление об общности их с Жуковским интересов и

² Здесь и далее перевод текста писем с немецкого на русский язык мой. — Н.Н.

представлений в области истории, литературы и искусства, которые обретут свое выражение в картинах и сочинениях обоих авторов.

Следующее письмо Шадова от 2 апреля 1839 г. открывает иную грань их сотрудничества с Жуковским, а именно посредничество от правителя во взаимодействии с другими немецкими художниками, работы которых должны были попасть в коллекцию живописи, собранную для России. За их трудом Шадов на правах главы союза художников, объединившего целый ряд городов Северной Рейн-Вестфалии, пристально следил и оповещал о результатах своего адресата. К письму прилагается и подарок: «Рисунок для Вашего альбома, положение во гроб, я прошу Вас принять как знак моего искреннего уважения и преданности, не желая при этом, чтобы Вы вспомнили обо мне с дружеским чувством, рассматривая его» [2. Л. 4]. Речь идет скорее всего о рисунке с картины «Положение во гроб» («Grablegung»), которая была создана Шадовым в 1818 г. в результате его участия в благотворительном проекте назарейцев по подготовке цикла о 14 остановках Христа по пути на Голгофу, соратниками Шадова выступили Иоганесс и Филипп Фейты. 19 июля работа была окончена, и картины были выставлены в месте назначения, в римской церкви св. Андрея. Эта ранняя работа считается не совсем зрелой, поскольку ее «композиция распадается, лица скучны, вид сквозь пространство пещеры – банальный прием» [9. S. 76].

Действительно, сравнение ее с последующими монументальными полотнами дает ясное понимание эволюции художника (см. Изображение 1). В то же время верность нескольким лейтмотивам из Священной истории заставляла его возвращаться к их отражению на новом уровне, и преподнесенное Жуковскому первым «Положение во гроб» ясно перекликается с последним из обнаруживающихся в его коллекции рисунком Шадова «Снятие с креста» (см. ниже, а также Изображение 5). И все же главным предметом эпистолярного обращения остается некая крупная картина, заказанная от лица великого князя Александра Николаевича: Шадов настаивает на сохранении ее размеров, несмотря на немалую стоимость. К воплощению этого масштабного замысла обоим было суждено прийти лишь спустя 6 лет после упомянутого письма. О причинах перерыва в работе над реализацией задуманного можно узнать из следующего послания художника.

Третье письмо отправлено Шадовым из Рима и датировано 2 апреля 1840 г., когда Жуковский вновь путешествовал по Германии, посещал мастерские художников в Дрездене и Берлине. Зная об этом и пользуясь случаем, художник передает ему подробный отчет о жизни и творчестве назарейцев в Италии и делится новостями, прежде всего, о своем труде: «Предмет, который я сейчас пишу, имеет природу символическую; это “*Pietas* и *Vanitas*” на сюжет притчи о мудрых и неразумных девах; их полуфигуры изображены стоящими под богато украшенным ликом Христа. Внизу расположены небольшие архитектурные композиции: под образом мудрой девы милосердные сестры ухаживают за больным, под фигурой неразумной располагается любовная сцена с амурами. Все это обрамлено архитектурным орнаментом в византийском стиле, примерно следующим образом» [2. Л. 5 об.].

Эскиз композиции этой картины (Изображение 6), зарисованный схематически после соответствующего данному тексту фрагмента письма, позволяет заключить, что речь идет о картине, оконченной в 1841 г. «*Пиетас* и *Ванитас*: Притча о мудрых и неразумных девах» (см. Изображение 2). На этом полотне Шадов соединяет две известные традиции в изобразительном искусстве: европейский сюжет *Пиетас* и *Ванитас*, построенный на сопоставлении двух противоположностей в женских образах, он оборачивает в аллюзию на притчу о девах разумных и неразумных, которая была популярна в изобразительном искусстве с давних веков как в Европе, так и в русских иконах, но ее сюжет все же подразумевал изображение десяти дев.

Содержание этой притчи известно и основывается на противопоставлении пяти дев, вышедших навстречу Христу с зажженными светильниками, и пяти, не позаботившихся о запасе елея, уснувших, и потому встретивших его с погасшими лампадами. На просьбу последних дать им масла разумные девы ответили отказом: «...чтобы не случилось недостатка и у нас и у вас, пойдите лучше к продающим и купите себе. Когда же пошли они покупать, пришел жених, и готовые вошли с ним на брачный пир, и двери затворились; после приходят и прочие девы, и говорят: Господи! Господи! отвори нам. Он же сказал им в ответ: истинно говорю вам: не знаю вас. Итак, бодрствуйте, потому что не знаете ни дня, ни часа, в который придет Сын Человеческий» [10]. Богословское толкование притчи вы-

зывало дискуссии из-за отсутствия мотива милосердия и всепрощающей божественной любви и любви к ближнему, но, как правило, связывалось с видением в образах мудрых дев христиан, готовых встретить Господа при втором пришествии, подкрепляющих свою чистую веру добрым делом (елеем); в неразумных девах изображаются христиане, не имеющие добродетели, т.е. беспечные, которые не получают времени на покаяние после ухода из земной жизни, представленной как сон десяти дев перед появлением жениха (Христа). Ответное письмо Жуковского не сохранилось, но подробное объяснение Шадова и созвучие идеи о добродетели, о деятельном служении христианской морали воззрениям адресата позволяют предположить, что его отклик мог быть искренним и одобрительным.

Однако в выбранном сюжете и его живописном воплощении скрываются не только канонические библейские смыслы. Характер представления двух дев из упомянутых десяти, а также лик Христа над ними, в соотношении с историей данной притчи в наследии назарейцев, заслуживает специального внимания. Ориентиром для Шадова явилась работа его предшественника на должности директора Академии художеств в Дюссельдорфе Петера Корнелиуса 1813–1816 гг. «Девы разумные и неразумные», где Христос отворачивается от неразумных и обращен лишь к образам мудрых дев. В сравнении с ней интерпретацию Шадова можно считать полемической репликой, поскольку на его картине Христос в равной степени относит жест благословения обеим девам, символизирующим противопоставленные согласно библейской истории стороны, героини представляют зеркальные отражения друг друга, при этом голова неразумной девы украшена лавровым венком. Искусствоведы связывают это решение темы с подтекстом, актуальным для Европы начала 1840-х гг., а именно с нарастанием межконфессиональных разногласий и бурным развитием процесса секуляризации, полагая, что идея реинтерпретации этого сюжета Шадовым заключается в назидании к воссоединению, примирению и согласию между протестантами и католиками, между религией и поэзией под эгидой христианства, проповедью покаяния и смирения, а не разделения и противостояния [3]. Такое предположение видится обоснованным, учитывая латинскую часть названия полотна, совмещающую противоположности (*Pietas und Vanitas*, т.е. здесь: моральное поучение о деятельной добродете-

ли и преходящести), а также последующее развитие этой темы в самой масштабной из сохранившихся работ художника, разворачивающей ту же самую притчу (см. Изображение 3). Особенно тесное личное общение связало двух партнеров по переписке именно в 1841 и 1842 г., когда Шадов активно работал над эскизами и вариациями своей картины о десяти девах, а Жуковский многократно посещал художника, принимал его у себя вместе с самыми близкими немецкими друзьями Рейтерном и Радовицем:

1841 г.

11 (23) октября. Суббота. После обеда рассматривал с Шадовым мое собрание рисунков [7. Т. 14. С. 263].

16 (28) октября. Четверг. Я у Шадова [7. Т. 14. С. 263].

17 (29) октября. Пятница. Вечеру у Шадова [7. Т. 14. С. 263].

18 (30) октября. Суббота. Поутру в Академии; общее собрание акционеров. Прекрасная речь Шадова. Вечеру дома читал речь Шадова [7. Т. 14. С. 263].

30 (11) октября. Четверг. Вечер у меня Шадов [7. Т. 14. С. 264].

1842 г.

6 (18) января. Вторник. Вечеру у нас Шадов и Рейтерн [7. Т. 14. С. 267].

8 (20) января. Четверг. К Шадову Нордгейм [7. Т. 14. С. 267].

26 ноября. Он (Радовиц) обедал у нас, побывав вместе со мною у Гребена и Шадова. Я хотел, чтобы вечер провели у нас Гребен с женою, графиня Шуленбург и Шадов; но должно было отказать за болезнью Рейтерна. Вечер провели у Рейтерна с Шадовым. В пятницу с Радовицем в Академии. Разговор с Шадовым о короле. Обедали у Рейтерна [7. Т. 14. С. 270].

Лаконичность этих дневниковых записей, которая не позволяет представить истинный предмет общения участников обсуждаемого эпистолярного диалога, восполняется при изучении дальнейших пяти писем художника первой половины 1840-х гг.

Четвертое из сохранившихся посланий отправлено Жуковскому из Дюссельдорфа во Франкфурт 2 ноября 1843 г. и свидетельствует о намерении Шадова наконец послать некую картину внушительных размеров, заказанную в свое время для наследника. Художник обеспокоен условиями доставки полотна и его размещением по прибытии:

Картина будет отправлена не позднее чем через 8–10 дней из российского посольства в Мюнхене во Франкфурт, и я хотел бы передать ее в распоряжение Вашего превосходительства и господина фон Рейтерна.

Прежде всего важно найти подходящее место, чтобы достойно разместить картину таких размеров, и Ваше превосходительство знает из собственного опыта, что многое зависит от освещения [2. Л. 8].

И только из следующего послания, составленного в январе 1844 г., становится понятным, о каком полотне идет речь, поскольку в нем значится:

Поводом для моего письма вновь стал вопрос о подписи из Евангелия к изображениям на мотив притчи о добром пастыре. Вы передали мне через Гильдебрандта, что я должен использовать текст вульгаты, но только у меня есть одно размышление, которое я позволю себе изложить. Его величество, как следует из сообщений для общественности, не считается близким другом латинской церкви, напротив, он стоит на защите всего национально русского. Не будет ли уместнее сделать подпись на том языке, которым пользуется русская церковь в ее богослужениях? Поскольку я очень желаю, чтобы картина, к которой я отношусь с такой заботой, также попала бы во владения императора, где он действительно имеет власть перенаправлять и внешние силы в нужное русло, то я не хотел бы совершить ничего такого, что при взгляде на мою картину произвело бы неблагоприятное впечатление [2. Л. 9–9 об.].

Нужный текст для неких двух изображений Шадов рекомендует взять из Евангелия от Луки. Первую надпись – из гл. 15 ст. 6: в русском переводе «И, пришедши домой, созовет друзей и соседей, и скажет им: “порадуйтесь со мною; я нашел мою пропавшую овцу”» [11]. Для второй следует взять гл. 15 ст. 10: в русском переводе «Так, говорю вам, бывает радость у Ангелов Божиих и об одном грешнике кающемся» [11].

Становится ясным, что речь идет об одном из самых крупных и фундаментальных трудов Шадова, картине на евангельские сюжеты (размером 190 x 330 см) под названием «Притча о потерянной овце и блудном сыне, или Пастырь добрый» (*Gleichnis vom verlorenen Schafe und verlorenen Sohn, auch Parabel vom guten Hirten*. См. Изображение 4). Бесспорно то, что художник смог осуществить свой грандиозный замысел во многом благодаря участию Жуковского и его деятельности по собранию коллекции живописи для России, хотя замысел зародился в его творческой биографии в начале 1820-х гг., и были сделаны некоторые наброски для его реализации. В Эрмитаже

картина Шадова не сохранилась, хотя была получена Жуковским, что доказывает последнее письмо Шадова от 19 января 1846 г., которое содержит следующие строки: «Об ошибке в подписи на церковно-славянском, которую Вы упоминаете, я очень сожалею, но ее можно легко исправить с помощью сусального золота» [2. Л. 19]. Автор научных комментариев к каталогу работ художника указывает, что картина была закончена в июле 1845 г. и выставлена в Берлине до ее передачи в коллекцию русского князя [4. С. 215]. Лишь в 2005 г. в одной из частных коллекций была обнаружена неточная копия этой работы, что сделало изображение доступным для наших современников.

Содержание обеих притч общеизвестно, стоит отметить разве что созвучие в их названии на немецком языке, где определения «потерянный» и «блудный» выражаются одним причастием «verloren», т.е. в оригинале притчи рифмуются вербально на уровне заглавия и надписей к двум частям картины. На первой из них изображено семейство из древних времен, на переднем плане расположен образ старца, который заботится обо всех и вся, что сближает его с Богом-Отцом, за ним можно видеть молодого мужчину благородной внешности, символизирующего пастыря в русле христианско-религиозной семантики; в ногах у его жены и детей изображена найденная овца, с которой они играют, сообщая всей сцене радостное настроение. Дополняет композицию влюбленная пара на заднем плане, выражающая истину о непобедимой божественной любви. Вторая, правая, часть картины представляет раскаявшегося блудного сына, приведенного ангелом ко Христу, стоящему у врат рая и готового принять грешника. Композицию дополняют сражающиеся в вышине олицетворения зла и добра, предположительно сатаны и архангела Михаила, фон образует вид пылающего Содома. Мотив о блудном сыне и добром пастыре по своему художественному воплощению близок к осмыслению притчи о десяти девах, к которой Шадов также неоднократно возвращался, оба сюжета не претерпели серьезных переосмыслений в плане характера представления, Шадов-назареец остался верен своему оригинальному методу натуралистического идеализма, сочетая строгость формы и четкость фигур с символизмом в цветах и архитектонике, а также подчиняя архитек-

тонику полотен выражению идеи единства, христианской любви, прощения и примирения.

Притча о блудном сыне относится к вечным литературным сюжетам, но наиболее выразительная в творчестве Жуковского-поэта вариация на этот сюжет в религиозно-философском понимании возникает лишь в его последней и неоконченной поэме об Агасфере, строки которой живописуют в слове фрагменты из Священной истории вполне в духе картин Шадова. Так, взошедшего на Голгофу Агасфера автор сравнивает с блудным сыном и изображает целостное полотно внутреннего и внешнего пространства героя его глазами. Техника прочтения этого фрагмента, как и многих других в неоконченной поэме о вечном жиде, строится на зрительном, визуальном восприятии цвета, света, горизонта, и сравнение с блудным сыном образует в финале кульминацию:

И я **себя** увидел у подошвы
Голгофы. Отделясь от **черной** груды
Развалин, **зеленью благоуханной**
Весны одетая, в сиянье солнца,
Сходящего на запад, мне она
Торжественно предстала, как **зажженный**
Пред богом жертвенник. И долго-долго
Я на нее **смотрел в оцепененье.**
О, как она в величии спокойном,
Уединенная, там **возвышалась;**
Как было все кругом нее безмолвно;
Как миротворно солнце нисходило
С небес, **на всю окрестность наводя**
Вечерний тихий блеск; как был ужасен
Разрушенный Ерусалим в виду
Благоухающей Голгофы! Долго
Я не дерзал моею оскверненной
Ногой к ее святыне прикоснуться.
Когда ж взошел на высоту ее,
О, как мое затрепетало сердце!
Моим глазам трех рытвин след явился,
Полузаглаженный, на месте, где
Три были некогда водружены
Креста. И перед ним простершись в прах,
Я горькими слезами долго плакал;
Но в этот миг раскаянья терзанье —

И благодарностью, невыразимой
Словами человеческими, было.
Казалось мне, что крест еще стоял
Над головой моей; что я, его
Обняв, к нему всей грудью прижимался,
Как блудный сын, коленопреклоненный,
К ногам отца, готового простить [7. Т. 4. С. 293–294].

Еще теснее, чем с монументальной картиной, заказанной для соборания живописи великого князя Александра Николаевича, приведенный отрывок связан с сюжетом последней из картин Шадова, след которой удалось обнаружить среди бумаг Жуковского. В перечне, отправленном Жуковским Фридриху Вильгельму IV в 1850 г., значится лишь одна работа В. фон Шадова, обозначенная как «Снятие с креста» [12. С. 175]. В данном случае подразумевается, как удалось установить, копия, гравюра или рисунок, созданный по мотивам картины «Пьета, или Оплакивание Христа (Христос на коленях у Девы Марии)» (*Pieta oder Beweinung, auch Christus im Schooße der Maria*, 1836).

К настоящему дню сохранилась только гравюра Августа Гоффмана (*August Hoffmann*, 1810–1872), сделанная в 1838 г., до путешествия Шадова в Италию. Картина была заказана Шадову союзом художников для главного алтаря католической церкви святого Виктора в Дюльмене в 1834 г. и, прежде чем украсить алтарь, выставлялась во Франкфурте-на-Майне в конце сентября 1836 г. На полотне под готическими сводами окна изображена Дева Мария у подножия креста, держащая убиенного сына на коленях, по обе стороны от нее располагаются две монументальные фигуры ангелов. Критики и искусствоведы сходятся во мнении о том, что среди многих версий живописцев на этот сюжет, работа Шадова отличается особой пластичностью, ясной композицией и архитектурной лаконичностью в изображении чувств персонажей, прежде всего Девы Марии, скорбь которой отражена только в опущенном взгляде и серьезном выражении лица, что связано с желанием художника редуцировать эмоциональную составляющую, достигнуть сосредоточенности на символическом и философском видении сцены. Этой же интенции соответствует и характер лика Марии, в образе которой видны черты не юной, пресвятой девы, но скорее познавшей страдание Богоматери. Монументальная статичность и изысканность идеальных лиц ангелов должна была также вызывать религиозное чувство веры внем-

лющих изображению, глубокое духовное озарение, не связанное с чувственным состраданием. Несмотря на то, что эта картина Шадова не была принята восторженно и столкнулась с критикой современников, в том числе представителей дюссельдорфской школы, художник, как мы увидели, сохранил неизменное и отстоял свою манеру в жанре исторической религиозной живописи на протяжении многих лет: сочетание элементов архитектурной пластики, нарративного элемента в виде строк из Евангелия, символического видения образов и отсылки к гениальным предшественникам итальянской живописи. На «Пьете», как на ряде крупных работ Шадова, был выгравирован стих из Евангелия: «Ибо так возлюбил Бог мир, что отдал Сына Своего Единородного, дабы всякий, верующий в Него, не погиб, но имел жизнь вечную» [13]. Учитывая то, что Жуковского и Шадова в конце 1830-х и первой половине 1840-х гг. связали иные актуальные совместные проекты, будет логичным предположить, что рисунок, копию или гравюру с этого изображения художник мог передать ему в дни общения после первого знакомства в 1838 г. во время заграничного путешествия наставника с наследником и последующего активного вхождения в круг общения с назарейцами. То, что речь о ней в переписке не идет, косвенно подтверждает этот тезис.

В то же время общение немецкого художника и русского поэта, определенно, отразилось и в творческом наследии романтика в поздний период, обрело свои рефлексy в сочинениях Жуковского-критика, теоретика искусства, прозаика и мыслителя. Шадов в своих последних письмах и Жуковский в дневниковых записях особое внимание уделяют размышлениям о педагогической деятельности и работам по теории изобразительных искусств, а также своей общественно-политической активности. В личной библиотеке Жуковского находится брошюра с инскриптом автора, содержащая речь Шадова «О влиянии христианства на изобразительное искусство», произнесенная 30 сентября 1842 г. перед генеральным собранием [14. С. 381]. Брошюра объемом в 16 страниц подписана художником, инскрипт гласит: «Seiner Exzellenz dem Herrn Stadtrath von Zukowski ehrfurchstvoll vom Verfasser» [Его превосходительству господину статскому советнику Жуковскому с благоговением от автора]. Издание не содержит помет читателя, однако логика изложения вполне импонирует его видению. Шадов выделяет два направления в искус-

стве: идеализм и натурализм, замечая, что «идеальное направление в искусстве требует, чтобы в душе художника под действием силы воображения возникла поэтическая картина, которую он затем обращает в цвет и форму, второе направление исходит из внешнего взгляда на явление природы и придает ему более или менее поэтический облик, в зависимости от способностей художника» [14. С. 12]. Художник признает, что все сферы человеческой жизни претерпели изменения в связи с влиянием христианства, но в особенности же изобразительное искусство и поэзия:

Поэзия может быть только навеяна ощущением Божественного начала, без которого она обращается к области демонического и служит воспеванию страстей. Изобразительное же искусство, вместо того чтобы целомудренно и чисто передавать природу такой, какой она создана рукой творца, теряет понимание своего предназначения и ниспадает в область фривольного и поверхностного [15. С. 15].

При этом предпочтение автор отдает идеализму, отождествляя его с провозглашением христианских ценностей и с воплощением своих надежд на будущее возрождение высокого искусства. Он пишет:

Повсюду идеализм находится в противостоянии с идеализмом, как в искусстве, так и в литературе. Такой автор, как Вальтер Скотт, приобрел колоссальную публику в отличие от Данте. Простое решение загадки заключается в том, что земные вещи, правдиво изображенные, воспринимать удобнее, чем сверхчувственные. По обеим сторонам стоят люди большого таланта, часто они несправедливы и близоруки в отношении друг друга, но совсем не намеренно, а из естественной принадлежности к одному из противопоставленных направлений. Если бы направлению идеализма удалось (для этого должна еще появиться возможность), придать своим высоким идеям такую же естественную завершенность, как у натуралистического направления, которому уже удалось это сделать, то первое направление определенно одержало бы в итоге победу [15. С. 16].

Шадов считает, что взращиваемое им в академии молодое поколение художников, воспитанных в духе христианства, положит начало новой эре в искусстве. Свою доработанную эстетико-философскую и педагогическую программу он по пунктам изложит спустя три года в новой речи, которую также отправит Жуковскому.

Исследуемые письма художника позволяют утверждать, что обращение адресатов включало более широкий контекст обоюдного зна-

комства с публикациями. Жуковский, к примеру, судя по всему, высказывался в ответных посланиях о своих взглядах на современную непростую политическую ситуацию в Европе, как и в письмах ко многим корреспондентам второй половины 1840-х гг. Очевидно, в ответ на эти утверждения Шадов писал:

Собственно говоря, для меня совершенно не важно публичное выставление моих картин. Напротив; франкфуртская общественность в свете последних событий показала себя в таком ракурсе, который противоречит моим воззрениям (10 октября 1845 г.) [2. Л. 11 об.].

Если только я и избегаю публичности, то лишь поскольку много лет тому назад горький опыт научил меня, что всякая партия, враждебное отношение которой, впрочем, даже оказывает мне некоторую честь, воспользуется любым поводом, чтобы проявить по отношению ко мне свою враждебность. Я люблю свое искусство так сильно, что оно не нуждается в широком общественном признании, и без него я сохраняю свое живое вдохновение. И все же я ценю тот факт, что Вы не избегаете участия в политической и религиозной борьбе, отравляющей разобщением мою Родину. Прекрасное как будто бы должно найти себе воплощение независимо от предмета изображения... Не тут-то было! Искусство хотят вовлечь насильно в бесчестную борьбу партий; я хочу остаться от этого в стороне до тех пор, пока только я смогу (19 января 1846) [2. Л. 13–13 об.].

В качестве своего рода альтернативы Шадов предлагает Жуковскому ознакомиться со своими теоретико-методологическими размышлениями, изложенными в публикациях дюссельдорфского периодического печатного издания союза искусств Северной Рейн-Вестфалии. Центральное место, как удалось установить, занимает вышедшая в 1845 г. речь об основных принципах обучения живописи в возглавляемой им на протяжении нескольких десятилетий Академии под заглавием «Дюссельдорфская школа живописи» [16].

Основные постулаты этого манифеста состоят в подробном изложении нескольких принципов, созвучных художественному мировоззрению Жуковского. Первый и главный из них связан с требованием наличия определенной поэтической идеи в произведении художественного искусства, которая должна лежать в его основе, «в ином же случае оно станет скорее вещью искусственной, чем творением искусства» [16. Вл. 57]. Второе положение Шадова относится к пониманию и представлению художником своего предмета: автор полагает, что поистине удачная концепция изображения своего

предмета, т.е. его эманация, возможна лишь тогда, когда художник несет живое ощущение этого особого предмета в себе, остро чувствует свой предмет, ощущает его. Нельзя не отметить, что эти два утверждения в совокупности соответствуют творческому кредо Жуковского, первого романтика и автора «поэзии чувства и сердечного воображения», как, впрочем, и третье, постулирующее единство «Жизни и Поэзии», необходимое для обретения своего стиля творцом: «Жизнь есть первое условие для создания произведения; насколько она благородна, величественна и проста, настолько произведение может обрести стиль, который в конце концов обуславливает и его масштаб» [16. Вл. 58].

Вторую часть манифеста Шадов посвящает изложению своих итоговых воззрений на деятельность педагога и наставника, его миссию и задачи при обучении изящным искусствам, что также не могло не заинтересовать Жуковского, напряженно размышлявшего, особенно после женитьбы и рождения детей, на эту тему. Согласно мысли Шадова, предназначение учителя состоит в установлении разумных и верных границ для своего подопечного, в оказании помощи при постижении своих границы и склонностей в характере восприятия мира. Художник полагает, что имеется пластическое и живописное восприятие мира, сочетание обоих типов встречается лишь в работах мастеров, и учиться таковому есть главная задача ученика и учителя: пластический талант понимает форму, талант живописать чувствует ее; в пластическом искусстве научить возможно больше, чем в живописном, поскольку форма и масса поддаются неопровержимым логическим законам, правила же для верности чувства сформулировать на словах куда сложнее. Вопрос о чувстве вдохновения художника, т.е. «данной свыше мистической интуиции» может быть разрешен также только благодаря участию наставника. Этот постулат вполне соответствует романтической эстетике Жуковского, автора тезиса «Поэзия есть Бог в святых мечтах земли!», как и следующее за ним утверждение Шадова о том, что настоящее произведение искусства может быть создано только в результате гармоничного взаимодействия сил души, поскольку этого требует «познание божественных вещей (а искусство имеет божественное происхождение)» [16. Вл. 60].

Подводя итоги своей многолетней работе на посту директора, Шадов подчеркивает, что «какими бы ни были разнообразными методы обучения в дюссельдорфской школе, существует непреложный единый для всех принцип сочетать строгость в изучении форм и цветов окружающего нас мира, считая их грамматикой для того языка, на котором художник творит поэзию» [16. Вл. 62].

Так же как Жуковскому-поэту была близка живопись, не только в теории и асбтракции, но и на практике, о чем свидетельствуют его многочисленные альбомы собственных рисунков, Шадову-художнику было близко литературное творчество. Его самое крупное и итоговое произведение [17] вышло в виде книги в 1854 г. (Жуковскому его уже не суждено было прочесть) и было составлено из биографических эссе о художниках-современниках автора, преимущественно о назарейцах и членах его семьи: разговор трех вымышленных героев об искусстве, его прошлом и настоящем, перемежается стихотворными вставками и четырехактной пьесой, а также многочисленными рисунками В. фон Шадова в виде серии изображений ангелов и портретов упоминаемых персон. В самом заглавии книги он сравнивает своего автобиографического героя, одного из повествователей, с Джорджо Вазари (1511–1574), который заложил основы искусствоведения своими «Жизнеописаниями наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» (1550). Ориентируясь на стиль и жанровую форму этих мемуаров, Шадов снабжает их подзаголовком «новелла, из воспоминаний о жизни художников», вновь подчеркивая приоритет поэтической идеи и целостности художественного творения перед верностью идее любого иного толка и представляя перед читателем, прежде всего, как истинный представитель немецкого романтизма периода его расцвета.

Таким образом, обнаруженные письма В. фон Шадова к В.А. Жуковскому открывают приверженность обоих высокой романтической идее синтеза искусств, основанного на поэтике сердечного чувства, художественного воображения, деятельного учительства и религиозно-мистического переживания. Изобразительное искусство, наука и история, вопросы веры и политики середины XIX в. выступили фоном для сосредоточения адресатов на переосмыслении субстанции-

альных религиозно-философских вопросов на материале вечных библейских сюжетов о положении Христа во гроб, снятии с креста, о разумных и неразумных девах и, наконец, двух притч о потерянной овце и блудном сыне, ставших вершинным воплощением диалога поэта и художника в изобразительном искусстве.

Изображение 1

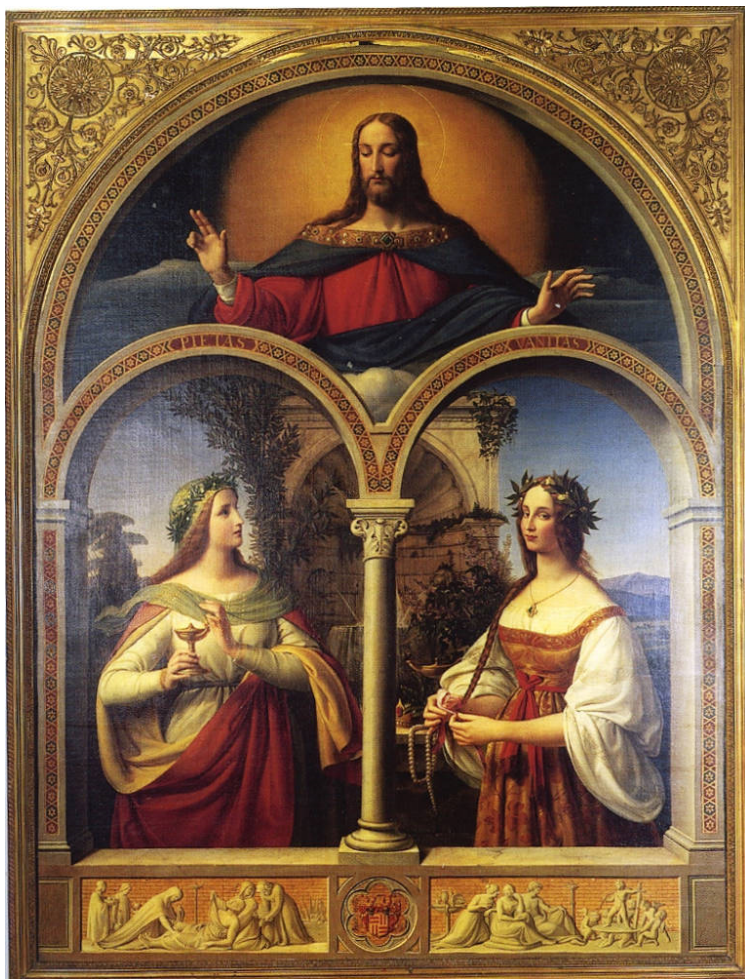
BIBLIOTHECA HERTZIANA
KÖNIGLICHES INSTITUT FÜR KUNSTFORSCHUNG

(CC BY-NC 4.0) foto.biblherz.it/bhpid3552

W. von Schadow. Grablegung Christi (um 1830)

В. фон Шадов. Положение Христа во гроб (ок. 1830).

Сант-Андреа-делле-Фратте – базилика в Риме, посвященная Св. Андрею



W. von Schadow. Pietas und Vanitas: Parabel der klugen und törichten Jungfrauen.
В. фон Шадов. Пиетас и Ванитас: Притча о мудрых и неразумных девах.
Штеделевский институт искусств, Франкфурт-на-Майне

Изображение 3



W. von Schadow. Die Parabel von den törichten und klugen Jungfrauen (1838–1842)
В. фон Шадов. Притча о неразумных и мудрых девах

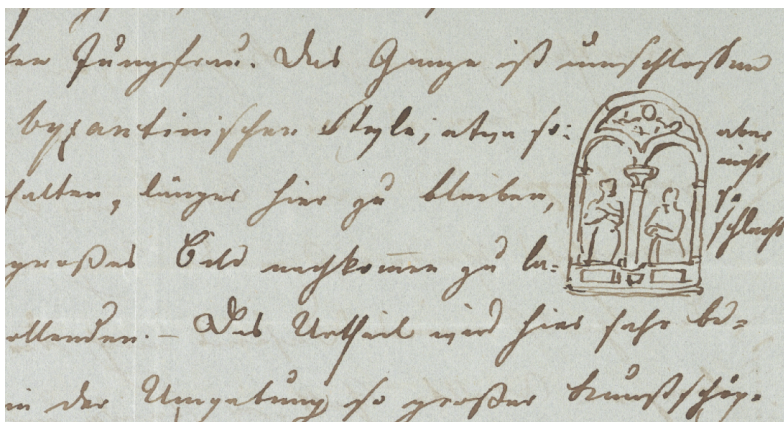
Изображение 4



W. von Schadow. Gleichnis vom verlorenen Schafe und verlorenen Sohn,
auch Parabel vom guten Hirten, 1845)
В. фон Шадов. Притча о потерянной овце и блудном сыне
(Пастырь добрый, 1845 г.)



W. von Schadow. Trauerszene am Kreuz nach der Kreuzabnahme Jesu (1836–1837).
В. фон Шадов. Скорбная сцена у креста после снятия Иисуса с креста. Гравюра



Фрагмент рукописного текста из письма В. фон Шадова к В.А. Жуковскому от 2 апреля 1840 г. с эскизом композиции картины «Пьетас и Ванитас:

Пригитка о мудрых и неразумных девах» (Pietas und Vanitas:

Parabel der klugen und törichten Jungfrauen, 1841)

Литература

1. Никонова Н.Е. В.А. Жуковский и немецкие художники: от К.Д. Фридриха к назарейцам. Статья вторая // Вестник Томского государственного университета. 2013. № 372. С. 112–119.
2. РО ИРЛИ. № 28322. Л. 1–18.
3. Grewe C. Bildtheologie und malende Dichtung im Werk Wilhelm Schadows Schulpforta – Naumburg – Düsseldorf // Naumburg und die Düsseldorfer Malerschule (1819–1918): Brudermord im Schwurgericht. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2015. S. 109–143.
4. Baumgärtel B., Grewe C., Paffrath H. Wilhelm Schadow (1788–1862). Werkverzeichnis der Gemälde mit einer Auswahl der dazugehörigen Zeichnungen und Druckgraphiken. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2017. 384 s.
5. Zacher I. Krankheit, Tod und Nachruhm des Akademiedirektors Wilhelm von Schadow // Düsseldorf Jahrbuch. 2012. Vol. 82. S. 219–236.
6. Tucholski B.C. Friedrich Wilhelm von Schadow 1789–1862. Künstlerische Konzeption und poetische Malerei. Dissertation. Bonn, 1984.
7. Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. М.: Языки славянской культуры, 2004. Т. 14. 768 с.
8. Kunst-Blatt. Jg. 20. № 41. 21.05.1839. S. 164.

9. Neumeyer A. Beiträge zur Kunst der Nazarener in Rom // Repertorium fuer Kunstwissenschaft / Hrsg. Von Wilhelm Waetzoldt. Berlin, Leipzig: De Gruyter, 1929. Bd. 50. S. 64–86.

10. От Матфея святое благовествование, глава 25. Русский синодальный перевод. URL: <https://bibleonline.ru/bible/rst-jbl/mat-25.1-13>.

11. От Луки святое благовествование, глава 15. Русский синодальный перевод. URL: <https://bibleonline.ru/bible/rst66/luk-15/>.

12. Русский библиофил. 1912. № 7/8.

13. От Иоанна святое благовествование, глава 3. Русский синодальный перевод. URL: <https://bibleonline.ru/bible/rst-jbl/jhn-3.16/>.

14. Библиотека В.А. Жуковского (Описание) / сост. В.В. Лобанов. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1981. 418 с.

15. Schadow W. Über den Einfluss des Christenthums auf die bildende Künst. Düsseldorf: J. Buddeus, 1842. 16 s.

16. Schadow W. Die Düsseldorfer Malerschule // Correspondenz-Blatt des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen zu Düsseldorf. Jg. 1. № 6. October 1845. Bl. 57–62.

17. Schadow W. Der moderne Vasari: Erinnerungen aus dem Künstlerleben. Novelle. Berlin: Wilhelm Hertz, 1854. 244 s.

Vasily Zhukovsky and Friedrich Wilhelm von Schadow: Based on Materials From the Painter's Unpublished Letters

Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies, 2020, 14, pp. 37–61. DOI: 10.17223/24099554/14/2

Natalia Ye. Nikonova, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: nikonat2002@yandex.ru

Keywords: Russian epistolary, Vasily Zhukovsky, Friedrich Wilhelm von Schadow, religious painting, Romanticism.

The research was conducted at Tomsk State University and supported by the Russian Science Foundation, Grant No.19-18-00083 “Russian Epistolary Culture of the First Half of the 19th Century: Textology, Commentary, Publication”.

The article presents, for the first time, an attempt to reconstruct the context and the object of creative contacts of Vasily Zhukovsky and Friedrich Wilhelm von Schadow (1788–1862), a theorist of painting and head of the Academy of Arts in Dusseldorf. The sources for the reconstruction were the previously unpublished eight letters by the German artist written in the period from 1838 to 1846 and now stored in the Manuscript Department of the Institute of Russian Literature and materials from the creative heritage of the Russian poet and artist. The article establishes new facts about the institutional role of Zhukovsky in the Russian-German cultural ties in the 19th century. Von Schadow gave some of his paintings in the original, in copies or prints for Zhukovsky's personal collection and for the imperial collection of the future Hermitage.

The list of these paintings is, for the first time, compiled in the article. The textual material is illustrated with images from von Schadow's works discussed in the epistolary dialogue. Von Schadow's published manifestos on the theory and criticism of Christian religious painting, which Zhukovsky read and which influenced his artistic worldview in the 1840s, are attributed. The article presents, for the first time, the most significant fragments from von Schadow's letters of 1838–1845 translated into Russian. The fragments fill in the gaps in the objective representation of the scale of Zhukovsky's activities at court on compiling a collection of Russian paintings both in the institutional and ideological artistic aspects. At the same time, the communication between the German artist and the Russian poet found reflection in Zhukovsky's creative heritage of the late period: in his criticism, works on art theory, prose, and reflections. Von Schadow, in his last letters, and Zhukovsky, in his diary entries, pay special attention to reflections on pedagogical activities and works on the theory of fine arts, as well as on their social and political activities. The parable of the prodigal son was the final touch in the creative dialogue of the poet and the artist. Zhukovsky reflected this parable in his unfinished poem about the Wandering Jew. The lines of the poem paint in words fragments from the Sacred History quite in the spirit of von Schadow's paintings: Zhukovsky compares the Wandering Jew who ascended Calvary with the prodigal son and depicts the holistic canvas of the inner and outer space of the character through his eyes. The conclusion is made that the discovered letters from von Schadow to Zhukovsky reveal the adherence of the both to the lofty romantic idea of a synthesis of arts based on the poetics of heartfelt feelings, artistic imagination, active teaching, and religious and mystical experience. Fine arts, science and history, issues of faith and politics of the mid-19th century were a background for the concentration of the correspondents on the rethinking of substantial religious and philosophical issues on the material of eternal biblical plots on the entombment of Christ, taking Christ down from the cross, on reasonable and unreasonable maidens, and, finally, on two parables about the lost sheep and the prodigal son, which became the ultimate embodiment of the dialogue of a poet and an artist in fine arts.

References

1. Nikonova, N.E. (2013) V.A. Zhukovsky and German Painters: From C.D. Friedrich to the Nazarenes. Article 2. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 372. pp. 112–119. (In Russian).
2. Manuscript Department of the Institute of Russian Literature (RO IRLI). No. 28322. Pages 1–18.
3. Grewe, C. (2015) Bildtheologie und malende Dichtung im Werk Wilhelm Schadows Schulpforta – Naumburg – Düsseldorf. Im: Siebert, G. (Hrsg.) *Naumburg und die Düsseldorfer Malerschule (1819–1918): Brudermord im Schwurgericht*. Petersberg: Michael Imhof Verlag. S. 109–143.
4. Baumgärtel, B., Grewe, C. & Paffrath, H. (2017) *Wilhelm Schadow (1788–1862). Werkverzeichnis der Gemälde mit einer Auswahl der dazugehörigen Zeichnungen und Druckgraphiken*. Petersberg: Michael Imhof Verlag.

5. Zacher, I. (2012) Krankheit, Tod und Nachruhm des Akademiendirektors Wilhelm von Schadow. Im: *Düsseldorfer Jahrbuch*. 82. S. 219–236.
6. Tucholski, B.C. (1984) *Friedrich Wilhelm von Schadow 1789–1862. Künstlerische Konzeption und poetische Malerei*. Dissertation. Bonn.
7. Zhukovskiy, V.A. (2004) *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 20 tomakh* [Complete Works and Letters: In 20 Volumes]. Vol. 14. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury.
8. *Kunst-Blatt*. (1839) 20 (41). 21.05.1839. S. 164.
9. Neumeyer, A. (1929) Beiträge zur Kunst der Nazarener in Rom. Im: Waetzoldt, W. (Hrsg.) *Repertorium fuer Kunstwissenschaft*. Berlin, Bd. 50. Leipzig: De Gruyter. S. 64–86.
10. Bibliya Onlayn. (n.d.) *Ot Matfeya svyatoe blagovestvovanie glava 25* [Matthew 25]. Russian Synodal Translation. [Online] Available from: <https://bibleonline.ru/bible/rst-jbl/mat-25.1-13>.
11. Bibliya Onlayn. (n.d.) *Ot Luki svyatoe blagovestvovanie, glava 15* [Luke 15]. Russian Synodal Translation. [Online] Available from: <https://bibleonline.ru/bible/rst66/luk-15/>.
12. *Russkiy bibliofil*. (1912) 7/8.
13. Bibliya Onlayn. (n.d.) *Ot Ioanna svyatoe blagovestvovanie, glava 3* [John:3]. Russian Synodal Translation. [Online] Available from: <https://bibleonline.ru/bible/rst-jbl/jhn-3.16/>.
14. Lobanov, V.V. (1981) *Biblioteka V.A. Zhukovskogo (Opisanie)* [Library of V.A. Zhukovsky (A Description)]. Tomsk: Tomsk State University.
15. Schadow, W. (1842) *Über den Einfluss des Christenthums auf die bildende Kunst*. Düsseldorf: J. Buddeus.
16. Schadow, W. (1845) Die Düsseldorfer Malerschule. *Correspondenz-Blatt des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen zu Düsseldorf*. 1 (6). October. Bl. 57–62.
17. Schadow, W. (1854) *Der moderne Vasari: Erinnerungen aus dem Künstlerleben*. Novelle. Berlin: Wilhelm Hertz.

В.Г. Андреева

РОМАНЫ Э. ТРОЛЛОПА И «АННА КАРЕНИНА» Л.Н. ТОЛСТОГО: ГЕНЕТИЧЕСКИЕ И ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ СХОДСТВА¹

Рассматриваются идейные и тематические переклички романов Э. Тrollope и Л.Н. Толстого, оцениваются возможные образы и мотивы, которые могли быть творчески освоены Толстым после прочтения романов Тrollope и использованы им при создании романа «Анна Каренина». Впервые достаточно подробно рассмотрены возможные влияния романов Тrollope на Толстого, которые коснулись жанрового своеобразия, наличия нескольких сюжетных линий, ряда схожих характеров героев и поведенческих характеристик, сложной иерархии сопоставляемых персонажей.

Ключевые слова: Л.Н. Толстой, Э. Тrollope, роман, эпический роман, социально-психологический роман, реализм, заимствования, творческие освоения, художественные переклички.

Несмотря на то, что эпоха прямого влияния западноевропейской литературы на русскую осталась в прошлом, отечественные писатели XIX в. были чрезвычайно внимательны к находкам и достижениям своих европейских коллег, предшественников и современников. С уверенностью можно сказать, что в XIX в. русская литература и особенно русский роман поднимаются на небывалую высоту, берут на себя миссию воссоздания утраченной обществом гармонии. Но становление национальной литературы происходило в России с учетом многочисленных наработок и достижений Запада.

Каждый из крупных русских романистов второй половины XIX в. испытал в разной степени влияние достижений европейских писателей. Нашим классикам было свойственно и сострадающее пережи-

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-00102.

вание чужой культуры, и осознание ошибок и заблуждений современной им западной цивилизации. Нередко аспекты европейской жизни оценивались русскими писателями по-своему, однако факт решительного влияния опыта европейских писателей на формирование русского реалистического романа не вызывает сомнения.

Б.М. Проскурнин отмечает, что отдельная глава в диалоге русской и европейской литератур принадлежит «влиянию английского романа середины XIX в., уже приобретшего классические черты “хорошо сделанного романа”, на становление русского социально-психологического романа, а может быть – и русского романа в целом» [1. С. 35].

Данная статья посвящена генетическим и типологическим переключкам ряда романов Э. Тrolлопа и романа «Анна Каренина» Л.Н. Толстого, осмыслению возможного влияния художественного творчества английского писателя на классика русской литературы. Необходимо оговориться о том, что, несмотря на многочисленные наработки, богатый опыт отечественного и зарубежного толстоведения, вопросы влияния ряда русских и зарубежных романистов на Толстого еще до конца не изучены. В большей степени это относится к созданию Толстым романа «Анна Каренина».

«В литературоведении уже давно стало аксиомой, что творчество любого писателя, в частности его жанровый диапазон, соотносимо как с “ближним”, так и с “дальним” контекстом. Путь к постижению смысловой емкости произведений того или иного художника, его эстетических пристрастий, новаций и в конечном итоге своеобразия созданного им мира во многом лежит через установление синхронических и диахронических связей», – пишет Н.В. Капустин [2. С. 24]. Нами достаточно подробно исследована проблема влияния русских второстепенных и третьестепенных романистов на Толстого, рассмотрены художественные находки второстепенных писателей (М. Криницкого, Б.М. Маркевича, А.К. Шеллера-Михайлова, П.Д. Боборыкина), которые были творчески освоены Толстым и стали подготовительным материалом для создания романа «Анна Каренина» [3. С. 292–381]. Возможные влияния на Толстого зарубежных, в частности английских, писателей второго и третьего ряда до сих пор серьезно не рассмотрены в отечественной науке. На фоне достаточно изученного в литературоведении влияния на Толстого

Ч. Диккенса вопрос творческого освоения Толстым произведений Тrolлопа и диалога с ним до сих пор остается открытым. В последние годы появилось несколько статей, посвященных отдельным произведениям Тrolлопа. Большинство исследователей сходятся во мнении, что Тrolлоп ныне причислен в России к второстепенным романистам и является забытым писателем. Но, по мнению Толстого, Тrolлоп был одним из самых талантливых европейских авторов, и, разумеется, Толстой был чрезвычайно внимателен к его художественным находкам и достижениям.

Всего Э. Тrolлопом написано 47 романов разного уровня художественного мастерства, среди которых есть и шедевры, и менее удачные и несколько затянутые произведения. Однако Тrolлоп может быть назван классиком английской литературы. Его произведения во второй половине XIX в. пользовались большой популярностью не только в Англии, но и в России. На русский язык в XIX в. было переведено 22 романа Э. Тrolлопа, а Толстой, в совершенстве владевший английским языком, мог читать произведения своего современника и в оригинале.

Прежде чем обратиться к сопоставлению романов Тrolлопа и Толстого, необходимо сказать несколько слов о читающей публике второй половины XIX в. Издание романов Тrolлопа на русском языке способствовало включению этих произведений в своеобразный художественный полилог. Причем некоторые романы Тrolлопа выходили в свет дважды, с интервалом в несколько лет. Вообще для русских писателей второй половины XIX в. было характерно особое внимание к творчеству друг друга. Скорее всего, оно обуславливалось не только особой близостью русской литературы к жизни, постоянным вниманием романистов как к общественно-политическим проблемам, так и к вечным вопросам взаимоотношения людей, но и единым стремлением авторов к преобразению жизни, формированием идеала человеческого существования. Этот идеал рождался, во многом, в сложном диалоге между романами, на фоне происходящих в стране и мире изменений и носил довольно динамичный характер. Переводные произведения западноевропейских писателей также включались в этот диалог, поскольку русскому читателю предлагались образцы европейской жизни, к которым нужно было стремиться или которые, наоборот, необходимо было обходить стороной.

Б.М. Проскурнин констатирует, что русскому читателю были чрезвычайно интересны проблемы значимости отдельно взятой личности, ищущей своего места и призвания, что на русской почве были все условия для благоприятного восприятия образов справедливых и честных политиков, представленных в романах Тrolлопа: «Человек, избравший политику сферой своей жизни, полагал Тrolлоп, должен руководствоваться высокими нравственными помыслами; его честолюбие, неизбежное для всякого молодого политика, должно быть бескорыстным, он должен искренне желать быть полезным народу и быть способным отдать всего себя трудной, не всегда приносящей только политические лавры, напряженной каждодневной работе во имя благородных целей. Все это перекликается с пафосом русской литературной либеральной и демократической критики 1860–1880-х гг., требовавшей от литературы, правда, исходя из разных оснований, подобного духовного воздействия на читателя» [1. С. 41].

Толстого привлекали не только идеи, определенные сюжетные ходы и образы, но и находки Тrolлопа как одного из самых искусных писателей-психологов. Уже не раз в литературоведении цитировались слова Толстого о Тrolлопе, отмеченные им в дневнике: «Тrolлоп убивает меня своим мастерством. Утешаюсь, что у него свое, а у меня свое. Знать свое – или, скорее, что не мое, вот главное искусство» [4. Т. 48. С. 64]. Этой записи предшествует фраза об отчаянии Толстого: «Писал. Но я отчаиваюсь в себе» [4. Т. 48. С. 64], а следом идет знаковое предложение о технике работы: «Надо мне работать, как пианист» [4. Т. 48. С. 64]. Скорее всего, прочтение Тrolлопа открыло Толстому уникальные новаторские приемы создания характеров и навело на мысль о необходимости отработки техники письма.

К сожалению, в письмах и дневниках Толстого не так много указаний и ссылок на Тrolлопа. Однако вышеприведенной дневниковой записи и еще нескольких упоминаний об английском писателе достаточно, чтобы оценить отношение Толстого к Тrolлопу. Так, одно высказывание Толстого: «Prime Minister прекрасно», сделанное им относительно романа Тrolлопа «Премьер-министр» в письме к С.Н. Толстому от 10 (11) января 1877 г. [4. Т. 62. С. 302], говорит об очень высокой оценке.

Толстой всегда был чрезвычайно лаконичен в выражении похвалы и восхищения по отношению к тем писателям, которые оказыва-

ли на него какое-либо влияние. Это наблюдение проверено нами неоднократно при изучении перекличек романа «Анна Каренина» с рядом произведений русских второстепенных писателей. Представим один показательный пример. Нами обнаружено значительное количество параллелей между романом Б.М. Маркевича «Забытый вопрос» и романом Толстого «Анна Каренина» [5. С. 238–256]. Выявленные сходства и совпадения дают основание сделать вывод, что Толстой творчески освоил некоторые художественные находки Маркевича, а потом использовал их при создании романа «Анна Каренина». То, что Толстой читал роман «Забытый вопрос», опубликованный в журнале «Русский вестник» в 1872 г., не вызывает сомнения. Однако открыто он нигде не упоминает о романе Маркевича, лишь в планах и заметках к «Анне Карениной» мы находим следующую запись: «В деревне женатый. Охота. Поездка Долли. Житье Анны с Вронским. Маркевич, рассказ о Петерб[ургском] житье [4. Т. 20. С. 6].

Вышеуказанная особенность Толстого проявляется и по отношению к Тrolлопу. Толстой приводит романы Тrolлопа в списке произведений, которые произвели на него большое впечатление во временной промежуток от 35 до 50 лет (обратим внимание, что в этом списке только семь позиций, включая Тrolлопа) [4. Т. 66. С. 68]. Тот факт, что Тrolлоп высоко оценивался Толстым как романист, подтверждает и упоминание Тrolлопа Толстым в статье «Первая ступень» [4. Т. 29. С. 63].

Внимательное сопоставление романов Тrolлопа и романа «Анна Каренина» позволяет нам сделать вывод о значительном влиянии английского писателя, его художественных образов и идей на Толстого. Впрочем, главная «подсказка» читателю дана в самом романе «Анна Каренина». В вагоне поезда, при возвращении из Москвы в Петербург, Анна читает роман. И по описанию знаковых сцен (уход героини за больным, выступление члена парламента, эпизод охоты с участием леди Мери, удивлявшей всех смелостью) он более всего похож на романы Тrolлопа. К. Хьюитт пишет, что Толстой не позволил бы Анне читать второсортного автора: «Здесь Анна отвлекается и начинает мечтать о Вронском. Толстой не называет роман, который она читает во время своего жизненного кризиса, возможно, он и не имеет в виду никакого конкретного произведения, но почти

наверняка он думает о конкретном писателе – это Энтони Тrolлоп» [6. С. 277]. Этот вывод исследователь справедливо делает на основании некоторых характерных составляющих романов Тrolлопа: «Активные женщины, политика, охота, аристократия – все это вполне английские реалии, но насколько же по иному звучат эти темы в трактовке русских писателей» [6. С. 277].

Скорее всего, Толстой рассчитывал на то, что самые проницательные читатели поймут, какой роман Анна Каренина читает в вагоне. Более того, Толстой в воображении читателя приближает романы Тrolлопа к тем произведениям, которые раскрывают порочность существования высшего света. Анне вдруг становится стыдно за героя и за себя: «Герой романа уже начинал достигать своего английского счастья, баронетства и имения, и Анна желала с ним вместе ехать в это имение, как вдруг она почувствовала, что ему должно быть стыдно и что ей стыдно этого самого» [4. Т. 18. С. 107]. Анна сама пока не отдает себе полного отчета в том, чего она стыдится, но внутренний голос приводит ее к мысли о Вронском. Читатель Толстого должен понять, что несмотря на все исключительные обстоятельства жизни Анны и особенности ее внутреннего мира (она была выдана замуж за Каренина не по любви, она искренне любит Вронского, Анна – глубокая и чувствующая натура, совестливый человек), она в данном случае постепенно приближается к тому пути лжи и обмана, по которому шли Сафо Штольц и Лиза Меркалова, а также приятельница Анны Бетси Тверская.

В Англии Тrolлоп впервые стал автором целых эпических циклов, выразителем английского национального характера. Ему принадлежат две знаменитые серии романов: «Барсетширские хроники» (включает 6 романов) и романы о Плантагенете Паллисъере (цикл состоит также из 6 романов). Разумеется, Толстой не ориентировался на сериальность романов Тrolлопа, но не исключено, что две сюжетные линии в «Анне Карениной» появились и под влиянием сложного переплетения сюжетных линий романов Тrolлопа. Кроме того, особая временная протяженность и событийная насыщенность произведений английского писателя, в которых действует ряд одних и тех же героев, могла повлиять на Толстого, в «Анне Карениной» обратившегося не к частным противопоставлениям героев, в попытавшегося создать сложную иерархию, вмещающую различные че-

ловеческие качества и черты. Конечно, о каких-либо прямых заимствованиях в данном случае говорить нельзя: в памяти Толстого ко времени работы над романом «Анна Каренина» было немало образов и сюжетных элементов из русской и зарубежной литературы. Однако ряд находок Тrolлопа мог способствовать созданию образов Толстого.

И.Ф. Гнусова достаточно подробно сравнила Фрэнсиса Эйрбина, героя четырех из шести романов «Барсетширской хроники» и Константина Левина, героя романа «Анна Каренина». Наблюдения исследовательницы интересны: она отмечает, что кризисы Эйрбина схожи с кризисами Левина. И.Ф. Гнусова констатирует страстное отношение обоих героев к своему делу, сходство их размышлений об общественном долге, отсутствие эгоизма. Она отмечает и сюжетные параллели: в момент мучительного выбора Эйрбина спасает сельский священник: «Сельский священник учит героя двум вещам – смирению и преодолению эгоизма. Он указывает Эйрбину, что “христианином должен руководить закон внутренний, а не внешний”» [7. С. 17]. «В системе ценностей Толстого народная мудрость точно так же регулярно одерживает верх над гордостью и самолюбивым отчаянием Левина», – отмечает исследовательница [7. С. 17].

И.Ф. Гнусова справедливо подчеркивает, что двум героям Тrolлопа и Толстого дорог семейный идеал, что оба они предаются мотиву искушения в сценах встречи Маделины Нерони и Эйрбина у Тrolлопа и Левина и Анны у Толстого [7. С. 19–20]. Мы не будем в данном случае подробнее останавливаться на этом удачно отмеченном сопоставлении. Просто оговоримся также об уже упомянутом литературоведами сходстве сцен самоубийства погибающих под колесами поезда Фердинанда Лопеса в романе «Премьер-министр» и Анны Карениной.

Почти во всех романах Тrolлопа мы встречаем представителей английской знати и высшего света. В романе «Framley Parsonage» – «Фремлейский приход» (1861), содержащем несколько затянутую историю взаимоотношений гордой молодой девушки Люси, младшей сестры одного из главных героев, священника Марка Робартса и лорда Лофтона, и линию приключений самого Робартса, действующего и живущего вразрез с планами его благотельницы, леди Лофтон, очень хорошо представлены эпизоды охоты и бесед. Тrolлоп

иллюстрирует никчемность и пошлость светского общества, в котором епископ, служащий для Робартса своеобразным ориентиром, вдруг забывает о христианских заповедях и вере. Очень интересен и целен в романе образ Фанни, жены Робартса. Скорее всего, о явных перекличках данного романа с «Анной Карениной» говорить неуместно, хотя Толстой, скорее всего, мог учесть образ Марка Робартса, сбившегося с пути, запутавшегося с векселем и собственными страстями к лошадям и охоте.

В романе «The Small House at Allington» – «Оллингтонский малый дом» (1864) Тrolлоп рассказывает о женской половине семейства Дэл, о матери и двух дочерях и их избранниках. Адольф Кросби жестоко обманывает Лили Дэл: сделав ей предложение и получив согласие, с условием отсрочки свадьбы из-за сложного финансового положения, Адольф посещает аристократический дом де Курси, где делает предложение Александрин де Курси. С точки зрения возможных перекличек романов показательна сцена крокета на поляне у дома (вспомним крокет у Бетси Тверской), интересно также рассуждение Тrolлопа о жизни в удовольствие, к которой стремится Адольф Кросби. Тrolлоп мастерски описывает самолюбование Агольфа, которого невеста Лили Дэл в шутку называет Аполлоном.

В этих романах, как и почти во всех произведениях Тrolлопа, многими первостепенными героями часто руководят соображения выгоды и денежный, материальный интерес. Мотив торга, который у Толстого реализуется в романе «Анна Каренина» благодаря образу купца Рябинина, а также некоторым второстепенным героям, у Тrolлопа оказывается на первом плане. Для Толстого не были интересны те соображения личной выгоды, которые побуждают у Тrolлопа Адольфа Кросби отказаться от женитьбы на Лили, а леди Лору в романе «Финиас Финн, ирландский член парламента» выйти замуж за Кеннеди. Ни один роман Тrolлопа не обходится без расчетливых соображений героев: почти в каждом его романе один из сюжетных узлов завязан на каких-либо денежных суммах и жажде их обладания, получении наследства и пр. Разумеется, это как раз тот момент, где у Тrolлопа «свое», а у Толстого – «свое». Так, в романе «Оллингтонский малый дом» большинство решений Адольфа Кросби оказываются обусловленными соображениями о дальнейшей выгоде: за Лили Дэл ее дядя не дает никакого приданного, поэтому брак с ней,

несмотря на всю прелесть невесты и чувство Адольфа, становится для героя абсурдным. В романе «Орлийская ферма» все вращается вокруг когда-то подделанного леди Мэзон завещания. В романе «Бриллиантовое ожерелье» предприимчивая Лиззи выходит замуж за больного, но очень богатого и родовитого Флориана Эстаса, чтобы получить достойное обеспечение: «Однако же следовало ковать железо, пока оно горячо. Жертва легко могла выскользнуть из ее рук. Со дня смерти ее отца прошло только десять месяцев, и какой ответ могла она дать, когда услышала весьма обыкновенную в подобных случаях просьбу поторопиться со свадьбой. Теперь был июль. Сэра Флориана следовало немедленно женить до наступления суровой зимы. Она взглянула ему в лицо и поняла, что имела причины бояться. О небо! Если все ее радужные мечты разлетятся прахом и про нее станут говорить, что она была только невестой покойного сэра Флориана!..» [8]. А в романе «Леди Анна» Жозефина Муррей, перенесшая множество страданий после неудачного замужества, не может принять того, того ее дочь Анна предпочитает выгодной партии лорда Ловеля портного Даниэля Твейта.

Эти перипетии привлекали Толстого в меньшей степени, восхищало его мастерство Тrolлопа в изображении характеров. Большинство исследователей отмечают, что Тrolлоп был потрясающим психологом. Так, Ч.П. Сноу убежден, что для понимания художественного мира Тrolлопа в том виде, каким его видел автор, необходимо обладать конгениальностью. По мнению Сноу, Тrolлоп был врожденным психологом, обладавшим прозорливостью и даром провидения: «Он умел видеть каждого занимавшего его человека и изнутри и со стороны – это очень существенная часть его дарования. Другими словами, он умел видеть человека таким, каким его видели другие, а кроме того – таким, каким он видел себя сам. Он обладал и прозорливостью, и способностью к сопереживанию, которые сосуществовали в нем на редкость гармонично. Далее (и это, пожалуй, даже еще более редкий дар), он со всей непосредственностью видел человека не только в данном месте и в данную минуту, но также в прошлом и в будущем» [9. С. 122]. Это умение Тrolлопа Сноу назвал апперцепцией.

Большинство сцен в романах Тrolлопа продуманы, а его герои от начала до конца романа часто проходят сложный путь и нередко

значительно изменяются. Причем процесс раскрытия героя для читателя часто идет у Тrolлопа параллельно с постепенным его развитием. Именно поэтому лучшие романы Тrolлопа требуют осознания мотивов поступков героев на том или ином этапе, видения соотношения героев в каждый момент времени в романе. В самых выдающихся своих произведениях Тrolлоп преодолевает притяжение описания конкретных событий и героев, его художественная мысль приобретает иной масштаб, приводя читателя не просто к соотношению сюжетных линий или поступков героев, а к осмыслению тех глобальных законов, согласно которым строится жизнь.

Обратимся к конкретным романам Тrolлопа и представим ряд интересных параллелей и перекличек с романом «Анна Каренина», еще не отмеченных исследователями. Проанализировав романы Тrolлопа, вышедшие в свет до создания «Анны Карениной», с учетом отмеченных выше открытий исследователей, в рамках обозначения возможных перекличек мы считаем наиболее интересными романы «Orley Farm» (1862 г.) – «Орлийская ферма» (переводная версия вышла в России в журнале «Библиотека для чтения» № 1–10 за 1863 г.) и «Can You Forgive Her?» (1864 г.) – «Виновата ли она?» (переводная версия вышла в России в журнале «Русское слово» за 1864–1865 гг.). Роман «Виновата ли она?» является первым в цикле романов о Пантагенете Паллисере.

В романе «Орлийская ферма» мы видим леди Мэзон, после смерти мужа подделавшую завещание в пользу их единственного общего сына. Сын леди Мэзон, Люций, уже стал взрослым, и его сводный брат с подачи обиженного на Мэзонов адвоката и их соседа начинает судебное дело против леди Мэзон. За еще молодую, красивую и чуткую женщину вступаются ее друзья: богатый пожилой аристократ Перегрин Орм и законовед и адвокат мистер Фёрниваль. Леди Мэзон пользуется услугами и того, и другого, однако ведет себя скромно и поступает честно по отношению к каждому. Желание оказать помощь и искренняя симпатия к ней старика Перегрин приво-
дят к тому, что он делает леди Мэзон предложение. И последняя вынуждена согласиться в силу огромного уважения к Перегрину. Леди Мэзон движут в разное время то стремление найти защитников в лице влиятельных мужчин, способных помочь ей отстоять имение для сына, то чувства к окружающим ее людям. В итоге свадьба Перегрин и

леди Мэзон расстраивается из-за признания последней в том, что около двух десятков лет назад она подделала завещание умершего мужа. Леди Мэзон переживает муки совести, благодаря помощи Фёрниваля она выигрывает процесс, но сын ее, узнав правду, отказывается от имения, и сама леди Мэзон его поддерживает.

Ярких сюжетных переключек романов Тrolлопа и Толстого мы здесь не найдем. Зато в романе Тrolлопа есть героиня, очень схожая с Долли Облонской в «Анне Карениной». Мириам Дократ, супруга дельца Сэмюэля Дократа, который и отыскивает причину пересмотра старого судебного решения по поводу завещания Мэзона, мать шестнадцати детей, и внешне, и по характеру похожа на Долли: «Мириам Дократ, сидя в это утро с больным ребенком на коленях и окруженная другими четырьмя или пятью ребятишками, толпившимися вокруг нее, перепачканными, имела по-прежнему кроткий вид и нежный взор. Такая уж у нее была натура, что кротость и мягкость в ней все преодолевала... <...> Но ее миловидность и пригожесть миновали» [10]. И Мириам, и Долли выходят замуж по любви, но после разочаровываются в своих мужьях. И та, и другая живут настоящим, стойко перенося все неприятности и не на миг не сожалея о прошлом. «А бедная Мириам, может быть, думала в это время, что она могла бы сделать лучшее употребление из своей молодости и из своих денег. Впрочем, она ни о чем подобном не думала. Она была из числа тех личностей, которые живут настоящим, а не прошедшим. Правда, она была несчастна, но несчастна от своей мебели, несчастна, когда надо было заботиться о платьях четырех младших детей, несчастна от того, что хлеб с каждым днем скорее да скорее исчезал, наконец, она была еще очень несчастна от того, что ее муж с таким ожесточением преследовал леди Мэзон. Но она и не думала считать себя несчастною оттого, что она не сделалась мистрис Кеннеби» [10]. Эти строки Тrolлопа, скорее всего, могли способствовать созданию образа Долли, причем о спокойствии и счастье Дарьи Облонской Толстой пишет примерно так же, не раз в романе перечисляя разные беды, беспокойства, проблемы и радости своей героини. Вспомним Долли по приезду в деревню и ее состояние: «Спокойною с шестью детьми Дарья Александровна не могла быть. Один заболел, другой мог заболеть, третьему недоставало чего-нибудь, четвертый выказывал признаки дурного характера, и т. д. и т. д.

Редко, редко выдавались короткие спокойные периоды. Но хлопоты и беспокойства эти были для Дарьи Александровны единственно возможным счастьем. Если бы не было этого, она бы оставалась одна со своими мыслями о муже, который не любил ее» [4. Т. 18. С. 276].

Но при сходстве ситуаций и положений героинь, а также конкретных описаний Долли у Толстого более глубокая натура, о чем можно судить по описаниям переживаний обеих женщин. В то время как Мириам тяготеет внешними хлопотами, Долли, наоборот, заботы о детях помогают жить, не обращаясь к душевной ране.

В увлечении хозяйством филолога и агронома Люция Мэзона, по своему новому методу удобряющего землю и разбирающегося в технологиях ее обработки и облагораживания, отчасти видно сходство с последующими делами Константина Левина, также чрезвычайно радеющего со свое имение.

Эпизоды охоты есть во многих романах Тrolлопа, и в «Орлийской ферме» в том числе. Значимо у Тrolлопа не столько падение Феликса Грегэма с лошади, сколько сходство маневров и ошибок Феликса и Алексея Вронского, падающих с лошадей, а также реплика одного из участников охоты, вспоминающего лошадь с переломленной спиной: «Здесь предстоит такой же самый скачок, на каком лошадь Гробблза сломала себе спину» [10].

В рассматриваемом романе Тrolлопа особенно интересен характер главной героини – сильной женщины, подвергающейся суду присяжных и осуждению со стороны многих людей. Тrolлопу удалось создать целостный и непротиворечивый облик героини, которая постоянно переживает и сомневается, ищет защиты у близких, а при этом готова взять на себя всю вину. «Тrolлоп сам постоянно говорил – и был, несомненно, прав, – что главное для него – изображение характеров. Характеры в их неповторимых особенностях медленно и любовно лепятся художником, лепятся так, чтобы стать перед читателем во всей полноте не сразу, а лишь постепенно, как постепенно знакомство с людьми в самой жизни. Полнокровности их способствовали необыкновенная наблюдательность Тrolлопа и незаурядный житейский опыт, накопленный им к середине жизни, когда он начал писать», – отмечает В.В. Ивашева [11. С. 430]. Мотивы суда и вины, ярко представленные у Тrolлопа, постоянно определяют по-

ведение и настроение леди Мэзон. То же самое можно сказать и про Анну, долгое время вынужденную жить в атмосфере притворства.

Необходимо отметить, что благодаря романам Тrolлопа русский читатель впервые так близко соприкасался с юридическими вопросами. Фактически ни один роман Тrolлопа не обходится без героев-адвокатов, парламентариев. Все герои Тrolлопа уникальны, но в целом его адвокаты делятся на опытных и справедливых законовeдов, хорошо знающих свое дело, и дельцов, проворачивающих разные аферы. Примером мудрого и опытного законника в романе «Орлийская ферма» является мистер Фёрниваль, а его антиподом – проходимец Сэмюель Дократ. Галерея адвокатов у Тrolлопа достаточно велика. В русской литературе 1860–1870-х гг. не так много образов адвокатов, однако в «Анне Карениной» Толстой представляет достаточно колоритный тип адвоката, иллюстрирующий хищнические законы общества, жажду обогащения и радость от чужой беды.

В романе «Виновата ли она?» представлено параллельное развитие судеб двух пар, точнее двух любовных треугольников. История Алисы Вавазор, отказывающейся от замужества с мистером Греем из-за страстной любви к своему двоюродному брату Джорджу Вавазору, очень похожа на историю леди Гленкоры, выходящей замуж за государственного деятеля Паллизера, но страстно тянущейся к красавцу Борго Фицджеральду, не имеющему ни гроша, но готовому увезти леди Гленкору от мужа.

За счет изображенной в романе дружбы обеих героинь их истории еще более сближаются: судьба леди Гленкоры становится для Алисы одним из жизненных уроков. Несмотря на разное развитие ситуаций в романах Тrolлопа и Толстого (героини Тrolлопа отказываются от мысли о побеге и расставании с мужем, оценивают в итоге душевные качества и внутреннее богатство своих мужей, оставаясь с ними, в то время как весь роман «Анна Каренина» посвящен страстному желанию Анны уйти от Каренина), ряд образов в произведениях оказываются очень схожими.

Н.М. Саркисова справедливо отметила, что «реализм Тrolлопа не означает копирования действительности, он предполагает упорную работу ума и воображения писателя, вживающегося в характер своего героя. Тrolлоп анализирует и творит одновременно. Его интересуют мелочи, детали, оттенки интонаций, раскрывающих внутрен-

нюю связь между мотивами, побуждениями и поступками героев» [12. С. 343]. Тrolлоп постепенно открывает и читателю, и Алисе сущность Джорджа Вавазора, который сначала предстает внимательным влюбленным, а чуть позднее раскрывается как тщеславный и амбициозный молодой человек, страстно жаждущий занять место в парламенте и готовый на все ради своей цели.

Образы мистера Грея и мистера Паллизера, скорее всего, повлияли на создание Толстым образа Алексея Александровича Каренина. Несмотря на то, что Каренин у Толстого выступает полностью лишённым представлений о живой жизни, о чувствах, несмотря на большую сухость характера Каренина, все три государственных мужа (Грей, Паллизер и Каренин) в чем-то похожи. Английский романист показывает своих персонажей живыми людьми: многие положительные герои Тrolлопа не лишены недостатков, а отрицательные герои, наоборот, иногда имеют яркие достоинства, разумеется, не оправдывающие их, но гармонично совмещающиеся в один характер. «Тrolлоп изображает различные стороны характера героев, но не ищет в них ведущей черты, тем более – ведущей отрицательной черты, как это часто делает Теккереи, заостря самое важное и создавая обобщенный, подлинно типический образ. Конечно, и у Тrolлопа есть отдельные острые зарисовки с натуры: адвокат берет-ся за неправо дело и надеется добиться успеха, запугивая свидетелей; член парламента из корыстных соображений предаёт интересы своих избирателей», – пишет Н.М. Саркисова [12. С. 345]. Такое стереоскопическое изображение персонажей, разумеется, было сразу замечено Толстым, нередко использующим удачные сочетания определенных черт характера или поведения, описанные Тrolлопом, но часто по отношению к героям иной идейной направленности.

Государственные деятели у Тrolлопа и Толстого увлечены политикой, нередко забывают при этом о жизни и близких людях. Правда, уровень абстрагирования от живой жизни у всех героев разный. Джон Грей, несмотря на все причуды Алисы, ее отказ в ответ на предложение, продолжает помогать Алисе, предельно внимателен к ней и оберегает девушку от Вавазора и его хищнических посягательств на деньги Алисы. Джон Грей даже может быть назван идеальным мужчиной: он хорош собой, богат, обладает огромной силой воли: «Взглянув на него, Алиса почувствовала, что таким мужем

любая женщина могла бы гордиться. Он был высокого роста, темно-волос, с ясными голубыми глазами и очень хорошо собою» [13]. Психологически интересны диалоги Алисы и Грея, в которых герой предстает человеком железной воли. Он ни на толику не позволяет себе укорить Алису, несколько раз вводящую его в недоумение, он ведет неспешную войну за ее руку и сердце: «У него было принято твердое решение не уступать ей ни в чем, и что бы они ни сказала ему, смотреть на это, как на галлюцинацию больного воображения...» [13].

Некоторое сходство романов Толстого и Тrolлопа видится нам в отношении героинь к мужчинам: Алисы к Грею, а Анны к Каренину. И та, и другая несколько боятся мужчин, оказываются униженными их волей, репутацией и слишком вежливым и ровным отношением: «Он покачал головою, но губы его не переставали улыбаться. В этой невозмутимой ясности было что-то такое, выводящее ее из себя. Кажалось, что он ставит себя так неизмеримо выше ее, что на каждое ее решение посмотрит как на каприз ребенка. <...> Он воплощенное совершенство, часто повторяла Алиса про себя. О, если бы в нем был хоть один недостаток» [13]. После свидания с Греем Алиса рассказывает об их встрече своему отцу, и отец также признает, что Грей слишком уж добродетелен. Нельзя исключать, что этот психологически верно уловленный Троллопом страх молодой женщины перед слишком правильным и добродетельным человеком был творчески освоен Толстым. И хотя ситуация в семье Карениных несколько другая, чувство Анны сходно с чувствами Алисы. Вот что говорит Анна Стиве после родов и болезни: «Я слыхала, что женщины любят людей даже за их пороки, – вдруг начала Анна, – но я ненавижу его за его добродетель. Я не могу жить с ним. Ты пойми, его вид физически действует на меня, я выхожу из себя. Я не могу, не могу жить с ним. Что же мне делать? Я была несчастлива и думала, что нельзя быть несчастнее, но того ужасного состояния, которое теперь испытываю, я не могла себе представить. Ты согласишься ли, что я, зная, что он добрый, превосходный человек, что я ногтя его не стою, я все-таки ненавижу его. Я ненавижу его за его великодушие» [4. Т. 18. С. 449]. Разумеется, великодушие Грея очень отличается от великодушия Каренина.

Одним из самых значительных образов во всем цикле романов Троллопа о Плантагенете Паллизере является как раз образ этого государственного деятеля, вне всякого сомнения, отмеченный Толстым, который наделил многими схожими чертами Алексея Александровича Каренина. Троллоп показывает, что Паллизер был государственным человеком значительного масштаба: «Мистер Паллизер был из числа тех политических деятелей, которыми Англия по праву может гордиться, и совокупные усилия которых, обуславливая стройное слияние консерватизма и прогрессивности, служат основанием ее величия в настоящем и ручательством безопасности в будущем» [13]. В романе «Анна Каренина» в одной из светских гостиных жена посланника цитирует слова своего мужа о Каренине: «Муж говорит, что таких государственных людей мало в Европе» [4. Т. 18. С. 143], благодаря чему читатель оценивает уровень Каренина.

И Паллизер, и Каренин чрезвычайно скучны как на службе, так и в личной, семейной жизни. «Если он был скучен, как государственный человек, то он был еще скучнее в частной жизни», — пишет Троллоп о Паллизере [13]. Оба политических деятеля в большей степени заботятся о своем деле и собственной карьере, считая, что женитьба уже решила все их семейные заботы. При этом леди Гленкора и Анна остаются забытыми. Леди Гленкора вспоминает своего страстного поклонника Борго только потому, что ей не хватает внимания мужа: «Любовь и ласки были необходимым условием ее счастья. Ей нужны были все эти маленькие, ежедневные доказательства в том, что она любима; взгляд, брошенный мельком и выражающий даже и не любовь, а взаимное понимание, какая-нибудь шутка, случайный поцелуй, полупритворное участие в ее маленьких интересах, пожатие руки, даже маленькая ссора. Но мистер Паллизер ничего не смыслил во всех этих тонкостях...» [13]. Анна Каренина, называющая мужа куклой и министерской машиной, по сути дела, передает ту же скупость на чувства Каренина.

Леди Гленкора компрометирует себя в обществе, танцуя на балу с Борго Фицджеральдом и отдавая ему все свое время и внимание. Вспомним, что Анна в Москве также танцует на балу с Вронским, а после, в Петербурге, компрометирует себя слишком длительными и уединенными беседами с Вронским в свете. Речи об измене у Троллопа не идет, но и Паллизер, и Каренин предупреждают жен о воз-

можных последствиях их поведения. Страстная и запретная любовь Гленкоры и Анны очень рано заставляют их задуматься о смерти как лучшем выходе из тупика: «И не все ли равно, куда я избуду себя? – говорит Гленкора мужу. – В воду ли брошусь, или с ним уйду, лишь бы ты мог взять другую жену и иметь от нее ребенка? Я умерла бы охотно, я бы рада была умереть, Плантагенет, я убила бы себя, если бы у меня достало духу» [13]. Анна Каренина оказывается в другой, более драматической ситуации, и ее также посещают мысли о смерти, о которых она говорит Каренину: «Скоро, скоро оно кончится и так, – проговорила она, и опять слезы при мысли о близкой, теперь желаемой смерти выступили ей на глаза» [4. Т. 18. С. 383].

Плантагенет Паллизер у Троллопа находит в себе силы для изменения жизни, он временно отходит от государственной деятельности, уезжая с женой за границу, спасая тем самым и Гленкору, и свой брак. Вызов, брошенный Гленкорой мужу, заставляет его пересмотреть свои чувства, он обращает все свое внимание на жену и ее состояние. Но то, что оказалось возможным для Паллизера, совершенно неприемлемо для Каренина. «Он впервые живо представил себе ее личную жизнь, ее мысли, ее желания, и мысль, что у нее может и должна быть своя особенная жизнь, показалась ему так страшна, что он поспешил отогнать ее. Это была та пучина, куда ему страшно было заглянуть. Переноситься мыслью и чувством в другое существо было душевное действие, чуждое Алексею Александровичу. Он считал это душевное действие вредным и опасным фантазерством» [4. Т. 18. С. 152].

Обратим внимание, что рядом с только что возникшей мыслью о чувствах жены у Каренина сразу же появляется дума о службе: «И ужаснее всего то, – думал он, – что теперь именно, когда подходит к концу мое дело (он думал о проекте, который он проводил теперь), когда мне нужно все спокойствие и все силы души, теперь на меня сваливается эта бессмысленная тревога» [4. Т. 18. С. 152]. В отличие от Паллизера, понявшего одиночество жены, Каренин сразу же отрешивается от чувств Анны: «Вопросы о ее чувствах, о том, что делалось и может делаться в ее душе, это не мое дело, это дело ее совести и подлежит религии», – сказал он себе, чувствуя облегчение при сознании, что найден тот пункт узаконений, которому подлежало возникшее обстоятельство» [4. Т. 18. С. 152].

Как и Тrolлоп, Толстой показывает, что вина за что-то очень редко лежит на одном человеке. Алиса и Гленкора у Тrolлопа просто не хотят до определенного времени видеть лучшие качества Джона Грея и Плантагенета Паллизера, точно так же Анна Каренина, живя с мужем, не интересуется его бытием, его внутренним миром. Толстой иллюстрирует душевное одиночество Карениных, не только Алексей Александрович не задумывается о внутреннем мире Анны, и сама чуткая Анна пренебрегает Карениным. Нужна драма, чтобы Анна впервые осознала сущность своего мужа: «Он выговорил его под конец *пелестрадал*. Ей стало смешно и тотчас стыдно за то, что ей могло быть что-нибудь смешно в такую минуту. И в первый раз она на мгновение почувствовала за него, перенеслась в него, и ей жалко стало его. Но что ж она могла сказать или сделать? Она опустила голову и молчала» [4. Т. 18. С. 384].

Внутренний мир Джорджа Вавазора и Борго Фицджеральда – избранников Алисы и Гленкоры у Тrolлопа и Вронского – избранника Анны у Толстого очень отличается, все эти три героя меняются на глазах читателей, и эти изменения чрезвычайно интересны. Вавазор постепенно поворачивает в худшую сторону, обуреваемый тщеславием и жадой места в парламенте, он готов разорить Алису, он поднимает руку на сестру. У Толстого любовь Анны значительно преображает Вронского, он постепенно приближается к мысли семейной в толстовском ее понимании, задумывается о спокойном счастье с Анной и детьми.

Любовь Джорджа Вавазора к лошадям, свойственная также и Вронскому, влияние тети на Алису (Анну Каренину выдала замуж именно тетя, а в черновиках к роману был еще и достаточно большой эпизод общения уже замужней Анны с теткой, их разговор о семейной жизни Анны) могут быть лишь случайными совпадениями. Интересным в художественном мире романов кажутся нам знаковые сравнения, касающиеся отношения к женщине.

И Тrolлоп в романе «Виновата ли она?», и Толстой в романе «Анна Каренина» ставят различных героев в схожие ситуации, наблюдая за их выбором. Так, оба писателя показывают сомнения и решения различных героинь в схожих ситуациях избрания поклонников. Романисты большое внимание уделяют проблеме избрания героем или героиней своей второй половины: от этого, как показы-

вают Троллоп и Толстой, зависит дальнейшее счастье семьи и гармоничное движение вперед каждого ее члена. Линия взаимоотношений тетушки Джорджа и Кэт Вавазор, молодой вдовы мистрис Гринау и ее поклонников обрисована с юмором, и даже в ироничных тонах, но она все-таки перекликается в романе с мотивом выбора мужа Алисой. А художественный параллелизм историй Алисы и леди Гленкоры становится одним из важнейших композиционных приемов. Несмотря на то, что главной героиней романа является Алиса, истории Гленкоры и Паллизера, развивающейся и в следующих романах цикла, в данном произведении уделено немало внимания.

У Толстого мы видим сюжетные линии Анны и Левина, сопоставленные не столько на уровне поступков и форм поведения, сколько на основании духовного движения и нравственного выбора. Между тем история Анны и Вронского, исключительная в силу значительной глубины героев, на уровне легких светских интриг повторяется для Бетси Тверской, Сафо Штольц, Лизы Меркаловой.

И у Троллопа, и у Толстого разговоры героев то и дело обращаются к центральной теме женитьбы или замужества и последующей семейной жизни. «Мужчина же, вступая в брак, всегда смотрит на женитьбу, как на несчастье», – рассуждает у Троллопа Джордж Вавазор. – «Он женится так же, как принимает лекарство, в избежание еще большего зла. Никому неприятно дергать себе зуб, а между тем все дергают себе зубы; те же, которые слишком медлят этой операцией, подвергаются большим неприятностям» [13]. Обратим внимание, что женитьба в данном случае переносится героем Троллопа исключительно на уровень телесный, физиологический, ни о каком чувстве и духовной близости Вавазор и не задумывается. Разумеется, такие слова уже в начале романа иллюстрируют читателю позицию героя. Эту же метафору использует Толстой, когда говорит о Каренине, узнающем об измене жены: «Он испытывал чувство человека, выдернувшего долго болевший зуб. После страшной боли и ощущения чего-то огромного, больше самой головы, вытягиваемого из челюсти, больной вдруг, не веря еще своему счастью, чувствует, что не существует более того, что так долго отравляло его жизнь, приковывало к себе все внимание, и что он опять может жить, думать и интересоваться не одним своим зубом. Это чувство испытал Алексей Александрович. Боль была

странная и страшная, но теперь она прошла; он чувствовал, что может опять жить и думать не об одной жене» [4. Т. 18. С. 294].

Как справедливо отмечают почти все исследователи романов Троллопа, одним из отличительных качеств его творчества была абсолютная правдивость. И Троллоп, и Толстой всегда стремились к максимальной верности описаний, оба писателя считали чрезвычайно важным изображение естественного, а не сделанного пути героя.

Ч.П. Сноу предполагает, что искреннее восхищение Толстого Троллопом было связано в первую очередь с умением последнего трезво наблюдать за жизнью, быть максимально объективным, создавать свои художественные произведения на основании жизненных законов, но без назидания и собственного вмешательства в художественный мир произведения. «У Толстого было колоссальное “эго”, которое требовало непрерывного подавления – иначе он не мог бы принять и понять своих собственных персонажей. <...> Но он побеждает свое “эго”, когда стоит перед вымышленными им людьми – с ними он столь же смиренен и ненавязчив, как и сам Троллоп. То, что Толстой был на это способен, знаменует величайшее торжество искусства. Троллопу же такая позиция давалась легко – у него, как показал наш анализ, “эго” было слабым нередко даже в ущерб его житейскому благополучию. Оставаться в стороне, изучать, впитывать – это было в его натуре. Он совершенно не хотел управлять жизнью других людей. А Толстой хотел. Однако Толстой был чрезвычайно честным художником. Чтобы обрисовывать и анализировать других людей, необходимо хотя бы на время отказаться от желания управлять ими. В двух своих великих романах Толстой добивается от себя того, что у Троллопа получалось само собой», – отмечает Ч.П. Сноу [9. С. 175–176].

Скорее всего, указанная Ч.П. Сноу особенность художественного творчества Толстого была и причиной, и следствием отсутствия диалога повествователя с читателем. Точка зрения автора-повествователя у Толстого, в связи с особенностями его личности и мировоззрения, просто не могла быть соразмерной, одномасштабной взгляду читателя, поэтому Толстой не делает каких-либо выводов относительно поступков героев, в художественном мире романа «Анна Каренина» максимально скрыто авторское понимание происходящего и его оценка. Получается, что автор-повествователь и у Троллопа, и у

Толстого могут быть охарактеризованы как всезнающие, но при сопоставлении текстов романов складывается впечатление, что Тrolлоп все-таки ближе к своим героям, нежели Толстой. Во многом такому впечатлению способствуют обращения повествователя к читателям, присутствующие в романах Тrolлопа.

В.А. Бячкова описывает две ситуации, в которых повествователь у Тrolлопа взывает к читателю. В первом случае «всезнающий повествователь обращается к читателю как собеседник, комментируя события сюжета, поступки героев, высказывая свое, авторское отношение к ним. Точка зрения автора при этом не всегда, даже потенциально, совпадает с точкой зрения читателя. В таких случаях надежный повествователь, объясняя читателю свой взгляд на ситуацию, воспитывает его, подводит к мнению, близкому к авторскому» [14. С. 23]. Во втором случае автор обращается к читателю с помощью местоимения «мы», как бы объединяя себя и реципиента. Таким образом «автор также получает возможность “направлять” читателя, напоминая ему некоторые события сюжета или предсказывая их дальнейшее развитие» [14. С. 23].

Нередко Тrolлоп позволяет себе актуализировать для читателя определенные важные моменты, хотя чаще всего он не дает поступкам героев прямых и однозначных оценок. Точка зрения Толстого в «Анне Карениной» может быть осмыслена лишь при сопоставлении эпизодов, поступков героев, воссоздании художественной целостности.

Очень хорошо позицию автора в романах Тrolлопа и Толстого можно проанализировать на примере перекликающихся мотивов. Примечательно, что в названии романа Тrolлопа «Виновата ли она?» (есть и вариант перевода «Можно ли ее простить?») уже содержится ряд важнейших мотивов: преступления, наказания, вины, которые становятся впоследствии центральными и в «Анне Карениной».

Обращения к читателям в романах Тrolлопа немногочисленны. В романе «Виновата ли она?» они напрямую соотносятся с заглавием произведения. Вопрос, вынесенный в заглавие романа Тrolлопа, может быть отнесен ко всем его героиням: к мистрис Гринау, к Алисе, к Гленкоре, даже к Кэт Вавазор. Ситуация, в которой оказывается Алиса Вавазор, отказавшая любящему ее человеку, отчасти сходна с ситуацией с Кити Щербацкой в романе «Анна Каренина». Алиса отказывает искреннему и честному Джону Грею, как Кити отказывает

Левиному. «Только тогда она поняла свою ошибку, всю пропасть, лежавшую между мечтой и действительностью, между минутным увлечением, блеснувшим перед ней счастьем и настоящим счастьем. Она согласилась быть женой человека, которого не любила, и ради пошлого честолюбия оттолкнула от себя того, кто был ей дороже всего на свете. Одно воспоминание об этом возмущало ее, и она чувствовала, что никогда не простит себе» [13].

Троллоп очень скрупулезно и внимательно описывает переживания Алисы, ее постоянные колебания, но по масштабу они несопоставимы с драмой и даже трагедией Анны Карениной. Мотив вины не раз появляется на страницах романа. «Он никогда не бывал виноват. Он смело может сказать, что не знает за собою ни одной вины», – говорит Алиса про Джона Грея [13]. Ни один раз заставляя свою героиню сознавать собственную вину, Троллоп показывает читателю, что прощает ее и призывает читателя к такому прощению: «А вы, неправда ли, прощаете ее, читатель? Или, может быть, я слишком рано предлагаю Вам этот вопрос. Что до меня, то я давно уже простил ее...» [13]. Мотив вины и ее искупления становится одним из центральных в романе Толстого: свою вину пытается искупить или загладить Стива Облонский, с виной за измену и предательство мужа и сына пытается жить Анна Каренина. Однако Толстой не берет на себя право вершить судьбы, обвинять или прощать. Важнейшей особенностью «Анны Карениной» является воплощение в художественном мире образца духовного движения человека. В отличие от Троллопа, представляющего в своих романах жизненные перипетии героев, руководящего читателем, его выводами относительно того или иного персонажа, подводящего реципиента к определенной нравственной оценке поступков, Толстой снимает с себя и каждого из читателей право судить свою героиню. Вспомним эпиграф к роману «Анна Каренина»: «Мне отмщение и Аз воздам» [4. Т. 18. С. 3]. По сути дела, относясь ко всему роману, являясь элементом целостности художественного мира, эпиграф при этом оказывается внеположной ему, иной точкой зрения, благодаря которой читатель Толстого приобщается не просто к созданному автором миру, а к его отношениям с Высшей силой, с Богом.

А.И. Эртель, русский писатель 1870–1890-х гг., отмечал, что все писатели делятся на три типа. Лучшие из них умело совмещают

изображение обывденной жизни и ее высшие мерилы: правду, добро, красоту, любовь – Бога, как проявление высшего закона. «Разумеется, в высшем-то своем типе искусство должно неразрывно соединять в себе и то и другое, то есть над сумятицей изображаемой жизни, над всем злом и добром этой сумятицы, над ее красотой и безобразием непрестанно должен носиться “дух Божий”, непрестанно должно слышаться напоминание о том, что есть правда, есть добро, есть красота; что есть непререкаемое мерило всей этой нестройности жизни, всей этой толчеи и как будто бессмысленной и неуловимой пестроты жизненных явлений. И у великих художников это всегда есть. Есть у Толстого, у Шекспира, у старых греческих трагиков, у Гёте (в Фаусте)» [15]. Но есть, по мнению Эртеля, и еще два типа: некоторые из писателей представляют изумительные галереи человеческих страстей, однако при этом не дают читателю путеводной звезды. И реципиент, не имеющий в душе Бога, может заблудиться в художественном мире, принять обманный блеск за истинный. Писатели третьего типа в первую очередь ратуют за показ Божественных законов, но при этом не изображают живой, естественной жизни, а рисуют некую сказку, сон, поэтому и влияние их на читателя уподобляется влиянию сна.

Мы привели классификацию писателей Эртеля именно потому, что она позволяет указать на различия в таланте Толстого и Тrolлопа. Толстой выступает как истинно религиозный художник: его глобальной целью является приобщение читателя к религиозному сознанию, передача ему понимания того, что является высшим мериллом в жизни. Разумеется, Тrolлоп не пользуется своим талантом, «чтобы служить явной похоти или явному соблазну», он пытается показать читателям иерархию ценностей героев, однако высшей ступенью у него не всегда является «дух Божий». Поэтому Тrolлоп может быть отчасти причислен к тем романистам, которые, по мнению Эртеля, правдиво изображают жизнь, но не подвигают читателя к духовному росту: «В этом мутном и неприглядном море человеческих страстей, пороков, зла, глупости и ошибок нужно странствовать со своим собственным компасом – с недремлющим Богом в своей душе; разумеется, тут возможны для читателя и соблазны, как возможны они и в настоящей жизни, – но зато какое расширение сознания, какой опыт, какое наглядное доказательство всего вреда, проис-

ходящего от извращения ума, страстей и чувств, какое знание новых обстоятельств в нравственной, исторической, бытовой, физиологической жизни человечества» [15]. Именно поэтому собирательный тип романа Тrolлопа, читаемый Анной Карениной в вагоне, рассматривается Толстым как произведение, иллюстрирующее отражения жизни.

Вслед за Тrolлопом Толстой иллюстрирует многие болезни общества и странные, патологические отклонения в сторону искусственной жизни с помощью мотива сумасшествия. Нередко сами герои осознают абсурдность своего поведения. Так, Алиса, полностью запутавшись в своих предпочтениях, отказав Джону Грею и осознавая низкую сущность Вавазора, оценивает нелогичность своего поведения: «Сумасшествием было с ее стороны давать свое согласие на этот брак, сумасшествием было ехать с ними за границу» [13]. Сумасшествие тут сродни помрачению героини, завлеченной в сложную игру. Уместно вспомнить Вронского, который также вынужден играть и приспособливаться ради принца: «Он всю эту неделю не переставая испытывал чувство, подобное чувству человека, который был бы приставлен к опасному сумасшедшему, боялся бы сумасшедшего и вместе, по близости к нему, боялся бы и за свой ум» [4. Т. 18. С. 373].

Тrolлоп очень реалистично показал человека в состоянии психоза, развивающегося под влиянием какой-то одной навязчивой мысли или идеи, трудного положения. В романе «Леди Анна», мать Анны, Жозефина Ловель, всю свою жизнь отдавшая на борьбу за законный титул и наследство, не может спокойно допустить женитьбы дочери на портном. Тrolлоп на протяжении ряда глав показывает, как растет и крепнет желание отомстить за все обиды в сердце матери. Она готова на самоубийство, на убийство жениха дочери, она негодует, что дочь не умерла во время тяжелой болезни: «Она не боялась смерти, не боялась ничего за гробом, но содрогалась от страха при одной мысли о грозившем ей унижении. <...> Но может быть, кто-нибудь из них умрет, дочь или портной, или сама она, несчастная мать, и мучение ее кончится» [16]. Героиня Тrolлопа, как после и Анна Каренина у Толстого, ищет способ отмищения.

Любые элементы, заимствованные Толстым, творчески переработанные им, приобретают особый, толстовский масштаб. Одной из важнейших особенностей романа «Анна Каренина» является посте-

пенное приобщение читателя к религиозному сознанию: на фоне исканий и сомнений Толстого 1870-х гг., трудно разрешимых религиозных вопросов, присутствующих в мире писателя в эти годы, художественный мир романа «Анна Каренина» как особая модель действительности оказывается полностью в рамках христианской культуры. Обобщения и прозрения Толстого, создавшего в «Анне Карениной» один из лучших образцов эпического романа, на порядок глубже суждений Тrolлопа. Однако социально-психологические романы Тrolлопа, в которых писателю удалось показать целостный образ английского общества, жизнь различных социальных слоев, галерею персонажей со своими убеждениями, пристрастиями, целями и проблемами, в значительной мере повлияли на Толстого.

Скорее всего, можно говорить о том, что творческие освоения Толстым находок Тrolлопа коснулись разных аспектов. Масштабные эпические циклы Тrolлопа могли повлиять на Толстого, искавшего особую новую жанровую форму романа. Толстой в полной мере оценил мастерство Тrolлопа-реалиста и психолога, создавшего правдивые образы героев. Особое влияние на Толстого могли оказать примеры деятельных и активных героинь Тrolлопа, образы политиков и особенно Пантагенета Паллизера. Внимательное сопоставление героев, поведенческих характеристик, мотивов и сюжетных ходов у Тrolлопа и Толстого позволило нам обнаружить систему переключек художественных миров романистов. Внешне оценивая роман Тrolлопа как роман светский, роман отражений жизни, Толстой использовал немало положительных черт героев Тrolлопа, по-своему перетасовав их и наделив ими своих персонажей.

Литература

1. *Проскурнин Б.М.* Диалог русской и английской культур: об одном аспекте рецепции творчества Энтони Тrolлопа в России // *Мировая литература в контексте культуры*. 2015. № 4 (10). С. 33–45.
2. *Капустин Н.В.* «Чужое слово» в прозе А.П. Чехова: жанровые трансформации. Иваново: Ивановский гос. ун-т, 2003. 262 с.
3. *Андреева В.Г.* О национальном своеобразии русского романа второй половины XIX века. Кострома: КГУ, 2016. 492 с.
4. *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: в 90 т. М.: Художественная литература, 1928–1958.

5. Андреева В.Г. «Бесконечный лабиринт сцеплений» в романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина». Кострома: Авантитул, 2012. 296 с.
6. Хьюитт К. Энтони Тrollope: с терпимостью и сочувствием // Вопросы литературы. 2015. № 6. С. 276–299.
7. Гнусова И.Ф. «Утешаюсь, что у него свое, а у меня свое»: творческий диалог Л.Н. Толстого с Э. Тrollopeм // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 389. С. 15–21.
8. Тrollope Э. Бриллиантовое ожерелье. URL: http://az.lib.ru/t/trollope/text_1873_the_eustace_diamond-oldorfo.shtml
9. Сноу Ч.П. Тrollope / пер. с англ., предисл. В.В. Ивашевой. М.: Высш. шк., 1981. 208 с.
10. Тrollope Э. Орлийская ферма. URL: http://az.lib.ru/t/trollope/text_1862_orley_farm-oldorfo.shtml
11. Ивашева В.В. Английский реалистический роман XIX века в его современном звучании. М.: Худ. лит., 1974. 464 с.
12. Саркисова Н.М. Энтони Тrollope // История западноевропейской литературы. XIX век. Англия / под ред. Л.В. Сидорченко, И.И. Буровой. СПб.; М.: СПбГУ; Академия, 2004. С. 337–347.
13. Тrollope Э. Виновата ли она? URL: http://az.lib.ru/t/trollope/text_1865_can_you_forgive_her-oldorfo.shtml
14. Бячкова В.А. Принципы экспликации формального адресата в романах Э. Тrollope 1860-х гг. // Мировая литература в контексте культуры. 2008. № 3. С. 21–25.
15. Этель А.И. Письма. URL: http://az.lib.ru/e/ertelx_a_i/text_0070.shtml
16. Тrollope Э. Леди Анна. URL: http://az.lib.ru/t/trollope/text_1874_lady_anna-oldorfo.shtml

Novels by Anthony Trollope and *Anna Karenina* by Leo Tolstoy: Genetic and Typological Similarities

Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies, 2020, 14, pp. 62–89. DOI: 10.17223/24099554/14/3

Valeria G. Andreeva, Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russian Federation); Kostroma State University (Kostroma, Russian Federation). E-mail: lanfra87@mail.ru

Keywords: Leo Tolstoy, Anthony Trollope, novel, epic novel, sociopsychological novel, realism, borrowing, creative development, artistic similarities.

The reported study was funded by the Russian Foundation for Basic Research, Project No. 20-012-00102.

The article discusses the ideological and thematic similarities of the novels by Anthony Trollope and Leo Tolstoy and evaluates the possible images and motives that Tolstoy could creatively master after reading Trollope's novels and use to create the

novel *Anna Karenina*. The author of the article states that more than two dozen Trollope's novels, which were especially popular among his contemporaries, were translated into Russian and published in Russia. Moreover, some of them were released more than once, appearing first on the pages of literary journals, and then in the form of separate books. Trollope's novels were included into a kind of an artistic polylogue of Russian novelists who talked about the future of the country, about a new hero, about current problems of the present and the development path of Russia. A careful comparison of Trollope's novels and the *Anna Karenina* novel allows the author of the article to conclude that the English writer, his artistic images and ideas had a significant influence on Tolstoy. *Anna Karenina* gives an important "hint": the protagonist reads a book whose plot elements resemble the collective image of Trollope's works very much. The author of the article, for the first time, thoroughly studies the possible effects of Trollope's novels on Tolstoy, notes the lines of the writers' ideological convergence and divergence. She analyzes individual plot schemes and elements of Trollope's novels that Tolstoy could creatively master and the most important images and motifs of Trollope's works that influenced Tolstoy's artistic search. The author shows that the Russian classic admired Trollope's skill in portraying characters, his thought-out system of heroes' changing, passing certain stages of development as artistic time progresses. She notes specific exchanges at the character level in Trollope's novels *Orley Farm* and *Can You Forgive Her?* and Tolstoy's novel *Anna Karenina*. While comparing the novels, the author pays special attention to the topics of human destiny, family, to the images of statesmen and strong, resolute heroines; notes the special veracity and artistic accuracy of Trollope and Tolstoy; analyzes the images of narrators in the writers' novels. The author states that, following Trollope, Tolstoy illustrates many diseases of society and strange, pathological deviations towards artificial life. However, all the artistically mastered elements of Trollope acquire a different scale in Tolstoy not only due to the truthful and accurate transfer of facts and events by the Russian writer, but also due to the religious consciousness present in Tolstoy's works. Externally evaluating Trollope's novels as novels of life's reflections, Tolstoy used many of the positive features of Trollope's heroes, shuffling them in his own way and endowing them with his characters.

References

1. Proskurnin, B.M. (2015) The Dialogue of Russian and English Cultures: On One Aspect of Anthony Trollope's Reception in Russia. *Mirovaya literatura v kontekste kul'tury – World Literature in the Context of Culture*. 4 (10). pp. 33–45. (In Russian).
2. Kapustin, N.V. (2003) "Chuzhoe slovo" v proze A.P. Chekhova: zhanrovye transformatsii ["Alien Word" in A.P. Chekhov: Genre Transformations]. Ivanovo: Ivanovo State University.

3. Andreeva, V.G. (2016) *O natsional'nom svoeobrazii russkogo romana vtoroy poloviny XIX veka* [On the National Identity of the Russian Novel of the Second Half of the 19th Century]. Kostroma: Kostroma State University.
4. Tolstoy, L.N. (1928–1958) *Poln. sobr. soch.: v 90 t.* [Complete Works: In 90 Vols]. Moscow: Khud. lit.
5. Andreeva, V.G. (2012) “*Beskonechnyy labirint stsepleniya*” v romane L.N. Tolstogo “*Anna Karenina*” [“An Endless Labyrinth of Links” in the novel “Anna Karenina” by L.N. Tolstoy]. Kostroma: Avantitil.
6. Hewitt, K. (2015) *Entoni Trollop: s terpmost'yu i sochuvstviem* [Anthony Trollope: With Tolerance and Sympathy]. Translated from English by I. Popova. *Voprosy literatury*. 6. pp. 276–299.
7. Gnyusova, I.F. (2014) “I Console Myself That He Has His Own, and I Have Mine”: Leo Tolstoy's Creative Dialogue With Anthony Trollope. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 389. pp. 15–21. (In Russian).
8. Trollope, A. (1873) *Brilliantovoe ozherel'ye* [The Eustace Diamonds]. Translated from English. [Online] Available from: http://az.lib.ru/t/trollop_e/text_1873_the_eustace_diamond-oldorfo.shtml.
9. Snow, C.P. (1981) *Trollop* [Trollope: His Life and Art]. Translated from English by P. Gurov. Moscow: Vyssh. shkola.
10. Trollope, A. (1862) *Oriyskaya ferma* [Orley Farm]. Translated from English. [Online] Available from: http://az.lib.ru/t/trollop_e/text_1862_orley_farm-oldorfo.shtml.
11. Ivasheva, V.V. (1974) *Angliyskiy realisticheskiy roman XIX veka v ego sovremennom zvuchanii* [The English Realistic Novel of the 19th Century in the Modern Interpretation]. Moscow: Khud. lit.
12. Sarkisova, N.M. (2004) *Entoni Trollop* [Anthony Trollope]. In: Sidorchenko, L.V. & Burovaya, I.I. (eds) *Istoriya zapadnoevropeyskoy literatury. XIX vek. Angliya* [History of Western European Literature. 19th Century. England]. St. Petersburg: Moscow: St. Petersburg State University, Akademiya. pp. 337–347.
13. Trollope, A. (1865) *Vinovata li ona?* [Can You Forgive Her?]. [Online] Available from: http://az.lib.ru/t/trollop_e/text_1865_can_you_forgive_her-oldorfo.shtml.
14. Byachkova, V.A. (2008) Printsipy eksplikatsii formal'nogo adresata v romanakh E. Trollopa 1860-kh gg. [The principles of expressing the formal addressee in A. Trollope's novels of the 1860s]. *Mirovaya literatura v kontekste kul'tury – World Literature in the Context of Culture*. 3. pp. 21–25.
15. Ertel', A.I. (1908) *Pis'ma* [Letters]. [Online] Available from: http://az.lib.ru/e/ertel'_a_i/text_0070.shtml.
16. Trollope, A. (1874) *Ledi Anna* [Lady Anna]. Translated from English. [Online] Available from: http://az.lib.ru/t/trollop_e/text_1874_lady_anna-oldorfo.shtml.

И.И. Назаренко

**«ОРФЕЙ В АДУ»: ТРАНСФОРМАЦИЯ МИФА
ОБ ОРФЕЕ И ЭВРИДИКЕ В РОМАНЕ
Б. ПОПЛАВСКОГО «ДОМОЙ С НЕБЕС»**

В романе Б. Поплавского «Домой с небес» (1935) обнаруживаются аллюзии, отсылающие к мифу об Орфее и Эвридике. Сюжет романа прочитывается сквозь призму этого мифа для понимания авторской концепции любви, искусства, структуры реальности. Определяется принцип аллюзий на известный миф и выявляется полемика автора с ним. Делается вывод, что «ад» (не Аид) целовеком современной цивилизации видится как в метафизической сфере духа (культуры), так и в земной реальности (в сфере эроса). Обосновывается соответствие модернистской эстетике семантики сюжета романа.

Ключевые слова: литература русской младоэмиграции, Б. Поплавский, «Домой с небес», миф об Орфее, трансформация мифологического сюжета, модернистский роман.

На рубеже XIX–XX вв. в связи с кризисом позитивизма и критического реализма писатели-модернисты обратились к мифу. Е.М. Мелетинский указывает, что пафос мифологизма XX в. – преодоление ограниченного социально-исторического подхода к искусству и реальности, «выявление неких неизменных, вечных начал, позитивных или негативных, просвечивающих сквозь поток эмпирического быта и исторических изменений» [1. С. 295]. Основная функция мифологизма в модернистском романе, по мысли Е.М. Мелетинского, – структурирование повествования; при этом авторская ирония и самоирония является средством «выражения огромной дистанции, отделяющей современного человека от подлинных первобытных мифотворцев» [1. С. 297].

Художники обращались к античному мифу об Орфее, «самом известном из когда-либо живших поэтов и музыкантов» [2. С. 140], на протяжении истории искусства от Античности до Нового времени.

Миф об Орфее актуализируется в XX в., Е.В. Гнездилова назвала Орфея символом культуры XX века [3. С. 10]. Е.В. Болнова показала, что в русской литературе рубежа XIX–XX вв. (В. Соловьёв, А. Блок, В. Иванов, В. Брюсов, А. Белый и др.) оформляется символистский неомиф об Орфее как универсальном прапоэте, противопоставленном идеальному поэту-гражданину последней трети XIX в.: «...абсолютизируется сила искусства и способность Орфея подчинять себе живую и неживую материю» [4. С. 23]. С 1910-х гг., в связи с историческими катаклизмами, за которыми последовал кризис культуры, начинается разрушение символистского неомифа (И. Анненский, В. Ходасевич, О. Мандельштам, Г. Иванов, Б. Лифшиц): «...десакрализация, деканонизация, травестия, демократизация образа Орфея, появление образа Антиорфея, смещение интенции автора на фигуру Эвридики» [4. С. 23]. За этим, по мысли Е.В. Болновой, последовала автоматизация неомифа, его переход в разряд готовых шаблонов писателей второго ряда.

Разрушение, а не автоматизация символистского мифа об Орфее, по нашей гипотезе, было продолжено в творчестве Бориса Поплавского (1903–1935), поэта «младшего» поколения русской эмиграции первой волны. Образ Орфея в лирике младоэмигранта становился предметом научной рефлексии. О.С. Кочеткова выделяет образ Орфея-граммофона, который «являет собой идею искаженной первоизданной жизни, утраченного детства человечества» [5. С. 14]. Эвридика для Орфея Поплавского, по мысли исследовательницы, – это Россия, и, для того чтобы спасти ее, нужно «забыть о ее существовании за спиной, <...> воспеть ее преображенный образ» [5. С. 15]. Кочеткова подчеркивает, что миф об Орфее в лирике Поплавского остается незавершенным, «есть только намек на спасение Эвридики» [5. С. 16]. Н.В. Норина и А.Е. Спереденюк замечают слияние в образе Орфея Поплавского поэтически-музыкальной и религиозной ипостаси («Орфей как поэт, музыкант и Орфей как небесный Бог» [6. С. 57]), выявляют, помимо Орфея-граммофона, образы «Орфея-Иисуса», «снежного Орфея».

Мы конкретизируем проблему, во-первых, избрав для исследования роман Б. Поплавского «Домой с небес», его последнее прозаическое произведение; во-вторых, выявим аллюзии и образно-текстовые знаки, отсылающие к мифу об Орфее и Эвридике. Цель исследова-

ния – интерпретировать роман «Домой с небес» сквозь призму мифа об Орфее и Эвридике для выявления авторской концепции любви, искусства и реальности.

Искусство античного Орфея преображало реальность: в мифах он своей музыкой помогал аргонавтам, управлял животными, природой, даже богами. Б. Поплавский, человек XX в., эмигрант, увидевший разрушение родной русской культуры, ее бессилие перед реальностью, далек от иллюзий о сущности искусства. В критических статьях Поплавский высказал идею невозможности традиционного понимания искусства в современной социокультурной ситуации: «Искусства нет и не нужно. Любовь к искусству – пошлость» [7. С. 45]. «Не для себя и не для публики пишут. Пишут для друзей. Искусство есть частное письмо, посылаемое наудачу неведомым друзьям и как бы протест против разлуки любящих в пространстве и во времени» [8. С. 112]. Искусство, по мысли писателя, должно стать исповедальным, аналитическим актом, «человеческим документом», нужным для самого художника, а не для окружающих: «Существует только документ, только факт духовной жизни. Частное письмо, дневник и психоаналитическая стенограмма – наилучший способ его выражения» [7. С. 47].

Романы поэта – «Аполлон Безобразов» (1932) и «Домой с небес» (1935) – составляют дилогию. Из «Аполлона Безобразова» в «Домой с небес» переходят два персонажа (остальные лишь упоминаются) – центральный персонаж Васенька, изменившийся внутренне и внешне, получивший имя Олег, и его приятель Аполлон Безобразов, сущность и характер которого остаются неизменными.

Образ центрального персонажа «Домой с небес», молодого русского эмигранта, начинающего писателя Олега в романе эксплицитно, образно-текстовыми аллюзиями вводится в широкое интертекстуальное поле. Он соотносится с персонажами: 1) иудео-христианской мифологии – ангел, Левиафан, Люцифер, Христос; 2) античной мифологии – Леда, Европа, Даная, Дафнис, наконец, Орфей.

Соотнесение Олега с Орфеем вводится в нарратацию имплицитным нарратором (в нашем толковании, это Олег недалекого будущего, создатель текста романа, двойник автора): «Второй день Орфея в аду был все-таки легче» [9. С. 392]. Аллюзия маркирует соединение античного (Орфей) и христианского (ад, а не древнегреческий «Аид» –

«Ἀδης»). Она позволяет прочитывать сюжетную ситуацию романа не как модернизацию сюжета Орфея, а как проекцию на мифологический сюжет, позволяющую обнаружить не повторение, а изменение коллизий любви, творчества и существования в земной реальности современной творческой личности.

Основания сопоставлений мифа и романного сюжета видятся и в том, что в поэтическом наследии Поплавского есть не просто отсылка к мифу об Орфее, но использование метафоры Орфея в аду для выражения мироощущения автора. В роман введена автоцитата, отсылка поэта к собственной лирике. Известно, что поэт при жизни планировал публикацию книги стихов «Орфей в аду», однако предполагаемый состав книги неизвестен [10. С. 539]. В 2009 г. вышла книга с названием «Орфей в аду», куда вошли неопубликованные при жизни поэта стихотворения. Одно из них носит название «Орфей в аду» (1925–1927). Как и в названии, античные образы (мойры, антропофаги) в нем соединяются с христианскими (Бог, ад). Лирический сюжет разворачивается как гибель лирического героя в реке, последующее погружение в ад и соединение с его обитателями (игра в карты с людоедами): «Усаты духи шепчут у сосудов, / В которых парится несправедная плоть. / <...> / Антропофаги жмут людской приплод. // Но, о, реку, ура, реку из речки. / Казалось, им необходим партнер. Сажусь играть, сдаю, дрожа (у печки). / Какая масть ко мне пошла, синьор!» [11. С. 111]. Лирический герой, оказавшись в аду, взывает к Богу, чтобы пересечь мир смерти, имеющий черты реального абсурда: «О, Бог, скорей, о бок, Ты безрассуден» [11. С. 111]. Образ Орфея-граммофона, «Орфея в аду», на который указывали исследователи, появляется в стихотворении «Дождь» (1925–1929, книга стихов «Флаги»): «Пел граммофон, как бы Орфей в аду. // «Мой бедный друг, живи на четверть жизни. / Достаточно и четверти надежд. // <...> / Отказываюсь от всякого участия / Отказываюсь жить на сей земле» [10. С. 71].

Звук Орфея-граммофона в стихотворении выражает божественную силу искусства, призывая лирического героя отказаться от жизни в брэнной земной реальности и погрузиться в мир вечного искусства. Оба стихотворения, созданные во второй половине 1920-х гг., оформляют метафору Орфея в аду как ухода из земной реальности в инобытие – прекрасный мир искусства или абсурдный мир после-

смертия; в первой половине 1930-х гг., в романе «Домой с небес» автор даёт иную интерпретацию этой метафоры.

Мифический Орфей далек от сомнений в собственном творческом даре, которыми мучается Олег, современный писатель-эмигрант. Персонаж не имеет законченных опубликованных произведений, сомневается в собственном творческом даре и фабульно, в повествуемом времени, показан в творческом процессе (писательстве) редко. Есть указания только на периодическое обращение к дневниковым записям (но внутри которых может создаваться черновик стихотворения). Ведение дневника для Олега – это сублимация творческого дара, не уход в воображение, а самоотожествление, скрытое от окружающих. Это покаяние и самоутверждение только для себя, для поиска смысла собственной жизни и своего искусства, осмысление своих связей с реальностью либо осмысление самой реальности, Бога и его роли в мироздании. Это сближает Олега с мифическим Орфеем, в пении которого нет вымысла: во время странствия с аргонавтами он повествует о создании мира, титанах и богах («Аргонавтика» Аполлония Родосского), которые для мифологического сознания являются не вымыслом, а частью реальности; в царстве мертвых он поет Аиду и Персефоне о своей любви к Эвридике и горе, разлучившим их («Метаморфозы» Овидия).

Покаянная самохарактеристика Олега – «сортирный писатель» [9. С. 406], подобный пишущим на сортирной стене для читателей, поскольку одно из мест его творчества – сортир, локус одновременно одиночества и единственного способа донести послание. Понимание искусства персонажем не орфическое, а рационалистическое – он несовершенный творец не по божественным и даже не читательским критериям, а в собственной оценке, потому что неспособен создать законченное произведение, только дневники, «отрывки без головы и хвоста» [9. С. 339]. Современный Орфей «закован в одиночную камеру непечатности и неизвестности» [9. С. 428], т.е. отчужден от социума самой историей (революция, эмиграция), неспособен воздействовать на него, в отличие от мифического Орфея, которому подвластна живая материя. Семантика сортира связана с телесным низом, с естественными физиологическими процессами, обнажением себя в творчестве. Писательство в виде ведения дневников является для Олега исповедальным актом, самоочищением без самоидеализации.

Коллизия исповеди и покаяния Олега (как нарратора во времени повествования и как персонажа в повествуемом времени) отсылает к иному культурному полю, нежели орфический миф – к христианскому сознанию, в котором человек ответствен перед высшей инстанцией – трансцендентным Богом. Олег называет себя христианином [9. С. 406], однако Д.В. Токарев трактует образ Бога в сознании Олега как далекий от Христа, сконструированный на основе множества религиозных мифов: «...он похож скорее на ветхозаветного Иегову, но еще больше – на ассирийского Ваала, ведического Индру, иранского Митру, вавилонского Бела-Мардука или греческого Зевса» [12. С. 200]. Называть Олега христианином неточно, поскольку он выстраивает языческие отношения человека с Богом. Согласно им душа человека – это жена Бога, и духовная связь между ними близка чувственно-половой: «...монастырь, молитва и особенно келья и есть альков для сокоупления с самим Богом, причем Бог всегда мужчина, а душа – женщина, раскрывающаяся, поднимающаяся горбом к Богу» [9. С. 378].

Олег – идеалист, его идеализм субъективный, это продукт его индивидуального сознания. Чтобы приблизиться к Богу, он погружается в подсознание во время снов и медитаций: «Олег закрывает глаза и видит перед собою знакомое чудовище, огромный стальной гидравлический пресс, пар из ноздрей, который, медленно сдвигая челюсти, отжимает все живое за порог сознания...» [9. С. 308]. Персонажу кажется, что он слышит голос божества и видит его физический облик, но не может соединиться с ним. Однако Аполлон Безобразов, некоторое время бывший духовным авторитетом Олега, в своем дневнике утверждает Бога как интуицию индивида: «...каждый человек абсолютно в плену у своего сна о Боге» [9. С. 230]. Это высказывание, на наш взгляд, оформляет авторскую идею не фиктивности представлений о Боге, а разрыве связи человека с божеством, его непознаваемости и недостижимости, по причине чего человеку остается выстраивать индивидуальный миф о нем. Это полемика с мифологическим сознанием, в котором люди связаны с богами, спускающимися в их мир, и с мифом об Орфее, которому помогали боги (Аполлон дарит лиру, Гермес ведет их с Эвридикой из царства мертвых).

Перевод персонажа из культурного поля христианства в поле античного мировосприятия, прежде всего, связан с именем его приятеля Аполлона Безобразова. Аполлон – древнегреческий бог света и предсказаний, покровитель искусств, муз, воплощение мужской красоты. В мифах Орфей был любимцем Аполлона (в некоторых архаичных – даже его отцом); Аполлон подарил Орфею лиру, а музы научили его играть на ней. Е. Менегальдо так характеризует Безобразова: «Безобразный – физически или нравственно – или же лишенный всякого образа герой, однако, окрещен именем бога, воплощающего греческий идеал гармонии и красоты. <...> ...аскет, мистик, наделенный таинственной силой притяжения; он уже “по ту сторону добра и зла”, отрешился от всего земного, от любви и от сострадания: это – “каменный человек”» [13. С. 433]. В первом романе («Аполлон Безобразов») Васенька не центральный персонаж, а нарратор, объект влияния заглавного героя; во втором романе («Домой с небес») он освободился от приятеля-учителя и духовно, и событийно, выдвинувшись в центр повествования. Хотя в «Аполлоне Безобразове» Аполлон говорит Васеньке, что искусство его не интересует, в «Домой с небес» он ведет дневник (фрагмент его дан в начале романа). Творческая связь персонажей, близкая мифу об Орфее, проявляется в ведении дневников Олегом, что можно истолковать как подражание Аполлону, который пробудил в приятеле тягу к самопознанию в творчестве, присутствующему в персонаже изначально (в «Аполлоне Безобразове» указано, что Васенька писал стихи до встречи с Аполлоном).

Аполлон носит имя древнегреческого бога по причине его связи с «небесами» (упоминается даже, что он поступил на богословский факультет), обращенности не к бытию, а к культуре и подсознанию. Он воплощает для Олега пример аскетического существования, жизни на «небесах», вне социума и любви. Аполлон исчезает из повествования, когда Олег пытается вернуться на «землю» и отдаляется от своей судьбы Орфея, и появляется в финале, когда тот решает вернуться к творчеству. Безобразов в начале романа соотносится нарратором со змеей: «...архаический и недоступный, продолжал путешествовать из конца в конец города, как змея» [9. С. 229–230]. Это аллюзия не только к библейскому змею, искустителю Еву, но и к змею из мифа об Орфее. Эвридика, бегущая от преследователя-Аристея,

умирает от укуса змея, т.е. змей способствует разлуке Орфея и Эвридики. Хотя в романе Поплавского нет ситуаций встречи Безобразова с возлюбленными Олега, он, отвергающий земные ценности любви и не участвующий в любовной коллизии, смеется над любовными страданиями Олега, над Катей и Таней.

Заглавие романа «Домой с небес» выражает его основное сюжетное событие: переход Олега, центрального персонажа, через «семантический рубеж» (Ю.М. Лотман [14. С. 148]) – возвращение с «небес» на «землю». Важность аллюзии к мифу об Орфее, сюжета спуска Орфея в царство мертвых (Аид, ад) подчеркивает одно из первоначальных названий романа – оксюморонное «Ангелы ада» [15]. Оно делает акцент на любовном сюжете романа («ангелы ада», вероятно, возлюбленные Олега), констатирует мертвенность и инфернальность «земли»; итоговое «Домой с небес» выявляет авторскую идею необходимости поиска «дома» и преодоления «ада».

«Небо» в романе «Домой с небес» – это мир сознания, в котором возможны общение с Богом как метафорой внутренних абсолютов; это нематериальная реальность духовной культуры – философии, литературы, собственного творчества. «Земля» – это материальная, природная реальность, укорениться в которой помогают любовные отношения с женщиной, являющейся воплощением земной материи и чувственного мира; это и реальность социальная – в ней укорениться позволяют труд, работа, дающая социальный статус. И.Е. Разинькова замечает: «Путь “на небо” оказывается в поэтике романа дорогой вглубь себя, высота соотносится с глубиной» [16. С. 17]. То есть антиномии «небеса» / «земля» задают не мифологическую пространственную оппозицию верх / низ, а оппозицию внутреннее пространство персонажа / внешнее пространство. «Земля» называется «домом», т.е. в заглавии романа «небеса» противопоставлены «дому», «небеса» для человека не родное, а чужое пространство. О «небесах» центральный персонаж говорит как об «аде»: «домой с небес, из раскаленного ада святости, жестокости, спорта и книг – на землю, в смирение труда, усталости и физической любви» [9. С. 305]. Это указывает на перевернутость образа мироздания у Поплавского, что противоположно упорядоченной мифологической модели мира: «небеса» соотносятся с нижним, инфернальным пространством вечных мучений потому, что из-за недостижимости Бога,

идеала, жизнь в отрыве от него становится мучительной, как и жизнь, близкая к Богу.

В романе «земля» и «дом» не являются абсолютными синонимами – «дом» нужно обрести, соединив «небеса» и «землю». Поэтому сюжет романа не возвращение на «землю», «домой» (реалистическая аксиология), а поиск и создание своего пространства (тут-бытия), в том числе и с помощью творчества, искусства (близко модернистской, экзистенциалистской идее). Внутренняя коллизия центрального персонажа – метания между «небом» и «землей», невозможность окончательно укорениться ни в материальной реальности, ни в метафизическом мире.

В романе возникает инверсия орфического сюжета и образов Орфея и Эвридики. Такие инверсии, когда функция проводника-Орфея передается женскому персонажу, встречались в мировой литературе: А.А. Асоян указывает на Данте и Беатриче, Онегина и Татьяну... [17. С. 131]. Из типов мифологизма в модернистском романе, выделенных Е.М. Мелетинским, Поплавскому ближе не джойсовский, а кафкианский, т.е. не повторяемость неразрешимых коллизий [1. С. 298–340], а «миф наизнанку», «антимиф» [1. С. 340–358], его профанация в современной послереволюционной реальности. У Олега и мифического Орфея больше различий, чем сходств, поэтому его можно назвать Антиорфеем (вслед за Болоновой, обозначившей так мандельштамовского героя [4. С. 141–153]). В «Домой с небес» не Олег, современный Орфей, спускается в царство мертвых за Эвридикой, а он сам пытается вернуться в земную реальность из «раскаленного ада святости, жестокости, спорта и книг» [9. С. 305], сбегает от Бога с помощью женской любви Эвридики (Таня и Катя). С образом Эвридики-России женских персонажей романа связывала Кочеткова: «...возлюбленные главного героя Олега носят традиционные для русской литературы имена героинь, воплотивших в себе два противоположных начала русской души: Тани (хотя Поплавский представляет “приземлённый” вариант любимой пушкинской героини) и описываемой в блоковской манере Кати» [5. С. 25]. Но для современного Орфея не только «небеса», но и земная реальность с Эвридикой оборачивается «адам печали» [9. С. 385], «ледяным адом мертвых, вымученных и трупоподобных белых тел» [9. С. 374].

В сюжете центрального персонажа романа выделяются пять семантических полей, которые накладываются на миф об Орфее и Эвридике.

1. В мифе до встречи Орфея с Эвридикой говорится о его путешествии в Египет и странствиях с аргонавтами (соотносимо с дофабульными эмигрантскими странствиями Олега после революции, о которых он упоминает в воспоминаниях в «Домой с небес», с жизнью Васеньки-Олега в «краю друзей» в «Аполлоне Безобразов») [2. С. 139].

Исходная ситуация, в которой дан Олег в начале 1-й главы, – близость к «небесам» и Богу, что подчеркивает его пространственное местонахождение (на крыше парижского дома). Однако связь Олега с Богом негармонична, поскольку близость к «небесам» приводит к тягостному одиночеству в земной реальности, и сама близость к Богу тягостна: «...белое небо, нестерпимое для взора, хоть и без солнца, белое до боли» [9. С. 231]. Знакомство с Таней, первым вариантом Эвридики, проводника в земную реальность (данное ретроспективно, в воспоминании Олега), заставляет персонажа тянуться к «земле».

2. В мифе Орфей спускается в Аид за Эвридикой, своей женой, погибшей от укуса змеи, и чарует там музыкой обитателей царства мертвых. Бог подземного царства позволяет Эвридике вернуться в мир живых с запретом Орфею не оборачиваться, пока та не выйдет на солнечный свет. Орфей нарушает запрет у выхода из подземного царства, оборачивается, теряя Эвридику навсегда [2. С. 139–140].

Событие реальности в романе, фиксирующее событие сознания – путешествие Олега из «метафизического ада» в «земной рай», – их с Аполлоном Безобразовым отъезд на лето из Парижа в Сен-Троpez, портовый городок. Поездка становится для Олега выходом из цивилизации и приближением к природе, к чувственному миру. Центральный персонаж, живший долгое время в отрыве от социума, столкнувшись с людьми в поезде, осознает свою духовную мертвенность среди них: «...я посреди них, как мертвое среди живого чудовище подавленной сексуальности» [9. С. 233]. В контексте орфического мифа это можно истолковать как инверсию роли современного Орфея – он ведомый, а Эвридика должна стать его проводником.

Первый роман Олега с Таней разворачивается в природном пространстве. Таня видится ему гармоничным соединением духовного и

телесного, «прекрасным откровением о воплощении, об объективном раскрытии духа» [9. С. 253]. Ситуация их с Таней спуска с гор во 2-й главе фиксирует начало духовного перемещения с «небес» на «землю». Для Олега открывается мертвенность «небес» в сравнении с витальностью женщины: «...реют ее золотисто-русые волосы в ослепительно мертвой синеве неба...» [9. С. 259] Однако нарратор, прошедший духовный путь центрального персонажа и открывший инфернальность земной реальности, соотносит рыбака, встреченного Олегом и Аполлоном в море, с Хароном, мифическим перевозчиком в царстве мертвых: «Медленно, без слова, без всплеска весел скользила лодка и скрывалась за скалами, а они все продолжали стоять, неспроста озадаченные, испуганные, как будто это была ладья Лейтейского перевозчика» [9. С. 278].

Отношения Олега с Таней телесны, погружают его в физическое бытие (плавание в море, прогулка по горам и т. д.). Однако в «Домой с небес», в отличие от мифа об Орфее, любовь не способствует творчеству, а отдаляет Олега от него, поскольку для персонажа творчество – уединенный акт погружения в подсознание: «Уже месяц целый он не читал, не писал, не молился» [9. С. 276]. Травестирован и образ Эвридики: в мифе она сопротивлялась насильнику-Аристею, у Тани же есть связь с Яшей, «курчавым цыганенком-женихом» [9. С. 273], которого ревнующий Олег вынужден терпеть. Таня дарует Олегу мгновения счастья, но не выводит из «метафизического ада», а открывает ему, что и любовь может быть «адам», «каторгой ревности» [9. С. 275]. Олег в отношениях теряет достоинство и независимость, уступает в ссорах. Такого мужчину Таня полюбить не может, в чем признается Олегу в 4-й главе, однако им удается сохранить отношения и по возвращении в цивилизацию, в Париж.

Следующее событие реальности – возвращение в Париж, где Олег в течение года цепляется за отношения с Таней – не совпадает с событием сознания, поскольку Олег все еще движется к «земле» и не намерен возвращаться на «небеса». В парижском кафе он знакомится с Катей, вторым вариантом Эвридики, купеческой дочерью, к которой тянется как к новому проводнику в земную реальность, человеку, в отличие от Тани, абсолютно телесному, приземленному, т.е. еще более далекому от мифической Эвридики: «Ничего неземного, неподкупного, ледяного в ней нет» [9. С. 340]. Отношения с Ка-

тей погружают персонажа в прозаическую, недоступную для него ранее действительность социальной обеспеченности. Под влиянием женщины Олег приближается к биологическому существу: основные ситуации, в которых развивается их роман, – принятие пищи и пьянство в кафе Монпарнаса. Катя призывает его начать работать, вернуться в Россию, которая является раем в ее восприятии, и рефрен «домой с небес» приобретает семантику возможного возвращения на Родину из «ада» эмигрантской реальности. Олег начинает подвергать сомнению прежний способ существования писателя-аскета.

Катя, как и Таня, неверна Олегу (измена со Слоноходовым). Это, а также разность судеб и социального статуса Олега и Кати, неприятие центральным персонажем жизни, к которой привыкла его избранница, становятся причиной дисгармонии их отношений: «Он – одиночка, вечно избиваемый полусумасшедшими родителями, <...> рано ударившийся об лед жизни... Она – заласканная, забалованная, привыкшая ко вниманию единственная дочь двух семей...» [9. С. 358–359]. Более высокое положение Кати заставляет Олега утверждать свою самость. Однако социальные различия персонажей – лишь маркер внутренних различий земной Кати и Олега, который не может окончательно уйти от Бога.

Кульминацией романа Олега и Кати становится в 7-й главе их физическое сближение не ради зачатия новой жизни, а в поиске наслаждения. Такой любовный акт Олег воспринимает как утверждение человеческой сущности и в то же время как потерю аскетического самоконтроля, измену и вызов Богу. Физическое познание женщины становится для Олега новым этапом его духовного взросления, но приверженность «небу» побеждает, он раскаивается перед Богом за измену. Эвридика не выводит современного Орфея из эмигрантского «ада», Олег не уезжает с Катей из Франции. Физическая связь разрушает наметившуюся между ними духовную связь, приводит к разрыву, и в 8-й главе Олег возвращается к Тане. Поскольку он духовно повзрослел, меняется его отношение к женщине. Олег больше не унижается перед Таней, проявляет независимость. Их целомудренные отношения не доходят до физической близости, поскольку Таня, как и Олег, считает секс изменой Богу и приемлет его только ради зачатия новой жизни.

Покинув благодаря отношениям с Катей «метафизический ад», приняв природные основы мира, Олег следует социальным нормам (устраивается на работу: газетчиком, помощником парфюмера). Работа является попыткой жить в «аду» социальной реальности, но он понимает, что такая жизнь – порабощение и унижение. Отказ от работы – утверждение собственной исключительности: «Я – работать?... Да разве иппогрифы, единороги и Левиафаны работают...» [9. С. 407].

Одно из ключевых событий 9-й главы – участие Олега в профашистском парижском путче. Благодаря приближению к земной реальности Олег приближается к историческому сознанию, но оказывается в плену социальных мифов, переворачивающих отношения мужчины и женщины; он хочет видеть в женщине не любовницу, а женщину-мать, защитницу, высшего ориентира, чего не может дать непонимающая его Таня. Он разочаровывается в ней: «Как мало в ней горного, ясного воздуха» [9. С. 408]. К Олегу возвращается ощущение мертвенности земной реальности, он разрывает с Таней, но и не возобновляет отношения с Катей, которую встречает вновь. Олег освобождается от власти женщин, внутренне он снова со змеем-Безобразовым: «И снова он и Безобразов» [9. С. 412].

3. В последующих за утратой Эвридики мифах об Орфее говорится о его противостоянии Дионису, проповедях гомосексуальной любви, смерти от руки менад, о пророчествовании его головы, погребенной в пещере, о сошествии его тени в царство мертвых, где Орфей воссоединился с Эвридикой [2. С. 140].

Мифический Орфей спускался в Аид потому, что никакая женщина не могла ему заменить Эвридику. У современного Орфея две Эвридики, одна из которых (Таня) заменяет ему другую (Катя), но ни одна из них не может соответствовать Богу. Мифическому Орфею не удастся спасти Эвридику из царства мертвых, современному же не удастся спастись с помощью Эвридики из метафизического «ада», вернувшись на «землю», поскольку «земля» – это тоже «ад». Инверсия автором мифа об Орфее и Эвридике проясняет его концепцию любви. Человек является пленником своего сознания, «одиночной камеры на плечах» [9. С. 322], поскольку не может до конца раскрыть его содержание другому человеку. Я не может понять Другого, и гармоничная любовная связь между людьми, соединяющая их в одно целое – кратковременный сон, «пьяная ночь» [9. С. 421].

Олег понимает, что для достижения гармонии необходимо «построить» дом на «земле» и «небе», соединив телесное с духовным.

В 9-й главе Олег разрывает отношения с обеими женщинами, но осознает неотменимость реальности, невозможность уйти от нее в метафизику сознания или культуры. Это доказывает его пространственное нахождение в финале – у статуи («земля»), а не на крыше («небо»), как в начале романа. Олег принимает позицию междумирия, которую И.Е. Разинькова называет пространственно-временной лакуной «между “небом” и “землей”» [16. С. 21]. Таня и Катя оказались ненастоящими Эвридиками. А.А. Асоян пишет, что «судьба Орфея мыслится как необходимость исполнить исконную миссию поэта – вывести Психею-Эвридику к свету, найти ее неизреченному, сокровенному содержанию адекватное слово» [17. С. 134]. Истинная Эвридика в «Домой с небес» – это творчество, от которого ложные Эвридики отдалают современного Орфея. Олег начинает меньше писать во время первого романа с Таней, на море, и бросает вести дневник в 5-й главе, во время романа с Катей. В земной реальности жизнь Олега ускоряется и превращается «в поток картин и мук» [9. С. 308], в котором не остается времени для творческой сосредоточенности и самопознания.

Символическая смерть и воскрешение Олега после разрыва с возлюбленными – сон в течение двух дней и пробуждение на третий, в воскресенье – актуализируют миф о пророчествующей голове Орфея. Вернувшийся к Богу и духовно воскресший Олег мысленно начинает претендовать на роль пророка: «Бог снова любил в нем храбреца, девственника, аскета, пророка, Люцифера» [9. С. 419]; отвергает роль писателя: «...ты не католик и не художник, не поэт и не писатель, ибо все это для тебя суррогаты твоей аскезы; ты религиозный уникум» [9. С. 427]. Но это не отказ от творчества, а приближение к новому, мистическому его пониманию – быть не писателем, а больше чем писателем.

Приход к статуе неизвестного солдата означает одновременное размывание личности (неизвестный солдат – один из многих) и преодоление личностной неоформленности (завершенность статуи). Это принятие судьбы не просто писателя, но «неизвестного солдата русской мистики», «атлетического автора непечатного апокалипсиса», «медиума Божества» [9. С. 428], возвращение к своим текстам как

способу жизнестроения, выражения «чернокнижных откровений» [9. С. 428]. Современный Орфей, приняв судьбу писателя, выполняет свою миссию: открыв «ад» культуры и собственного сознания, погрузившись в «ад» земной реальности, не поддается искусу ложных Эвридик и обнаруживает Эвридику истинную – Слово. Он возвращается к Богу внутри себя, к культуре, но знает о реальности и соединяет «небо» и «землю» в «доме» собственного творчества, преодолевая тем самым тотальный «ад».

Даруемое Олегу Слово, в его представлении, – это «чернокнижные откровения», «непечатный апокалипсис», не только исповедь, история его отпадения от Бога и возвращения к нему, но и открытие истины, будущего – грядущей катастрофы. Олег осознает миссию своего поколения: погибнуть в грядущей катастрофе, «новом мировом потопе – мировой войне» незамеченными, неопознанными, как неизвестный солдат, чтобы в пространство культуры, «ковчег нового мирового потопы», вошло их творчество. Однако Олег предчувствует, что его творчество – дневники, превращенные в роман-исповедь, – будет уничтожены, но если сохранившиеся отрывки найдут адресата в грядущих поколениях, они могут помочь в строительстве нового «дома», опустошенного войной.

Сходные идеи формулирует Поплавский в статье «Среди сомнений и очевидностей» (1934): миссия русских младоэмигрантов перед грядущей войной – попытаться пробудить Европу, чтобы та укрепила силы; если не удастся, уйти «в апокалипсическое искусство», чтобы спасти культуру и после мировой катастрофы «вынести вновь на свет... утверждение Свободы и Духа» [8. С. 119]. Но позиция Поплавского-романиста шире позиции Поплавского-публициста и персонажа романа, Олега. Роль Олега как медиума, возможность открытия будущего в романе компрометируются. Во-первых, Безобразовым, о словах которого вспоминает Олег в начале 10-й главы: «И все-таки у тебя, там где-то, нагажено, среди райских цветов» [9. С. 418]; который в финале замечает цикличность и бесплодность духовного путешествия Олега. Во-вторых, нарратором, Олегом недалекого будущего, который перерос свои заблуждения и относится к ним со снисхождением. Наррация романа является романом-исповедью нарратора, который объективирует себя в персонаже, но иронически оценивает свой текст. В 4-й главе нарратор обращается к

будущему читателю: «Дорогой читатель! Между первым и вторым действием этого оккультно-макулатурного сочинения прошел целый год» [9. С. 291–292]. Мистический опыт, облекаясь в словесную форму, профанируется, и «чернокнижные откровения» [9. С. 428] превращаются лишь в «оккультно-макулатурное сочинение», роман, которой может не иметь художественной ценности и может быть потерян в потоке культуры. В-третьих, сам Поплавский в кратком плане романа указывает на иллюзорность представлений персонажа о своей судьбе: «Мания преследования Олега кончающаяся манией величия. <...> Никто из них не достоин бессмертия, всем им и мне нужно умереть» [15].

Таким образом, в романе Поплавского «Домой с небес» происходит не автоматизация символистского неомифа об Орфее, а продолжается его разрушение, дается его оригинальная трактовка. По авторской концепции, современный Орфей, писатель-эмигрант, не может претендовать на роль медиума, пророка, а искусство неспособно открывать будущее (хотя история и подтвердила мысли Поплавского о новой мировой войне). Автор полемизирует с мифом об Орфее: искусство не преображает реальность, не дарует бессмертие творцу и само не бессмертно, а уничтожимо временем: «...весенний ветер их разнесет, унесет и, может быть, донесет несколько страниц до будущих душ и времен» [9. С. 428]. Потому остаются гносеологическая – познание бытия и самопознание – и коммуникативная функция искусства – передача духовного опыта «неведомым друзьям» [8. С. 112], в чем только и возможно продление существования творца.

Орфей	Олег	Главы романа
До спуска в царство мертвых за Эвридикой	Нахождение на «небесах», с Богом	1
Утрата Эвридики и попытка вернуть ее из царства мертвых	Первый роман Олега с Таней	2–4
	Роман с Катей	4–7
	Второй роман с Таней	8–9
Жизнь после утраты Эвридики, смерть	Выход Олега из земной реальности и «небес» в «междумирье», в «дом» собственного творчества	10

Литература

1. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Наука, 2000. 407 с.
2. Грейвс Р. Мифы Древней Греции / пер. с англ. К. Лукьяненко. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. 1008 с.
3. Гнездилова Е.В. Миф об Орфее в литературе первой половины XX века (Р.М. Рильке, Ж. Кокто, Ж. Ануй, Т. Уильямс): дис. ... канд. филол. наук. М., 2006. 200 с.
4. Болнова Е.В. Рецепция мифа об Орфее и Эвридике в литературе Серебряного века: дис. ... канд. филол. наук. Н. Новгород, 2017. 283 с.
5. Кочеткова О.С. Миф об Орфее в творчестве Б. Поплавского // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2010. № 1. С. 11–18.
6. Норина Н.В., Спереденюк А.Е. Образ Орфея в лирике Б. Поплавского // Международный научно-исследовательский журнал. 2012. № 3. С. 52–57.
7. Поплавский Б.Ю. О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции // Поплавский Б.Ю. Собрание сочинений: в 3 т. М.: Книжница; Русский путь; Согласие, 2009. Т. 3. С. 45–51.
8. Поплавский Б.Ю. Среди сомнений и очевидностей // Поплавский Б.Ю. Собрание сочинений: в 3 т. М.: Книжница; Русский путь; Согласие, 2009. Т. 3. С. 110–120.
9. Поплавский Б.Ю. Домой с небес // Поплавский Б.Ю. Собрание сочинений: в 3 т. М.: Согласие, 2000. Т. 2. С. 227–441.
10. Поплавский Б.Ю. Собрание сочинений: в 3 т. М.: Книжница; Русский путь; Согласие, 2009. Т. 1. 560 с.
11. Поплавский Б.Ю. Орфей в аду: Известные поэмы, стихотворения и рисунки. М.: Гилея, 2009. 192 с.
12. Токарев Д.В. «Между Индией и Гегелем»: творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 347 с.
13. Менегальдо Е. Комментарии // Поплавский Б. Собрание сочинений: в 3 т. М.: Согласие, 2000. Т. 2. С. 431–461.
14. Лотман Ю.М. Об искусстве. Структура художественного текста. СПб.: Искусство – СПб, 1998. 702 с.
15. Поплавский Б.Ю. План романа «Домой с небес» // Новый Журнал. 2011. № 262. URL: <https://magazines.gorky.media/nj/2011/262/plan-romana-domoj-s-nebes.html>
16. Разинькова И.Е. Поэтика романа Б.Ю. Поплавского «Аполлон Безобразов» в контексте прозы русской эмиграции рубежа 1920-х – 1930-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2009. 24 с.
17. Асоян А.А. Семиотика мифа об Орфее и Эвридике. СПб.: Алетейя, 2015. 136 с.

“Orpheus in Hell”: The Transformation of the Myth of Orpheus and Eurydice in Boris Poplavsky’s Novel *Home from Heaven*

Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies, 2020, 14, pp. 90–109. DOI: 10.17223/24099554/14/4

Ivan I. Nazarenko, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: Nazarenko42@yandex.ru

Keywords: literature of Russian young emigration, Boris Poplavsky, *Home from Heaven*, myth of Orpheus, transformation of mythological plot, modernist novel.

The study aims to interpret Boris Poplavsky’s novel *Home from Heaven* (1935) through the prism of the myth of Orpheus and Eurydice to identify the author’s concept of love, art, and the structure of reality. The novel *Home from Heaven* contains allusions that refer to the myth of Orpheus and Eurydice. The grounds for comparing the myth and the novel plot are seen in the fact that, in his poetic legacy, Poplavsky uses the metaphor of Orpheus in hell to express his own attitude. Poplavsky’s polemic with the ancient myth, with the understanding of the nature of love and the creative genius is revealed and explained by a change in axiology. The principle of allusions to the well-known myth is determined: it is not a manifestation of collisions of the myth in modern times, but a travesty of the mythological plot. In *Home from Heaven*, Oleg, the modern Orpheus (aspiring writer), does not descend into the realm of the dead for Eurydice, but he himself tries to return to the earthly reality from the “metaphysical hell”, escapes from God with the help of the female love of Eurydice (Tanya and Katya). Poplavsky’s image of the universe is the opposite of the ordered mythological model of the world: “heaven” is the world of culture and the subconscious, which correlates with the lower, infernal space of eternal torment. It is concluded that the modern man sees “hell” (not Hades) both in the metaphysical sphere of the spirit (culture) and in the earthly reality (in the sphere of eros). The correspondence of the modernist aesthetics to the semantics of the plot of the novel is justified: the modern Orpheus, like the ancient one, cannot save love and be saved by love in the “hell” of being. Poplavsky’s inversion of the myth of Orpheus and Eurydice clarifies his concept of love. A harmonious love relationship between people, uniting them into one whole, is impossible because people are prisoners of their consciousness and cannot fully open its content to others. Oleg discovers that, in order to achieve harmony, it is necessary to “build” a house on the “earth” and in the “heaven”, combining the physical with the spiritual. The modern Orpheus, having accepted the fate of the writer, fulfills his mission: having discovered the “hell” of culture and of his own consciousness, having plunged into the “hell” of the earthly reality, he does not succumb to the false art of Eurydice and discovers the true Eurydice—the Word. He returns to God within himself, to culture, but he knows about reality and unites the “heaven” and the “earth” in the “home” of his own creativity, thereby overcoming the total “hell”. According to Poplavsky’s concept, however, the modern Orpheus cannot claim the role of a medium, a prophet, and art is unable to reveal the future. Art does not transform reality, does not grant immortality to the creator, and is itself not immortal, but destroyed by

time. Therefore, the epistemological (cognition of being and self-knowledge) and communicative (transfer of spiritual experience to representatives of future generations) functions of art remain.

References

1. Meletinskiy, E.M. (2000) *Poetika mifa* [The Poetics of Myth]. Moscow: Nauka.
2. Graves, R. (2005) *Mify Drevney Gretsii* [Myths of Ancient Greece]. Translated from English by K. Luk'yanenko. Yekaterinburg: U-Faktoriya.
3. Gnezdilova, E.V. (2006) *Mif ob Orfee v literature pervoy poloviny XX veka* (R.M. Ril'ke, Zh. Kokto, Zh. Anuy, T. Uil'yams) [The Myth of Orpheus in the Literature of the First Half of the 20th Century (R.M. Rilke, J. Cocteau, J. Anouilh, T. Williams)]. Philology Cand. Diss. Moscow.
4. Bolnova, E.V. (2017) *Retsepsiya mifa ob Orfee i Evridike v literature Serebryanogo veka* [Reception of the Myth of Orpheus and Eurydice in the Literature of the Silver Age]. Philology Cand. Diss. Nizhniy Novgorod.
5. Kochetkova, O.S. (2010) *Mif ob Orfee v tvorchestve B. Poplavskogo* [The myth of Orpheus in the works by B. Poplavsky]. *Vestnik RUDN. Seriya "Literaturovedenie. Zhurnalistika"* – *RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism*. 1. pp. 11–18.
6. Norina, N.V. & Speredenyuk, A.E. (2012) *Obraz Orfeya v lirike B. Poplavskogo* [The image of Orpheus in the lyrics by B. Poplavsky]. *Mezhdunarodnyy nauchno-issledovatel'skiy zhurnal – International Research Journal*. 3. pp. 52–57.
7. Poplavskiy, B.Yu. (2009a) *Sobranie sochineniy: V 3 t.* [Collected Works: In 3 Volumes]. Vol. 3. Moscow: Knizhnitsa; Russkiy put'; Soglasie. pp. 45–51.
8. Poplavskiy, B.Yu. (2009b) *Sobranie sochineniy: V 3 t.* [Collected Works: In 3 Volumes]. Vol. 3. Moscow: Knizhnitsa; Russkiy put'; Soglasie. pp. 110–120.
9. Poplavskiy, B.Yu. (2000) *Sobranie sochineniy: V 3 t.* [Collected Works: In 3 Volumes]. Vol. 2. Moscow: Knizhnitsa; Russkiy put'; Soglasie. pp. 227–441.
10. Poplavskiy, B.Yu. (2009c) *Sobranie sochineniy: V 3 t.* [Collected Works: In 3 Volumes]. Vol. 1. Moscow: Knizhnitsa; Russkiy put'; Soglasie.
11. Poplavskiy, B.Yu. (2009d) *Orfey v adu: Neizvestnye poemy, stikhotvoreniya i risunki* [Orpheus in Hell: Unknown Verses, Poems and Drawings]. Moscow: Gileya.
12. Tokarev, D.V. (2011) *"Mezhdru Indiei i Gegelem": tvorchestvo Borisa Poplavskogo v komparativnoy perspektive* ["Between India and Hegel": Works by Boris Poplavsky in a Comparative Perspective]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
13. Menegaldo, H. (2000) *Kommentarii* [Commentary]. In: Poplavskiy, B. *Sobranie sochineniy: V 3 t.* [Collected Works: In 3 Volumes]. Vol. 2. Moscow: Knizhnitsa; Russkiy put'; Soglasie. pp. 431–461.
14. Lotman, Yu.M. (1998) *Ob iskusstve. Struktura khudozhestvennogo teksta* [On Art. The Structure of the Literary Text]. St. Petersburg: Iskusstvo – SPB.

15. Poplavskiy, B.Yu. (2011) Plan romana “Domoy s nebes” [Plan of the novel “Home from Heaven”]. *Novyy Zhurnal*. 262. [Online] Available from: <https://magazines.gorky.media/nj/2011/262/plan-romana-domoj-s-nebes.html>.

16. Razin’kova, I.É. (2009) *Poetika romana B.Yu. Poplavskogo “Apollon Bezobrazov” v kontekste prozy russkoy emigratsii rubezha 1920-kh – 1930-kh godov* [The Poetics of the Novel “Apollo Bezobrazov” by B.Yu. Poplavsky in the Context of the Prose of the Russian Emigration at the Turn of the 1930s]. Abstract of Philology Cand. Diss. Voronezh.

17. Asoyan, A.A. (2015) *Semiotika mifa ob Orfee i Evridike* [Semiotics of the Myth of Orpheus and Eurydice]. St. Petersburg: Aletyya.

С.Б. Королева, Н.Б. Шibaева

СОВЕСТЬ КАК ЭКСПЕРИМЕНТ: РУССКИЙ ПОДТЕКСТ РАССКАЗА ДЖОНА ГОЛСУОРСИ «CONSCIENCE»

Рассматривается проблема рецепции русской литературы в творчестве Джона Голсуорси в контексте осмысления писателем особенностей русского и английского национального характера. Анализируются сюжет и образность рассказа «Совесть» (Conscience, 1922), доказывається их соотносительность с восприятием Голсуорси особенностей содержания и языка русской литературы, места концепта «совесть» в русской культуре и разработкой мотива совести в рассказах Чехова. Обнаруживается обусловленность его основных сюжетных узлов искусственным переносом русской модели поведения на английскую почву.

Ключевые слова: Джон Голсуорси, русская литература, рецепция, Чехов, эссе, концепт «совесть», рассказ, мотив, сюжет.

В истории русско-английских литературных и культурных связей рубеж XIX–XX вв. играет особую роль. «Мода на все русское» в этот период, по меткому и ироничному замечанию С. Моэма, захватывает живопись, музыку, литературу. «Встречное течение» по отношению к русской художественной прозе окрашивает творчество Дж. Конрада, Б. Шоу, У. Джехарди, Х. Уолпола, В. Вульф. Имя Джона Голсуорси не исключение в этом ряду. Известен глубокий интерес выдающегося английского писателя-реалиста к стилистическим и содержательным особенностям произведений Тургенева, Толстого, Достоевского, Чехова [1]. То, что его искусство несет на себе печать языка и художественного метода Тургенева, отмечено как в российском, так и в зарубежном литературоведении: «Тургенев дал глубинный эстетический импульс, позволивший Голсуорси превратить его социальные типы в живых людей» [2. С. 187; 3].

О высоких достижениях русских писателей, достоинствах русской прозы, о русской драматургии, русской культуре многое сказано в эссе Голсуорси разных лет: «Туманные мысли об искусстве»

(*Vague Thoughts on Art*, 1911), «Заметка об Эдварде Гарнетте» (*A Note on Edward Garnett*, 1914), «Англичанин и русский» (*Englishman and Russian*, 1916), «Силуэты шести писателей» (*Six Novelists in Profile*, 1924), «Двенадцать книг – почему» (*Twelve Books – and Why?*, 1927), «Еще четыре силуэта писателей» (*Four More Novelists in Profile*, 1928). Красной линией проходит в них мысль о том, что русская проза – «мощнейшее течение» в современной литературе ('that current in literature far more potent than any of those traced out in Georg Brandes' monumental study' [4. P. 85]) и что она, искренне исследуя «глубины мыслей и чувств» ('the abysses of his thoughts and feelings' [4. P. 83]), не прибегая к самообману, отражает тот «страстный поиск истины» ('a passionate search for truth') [4. P. 85], который свойствен русскому человеку.

Искренность и глубину в исследовании человеческой души русскими писателями Голсуорси в эссе «Англичанин и русский» проецирует на английский менталитет и высказывает твердое убеждение, что до торжества пуританской морали в XVII в. такие же черты были свойственны и английской культуре [4. P. 86–87]. В основе этого убеждения лежит, конечно, историческое единство христианских корней английской и русской культуры, которое, в частности, отражено в сходстве значений и судеб слов «совесть» и 'conscience' в средневековую эпоху в России и Англии, в европейских странах в целом: «Появление в Новом Завете слова *συνείδησις* для обозначения способности нравственного суждения имело своим естественным следствием широкое распространение этого слова вместе с Евангелием и разработку понятия СОВЕСТЬ в странах христианской культуры» [5. С. 525].

Примечательно, что связь совести как внутреннего голоса нравственной правды (нравственного добра) с самим Господом, а через него и человека с Богом была очевидна в XVIII в. и французскому философу Пьеру Бейлю, и английскому писателю, составителю знаменитого словаря Сэмюэлю Джонсону, и составителям Словаря Академии Российской [5. С. 527–528; 6]. Однако постепенно под влиянием протестантского мировоззрения, и особенно в XIX в. как следствие торжества евангеликализма и позитивизма в английской культуре, понятие СОВЕСТИ (conscience) перестало играть какую-либо значимую роль, место самообличения заняло самоограничение

или же иллюзия самоограничения: «Рост евангелистского благочестия шел параллельно усилению утилитарных идей в политике, и хотя эти два процесса расходились содержательно, в практических результатах они сходились. <...> ...они оба распространяли суженные представления о жизни, неважно, были ли они связаны с идеей спасения души или же с идеей материального благополучия» [7. Р. 99]. Не случайно в эссе Голсуорси говорится о том, что англичанам свойствен «самообман» (self-deception) при тяге к «букве правды» (the forms of truth) и желание «победить» (win) – при осторожном нежелании увидеть в себе, в жизни мутный «осадок» (dregs) [4. Р. 82–83].

В России же XIX в. слово «совесть» продолжало играть важную роль и в книжной, и в народной культуре¹, причем в обеих оно использовалось в основном своем значении «внутреннего нравственного голоса» [5. С. 528–529]. Множество пословиц и поговорок, связанных с ним, зафиксировано в словаре В. Даля; оно звучит постоянным мотивом в поэзии А.С. Пушкина и Н.А. Некрасова, в прозе Ф.М. Достоевского и А.П. Чехова: «<...> совесть для него <Пушкина>, для Лермонтова, для Толстого и Достоевского была реальностью <...> У Чехова есть рассказ “Студент”. <...> Сам Чехов считал его лучшим из всего написанного», в нем «растроганные бабы» плачут оттого, что им «близки тот стыд, муки совести апостола» Петра [8].

В отношении творчества Чехова – его рассказов и пьес – для Голсуорси особенно значимо представление о связи русской литературы с русской народной культурой и русским характером². В сборнике эссе «Еще четыре силуэта писателей» Голсуорси выделяет Чехова не только как «самого мощного магнита» для европейских писателей-модернистов, не только как художника слова, которому удалось запечатлеть жизнь в ее «трепетности и калейдоскопической пестроте», но и как автора с «безошибочным чувством типично русского характе-

¹ Это при том, что оно стало восприниматься как слово однозначное, спектр же иных значений, в которых оно употреблялось в прошлом, перешел к слову «сознание» [5. С. 528].

² Перевод сборника его рассказов на английский язык впервые был сделан Р.И.С. Лонгом; в 1903 г. он вышел в печать под названием «“Черный монах” и другие рассказы» (*The Black Monk and Other Stories*). Последовательно Чехова стали переводить в Англии в 1910-х гг. Констанс Гарнетт в течение 1916–1922 гг. перевела 13 томов рассказов и пьес Чехова.

ра». Более того, именно с его русскостью он связывает невозможность пересадки особенностей чеховской поэтики на английскую почву: «Ни у кого из других русских писателей его поколения мы не найдем такого понимания русского ума и русского сердца <...> в силу <...> контраста между двумя национальными характерами форма чеховских рассказов так привлекает английских писателей и так чужеродна для них» [9]. Сердцевиной же всего русского Голсуорси называет в эссе о Чехове «чувство» и пренебрежение «материальными ценностями и принципами». Несколько иначе говорит он об этой сердцевине в эссе об англичанах и русских: здесь он называет в качестве важнейшей черты русского характера тягу к самопознанию и самораскрытию ('The Russian <...> revels in self-knowledge and frank self-declaration') [4. P. 83].

Общее основание размышлений Голсуорси о русскости проявляется в другом эссе: здесь о Чехове говорится как одном из настоящих «реалистов», которые умеют изображать «движения и эмоции жизни» без «моральной драпировки» ('The acts and emotions of life undraped with ethics') [10]. Таким образом, именно с Чеховым Голсуорси связывает квинтэссенцию русского характера – стремление к эмоциональному, живому и глубокому познанию жизни и себя, своей души. Естественным же «органом» такого познания является совесть – иррациональный голос истины внутри человека, «орган этической, нравственной оценки» в душе человека [11] и один из постоянных мотивов в прозе Чехова [12].

Именно о совести проникновенные слова Ивана Ивановича – героя, явственно близкого писателю: «Надо, чтобы за дверью каждого довольного, счастливого человека стоял кто-нибудь с молоточком и постоянно напоминал бы стуком, что есть несчастные, что как бы он ни был счастлив, жизнь рано или поздно покажет ему свои когти, стрясется беда – болезнь, бедность, потери, и его никто не увидит и не услышит, как теперь он не видит и не слышит других» [13. С. 64]. В рассказах Чехова «Сон», «Беззаконие», «Perpetuum mobile», «Раз в год», «Пустой случай», «Беспокойный гость» и др. герои попадают в ситуацию нравственного выбора и часто действуют, полагаясь именно на голос собственной совести, ориентироваться на который есть высокое требование русской духовной культуры.

Следование голосу совести у Чехова – внутренний порыв, интуитивно идущий от сердца, и одновременно – это социально значимая и социально принятая модель поведения. Вот почему, в частности, в рассказе «Сон» мотив совести выражен в условных «оправдательных» конструкциях, увязан с образом сердца, мотивом нравственной боли и описанием ожиданий обиженных и ответных полуосознаваемых действий: «<...> Если бы не бедность, разве у меня хватило бы храбрости оценивать в гроши то, что стоит здоровья, тепла, праздничных радостей? За что же <...> терзает меня моя совесть? <...> Но как ни билось мое сердце, как ни терзали меня страх и угрызения совести, утомление взяло свое. Я уснул. <...> ...В окно глядели нищие, старухи, проститутки, ожидая, пока я отопру ссуду и возвращу им их вещи. <...> У меня сжалось от боли сердце, и я, чтобы проснуться, защищал себя... Но вместо того, чтобы проснуться, я стоял у витрины, вынимал из нее вещи и судорожно пихал их в карманы старика и парня» [14].

Очерченный биографический и культурно-исторический контекст подталкивает к предположению о том, что *рассказ Голсуорси «Совесть» (Conscience, 1922) есть литературно-культурологический эксперимент*: в его образности и сюжете русская (чеховская) модель «поступка по совести» пересаживается на современную писателю английскую почву. О том, что совесть как внутреннее мерило правильности мысли, чувства, поведения в XIX – начале XX в. оставалась значимой ценностью для русской культуры и перестало быть таковой для английской культуры, было сказано выше, равно как и о том, что поиск истины в сложнейших чувствах для Голсуорси являлся сердцевинной русской чертой и высшим достижением русской литературы. О том, как все это связано с сюжетом рассказа «Совесть», следует говорить на основе анализа его сюжета и образности.

В рассказе Голсуорси журналист Таггарт пишет статьи за других. Зарабатывая себе таким образом на жизнь, он действует так же, как множество других журналистов, т.е. по законам окружающего его общества, в соответствии с его моралью. Мораль эта поясняется в тексте просто: «Значит, стоит прилепить ярлык благопристойности, и от этого все сразу станет приличным», «Тебе платят, ну и делай, что от тебя требуют. Стоит ли расстраиваться?» ('Give a thing a decent label, and it is decent', 'You get a fixed screw for doing what you've

told. Why worry?») [15. С. 146; 16. Р. 260]. В мире, где все продается и покупается по определенным правилам, нет места совести: ее замещают нормы приличия и «практичный здравый смысл» (practical common sense) – те самые вещи, о которых Голсуорси говорит как о значимых чертах английского характера [4. Р. 83, 85].

Но однажды он попадает в ситуацию, которая подталкивает его к переосмыслению своей жизни. Главный редактор просит его написать статью за знаменитого клоуна, и Таггарт вдруг понимает, что его провоцируют совершить подлог, мошенничество. Более того, он впервые осознает и то, что его работа в принципе связана с обманом, поскольку она состоит в том, чтобы выдавать свои мысли и суждения за мысли и суждения неких известных людей, которым публика привыкла доверять. Мысль о мошенничестве не дает Таггарту покоя. Внутренние противоречия, сомнения, борьбу в душе своего персонажа Голсуорси передает в форме внутреннего диалога: «Мошенничество? Нет, конечно, нет! Это просто работа за других»; «Опять это слово жужжит в мозгу... Нет, надо отделаться от него! Он просто выполняет заказ» («<...> – fraudulent! – Bosh! This was just devilling; there was nothing fraudulent about “devilling” – everybody did it <...> That word again – must keep it from buzzing senselessly round his brain <...>») [15. С. 144; 16. Р. 258]. Беспокойство, сомнения порождают цепочку суетливых внешних действий: Таггарт «вскочил, потом снова сел», «опять встал и прошелся по комнате» («He got up, and sat down again», ‘He rose again and toured the disheveled room’) [15. С. 145; 16. Р. 259]). Находясь во внутренне разорванном состоянии, герой чувствует себя очень несчастным, как будто обнаруживает, что болен туберкулезом («it was like discovering that he had inherited tuberculosis» [16. Р. 261]), пока, наконец, не принимает решения последовать голосу совести и не обретает внутреннего равновесия, ощущения легкости и свободы.

Полагаясь на внутреннее ощущение правды, Таггарт объявляет шефу: «Ведь это значит вести с публикой нечестную игру...», «Я не желаю больше писать за других...» («Is it quite playing the game with the Public, sir? <...> I don’t want to write anyone else’s staff in future») [15. С. 147; 16. Р. 262]. Примечательно это схождение общехристианского концепта «совесть» (с русским акцентом на эмоциональной, личностно переживаемой ее составляющей) с английским концептом

Честной игры (Fair Play). Это схождение указывает на специфику эксперимента Голсуорси: совесть в герое его рассказа просыпается как бы сама по себе, неожиданно восставая против самообмана, приличий и здравого смысла, столь привычных и важных ценностей для викторианского общества. Просыпается потому, что и в этом обществе существует представление о честности в виде «честной игры» – «соблюдения писанных и неписанных правил», игры «по правилам» [17. С. 177]. Совесть разворачивает это представление из английской условности самообмана и правил приличия в русский безусловный поиск истины, как бы срываясь в бездну русских «болезненных» (не случайно здесь возникает ассоциация с туберкулезом, столь связанным с Чеховым!) угрызений совести, душевных страданий, вызываемых ими ('suffering from a fit of conscience' [16. P. 262]). В диалоге героя с редактором автор иронически сближает концепт «совесть» и с представлением о честности в торговых отношениях: объясняя свою позицию, Таггарт спрашивает, не имеют ли укоры его совести отношение к коммерческой честности, чем навлекает искреннее возмущение шефа: «<...> меня еще никогда так не оскорбляли» ('I have never been so insulted'). И эта реакция понятна: там, где есть место коммерции, места совести нет.

Руководствуясь неожиданно возникшим нравственным импульсом, обнажившим в общественной (коммерческой!) морали лицемерие, герой перестает соответствовать заданной обществом норме: он не следует служебным инструкциям, отрицает норму обычая и в результате теряет работу, положение в обществе, средства к существованию и даже становится бездомным. В глазах общества Таггарт становится «чудаком» ('a bit of a crank' [16. P. 263]), едва ли не юродивым в русском смысле этого слова, отрицающим лживые законы существования человека в обществе, утверждающим идеал чистой совести, идущим против прагматического утилитаризма. Он оказывается абсолютно одиноким и непонятым, не принятым в своей борьбе против ложных правил приличия, убеждается в тщетности своей борьбы, хотя то, что в нем утверждается и растет ощущение правильности своего поступка, морально поддерживает его ('<...> the more he brooded, the more he felt he had been right' [16. P. 263]). Рассказ заканчивается внутренней речью героя: Таггарт размышляет о том, что он – как и все – долго жил по принятым правилам, не за-

думываясь об их ложности, о том, что вывеска не совпадала с сутью явлений. Его вывод ироничен: ‘Conscience! – it was the devil!’ [16. P. 264] (Дословно: «Совесть! – Она была дьяволом!»), который, конечно, отражает иронию автора по отношению и к профанной перевернутости ценностей в современном ему английском обществе, и к проведенному им в рассказе эксперименту.

Суть этого эксперимента можно описать так: 1) автор задает *чеховскую перспективу* короткого рассказа – фрагмента обычной жизни обычного героя, но в условиях современной английской культуры; 2) затем он подводит героя к моменту внутренней коллизии, связанной с расхождением *английской модели приличного и прагматичного поведения* с требованиями нравственности, т.е. с голосом совести (что, естественно, очень схоже с принципом разворачивания сюжета в целом ряде чеховских рассказов); 3) живописует выбор героя в пользу истинного, т.е. нравственного, совестливого поведения (как это делает Чехов в рассказах «Сон», «Беззаконие», отчасти в рассказах «Беспокойный гость», «Раз в год» и др.); 4) наконец, описывает последующее автоматическое изгнание героя, потерю им не только материального благополучия, обустроенности, но и всех связей с окружающим его обществом.

Этот последний этап эксперимента обнаруживает его нежизнеспособность: пересаживание русской модели поведения «жить по совести» (модели поведения «не от мира сего», по божеским, а не человеческим законам, часто приводящей и в рассказах Чехова к значительным, часто роковым потерям для тех, кто ей следует) на английской почве оборачивается полным их взаимоотрицанием, обрубанием всех возможных связей. Заставляя героя отказаться от видимой честности в пользу честности истинной, Голсуорси проводит его по пути полного отрицания своего участия в жизни общества, а общество – по пути полного отрицания выбора или даже жизни героя. Герои Чехова, делающие свой выбор в пользу поступка или даже жизни по совести, могут быть судимы или осуждаемы, могут страдать от лишений или наказаний, но при этом они не теряют связи с окружающими, поскольку реализуют одну из частотных для русской культуры моделей поведения. Тагарт же теряет все – кроме чистой совести и легкости бытия.

Таким образом, контекст публицистических высказываний Дж. Голсуорси разных лет о русской литературе и Чехове, о русском

характере и английском менталитете высвечивает экспериментальную основу рассказа «Совість». Сюжет, образность, идейная основа рассказа несут на себе явственный отпечаток чеховской разработки мотива совести, сам же рассказ представляет собой не что иное, как иронический литературно-культурологический эксперимент по пересадке русской модели поведения «поступать по совести» на английскую почву. Результатом эксперимента становится обнаружение тотального несовпадения русского и английского отношения к нравственному закону и правилам приличия – того самого несовпадения, которому Голсуорси посвятил эссе «Англичанин и русский». Это обнаружение, однако, не снимает напряженности авторской иронии, за которой просматривается желание раскатыть благопристойность соотечественников «русской» совестью.

Литература

1. Soboleva O., Wrenn A. John Galsworthy: Is It Possible to 'De-Anglicise the Englishman'? // Soboleva O., Wrenn A. From Orientalism to Cultural Capital. The Myth of Russia in British Literature of the 1920s. Oxford; Bern; Berlin; Bruxelles; Frankfurt am Main; New York; Wien: Peter Lang, 2017. P. 65–99.
2. Красавченко Т.Н. Джон Голсуорси и русская литература // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. 2019. № 3. С. 177–188.
3. Turton G. Turgenev in the context of English literature, 1850–1900. London; New York: Routledge, 1992. 229 p.
4. Galsworthy J. Englishman and Russian // Galsworthy J. Another Sheaf. N. Y.: Charles Scribner's Sons, 1919. P. 82–87.
5. Прохоров Г.М. Древнерусское слово съвѣсть и современные русские слова совесть и сознание (Заметки историка культуры) // Труды отдела древнерусской литературы. 2004. Т. 55. С. 523–535.
6. Johnson S. A Dictionary of the English Language. A Digital Edition of the 1755 Classic by Samuel Johnson. URL: <https://johnsonsdictionaryonline.com/search-johnsons-dictionary/?SearchValue=conscience>
7. Norman St. John-Stevas. The Victorian Conscience // Journal of the Royal Society of Arts. January 1972. Vol. 120, № 5186. P. 96–105.
8. Гранин Д. Наш враг – наша совесть // Огонек. 2001. № 41. С. 1.
9. Голсуорси Дж. Еще четыре силуэта писателей // Голсуорси Дж. Собрание сочинений: в 16 т. М.: Правда, Библиотека «Огонек», 1962. Т. 16: Статьи, речи, письма. URL: http://lib.ru/INPROZ/GOLSUORSI/golworthy16_4.txt
10. Galsworthy J. Reflections On Our Dislike Of Things As They Are // Galsworthy J. The Inn of Tranquility: Studies and Essays. L.: William Heinemann, 1912.

Р. 220–225. URL: https://www.gutenberg.org/files/28760/28760-h/28760-h.htm#G4261link2H_4_0025.

11. Урысон Е.В. Голос разума и голос совести // Логический анализ языка: Языки этики. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 184–189.

12. Шибаева Н.Б. Русский этнокультурный фрейм «жить по совести» как производная лингвокультурного кода (на материале рассказов А.П. Чехова): дис. ... канд. филол. наук. Н. Новгород: НГЛУ, 2019. 216 с.

13. Чехов А.П. Крыжовник // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. М.: Наука, 1977. Т. 10. С. 55–65.

14. Чехов А.П. Сон // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. М.: Наука, 1974. Т. 3. С. 151–155.

15. Голсуорси Д. Совесть // Голсуорси Д. Собрание сочинений: в 16 т. М.: Правда, Библиотека «Огонек», 1962. Т. 13. С. 141–149.

16. Galsworthy J. Conscience // Galsworthy J. Caravan: in 3 vol. L.: Heinemann, 1923. P. 255–264.

17. Цветкова М.В. Английское // Межкультурная коммуникация: учеб. пособие. Н. Новгород: ДЕКОМ, 2001. С. 158–181.

Conscience as an Experiment: The Russian Subtext of John Galsworthy's Short Story "Conscience"

Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies, 2020, 14, pp. 110–121. DOI: 10.17223/24099554/14/5

Svetlana B. Koroleva, Linguistics University of Nizhny Novgorod (Nizhny Novgorod, Russian Federation). E-mail: klimova1@hotmail.com

Natalya B. Shibaeva, Linguistics University of Nizhny Novgorod (Nizhny Novgorod, Russian Federation). E-mail: svetlakor0808@gmail.com

Keywords: John Galsworthy, Russian literature, reception, Chekhov, essay, concept of conscience, short story, motif, plot.

John Galsworthy, as it is quite widely known, was strongly influenced by Russian literature. What is much less known, or even realized, is that this influence had at least two major lines: (1) a literary line, connected with a vivid perception of style, plot, other aesthetic and ideological discoveries of Russian novelists, and (2) a cultural line that carried Galsworthy to philosophizing on such problems as national character, national culture, and the historical development of the European civilization. In this second respect, Chekhov can be considered the central figure for the English writer. This supposition is based on some Galsworthy's essays in which Chekhov's name is directly connected with the idea of "Russianness", with such typical, according to the English writer's point of view, Russian traits as "a passionate search for truth", emotionality, self-knowledge, and self-declaration. Thus, these were, primarily, Chekhov's works that served for Galsworthy as the basis for his very special—both aesthetic and ideological—experiment. Galsworthy conducted this experiment in his short story under a "Russian", if not "Chekhovian", title "Conscience" (cf., Chekhov's short story

“Bezzakonie” [Iniquity, Lawlessness]). Conscience is a very significant motif in Chekhov’s works, and it obviously plays an important role in works by many other Russian authors, including Dostoevsky, which is not something inexplicable. Unlike English culture, which, during the 17th–19th centuries, shifted from reliance on the inner moral voice in a human being to faith in outer moral rules, Russian culture, on the eve of the 20th century, still preserved the authentic Christian belief that conscience is the voice of truth in man. Since, in his essays, Galsworthy declared Chekhov the most authentic Russian writer of all he had known, it is natural to assume that whenever we speak about the English writer’s experiment dealing with the Russian concept, we should bear in mind Chekhov (as the key point to understand the experiment). The essence of the experiment can be described in terms of transplanting the Russian model of “life according to the voice of conscience” to the everyday English reality contemporary with the author within the aesthetic texture of his short story. As a result, the hero, who starts—rather unexpectedly both for himself and everybody around him—living according to his conscience, loses his social status, money, job, home, as well as trust of all those who know him. He excludes himself (and is excluded) from social life and from all possible connections with the human world: the only “world”, the only environment open for him is nature. The experiment Galsworthy made in his short story “Conscience” proves that the Russian model of “life according to the voice of conscience” is not viable in the circumstances of English reality (contemporary with the author).

References

1. Soboleva, O. & Wrenn, A. (2017) *From Orientalism to Cultural Capital. The Myth of Russia in British Literature of the 1920s*. Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien: Peter Lang. pp. 65–99.
2. Krasavchenko, T.N. (2019) Dzhon Golsuorsi i russkaya literatura [John Galsworthy and Russian literature]. *Sotsial'nye i gumanitarnye nauki. Otechestvennaya i zarubezhnaya literatura. Ser. 7, Literaturovedenie: Referativnyy zhurnal*. 3. pp. 177–188.
3. Turton, G. (1992) *Turgenev in the Context of English Literature, 1850–1900*. London, New York: Routledge.
4. Galsworthy, J. (1919) *Another Sheaf*. New York: Charles Scribner’s Sons. pp. 82–87.
5. Prokhorov, G.M. (2004) Drevnerusskoe slovo s’vĕst’ i sovremennye russkie slova sovest’ i soznanie (Zametki istorika kul’tury) [The Old Russian word “s’vĕst’ ” and the modern Russian words “conscience” and “consciousness” (Notes of a cultural historian)]. *Trudy otdela drevnerusskoy literatury*. 55. pp. 523–535.
6. Johnson, S. (2012) Conscience. In: Besalke, B. (ed.) *A Dictionary of the English Language. A Digital Edition of the 1755 Classic by Samuel Johnson*. [Online] Available from: <https://johnsonsdictionaryonline.com/search-johnsons-dictionary/?SearchValue=conscience>.

7. Norman, St. (1972) John-Stevas. The Victorian Conscience. *Journal of the Royal Society of Arts*. January. 120 (5186). pp. 96–105.

8. Granin, D. (2001) Nash vrag – nasha sovest' [Our enemy is our conscience]. *Ogonek*. 41. p. 1.

9. Galsworthy, J. (1962) *Sobranie sochineniy: v 16 t.* [Complete Works: In 16 Vols]. Translated from English. Vol. 16. Moscow: Pravda, Biblioteka "Ogonek". [Online] Available from: http://lib.ru/INPROZ/GOLSUORSI/golsworthy16_4.txt.

10. Galsworthy, J. (1912) *The Inn of Tranquility: Studies and Essays*. London: William Heinemann. pp. 220–225. [Online] Available from: https://www.gutenberg.org/files/28760/28760-h/28760-h.htm#G4261link2H_4_0025.

11. Uryson, E.V. (2000) Golos razuma i golos sovesti [The voice of reason and the voice of conscience]. In: Arutyunova, N.D., Yanko, T.E. & Ryabtseva, N.K. (eds) *Logicheskii analiz yazyka: Yazyki etiki* [Logical Analysis of Language: Languages of Ethics]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury. pp. 184–189.

12. Shibaeva, N.B. (2019) *Russkiy etnokul'turnyy freym "zhit' po sovesti" kak proizvodnaya lingvokul'turnogo koda (na materiale rasskazov A.P. Chekhova)* [The Russian Ethnocultural Frame "To Live According to Conscience" as a Derivative of the Linguacultural Code (Based on the Stories of A.P. Chekhov)]. Philology Cand Diss. Nizhny Novgorod.

13. Chekhov, A.P. (1977) Kryzhovnik [Gooseberry]. In: Bel'chikov, N.F. et al. (eds) *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 30 tomakh* [Complete Works and Letters: In 30 Volumes]. Vol. 10. Moscow: Nauka. pp. 55–65.

14. Chekhov, A.P. (1974) Son [A Dream]. In: Bel'chikov, N.F. et al. (eds) *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 30 tomakh* [Complete Works and Letters: In 30 Volumes]. Vol. 3. Moscow: Nauka. pp. 151–155.

15. Galsworthy, J. (1962) *Sobranie sochineniy: v 16 t.* [Collected Works: In 16 Volumes]. Translated from English. Vol. 13. Moscow: Pravda, Biblioteka "Ogonek". pp. 141–149.

16. Galsworthy, J. (1923) *Caravan: in 3 vols*. Vol. 3. London: Heinemann. pp. 255–264.

17. Tsvetkova, M.V. (2001) Angliyskoe [The English]. In: Chervonnaya, O.Yu. (ed.) *Mezhkul'turnaya kommunikatsiya: ucheb. posobie* [Intercultural Communication: A textbook]. N. Novgorod: DEKOM. pp. 158–181.

А.В. Григоровская

СПЕЦИФИКА НАЦИОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА В ИЗОБРАЖЕНИИ ПРЕДПРИНИМАТЕЛЯ В РОМАНАХ КЭМЕРОНА ХОУЛИ И АЙН РЭНД

Предлагается сопоставление образов предпринимателя в романах К. Хоули и А. Рэнд. Анализ романов предваряется кратким экскурсом в историю имажологии предпринимателя в русской и американской литературах, а также устанавливаются истоки данных образов у авторов. Сопоставление четырех типов предпринимателей в романах Хоули и Рэнд позволяет сделать вывод о принципиальной разнице в конструировании образа предпринимателя в этих текстах, в первую очередь, обусловленной национальной спецификой их воссоздания.

Ключевые слова: образ предпринимателя в литературе, национальный характер, русская литература, американская литература, Айн Рэнд, Кэмерон Хоули.

Предприниматель как герой художественной литературы – явление, имеющее ярко выраженную национальную специфику. Традиционно предприниматели становились объектом изображения в западноевропейской и американской литературах. Для последней фигура бизнесмена даже стала в определенной степени камнем преткновения, отразив социальные процессы разочарования в капиталистической модели и «американской мечте». При этом в русской литературе образ делового человека столь же традиционно остается «за кадром», а тенденция к негативному изображению предпринимателя усиливается в советское время.

Для понимания причин различий в воссоздании фигуры бизнесмена в американской и русской литературах следует обратиться к генеалогии образа национального героя-предпринимателя. Истоки любого художественного образа можно обнаружить в фольклоре. История американской литературы достаточно недолгая: Ж. Бодрийер называет американскую культуру «ноль-культурой» [1]. В связи с

этим Т. Голенопольский отмечает, что история для американской культуры – понятие во многом относительное: «В Америке от неуловимой легенды до запечатления образа в печати требовалось всего лишь несколько лет» [2]. Первыми фольклорными героями, с которыми ассоциировалась американская культура успеха, стали Дэви Крокетт, Дэниел Бун, Майк Финк-лодочник, Пол Баньян, Кем па Морган, Пекос Билл, Питер Франческо. Всех этих героев объединяет авантюризм, смелость, а тексты о них – буффонадный стиль изложения, прием возвышения героя «из грязи в князи». Другой тип национального американского героя создавался по образцу «отцов-основателей» США, таких как Джордж Вашингтон, Томас Джефферсон и Бенджамин Франклин. Это тип отличается уже внутренним благородством и трезвостью рассуждений, имея при том черты «стилизованного полубога». Еще один тип американского национального героя связан с образом американского Робин Гуда, «плохого парня» Билли Кида (Парнишка Билли). Далее массовая культура Америки породила новый типаж – «человека с раздвоенной личностью», Кларка Кента, больше известного как «супермен». Данный образ «мутирует» в так называемого *corporate man*, интеллектуального супермена, прообразом которого стал Джон Кеннеди. Горацио Алджер-младший создает в массовой литературе миф о преуспевшем герое, который поднялся из самых низов, воплотив в жизнь «американскую мечту». Данный миф сделал «синонимом счастья... индивидуальный успех, а мерилом успеха – деньги» [3. С. 241].

Так на смену романтическому герою Д. Торо, спасавшемуся в трансценденталистском удалении от общества, пришел *self-made man* – преуспевающий делец, человек, который сам себя «сделал». При этом критика такого упрощенного понимания «американской мечты», даже ее деградации, осознавалась американской литературой: тоска по романтическому герою Ф. Купера, обладавшему такими чертами, как честность, простодушие и любовь к природе, чувствуется в романах Т. Уайлдера, Ф. Фицджеральда, У. Фолкнера, Ш. Андерсона, Д. дос Пассоса. Так, о кризисе национальной американской идентичности и ее отражении в романах писателей XX в. пишет Е.В. Варламова, отмечая, что он был связан с тем, что «идеалы, которые проповедовали отцы-основатели, мертвы для современных американцев, утративших связь с прошлым, со своими корнями»

ми» [4. С. 7]. Этот же кризис вызвал к жизни романы так называемых макрейкеров, «разгребателей грязи», которые живописали уродства капиталистической системы и воссоздавали образы кроваво-жадных финансистов (Т. Драйзер, Э. Синклер, С. Льюис).

В отличие от американской, русская литература, обладающая давней историей, не имела ярко выраженного образа делового человека. Считается (и совершенно справедливо), что данный тип героя не является характерным для русской литературы. Причину называет Н.Н. Зарубина, говоря о глубинном конфликте между «практической рациональностью» и «ценностной рациональностью» в русской культуре: «Столкновение дворянства и купечества, а также дворян-аристократов и дворян-предпринимателей является одной из важнейших тем литературы XIX – начала XX вв. и предстает оно как трагическое столкновение разных нравственных стандартов, разных шкал ценностей, по сути – несоединимых» [5. С. 2].

Данный ценностный конфликт можно считать причиной того, что образ делового человека в русской литературе практически повсеместно имеет негативные коннотации. Уже в первых «пробах» жанра романа в русской литературе в XVIII в. оформляется образ ловкого плута, пикаро, наживающегося на наивных людях (роман В. Нарезного о князе Чистякове). В русской литературе XIX в. галерея образов предприимчивых дельцов дополняется Германном из «Пиковой дамы» А.С. Пушкина, Чичиковым из «Мертвых душ» Н.В. Гоголя, Васильковым из «Бешеных денег» А.Н. Островского, Ермолаем Лопахиным из «Вишневого сада» А.П. Чехова, сопровождаемая, понятное дело, осуждающими коннотациями. Немногочисленные положительно окрашенные образы деловых людей в русской литературе XIX в., что характерно, являются иностранцами (Костанжогло из «Мертвых душ», Штольц из «Обломова»). Связано это, вероятно, с тем, что, как отмечает Недзвецкий, русский предприниматель – «это человек, которому, по словам Алексея Карамазова, “миллиона не надо, а надобно мысль разрешить”, и мысль не бытовую и материальную, а о морали (вере) и аморализме (неверии), о добре и зле, о самой природе человеческой и способах возрождения и спасения ее» [6. С. 76–77].

На рубеже XIX–XX вв. разрыв между двумя типами рациональности в России становится еще более резким. Так, конфликт аристо-

кратии и предпринимателей живописует в своем романе «Китай-город» (1882) П. Боборыкин: его талантливый предприниматель Евлампий Нетов подвергается гонениям со стороны дворянства, которое стремится его «сломать, перевоспитать, внуша[ет] ему “чинобесие”, несвойственную светскость, необходимость общественной деятельности, славянофильство и прочие модные нелепости» [5. С. 15]. Боборыкин подчеркивает ощущение недооцененности своим персонажем самого же себя, стремящегося что-то доказать аристократии, закономерным считая финал романа, в котором Нетов кончает свои дни в сумасшедшем доме. Такую же недооцененность предпринимателя в русской культуре подчеркнет позднее М. Горький, сообщая высокую миссию русского предпринимателя – заботиться о своем народе, быть рачительным хозяином, для которого деньги не являются самоцелью («Фома Гордеев», «Дело Артамоновых»). Беспокойство о народе, осознание своей причастности к его судьбе ощущают и герои Д. Мамина-Сибиряка («Приваловские миллионы»). При этом иную сторону реальности показывают нам русские писатели-эмигранты «первой волны»: так, М. Алданов в своем романе «Самоубийство» вскроет механизмы Октябрьской революции, совершенной на деньги таких меценатов, как Савва Морозов, и обернувшейся в итоге против них же самих. Резюмируя, можно сказать, что в русской литературе рубежа XIX–XX вв. разрыв между аристократией и предпринимателями, с одной стороны, и между предпринимателями и народом – с другой, не был преодолен, а в советской литературе он был даже усугублен («Угрюм-река» В. Шишкова).

Итак, мы наблюдаем амбивалентность образа предпринимателя как в американской, так и в русской литературах. Обе культуры осознавали кризис философии предпринимательства, выраженный в противопоставлении голой меркантильности и служения идее (и через нее – людям) посредством бизнеса. При этом русская культура имела также сильный разрыв между аристократией и предпринимательством и предпринимательством и народом, тогда как для американской культуры существовал только последний. Что немаловажно, критика «власти денег» в американской литературе во многом основывалась на симпатии социалистической модели развития, по которому пошла Россия в XX в.

Сопоставление двух разных национальных моделей функционирования одного художественного образа представляется продуктивным сделать на материале «типично» американского писателя Кэмерона Хоули и «нетипично» американской философа и писательницы Айн Рэнд (Алисы Розенбаум). Данное сопоставление интересно тем, что оба автора являются не просто писателями, а людьми, имеющими непосредственное отношение к миру бизнеса: Кэмерон Хоули (1905–1969) был исполнительным директором в *Armstrong Cork Company*, и он, несомненно, знал, о чем пишет. Условно его произведения можно отнести к жанру «производственного романа»: он исследует психологические тонкости бизнеса как отдельной сферы деятельности человека. Его основные романы, большинство из которых не переведено на русский язык, отражают глубокое понимание бизнесмена как личности и, в то же время, являются увлекательным чтением. Айн Рэнд (она же – Алиса Розенбаум) – русская эмигрантка, буквально «взорвавшая» мир американского бизнеса своими философскими идеями и романами, снимавшими вину с предпринимателей и делавшими их «атлантами», на плечах которых держится вся продуктивная американская жизнь¹.

Айн Рэнд, как следует из замечаний ряда американских исследователей [8–10], могла читать романы Хоули (или он ее – единства во мнениях тут нет), часть из которых написана почти одновременно с ее собственными. Однако задача нашего исследования – не показать, кто у кого заимствует сюжетные элементы и идеи (которые порой имеют параллели), но продемонстрировать своеобразие в изображении центрального персонажа романов обоих писателей – бизнесмена. Для этого прежде всего следует выявить истоки формирования такого персонажа у двух авторов.

Говоря о ранних героях Айн Рэнд, следует вспомнить, что ее первый роман «Мы живые» (*We The Living*, 1936) был создан под влиянием травмы Октябрьской революции, поэтому его главный герой –

¹ Из писем Айн Рэнд [7] видно, что она поддерживала общение со многими американскими бизнесменами и оказывала на них влияние. Среди них – Де Витт Эмери (глава *National Small Business Men's Association*), Том Гирдлер (основатель и председатель *Republic Steel* и *Vultee Aircraft*), Джеральд Лоэб (вице-президент *E.F. Hutton and Co*) и др.

это герой а la Александр Керенский. Это типаж революционера, Героя в высшем смысле этого слова, о котором писательница говорила: «В романтическом искусстве герой – не среднестатистическая единица, а абстракция лучшего и высшего, что есть в человеке» [11. С. 126]. Он характерен для русской литературы и фигурирует в романах Н.Г. Чернышевского, И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского, а также в более поздних беллетристических романах В. Ропшина, М. Арцыбашева, З. Гиппиус и др. Речь идет о так называемом подпольном человеке, своеобразном мученике революции [12], немалую роль в создании которого сыграл «сверхчеловек» Ф. Ницше в интерпретации В. Соловьева. О том, что прототипом Лео Коваленского был именно Керенский, сообщает следующий факт: он был кумиром детства А. Розенбаум. Б. Бранден упоминает в своей книге о писательнице, что комната Алисы Розенбаум была обклеена его фотографиями [13]. Именно Керенскому, единственному из русских, она напишет с просьбой прочитать «Мы живые» и выразить свое мнение: «Of all great Russian people in the world, your opinion is the most valuable to me...» [7. Р. 42]. Можно сказать, что Керенский – первая любовь писательницы, ее первый герой, которого она будет всю дальнейшую жизнь «рисовать» в своих романах. Черты этого героя, во многом романтического, мы обнаружим в персонажах ее более поздних романов. Лео Коваленский никогда не занимался бизнесом, но его авантюризм, «базбашенность», готовность рискнуть жизнью ради свободы – те свойства характера, которые будут доминировать в характере Говарда Рорка, Хэнка Риардена, Джона Голта, Рагнера Даннескьолда, героев ее поздних романов.

В образе Лео Коваленского проявился русский революционер индивидуалистского толка, борющийся против свершившейся Октябрьской революции: «Его рот, спокойный, жесткий, презрительный, был словно рот древнего вождя, который мог приказать людям пойти на смерть, а глаза были такими, что могли бы спокойно взглянуть на это» [14. С. 55]. И если Лео Коваленский не выдержал проверку трудностями, став обыкновенным прожигателем жизни, то Рагнер Даннескьолд – пират, анти-Робин Гуд из последнего романа Рэнд «Атлант расправил плечи», отбирает деньги у паразитов, сидящих на шее у предпринимателей: «А я – тот, кто грабит бедных и отдает деньги богатым, или, если быть точным, человек, который

грабит бедных воров и возвращает деньги богатым людям, способным производить ценности» [15. С. 7]. А Говард Рорк, главный герой романа «Источник», взрывает здание, возведенное по искаженному им проекту, выражая тем самым бунт против коллективизма. Джон Голт, вершина антропологического идеала писательницы, и вовсе тайно «останавливает мотор, движущий миром».

Если герой-революционер был типичным героем русской литературы XIX–XX вв., то популярным героем массовой американской литературы XX в. становится супермен, впервые появившийся в комиксах компании *DC Comics*. Как отмечает У. Эко, данный тип героя был порожден неудобствами, которые ощущает человек индустриального общества, а его двойничество – типичный прием массовой литературы, позволяющий читателю отождествить себя с суперменом. Эко констатирует: «Идентифицируя себя с таким персонажем, любой бухгалтер в любом американском городке может тайно питать надежду, что в один прекрасный день из кокона его обыденной личности может вылупиться сверхчеловек, способный искупить годы прозябания и посредственности» [16. С. 231]. Эко также отмечает крайнюю ограниченность супермена в амбициях и устремлениях: он «легко совершает путешествия в другие галактики, а остальной земной мир и даже остальную Америку практически игнорирует» [16. С. 262]. Резюмируя, исследователь сообщает о том, что американский супермен – «это совершенный образец гражданского сознания, полностью отделенного от сознания политического» [16. С. 263].

Таким образом, «сверхчеловек» американской литературы коренным образом отличается от такового в русской: у него нет задачи совершить глобальную «перестройку», он ориентирован на решение более обыденных проблем. Так, герой романов одного из самых популярных в США мастеров детектива XX в. Мики Спиллайна (который, кстати, был близким другом Айн Рэнд) Майкл Хаммер – одна из самых известных «инкарнаций» образа супермена в американской массовой литературе.

Для начала следует отметить, что типаж предпринимателя у обоих писателей не является однородным: можно выделить как минимум три подтипа. Первый – это удачливый делец, за кулисами руководящий процессами большого бизнеса. Второй – это так называемый отец корпорации, сильный и авторитарный управленец. Третий

– это практичный финансист, главной целью которого является чистая прибыль. Четвертый – это симбиоз талантливого ученого и предпринимателя. Каждый из подтипов очевидно отличается от других отношением к предпринимательству: для первого бизнес – это «чистое искусство», для второго – родное детище, для третьего – источник прибыли, для четвертого – способ самореализации.

Удачливый делец, стоящий «за спиной» большого бизнеса у Хоули – это, конечно, главный герой его одноименного романа, Кэш МакКолл (*Cash McCall*, 1955). Очевидной параллелью, которую подметили критики, оказывается сходство этого героя с фигурой Джона Голта («Атлант расправил плечи»). Сходство обнаруживается уже в говорящих фамилиях персонажей (*gold* с англ. – золото, *cash* – наличные деньги), однако на этом не заканчивается. «Таинственная фигура, которая бродит по земле» (M. Enright [8]) – это описание одинаково применимо к обоим персонажам. Первый руководит нитями этого мира тайно, «выдергивая» из общества нужных ему людей и создавая собственное сообщество в долине Джона Голта, второй же скупает обанкротившиеся предприятия, перепродавая их и делая прибыльными. Оба героя на протяжении большей части повествования остаются «за кадром», «в полный рост» появляясь ближе к концу и в обоих случаях – в эпизоде, связанном с изображением утопической страны. Портретная характеристика Джона Голта и Кэша МакКолла также схожа. В последней главе романа Айн Рэнд («Атлантида») в портретном описании героя есть мотив металла («he looked as he were poured out of metal... *soft-lustered metal, like an aluminum-copper alloy...*» [17. P. 574]. Кэш МакКолл описан похоже («every line were about *to be etched into a copper*» [18. P. 269]). Кроме того, в описании внешности обоих героев содержится указание на их необыкновенную целостность, отсутствие ощущения «маски» при смене эмоций. Джон Голт: «It seemed to her for a moment that she was in the presence of a being who was *pure consciousness...*» [17. P. 643]. Лицо Кэша описано подобным образом: «His was a living face, the mirror of a mind unshackled by convention, soaring its own free course without of apology for freedom, regarding pleasure not as a frivolity to be grudgingly tolerated but as something organically linked to *life itself...*» [18. P. 275–276].

Помимо чисто внешних сходств, существует близость заявленных позиций обоих героев. Оба – сильные личности, умеющие добиваться поставленных целей и руководящие миром с его «изнанки». Однако какова природа *the romance of business* в обоих текстах и столь ли она одинакова, как кажется на первый, весьма поверхностный, взгляд? В дискуссии Гила Кларка и Уинстона Конвея относительно того, кто таков на самом деле Кэш МакКолл – ловкий делец без совести или личность, творящая добро – звучит крайне важная для Айн Рэнд мысль о моральности самой идеи бизнеса: «They're becoming rare, you know, men who recognize the difference between a thing being *morally* right and *legally* right» [18. P. 252]. В своей статье «Что такое капитализм?» (*What Is Capitalism?*, 1965) Рэнд пишет: «Нравственное оправдание капитализма (*the moral justification of capitalism*) в том, что это единственный уклад, созвучный природной разумности человека, гарантирующий человеку *человеческое* существование и руководимый принципом *справедливости*» [19. С. 22]. Как философ Рэнд была против исключения моральности из критериев оценивания того или иного явления (в этом заключался и ее спор с Ф. Ницше)², поэтому здесь ее взгляды будто бы совпадают со взглядами Хоули. Однако прочитаем дальше.

В своем споре о личности МакКолла Кларк и Конвей касаются *нравственного* оправдания того, чем он занимается, а именно скупки и перепродажи обанкротившихся предприятий. Кларк, преуспевающий строитель, заявляет: «I just don't see what he can accomplish with the kind of life he leads» [18. P. 253]. По его мнению, его жизнь совершенно бессмысленна, ведь он просто делает деньги, но не создает с нуля ту компанию, которую покупает, лишая себя, так образом, чувства удовлетворения. Конвей возражает ему, подчеркивая, что он строитель (*a builder*), а МакКолл – торговец (*a trader*). Здесь и начинается принципиальное расхождение между Хоули и Рэнд.

Айн Рэнд избегала разделять бизнесмена (того, кто делает деньги) и интеллектуала (того, кто создает новое). В своем программном эссе *For The New Intellectual* (1961) философ формулирует черты идеального «нового интеллектуала»: это тот, кто будет объединять в

² См., например, ее статью «Культе нравственной серости» (*The Cult of Moral Grayness*, 1964).

себе черты *the practical thinker* и *the philosophical businessman* [20]. Действительно, ее герои – вовсе не обычные бизнесмены, которые просто покупают и продают предприятия, как Кэш МакКолл. Важной и отличительной чертой романов Айн Рэнд является изображение в них героя в процессе становления, исканий, эволюции. Как верно отмечает С.М. Sciabarra, это – черта русского романа: в каноническом отношении романы Айн Рэнд фактически повторяют жанровую форму русского романа, в котором герой является воплощением абстрактного принципа, а значит единственной формой психологического роста в нем будет преодоление психологического дуализма [21]³. Ключевым вопросом русского классического романа всегда был поиск героя, который олицетворял бы «движение времени», поиск ответов на «вечные» вопросы: «Герои русской литературы – это образы не реальных людей и отношений, а отражение проблем, которые мучили образованное общество. Это литература не натуралистическая и не реалистическая, а экзистенциальная» [23].

Так, Джон Голт – это герой, имеющий отчетливо сформулированную цель и неуклонно идущий к ней, причем эта цель сформулирована на редкость амбициозно и глобально: «Я остановлю мотор, движущий мир» [15. С. 10]. Как выражение абстрактного принципа герой Рэнд – полная противоположность герою Хоули, преследующему очень реальные и земные цели. Это особенно заметно в утопическом эпизоде об Атлантиде, который присутствует в обоих романах и вносит решающий вклад в формирование суждения о нацио-

³ Эту «схему» психологического роста героя в произведениях Айн Рэнд анализирует С.М. Sciabarra. По его мнению, герой Рэнд подавляет эмоции (исходящие от его разума) из-за социального давления, однако затем разум берет вверх и он начинает обретать целостность эмоций и мыслей. В качестве наиболее яркого примера он приводит эволюцию Хэнка Риардена в романе «Атлант расправил плечи», который, влюбляясь в Дагни Таггарт, подавляет в себе эти эмоции, потому что считает их (из-за стереотипов общества) греховными, однако осознав причину своих противоречивых эмоций, перестает испытывать ощущение «расколотого» сознания [21. С. 173]. Известна цитата из этого же романа: «Дам тебе намек. Противоречий не существует. Если ты усматриваешь где-то протворечие, проверь исходные данные. И найдешь ошибку в одном из них» [22. С. 253]. Данная схема является универсальной для всех художественных произведений писательницы.

нальной специфике героя-предпринимателя в обоих текстах: утопия Хоули принципиально гедонистична и служит лишь «декорацией» в романтической линии отношений Кэша и Лори. Рэнд же конструирует мессианский тип Атлантиды, где утопия является самоцелью и формирует проекции представлений об идеальном обществе абстрактного принципа, выраженного в лице Джона Голта.

Джон Голт – это «человек-обманка»: «в миру» он обычный путевой наблюдатель, в Атлантиде же – гениальный изобретатель: «Ты был путевым обходчиком здесь – здесь! – двенадцать лет...» [24. С. 297], – скажет Дагни, встретив его на пассажирской платформе. Джон Голт стремится превратить утопию в реальность, причем, со свойственной русской утопии претензией на *глобальность* (это качество, по мнению В. Мильдона, является ведущим именно в русской утопии, приводя в пример «Что делать?» Чернышевского, «Красную звезду» Богданова и другие тексты [25]): вернуться в Америку из Атлантиды, чтобы воплотить свой проект в жизнь. Франсиско д'Анкония заявляет, что «возрождение "*Д'Акония Коппер*" и всего мира должно начаться отсюда, из Соединенных Штатов» [24. С. 88]. Ничего подобного мы, разумеется, не найдем у Хоули: его утопия – строго «для личного пользования». К. Чистов отмечает, что сюжет о «царе-избавителе» был свойствен всем культурам, однако только в русской он имеет мотивы воцарения ради освобождения народа [26. С. 248]. Также он отмечает, что «изображение изгнания, странствий или заточения не в неопределенном (как в сказке) и не в историческом прошлом (как в эпосе или исторических преданиях), а в настоящем и мотив победы героя в будущем и составляют основное отличие сюжета наших легенд от близких сюжетов и в других жанрах» [26. С. 248].

Особо стоит отметить мотив «тайного хождения» царя-избавителя «с целью разглядеть и запомнить все народные обиды, чтобы потом отомстить обидчикам» [26. С. 251]. Казалось бы, этот мотив есть как у Хоули, так и у Рэнда: у первого Кэш МакКолл тайно скупает и перепродает обанкротившиеся предприятия, у второй – вообще организована целая «сеть» тайных шпионов-атлантов по всей стране, которые устраивают различные диверсии, чтобы помешать врагам. Однако только у Рэнда утопический проект приобретает характер реализации задуманного: в финале романа атланты приходят в

мир, погруженный в хаос: «—Путь расчищен, — сказал Голт. — Мы возвращаемся в мир» [24. С. 534].

Рэнд, таким образом, создает героя-«сверхчеловека» в том смысле, какой в нее вкладывала русская литература: он есть носитель «идеи», с помощью которой будет меняться мир вокруг него. Кэш МакКолл же оказывается ближе к типу американского супермена: его не волнуют «дальние рубежи», вся его деятельность ограничивается удовольствием покупать и продавать компании, он торговец в американском, строго прагматическом смысле этого слова, у него отсутствует та составляющая, которая есть у Джона Голта: он *не мессия*, несмотря на свои выдающиеся качества дельца.

Другой тип героя, который присутствует как у Хоули, так и у Рэнд, — это «отец корпорации». Свойственный в большей степени роману Хоули, у него он предстает в образе Эвери Булларда (*Executive Suit*, 1952). Буллард — талантливый управленец, лидер компании *Tredway Corporation*, занимающейся производством мебели. Смерть лидера компании нарушает привычный ритм ее работы, внося хаос в совет директоров, внутри которого разворачивается серия интриг вокруг директорского кресла. Во втором романе Хоули еще острее возникает тема несправедливого отношения к крупным бизнесменам, о которой Рэнд писала в своей статье «Большой бизнес — преследуемое меньшинство американского общества» (*America's Persecuted Minority: Big Business*, 1963). Две позиции относительно этого вопроса сталкиваются в романе в диалоге Джулии Тредуэй Принс и Дона Уоллинга: первая представляет точку зрения на бизнесмена как диктатора, второй — как на того, на ком держится все дело компании. Принс при этом демонстрирует иррациональный взгляд на фигуру Булларда, отмечая, что его невозможно понять и сравнивая с магом, который совершает немыслимые трюки [27. С. 271]. Называя его стиль управления компанией «диктаторским», Джулия обвиняет Булларда в том, что он принимал все решения относительно компании единолично. В конечном счете весь спор Джулии и Дона сводится к спору о роли личности в истории: была бы, например, Америка такой, какая она есть без Рузвельта? А без Вашингтона? А без Линькольна? А без Джефферсона? [27. С. 273]. Где границы влияния одного человека на историю компании (государства)?

Хэнк Риарден, «отец корпорации» *Риарден Стил* отвечает на этот вопрос однозначно: «Вы оскорбляете меня не за мои грехи, а за мои добродетели. Вы сами называете их добродетелями, поскольку ваша жизнь зависит от них; они нужны вам, и вы не в состоянии разрушить мои достижения, вы можете завладеть ими только силой» [15. С. 268]. Индивидуализм Риардена не позволяет ему уступить «Чудесный металл» (имя которому присвоили «паразиты», не понимая роли разума в его создании), открытие которого принадлежит ему (несмотря на то, что в его воплощении и распространении участвовали десятки и сотни людей). Хоули и Рэнд, таким образом, одинаково понимают проблему кризиса свободного предпринимательства в США. Айн Рэнд, которая опасалась национализации частной собственности в Америке, с тревогой наблюдая за «призраком социализма» над ней, могла бы подписаться под пассажами из романа Хоули *Cash MacCall*, в которых он говорит о непомерных налогах и чрезмерном государственном контроле как о причинах банкротства крупных американских корпораций. И спасением от этого может стать сильный управленец, человек, который возьмет на себя всю ответственность за корпорацию.

Но романах обоих авторов представлен и противоположный тип дельца – прагматичный финансист, считающий прибыль компании первостепенной для ее развития, а ее акционеров – ее полноправными владельцами наряду с лидером компании. Такой тип предпринимателя является, безусловно, негативным типажом в романах Рэнд и Хоули. В романе *Executive Suit* Лорен Шоу, один из вице-президентов компании *Tredway Corporation*, называет Эвери Буллларда «устаревшим» типом управленца, провозглашая высшим благом компании количество проданной мебели (без учета ее качества), а также критикуя индивидуалистский стиль управления компанией. Похожим образом ведет в себя в последнем романе Рэнд Джим Таггерт, президент *Таггерт Трансконтинентал*, который отдает Мексике поездка компании, несмотря на явные проблемы, возникающие от этого у самой компании. Акт альтруизма дорого обходится корпорации: поезда начинают сходить с рельсов, чего прежде никогда не бывало. Если Хоули лишь намекает на возможные экономические проблемы, которые могут возникнуть в Америке, если к власти придет такой тип управленца, как Лорен Шоу, то Рэнд описывает уже

сам процесс разрушения крупного бизнеса в США и его последствия для глобальной экономики (глобальность – черта именно русского (анти)утопического текста).

Вместе с тем ни Хоули, ни Рэнд не отдают пальму первенства «патерналистскому» стилю управления бизнесом. У Хоули в его втором романе директорское кресло займет Макдональд Уоллинг, который изначально предстает перед читателем в роли талантливого ученого, работающего в корпорации над разработкой новых материалов для мебели. Однако уже в финале романа он читает пламенную речь перед советом директоров о новом типе управленца, в котором остро нуждается компания (подобно тому, как Джон Голт из романа Айн Рэнд читает речь перед публикой о роли индивидуализма в социально-экономической жизни США). Уоллинг задает Шоу вопрос: «Do you really think a man of that caliber would be willing to sell his life for money – for what would be left out of sixty thousand a year after taxes?» [27. С. 303]. Сравнивая корпорацию с живым человеком, он заявляет: «No man can work for money alone. It's enough» [27. С. 304]. А работать такой человек, по мнению Уоллинга, может только ради того, чтобы «быть на вершине башни» («at the top of the tower»). Подчеркивая, что Буллард упускал из виду, что компания – это все же не один человек, это «армия», Уоллинг сообщает, что качество продукции компании всегда важнее количества, которое ею продано: это повышает самооценку работников, позволяя им гордиться производимой ими продукцией (в фильме 1954 г. по мотивам романа этот момент показан еще более ярко: Уоллинг разбивает дешевый стол, который производит компания, отрывая ему ножки). Резюмируя свою речь, Дон призывает компанию развиваться и меняться, выпуская продукцию высокого качества, после чего под аккомпанемент аплодисментов избирается директором *Tredway Corporation*.

Айн Рэнд показывает новый тип управленца более «выпукло», вкладывая в его создание определенную философию. Основная работа, в которой описан ее идеал, – *For The New Intellectual* (1961). В этом трактате она обеспокоена «интеллектуальным банкротством» Америки и обвиняет в этом философию иррационализма, захлестнувшую мир. Выход она видит в рождении нового типа человека, «нового интеллектуала», созданного по образцу идеализированных ею «отцов-основателей» США. Это человек мысли и действия одно-

временно, он преодолел дихотомию «разум-душа» ('soul-body dichotomy'), он сочетает в себе свойства философа и предпринимателя: «The New Intellectual will be a reunion of the twins who should never have been separated: the intellectual and the businessman» [20. P. 43]. В своей лекции, прочитанной в отеле Астор в Нью-Йорке 21 декабря 1961 г., Рэнд призывает американских предпринимателей тщательнее выбирать систему ценностей, которой они следуют, не принимать на веру философские идеи, которые могут оказаться губительными для них [28]. Такая озабоченность философским образованием бизнесмена обусловлена как раз русским происхождением писательницы: ее детство было отмечено одним из самых переломных событий в истории России, да и всего мира – Октябрьской революцией. Как известно, она была «сделана» именно на деньги предпринимателей (об этом в художественной форме рассказывает в своем романе «Самоубийство» Марк Алданов). Именно поэтому она создает философию, в которой развитию интеллекта предпринимателя уделяется важное место. В свою очередь, данная философия находит свое отражение в ее романах.

Так, Гейл Винанд, газетный магнат из романа «Источник», не выбирающий средств на пути зарабатывания денег и интересующийся только властью, терпит крах, поскольку привык слушать мнение толпы. Так как Рэнд изображала даже не реальных людей, а принципы, стоящие за ними, она описывала каждый характер и те философские идеи, которые он должен иллюстрировать, в своем дневнике. О Гейле Винанде она напишет: «A man who rules the mob only as long as he says what the mob wants him to say» [29. P. 102]. Напротив, Джон Голт, как квинтэссенция *integrated man* в ее текстах, предстает как человек, главное качество которого – равновесие: «No change in him, because he has no intellectual contradiction and, therefore, no inner conflict» [29. P. 481]. Это воплощенный идеал, однако заметим, что именно Джон Голт не является предпринимателем в том смысле, в котором он фигурирует в романах Хоули. Это не просто владелец некоей корпорации (или даже его скупщик, как Кэш МакКолл), но человек, который пытается изменить принципы устройства мира. Если предыдущие герои-предприниматели в романах Рэнд лишь приближались к этому идеалу (их интересовала лишь

судьба их собственной компании), то Джон Голт озабочен судьбой буквально всей страны, и даже шире – мира.

Сравнивая романы двух писателей в аспекте их национальной специфики, можно заключить, что Кэмерон Хоули и Айн Рэнд равно обеспокоены положением предпринимателя в Соединенных Штатах Америки. Оба так или иначе отмечают кризис «американской мечты», который заключался в стремлении к голой наживе без высокой цели самореализации предпринимателя. Такие типажы бизнесменов, бессмысленно зарабатывающих деньги и тратящих их, воплощены в романах С. Льюиса «Бэббит», Т. Драйзера «Финансист» и др. Америка теряет ценности «отцов-основателей», на которых зиждется американская ментальность – свободолюбие, стремление к счастью и личному успеху. Как Хоули, так и Рэнд главную причину этого видят в государственном контроле над экономикой и ущемлении прав бизнесменов.

Однако существует большая разница между тем, *как* изображены и *что* символизируют собой герои-предприниматели в романах двух писателей. Если героев романов Хоули интересуют личный успех, счастье и социальный статус (темы американской литературы), то герои Рэнд, несмотря на кажущийся радикальный индивидуализм, в конечном счете стремятся к тому, как переустроить мир, спасти человечество (темы русской литературы). Оба автора пишут о неудовлетворенности предпринимательства сложившейся в стране ситуацией и стремятся найти пути возрождения «американской мечты». В качестве средства предлагается «новая религия» (т.е. стремление к чему-то большему, чем просто деньги): у Хоули это – дело спасения компании, у Рэнд – дело спасения нации. Пафос текстов Хоули – стремление к личному успеху, процветанию компании и его членов или даже только отдельного человека (так, Кэш МакКолл с чистой совестью использует бедственное положение разорившихся бизнесменов), пафос текстов Рэнд – спасение Америки (именно ради этого создается Атлантида). Как следствие, для воплощения данной задачи необходимы разные типы героев: у Хоули это – предприимчивый герой, умеющий либо делать деньги, либо развивать компанию (и то, и другое одновременно делать ни Кэш МакКолл, ни Дон Уиллинг все-таки не в состоянии), у Рэнд – «сверхчеловек», объединяющий качества интеллектуала и предпринимателя.

В конечном счете благо компании в романах Хоули всегда становится на первое место, а Макдональд Уоллинг – лишь слабая «тень» лучших героев Рэнд, попытка (и довольно неудачная) воплотить в нем качества героя целостного – типаж ученого-предпринимателя (а может, такая задача и вовсе не ставилась автором). У Рэнд благо Америки и ее переустройство становятся важнее блага отдельной корпорации, как бы ни пыталась писательница замаскировать эту интенцию под индивидуалистическими заявлениями: именно для этого «атланты» и разрушают мир до основания, чтобы вернуться в него уже с собственными ценностями.

Возвращаясь к разговору о специфике развития образа предпринимателя в американской и русской культурах, вспомним, что именно для русской культуры был свойствен разрыв между дворянством и предпринимателями, а также ними и народом. По сути, дворяне были образованы, но не имели практической жилки, а купцы умели применять знания на практике, но не имели фундаментального образования⁴. В Америке, напомним, было противопоставление предпринимательства и народа, но страна не знала этого глубинного разрыва между интеллигенцией и классом предпринимателей. Именно в этом, на наш взгляд, и заключается причина возникновения антропологического идеала, который конструирует Айн Рэнд в своих философских романах: стремясь к преодолению этого разрыва, она создает образ *integrated man*, объединяя в нем качества интеллектуала и бизнесмена, интуитивно еще раз проживая травму Октябрьской революции, которая была с нею всю ее жизнь. Кэмерон Хоули такого опыта, конечно, не имел – именно в этом и кроется глубокая разница между изображением предпринимателя в его романах и романах Рэнд, которые внешне кажутся похожими.

⁴ Глубинный же конфликт между интеллигенцией и народом (и между предпринимателями и народом), по мнению Г. Белой, и породил феномен Октябрьской революции: «Русская культура со временем петровских реформ стала развиваться несинхронно: рядом с дворянской субкультурой (субкультурой образованного класса) существовала крестьянская субкультура. Конечно, сосуществование субкультур – “низовой” и “высокой” – является константной величиной в любом обществе. Нигде, однако, их сосуществование не доходило до конфликта, до противостояния, до такого разрыва, какой оно имело место в России» [30. С. 37].

Литература

1. Бодрийяр Ж. Америка. М.: Владимир Даль, 2000. 208 с.
2. Голенопольский Т. Народ, да! Из американского фольклора. М.: Правда, 1983. 480 с. URL: <http://skazka.mifolog.ru/books/item/f00/s00/z0000035/st047.shtml>
3. Баталов Э.Я. Русская идея и американская мечта. М.: Прогресс-Традиция, 2009. 384 с.
4. Варламова Е.В. Образ Америки в литературе США первой половины XX века (Ш. Андерсон, Д. Дос Пассос, Т. Уайлдер): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2010. 24 с.
5. Зарубина Н.Н. Российский предприниматель в художественной литературе XIX – начала XX века // Общественные науки и современность. 2003. № 1. С. 101–115.
6. Недзвецкий В.А. История русского романа XIX века: неклассические формы: Курс лекций. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2011. 152 с.
7. Letters of Ayn Rand / ed. by M.S. Berliner. N.Y.: A Plume Book, 1997. 682 p.
8. Enright M. Hawley's Heroes and the Romance of Business // The Atlas Society. URL: <https://atlassociety.org/commentary/commentary-blog/4581-hawleys-heroes-and-the-romance-of-business>
9. Merrill R.E. The Ideas of Ayn Rand. Chicago: Carus Publishing Company, 1991. 212 p.
10. Powell R. Taking Pieces of Rand with Them: Ayn Rand's Literary Influence // The Journal of Ayn Rand Studies. 2012. Vol. 12, № 2. P. 207–235.
11. Рэнд А. Эстетический вакуум нашего времени // Рэнд А. Романтический манифест: Философия литературы. М.: Альпина Паблишер, 2011. С. 123–128.
12. Могильнер М. Мифология «подпольного человека»: радикальный микросм в России начала XX века как предмет семиотического анализа. М.: Новое литературное обозрение, 1999. 208 с.
13. Branden B. The Passion of Ayn Rand. N.Y.: Doubleday, Garden City, 1986. 442 p.
14. Рэнд А. Мы живые. М.: Альпина Паблишерз, 2011. 473 с.
15. Рэнд А. Атлант расправил плечи: в 3 ч. М.: Альпина Бизнес Букс, 2009. Ч. 2. 424 с.
16. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. М.: Изд-во АСТ: CORPUS, 2016. 640 с.
17. Rand A. Atlas Shrugged. N.Y.: A Signet Book, 1996. 1080 p.
18. Hawley C. Cash McCall. N.Y.: Open Road Integrated Media, 2015. 499 p.
19. Рэнд А. Что такое капитализм? // Рэнд А. Капитализм: Незнакомый идеал. М.: Альпина Паблишер, 2016. С. 11–40.
20. Rand A. For the New Intellectual. N.Y.: Random House Inc., 1961. 159 p.
21. Sciabarra C.M. Ayn Rand. The Russian Radical. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2013. 526 p.
22. Рэнд А. Атлант расправил плечи: в 3 ч. М.: Альпина Бизнес Букс, 2009. Ч. 1. 436 с.

23. Аксютин В. Русский характер. Статья 3: Экзистенциальная боль русской литературы. URL: <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/071112103826.htm>
24. Рэнд А. Атлант расправил плечи: в 3 ч. М.: Альпина Бизнес Букс, 2009. Ч. 3. 538 с.
25. Мильдон В. Санскрит во льдах, или Возвращение из Офира: Очерк русской литературной утопии и утопического сознания. М.: Российская политическая энциклопедия, 2006. 288 с.
26. Чистов К.В. Русская народная утопия (генезис и функции социально-утопических легенд). СПб.: ДМИТРИЙ БУЛАНИН, 2011. 528 с.
27. Hawley C. Executive Suit. N.Y.: Open Road Integrated Media, 2015. 321 p.
28. Rand A. Capitalism vs Communism: видеозапись лекции Айн Рэнд. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=n8XuKqQppWU>
29. Journals of Ayn Rand / ed. by D. Harriman. N.Y.: A Plume Book, 1999. 659 p.
30. Белая Г.А. Дон Кихоты революции – опыт побед и поражений. М.: РГГУ, 2004. 623 с.

Specificity of the National Character in the Description of Entrepreneurs in Cameron Hawley's and Ayn Rand's Novels

Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies, 2020, 14, pp. 122–142. DOI: 10.17223/24099554/14/6

Anastasiya V. Grigorovskaya, Tyumen State University (Tyumen, Russian Federation). E-mail: a.v.grigorovskaya@utmn.ru

Keywords: image of entrepreneur in literature, national character, Russian literature, American literature, Ayn Rand, Cameron Hawley.

The novels of the American writer Cameron Hawley (*Cash McCall*, *Executive Suit*) and the American writer and philosopher from Russia Ayn Rand (*Fountainhead*, *Atlas Shrugged*) are analyzed in the article. The entrepreneur image that has a brightly expressed national specificity is the key image for the comparison. In the first part of the research, a review of the genealogy of the national image of the entrepreneur as a character is done, and the evolution of this image in Russian and American cultures is traced. The conclusion here is that the image of a businessman in American literature was positive until the middle of the 20th century, the time of the crisis of the American dream, while the image of an entrepreneur in Russian literature was always primarily negative because of the gap between two types of rationality—practical and axiological (N. Zarubina). In the second part of the research, the roots of entrepreneur images of both authors are identified. The conclusion here is that, the basis of Rand's latest characters is the image of a Russian revolutionist à la Kerensky (Leo Kovalensky in her first novel *We The Living*), which is expressed in their adventurism, irreconcilable individualism, and love of freedom. The genetic basis of Hawley's characters is the image of the American superman limited in his ambitions (U. Eco), which is different from the Russian hero who always focuses on global achievements. In the third part of the research, the author distinguishes four types of entrepreneurs as characters in the both authors' novels: a lucky businessman who runs a business behind

the scenes, an authoritarian leader, a pragmatic fantasist, a symbiosis of a talented scholar and an entrepreneur. Despite the external resemblance of the two writers' characters, the research shows that Rand's character does not have the dichotomy of that of Hawley: Rand formulates the ideal of a "new intellectual" (*For The New Intellectual*) aiming to overcome Russian culture's being torn between the two rationality types. Rand's character, unlike Hawley's, is an ideologist, and he has messianic features. Hawley's attempt to combine the thinker and the businessman in the image of MacDonald Walling was unconvincing: Walling thinks only about his personal success and the company's interests (the topics of American literature) while John Galts's efforts focus on the improvement of the life of the country and humankind as a whole (the topics of Russian literature). In the conclusion, the author states that, despite the external similarity of the writers' entrepreneur characters, Ayn Rand endows the entrepreneur image with features inherent in Russian literature, and Cameron Hawley depicts characters typical for American literature.

References

1. Baudrillard, J. (2000) *Amerika* [America]. Translated from French by D. Kallugin. Moscow: Vladimir Dal'.
2. Golenopol'skiy, T. (1983) *Narod, da! Iz amerikanskogo fol'klora* [Folk, yes! From American folklore]. Moscow: Pravda. [Online] Available from: <http://skazka.mifolog.ru/books/item/f00/s00/z0000035/st047.shtml>.
3. Batalov, E.Ya. (2009) *Russkaya ideya i amerikanskaya mechta* [The Russian Idea and the American Dream]. Moscow: Progress-Traditsiya.
4. Varlamova, E.V. (2010) *Obraz Ameriki v literature SShA pervoy poloviny XX veka (Sh. Anderson, D. Dos Passos, T. Uaylder)* [The Image of America in the Literature of the United States of the First Half of the 20th Century (S. Anderson, J. Dos Passos, T. Wilder)]. Abstract of Philology Cand. Diss. Kazan.
5. Zarubina, N.N. (2003) *Rossiyskiy predprinimatel' v khudozhestvennoy literature XIX – nachala XX veka* [Russian entrepreneur in the fiction of the 19th – early 20th centuries]. *Obshchestvennye nauki i sovremennost' – Social Sciences and Contemporary World*. 1. pp. 101–115.
6. Nedzvetskiy, V.A. (2011) *Istoriya russkogo romana XIX veka: neklassicheskie formy: Kurs lektsiy* [History of the 19th-century Russian novel: Non-Classical Forms: Lectures]. Moscow: Moscow State University.
7. Berliner, M.S. (ed.) (1997) *Letters of Ayn Rand*. N.Y.: A Plume Book.
8. Enright, M. (2020) *Hawley's Heroes and the Romance of Business*. [Online] Available from: <https://atlassociety.org/commentary/commentary-blog/4581-hawleys-heroes-and-the-romance-of-business>.
9. Merrill, R.E. (1991) *The Ideas of Ayn Rand*. Chicago: Carus Publishing Company.
10. Powell, R. (2012) Taking Pieces of Rand with Them: Ayn Rand's Literary Influence. *The Journal of Ayn Rand Studies*. 12 (2). pp. 207–235.

11. Rand, A. (2011) *Romanticheskii manifest: Filosofiya literatury* [The Romantic Manifesto: A Philosophy of Literature]. Translated from English by M. Sukhanova, Ya. Tokareva. Moscow: Al'pina Publisher. pp. 123–128.
12. Mogil'ner, M. (1999) *Mifologiya "podpol'nogo cheloveka": radikal'nyy mikro-kosm v Rossii nachala XX veka kak predmet semioticheskogo analiza* [Mythology of the "Underground Man": A Radical Microcosm in Russia at the Beginning of the 20th Century as an Object of Semiotic Analysis]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
13. Branden, B. (1986) *The Passion of Ayn Rand*. N. Y.: Doubleday, Garden City.
14. Rand, A. (2011) *My zhivyye* [We the Living]. Translated from English. Moscow: Al'pina Publisher.
15. Rand, A. (2009a) *Atlant raspravil plechi: V 3 ch.* [Atlas Shrugged: In 3 Parts]. Translated from English. Pt. 2. Moscow: Al'pina Biznes Buks.
16. Eco, U. (2016) *Rol' chitatel'ya. Issledovaniya po semiotike teksta* [The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts]. Translated from English and Italian by S. Serebryanyy. Moscow: Izd-vo AST: CORPUS.
17. Rand, A. (1996) *Atlas Shrugged*. N.Y.: A Signet Book.
18. Hawley, C. (2015) *Cash McCall*. N.Y.: Open Road Integrated Media.
19. Rand, A. (2016) *Kapitalizm: Neznakomyy ideal* [Capitalism: The Unknown Ideal]. Translated from English. Moscow: Al'pina Publisher. pp. 11–40.
20. Rand, A. (1961) *For the New Intellectual*. N. Y.: Random House Inc.
21. Sciabarra, C.M. (2013) *Ayn Rand. The Russian Radical*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
22. Rand, A. (2009b) *Atlant raspravil plechi: V 3 ch.* [Atlas Shrugged: In 3 Parts]. Translated from English. Pt. 1. Moscow: Al'pina Biznes Buks.
23. Aksyuchits, V. (2007) *Russkiy kharakter. Stat'ya 3: Ekzistentsial'naya bol' russkoy literatury* [Russian Character. Article 3: The Existential Pain of Russian Literature]. [Online] Available from: <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/071112103826.htm>
24. Rand, A. (2009c) *Atlant raspravil plechi: V 3 ch.* [Atlas Shrugged: In 3 Parts]. Translated from English. Pt. 3. Moscow: Al'pina Biznes Buks.
25. Mil'don, V. (2006) *Sanskrit vo l'dakh, ili Vozvrashchenie iz Ofira: Ocherk russkoy literaturnoy utopii i utopicheskogo soznaniya* [Sanskrit in Ice, or Return from Ophir: An Essay on Russian Literary Utopia and Utopian Consciousness]. Moscow: Rossiyskaya politicheskaya entsiklopediya.
26. Chistov, K.V. (2011) *Russkaya narodnaya utopiya (genezis i funktsii sotsial'no-utopicheskikh legend)* [Russian Folk Utopia (Genesis and Functions of Social Utopian Legends)]. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin.
27. Hawley, C. (2015) *Executive Suit*. N.Y.: Open Road Integrated Media.
28. Rand, A. (1961) *Capitalism vs Communism*. [Video]. [Online] Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=n8XuKqQppWU>.
29. Harriman, D. (ed.) (1999) *Journals of Ayn Rand*. N. Y.: A Plume Book.
30. Belaya, G.A. (2004) *Don Kikhoty revolyutsii – opyt pobed i porazheniy* [Don Quixotes of the Revolution: The Experience of Victories and Defeats]. Moscow: RSUH.

ИМАГОЛОГИЯ

УДК 82.091

DOI: 10.17223/24099554/14/7

В.В. Орехов

ПРЕДЫСТОРИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ИМАГОЛОГИИ: ТРАДИЦИЯ КАК ЦЕЛЕУКАЗАНИЕ

Анализ российских исследований XIX в. позволяет говорить о формировании отечественной имагологической традиции, в основе которой принцип историчности и первостепенное внимание к образу России в зарубежной литературе. Это дает возможность предложить в качестве актуального объекта современных исследований феномен «ответной рецепции», т.е. процесс осмысления русскими литераторами европейского образа России (создание «метаобраза»).

Ключевые слова: имагология, ответная рецепция, метаобраз, имагологический диалог, россияка.

Вошло в обычай говорить об имагологии как о «молодом» научном направлении, которое именно в силу своей «юности» находится на стадии активного формирования методологии и понятийного аппарата. Как правило, констатируется, что возникновение имагологии связано с именем французского литературоведа М.-Ф. Гийара, который в 1951 г. заявил о том, что изучение бытующих в литературе мифов о других народах должно открыть новые горизонты перед компаративистикой [1]. Однако некоторые ученые отыскивают истоки имагологии в гораздо более давних эпохах. Голландский профессор Ж. Леерссен полагает, что ранним проявлением имагологии следует считать последовательные попытки европейского Просвещения систематизировать национальные нравы и характеры [2]. Столь значительное разночтение в датировке довольно обширной исследовательской сферы заставляет говорить о необходимости более пристального внимания к ее истории. Причем речь должна идти не столько о фиксации рубежных событий (зародилась – получила но-

вый импульс к развитию – обновила методологическую базу – продолжает динамично развиваться), сколько о постижении логики, задающей направление и динамику имагологическим исследованиям.

Философия науки руководствуется постулатом, в соответствии с которым «без анализа истории науки невозможно понять тенденции ее будущего развития» [3. С. 155]. Для отечественной имагологии это положение становится все более актуальным, поскольку в последнее время некоторые ее подходы начинают вызывать настороженность или даже разочарование исследователей. Так, скажем, А.Р. Ощепков акцентирует внимание на том, что «Аахенская программа по имагологии» диктует отказ от представлений о нациях как о реальных сущностях [4. С. 252]. В.П. Трыков замечает, что современная западная имагология, опираясь на метод постструктуралистского дискурс-анализа, воспринимает национальные образы как самодовлеющие образования, «живущие» в отрыве от отраженной текстом действительности: «Текст перекликается с текстом, образ с образом, но они никак не соотносятся с социокультурной реальностью <...>. Пространство текстов отрывается от пространства истории, социума» [5. С. 123]. На тот же недостаток обращает внимание и Т.В. Якушкина, утверждая, что имагология в ее современной западной традиции превращается в идеологический инструмент и «не замечает» эволюции образа «чужого» [6. С. 164]. На фоне этого особое значение приобретает стремление более пристально всмотреться в отечественный опыт имагологии [7–10], напомнить о вкладе в это направление классиков отечественного литературоведения А.Н. Веселовского, М.П. Алексева, Б.Г. Реизова, Ю.М. Лотмана и др. [5. С. 126; 6. С. 163; 11. С. 36; 12. С. 54–55]. Но еще более симптоматично, что отечественные ученые нередко выходят за рамки западной методологии, нащупывая новые исследовательские векторы и принципы.

Собственно, уже в размышлениях В.А. Хорева, выявляющего стереотипы национального взаимовосприятия в историческом контексте и ставящего проблему «истинных и ложных представлений о жизни других народов» [13. С. 22], заметен отход от западной методологии, которая видит в образах *другого* продукт «культурных систем» [14. С. 158], не подлежащий проверке фактами действительности. Совершенно независимой от западной имагологической «про-

граммы» выглядит задача, которую ставил перед собой А.С. Янушкевич, стремясь осмыслить историю «русского имагологического текста», его «национальное содержание» и роль в формировании национального «образа мира» [15. С. 14]. Продолжением отечественной научной традиции является и заявляющая о себе в разных уголках страны инициатива исследовать «имагологическое наполнение» региональных «текстов» [16–19]. Порой исследователи целенаправленно уходят от самого термина «имагология». В.П. Трыков предлагает называть исследование образа *другого* с позиций исторической поэтики – «имагопоэтикой» [5. С. 127], С.К. Милославская вводит в оборот российский эквивалент термину «имагология» – «образоведение» [20. С. 10].

Все это напоминает описанную Т. Куном «революционную ситуацию», когда в «узком подразделении научного сообщества» созревает сознание, что «существующая парадигма перестала адекватно функционировать при исследовании того аспекта природы, к которому сама эта парадигма раньше проложила путь» [21. С. 128]. Вряд ли нынешнее положение дел следует отождествлять с «научной революцией» в полном смысле слова, но уместно констатировать, что в российской имагологии наметился перелом, который характеризуется поиском новых – *своих* – целей и подходов в научном освоении имагологического материала. В некоторых работах еще можно встретить как бы случайно брошенные слова, что «западная наука в области имагологии предстает в качестве наставника» [22. С. 115], но общая картина свидетельствует, что отечественная имагология все увереннее отыскивает собственный путь.

По утверждению В.И. Вернадского, ценность истории науки заключается, среди прочего, в том, что позволяет в прошлом научной дисциплины увидеть то, «о чем и не догадывались прежние исследователи», поскольку «каждое поколение научных исследователей ищет и находит в истории науки отражение научных течений своего времени» [23. С. 203]. Отталкиваясь от этой мысли, полагаем целесообразным проследить первые шаги в освоении имагологического материала, предпринятые отечественной мыслью.

Уже упомянутая нами попытка Ж. Леерссена отыскать корни имагологии в эпохе европейского Просвещения (этот период исследователь называет «археологией» имагологии), думается, следует

считать некоторой натяжкой. Интерес деятелей Просвещения – Д. Юма, Вольтера, И.Г. Гердера и др. – был направлен на изучение и фиксацию самих национальных нравов и характеров, а не на осмысление национальных образов. Эти авторы могут считаться основоположниками антропологии и этнографии, но не имагологии. Они лишь созидали предмет для будущих имагологических исследований. В том же ключе следует расценивать «Письма русского путешественника» Н.М. Карамзина и запечатленные в них национальные образы. Целью писателя было создать образы, а не исследовать их. В качестве исключения можно рассматривать лишь те немногие эпизоды, где Карамзин обращает внимание на отношение иностранцев к герою «Писем...» как представителю России, т.е. пытается осмыслить европейские национальные стереотипы.

Возникновение в русском обществе небывалого по интенсивности и масштабу интереса к национальным образам было вызвано Отечественной войной 1812 г. и победой над Наполеоном. Причем интерес этот был направлен, прежде всего, на французские представления о России и русских. Тому способствовало стечение двух важных факторов. Во-первых, после вступления русской армии в Париж в 1814 г. огромное количество русских получило возможность в условиях мирной жизни познакомиться с французскими мнениями, о которых прежде узнавали в основном со слов французских эмигрантов и соотечественников, бывавших за границей. Во-вторых, Отечественная война чрезвычайно актуализировала в российском обществе «идеал национальной консолидации» [24. С. 473], катализировала «процесс нациостроительства <...>, поставив перед общественным сознанием целый ряд проблем» [25. С. 455]. Одной из этих проблем было очевидное несоответствие между французскими предубеждениями в отношении России и настоящим положением вещей. И торжествовавшее в тот период российское национальное единство нацеливало все общественные слои и институты – не по приказу, а, что называется, по велению души – на коррекцию европейских представлений о России и русских.

На первом этапе происходило лишь знакомство с мнениями французов. Записки большинства участников тех событий содержат колоритные рассказы на этот счет. В качестве типичного эпизода приведем фрагмент из парижского письма К.Н. Батюшкова Н.И. Гнедичу:

«В числе народа были и порядочные люди, и прекрасные женщины, которые взапуски делали мне странные вопросы: отчего у меня белокурые волосы, отчего они длинны? <...> “Посмотри, у него кольцо на руке. Видно, и в России носят кольца. Какая длинная лошадь! Степная, верно степная”. <...> “Какие у него белые волосы!” “От снега”, – ответил старик, пожимая плечами» [26. С. 272].

Этот стихийный интерес к *своему* отражению в *чужом* коллективном сознании дал первый толчок к целенаправленному сбору имагологической информации. В январе 1815 г. генерал-майор кн. С.Г. Волконский (будущий декабрист) сообщал из Парижа П.Д. Киселеву (будущему послу в Париже в 1856–1862 гг.): «Я составляю здесь коллекцию из всех сочинений, которые уже созданы и которые создаются против нас и в защиту нас. Невообразимы все те басни, которые рассказывают о нас и, в особенности, о кампании 1812 года» [27. С. 210]. А уже в конце 1815 г. директор Императорской публичной библиотеки А.Н. Оленин настаивал на необходимости создания фонда «иностранных сочинений, касающихся до России, и особенно тех из них, кои относятся к знаменитой войне 1812, 1813 и 1814 годов» [28. С. 8].

Эта идея получила значительное продолжение, поскольку интерес к европейскому восприятию России передался от поколения участников Наполеоновских войн к поколению ровесников А.С. Пушкина. В начале 1820-х гг. лицейский однокашник поэта М.А. Корф начал составлять «полный библиографический каталог всех книг и пр., когда-либо изданных о России <...>, на всех языках» [29. Т. 16. С. 164–165], позднее пригодившийся Пушкину для изучения эпохи Петра I [29. Т. 10. С. 402–412]. Служебная карьера надолго отвлекла Корфа от этой сферы интересов, пока в 1849 г. он не был назначен на пост директора Императорской публичной библиотеки (ныне – РНБ), где организовал особое отделение «Россика», «предназначенное собирать все опубликованные на иноземных языках книги, связанные с Россией в каком бы то ни было отношении» [30. С. I]. Поиск книг для «Россики» стал стержневым направлением библиотечной работы на годы вперед. В результате полнота коллекции по некоторым темам (скажем, о войне 1812 г.) достигла 90% [31. С. 54]. В дальнейшем именно эта коллекция давала возможность отечественным и зарубежным ученым (М.П. Алексееву, Б.Л. Модза-

левскому, Е.В. Тарле, М. Кадо и др.) изучать литературное мнение Запада о России. «Росси́ка» и сегодня сохраняет свое значение для исследований в этом направлении.

Закономерно, что деятельность Корфа по созданию «Росси́ки» началась с юношеского увлечения библиографией зарубежных трудов. Актуальность подобной работы начинала созреть наукой. Ключевое значение в этом отношении сыграла деятельность немецкого ученого, поступившего на русскую службу, Ф.П. Аделунга [32], который по инициативе графа Н.П. Румянцева занялся исследованием европейских исторических источников о России. Сын Ф.П. Аделунга, Н.Ф. Аделунг (продолжавший, кстати, его дело), свидетельствовал, что отец обратился, прежде всего, к древней истории Руси, когда «Карамзин уже с успехом приступил к обработке туземных источников», и это подвигло его «обратить тем большее внимание на известия иностранцев о древней Руси, чем меньшее вообще дотоле им оказывали» [33. Ч. I. С. III]. М.В. Нечкина также подчеркивала, что Ф.П. Аделунг «считал свою работу связанной с трудом Карамзина», «полагал, что Карамзин будет основываться на русских источниках, а он, Аделунг, параллельно будет освещать в основном ту же тематику по иностранным источникам» [34. С. 109].

В итоге исследование Ф.П. Аделунга оказалось не похожим ни на историю России, созданную по зарубежным памятникам, ни на собрание этих памятников. Это был энциклопедического охвата труд, который сегодня мы назвали бы биобиблиографическим указателем, – «Критико-литературное обозрение путешественников по России до 1700 года и их сочинений» [33]. Автор готовил для этого обозрения 265 самостоятельных статей (завершены не все) и явно ориентировался на интересы исторической науки. Однако его работа стала важным пособием для исследования европейских представлений о России разных эпох. Так что сегодня отечественными исследователями исторической имагологии Ф.П. Аделунг воспринимается как один из основоположников этой области знаний [35. С. 756].

Собирание и описание зарубежных источников открывало путь к их публикации на русском языке и критическому осмыслению. М.А. Корф в 1822 г. напечатал работу, представлявшую Россию начала XVII в. глазами датского посольства [36]. Некоторые исследовательские сюжеты Ф.П. Аделунга превратились в самостоятель-

ные издания. В 1818 г. он опубликовал на немецком языке монографию о путешествии в Россию Герберштейна, а в 1827 г. (опять же на немецком языке) – биографический труд о бароне Мейерберге. В том же 1827 г. это издание появилось в переводе на русский язык [7]. Но важно, что подобного рода деятельность быстро вышла за пределы узкого круга «посвященных» и оказалась востребована широкой публикой. Публикация иностранных текстов о России стала одним из важнейших направлений журнальной жизни XIX в.

Переводы иностранных текстов о России регулярно публиковали все ведущие издания той поры: «Сын Отечества», «Отечественные записки», «Северный архив», «Современник», «Библиотека для чтения», «Русский вестник», «Журнал Министерства народного просвещения» [38. С. 43–45]. Зачастую переведенные произведения побуждали редактора или переводчика к критическому анализу. Но поскольку методология подобного анализа лишь вырабатывалась, то перед публикаторами открывалось широкое поле экспериментов, иные из которых выглядели довольно курьезно. Приведем такой эпизод. В 1841 г. Н.И. Греч возобновил издание «Русского вестника», открыв в журнале рубрику «Известия иностранцев о России». Среди прочего здесь печатались записки англичанина Самуила Коллинса, жившего в России в эпоху царя Алексея Михайловича. Отечественный переводчик сопроводил текст примечаниями, о характере которых можно судить по следующим выпискам. Англичанин, например, заявляет, что в России, «если кто из протестантов или католиков отрекается от своей веры, то он должен также отречься от своего первого крещения, проклясть своего отца и свою мать и плевать на них три раза через свое плечо». Переводчик запальчиво возражает: «Бесстыдная ложь!» [39. С. 164] Далее английский автор уверяет, что в России покойнику «в руку дают удостоверение местного митрополита для донесения Св. Николаю Чудотворцу о доброй жизни и хороших нравах покойника». Переводчик снова не выдерживает: «Можно ли налагать таких глупых вздоров и не стыдиться печатать их?» [39. С. 171] В конце концов, переводчик резюмирует, что записки Коллинса – «лжи и клеветы на Россию и на русских» [39. С. 595].

Подобная эмоциональность как единственный способ аргументации уже в то время смотрелась наивно, а потому, как правило, для

объяснения «иностранных известий» использовались логические приемы. Примером может служить работа А.С. Пушкина над подготовкой к печати в «Современнике» «Мемуаров...» французского офицера Моро-де-Бразе, принимавшего участие в Прутском походе Петра I. Пушкин придавал большое значение иностранным известиям как историческому источнику [40], однако для поэта было очевидным, что безоговорочное доверие к иностранным текстам неоправданно. Пушкин указывает, какие пассажи в повествовании Моро-де-Бразе грешат «вольными суждениями» [29. Т. 10. С. 253], т.е. субъективностью, искажающей историческую истину. Более того, Пушкин стремится объяснить истоки этой субъективности и называет ряд факторов: 1) «Моро не любит русских и не доволен Петром» [29. Т. 10. С. 253]; 2) француз испытывает «простодушную досаду» на Петра I за приверженность царя к мнениям русских офицеров; 3) француз свойственна «забавная ветреность»; 4) Моро – «иностранец, приверженный к своей партии» [29. Т. 10. С. 259]. Словом, Пушкин не просто оспаривает частные свидетельства, а стремится выявить закономерности, формирующие представления иностранного автора о России, приступает к решению той самой задачи, которая сегодня оказывается в ведении имагологии, а в то время привлекала внимание и широкой публики, и, соответственно – публицистики, но, прежде всего, – историков.

Важным явлением исторической науки той поры стало выпущенное Н.Г. Устряловым пятитомное собрание переведенных на русский язык иностранных источников «Сказания современников о Дмитрие Самозванце» (1831–1834). Тексты снабжены примечаниями составителя, где объясняются «известия темные или неверные» [41. Ч. IV. С. III]. Порою необъективным сведениям иностранных авторов историк противопоставляет архивные документы, чтобы читатель мог убедиться в «неосновательности» некоторых суждений [41. Ч. II. С. X]. И обратим внимание: Устрялов стремится найти объяснение недостоверным свидетельствам иностранцев. Так, предвзятость М. Бера он объясняет «тайной злобой» автора или его неспособностью постичь «дух времени» [41. Ч. I. С. XV]. В сочинении Паерле усматривает «злобу на москвитян», рожденную неудачами иностранцев, пытавшихся вмешаться в дела Московского государства [41. Ч. II. С. IX]. Историк стремится выделить условия, оказавшие

воздействие на образ России и русских в зарубежных текстах. Это отражает логику, руководившую и другими историками в работе с иностранными «сказаниями»: в качестве первоочередной задачи рассматривалось «критическое издание текста сказаний и определение степени их достоверности» [42. С. III], а это актуализировало очередную задачу – выяснение факторов, формирующих зарубежные представления о стране.

Этот алгоритм работы с иностранными источниками характерен и для современной исторической науки. Но обратимся к одному исследованию XIX столетия, которое задумывалось автором и воспринималось читателями как историческое, однако не укладывалось тогда (и не укладывается сегодня) в классическую парадигму исторической науки. Речь идет о книге В.О. Ключевского «Сказания иностранцев о Московском государстве» (1866). Несмотря на созвучие с заглавием устряловского собрания текстов, Ключевский использует совершенно иной подход к освоению материала. Он опирается на три десятка уже опубликованных источников и пересказывает (не цитирует, а именно пересказывает) их фрагменты таким образом и в такой последовательности, чтобы они представляли собой единое повествование о Московском государстве. Историк «входит в роль» европейского читателя, представляющего Московию лишь по свидетельствам путешественников, и, как мозаику, «собирает» из эпизодов разных текстов образ Московского государства, бытовавший в европейском сознании. Даже географическая составляющая сигнализирует о мифологичности этого образа: «На севере <...> Московия простирается до Ледовитого океана <...>; на этих пространствах живут бесчисленные племена в безграничных лесах, которые, не прерываясь, тянутся на северо-восток до Гиперборейской Скифии и никому не известного Скифского океана <...>» [43. С. 16–17]. Несмотря на очевидную ошибочность многих иностранных «показаний», Ключевский почти не допускает критических реплик в отношении зарубежных источников, поскольку его цель – не проверить их истинность, а реконструировать рождаемый ими целостный образ страны. Труд Ключевского сконцентрировал внимание уже не на отдельных иностранных свидетельствах по поводу отдельных фактов, а на коллективных представлениях европейцев о России; он наглядно продемонстрировал, что эти представления сводились не к про-

стому набору разрозненных сведений, а представляли собой целостную структуру, заверченный образ. И реконструкция, реализованная Ключевским, открывала путь к исследованию этого образа: его природы, соответствия действительности, устойчивости, литературного функционирования и т.д. Следствием такого шага стало, скажем, выяснение одной из принципиальных особенностей чужого взгляда на страну: первоочередное внимание к обыденным предметам. Сам Ключевский формулировал эту особенность так: «Повседневные явления, мимо которых без внимания проходили современники, <...> прежде всего останавливали на себе внимание чужого наблюдателя <...>; иностранец <...> описать их <...> мог лучше и полнее, нежели люди, которые пригляделись к подобным явлениям» [43. С. 7]. В дальнейшем суть этого наблюдения многократно подтверждалась исследованиями других отечественных авторов, например, Л.П. Рушинского [44. С. 3] или М.О. Кояловича [45. С. 84], и наконец, была определена Ю.М. Лотманом как нацеленность иностранных авторов на описание «норм жизни» чужой страны в качестве достопримечательности, а «эксцессов» – в качестве «норм» [46. С. 125].

Итак, в XIX в. определились взаимодополняющие направления в освоении россики: 1) обнаружение и описание источников; 2) их перевод и осмысление в *своей* национально-культурной среде; 3) проверка истинности содержащихся в зарубежных источниках сведений; 4) выявление факторов, формирующих представления иностранных авторов о России; 5) реконструкция обобщенного образа страны, позволяющая анализировать особенности коллективных (т.е. имеющих стереотипную или даже мифологическую природу) представлений.

Очевидно, что эти направления так или иначе и ныне способствуют исследованию национальных образов. Однако можем ли мы считать перечисленные нами факты началом истории отечественной имагологии как самостоятельной области знаний?

Говорить о возникновении какой-либо научной дисциплины можно с того момента, как она начинает сама себя осознавать [47. С. 7, 38], т.е. определять свои цели и задачи. Исходя из перечисленных фактов, можно заключить, что в первой половине XIX в. русская наука и общественная мысль как раз начинали осознавать цель изучения образа России в иностранных текстах. Закономерно, что

историками эта цель виделась в контексте свойственных им научных интересов: использовать иностранные тексты, чтобы увидеть отечественную историю сквозь *чужую* оптику, «улавливающую» специфический спектр фактов и явлений. А это определяло конкретные задачи: поиск и перевод источников, проверка истинности иностранных «показаний» и т.д. Что касается общественной мысли, то здесь необходимость изучать образ России в «европейском зеркале» подсказывалась актуальной ситуацией русско-европейских отношений, то и дело обретавших напряженный характер. Так, М.А. Корф при создании отделения «Россика» утверждал, что эта коллекция «удержит многих недоброжелателей и хулителей Росси от легкомысленных нареканий и толков – страхом обличения, теперь часто невозможного по недостатку материалов» [48. С. 43]. А.С. Пушкин в 1831 г., ходатайствуя о разрешении «взяться за редакцию политического и литературного журнала», набрасывал в черновике и такое, например, предложение: «Ныне, когда <...> озлобленная Европа нападает покамест на Россию не оружием, но ежедневной, бешеной клеветой <...>», «пускай позволят нам, русским писателям, отражать нападения иностранных газет» [29. Т. 14. С. 283]. Российским обществом исследование иностранных текстов о России воспринималось как прикладная общественно-политическая задача, которая открывает путь к решению следующей задачи – «редактированию» европейских представлений о России с целью защиты российского национального имиджа.

Это разное видение целей определило разную дальнейшую судьбу «имагологических интересов». Наука сосредоточилась на выяснении общих закономерностей, обуславливающих специфику национального образа в *чужом* тексте. А русская литература и публицистика сконцентрировали усилия на коррекции иностранных представлений о России.

Сначала скажем о «научной судьбе». Очевидно, что первые российские наблюдения имагологического характера были призваны служить интересам исторической науки. И в этом отношении они, безусловно, могут восприниматься как истоки «исторической имагологии» [49. С. 126–128], которая сегодня завоевывает все большую популярность и даже рождает собственные ответвления, скажем «потестарную имагологию», изучающую «образы власти» [50. С. 7].

Может сложиться впечатление, что генетическая связь первых имагологических наблюдений с исторической наукой делает сомнительной их родство с имагологией XX в., которая воспринимается как производная литературной компаративистики, имеет современный терминологический аппарат, наконец, ставит перед собой не известные XIX в. цели, скажем, исследование архаической природы национальных стереотипов – «неумирающего способа имагологического культуротворчества» [51]. Однако научная практика говорит о том, что результаты имагологических поисков XIX в. нередко оказываются востребованными современностью. Достаточно вспомнить уже упомянутую преемственность литературоведческих умозаключений Ю.М. Лотмана от наблюдений историка В.О. Ключевского.

Всякая живая сфера научных интересов способна переживать смену парадигмы и обновлять свою междисциплинарную «валентность». Скажем, археология при своем зарождении воспринималась как отрасль искусствоведения [52. С. 9] и ограничивала свои задачи «исканием и изучением изящных произведений античной культуры» [53. С. 1]. Так что первые российские исследователи древностей даже не называли себя археологами [54. С. 54]. И лишь в 1820-е гг. наметился сдвиг, заставивший археологию признать в качестве магистральной цели изучение истории народов, а не истории искусств [55. С. 325]. В ходе развития той или иной области науки может быть многократно переосмыслен предмет познания и, соответственно, модифицированы методики исследований. Яркий пример тому – лингвистика, трактующая ныне понятие «язык» далеко не так, как это было при зарождении филологической науки [56. С. 18]. Смена парадигм, переосмысление предмета и методов исследования не обнуляют прежних научных достижений, а лишь заставляют «преобразовать» и «переистолковать» их в новых научных условиях [56. С. 17].

Преемственность современной российской литературоведческой имагологии от первоначальных имагологических интересов первой половины XIX в. станет более очевидной, если мы вспомним, что имагологические наблюдения М.П. Алексеева, Б.Г. Реизова, Ю.М. Лотмана, А.К. Виноградова основывались на изучении истории литературы и межлитературных контактных связей – литературоведческих сфер, наиболее прочно связанных с собственно исторической наукой. Это, пожалуй, сближает нашу имагологию с трудами некоторых запад-

ных компоративистов, например М. Кадо [57] и Ш. Корбе [58], чьи исследования «являясь имагологическими по тематике, не являются таковыми по своим методологическим подходам» [59. С. 63]. Скажем точнее: не согласуются с методологическими подходами в имагологии, сложившимися в Европе чуть позднее.

При внимательном рассмотрении можно заметить, что современная отечественная имагология также не вполне вписывается в европейскую традицию. Она уже имеет *свои* «прецедентные тексты» [7. С. 142], как например, монография Н.П. Михальской «Образ России в английской художественной литературе IX–XIX вв.» [60]. И, что характерно, «путь» этого исследования, реконструирующего целостный образ России по множеству источников и обнаруживающего черты его мифологичности, в большей степени роднит труд Н.П. Михальской с подходом В.О. Ключевского, нежели с западной имагологической методологией.

Кстати скажем, что та же тенденция наблюдается и в украинской имагологии: часто ссылаясь на теоретические работы французских и голландских имагологов, украинские коллеги в качестве «прецедентных текстов» все же указывают (причем не только литературоведы, но и лингвисты [61. С. 73]) труды известного украинского ученого Д.С. Наливайко [62, 63], в которых по европейским источникам реконструируется образ Украины, но с подчеркнутой опорой на принцип историзма, что в известной мере делает работы Д.С. Наливайко независимыми от современной европейской методологии.

Очевидно, что в отечественной имагологии складываться собственная научная традиция, обладающая специфическими чертами. И это, кроме историзма, еще и изначальный и первостепенный интерес не столько к образу *чужого*, сколько к *своему* образу в *чужом* тексте, в *чужом* общественном сознании. Такие особенности имагологических интересов продиктованы особенностями национальной истории, которая с петровской эпохи демонстрировала стремление русской культуры утвердиться среди европейских культур на правах равной, а на пути к этому – разрушить устаревшие представления о дремучей России, демифологизировать негативные стереотипы. Именно разность изначальных импульсов к возникновению имагологических интересов определяет методологический разрыв между отечественной и западной имагологией и обуславливает существо-

вание двух неодинаковых, опирающихся на разную традицию, но дополняющих друг друга направлений в изучении одного предмета. Для литературоведения подобная ситуация не нова. Вспомним о переплетающихся, но не идентичных судьбах сравнительно-исторического литературоведения и компаративистики, теории читательского восприятия и рецептивной эстетики и т.д.

Российская имагология уже сейчас накопила немалый багаж знаний об отражении России в зеркале *чужих* национальных культур. И, думается, пройденный в этом направлении путь позволяет нам расширить угол видения имагологической проблематики. В связи с этим вернемся к тому вопросу, что российская общественная мысль первой половины XIX в. воспринимала в качестве актуальной задачи коррекцию зарубежных представлений о России. Литераторы вступали в своего рода заочный (а порою и непосредственный) «спор» с зарубежными авторами, в межлитературный имагологический диалог. В свое время реакцию русской литературы на зарубежную рецепцию России мы предложили называть «ответная рецепция» [38. С. 62]. Не убеждены, что термин вполне удачен, но нет сомнений, что масштаб самого явления был огромен, и среди литераторов той эпохи мы, пожалуй, не сможем назвать ни одного имени, не причастного к созданию общенационального текста ответной рецепции.

Реакция на иностранную рецепцию России приобретала самые разнообразные формы. Она могла иметь вид прямого отклика на негативные мнения, как, скажем, ода «Клеветникам России» и целый ряд подобных стихотворений. Она могла выражаться и в стремлении к личному знакомству с иностранным автором с целью влиять на его восприятие России. Так было в период российского путешествия А. Дюма, когда «шефство» над романистом взяли Н.А. Некрасов и Д.В. Григорович. Часто ответ на зарубежную рецепцию был «опосредован», адресован не напрямую зарубежным авторам, а российской публике, чтобы помочь ей осмыслить зарубежный образ России или предложить ей возможные варианты ответа на иностранные мнения о России. Отечественная литература училась имитировать зарубежные стереотипы. Скажем, в «Рославлеве...» М.Н. Загоскина мы во множестве встретим отзывы о России, вложенные автором в уста французских персонажей. Порой имитация иностранного взгляда служила приемом, позволяющим показать российскую реальность

сквозь качественно новый объектив, как в «Письмах знатного иностранца» К.М. Станюковича [64], а иногда становилась инструментом литературной мистификации, как в «письмах» А. Омер де Гелль, подделанных П.П. Вяземским. Авторами, вступавшими в русско-европейский имагологический диалог, руководили разные мотивы: от чувства патриотизма и политических убеждений до карьерных соображений. Русский текст «ответной рецепции» создавался в разных условиях: и при поддержке власти, и вопреки ее желанию, на территории России и за ее пределами, в периоды международного штиля и в моменты кризисов. Ответная рецепция не только являлась движущей силой непрерывного имагологического диалога, но и стимулировала создание *своего* образа России (в современной терминологии «автообраза» [65. С. 129]), способного служить оппозицией образу, созданному *чужим* сознанием. Все это превращает изучение текста ответной рецепции в масштабную и многоаспектную задачу.

Характерно, что в недавнее время европейские ученые тоже начали обращать внимание на феномен видения *себя* сквозь призму *чужого* сознания. В 2016 г. Ж. Леерссен отметил, что имагология, среди прочего, должна рассматривать метаобразы, т.е. «Наши представления о том, что о нас думают Другие, и представления Других о том, что о них думаем Мы» [66. Р. 21]. Специфику «метаобразов» Леерссен описывает весьма бегло, но ясно, что речь идет о том самом феномене ответной рецепции. И можно предположить, что важную роль в исследовании этого феномена сыграет именно отечественная имагология, поскольку ее первые опыты XIX в. сами являлись одним из направлений русской ответной рецепции, ее научным воплощением, реакцией российской науки на европейские представления о России. Традиции, заложенные тогда, не должны быть девальвированы временем. Напротив, они должны найти свое место в современности, давая направление актуальным научным интересам, обеспечивая динамику и преемственность научного процесса.

Литература

1. Guyard M.-F. La littérature comparée (coll. Que sais-je?). Paris: Presses universitaires de France, 1951. 128 p.

2. *Leerssen J.* History and Method of Imagology in Literary Studies // *Imagology: a Handbook on the Literary Representation of National Characters*. Amsterdam: Rodopi/Brill, 2006. P. 1–6.

3. *Пакуляк С.З., Горохов В.Г.* История науки с философской точки зрения: кому она нужна? // *Высшее образование в России*. 2013. № 5. С. 154–156.

4. *Ощепков А.Р.* Имагология // *Знание. Понимание. Умение*. 2010. № 1. С. 251–253.

5. *Трыков В.П.* Имагология и имагопоэтика // *Знание. Понимание. Умение*. 2015. № 3. С. 120–129.

6. *Якушкина Т.В.* Сравнительное литературоведение, компаративистика, имагология: точки схождения и расхождения // *Взаимодействие языков и культур: исследования выпускников и потенциальных участников программ Фулбрайта: материалы докл. V Междунар. науч. конф. (Череповец, 15 апреля 2016 г.)*. Череповец: ЧГУ, 2016. С. 157–165.

7. *Бочкарева Н.С., Проскурнин Б.М.* Образ и миф в английской литературе о России // *Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология*. 2015. № 4 (32). С. 142–145.

8. *Никола М.И.* Имагология как новая область исследований в российском литературоведении // *Россия в литературе Запада / отв. ред. В.П. Трыков*. М.: МПГУ, 2017. С. 5–15.

9. *Полякова О.А.* Истоки отечественной имагологии // *Научно-методический электронный журнал «Концепт»*. 2016. № 7. С. 156–163. URL: <http://e-koncept.ru/2016/16155.htm>.

10. *Полякова О.А.* Репрезентация образа России во французской литературе в оценках российских компаративистов // *Научно-методический электронный журнал «Концепт»*. 2016. № 9. С. 125–133. URL: <http://e-koncept.ru/2016/16195.htm>.

11. *Папилова Е.В.* Имагология как гуманитарная дисциплина // *Вестник МГГУ им. Шолохова. Филологические науки*. 2011. № 4. С. 31–40.

12. *Рябчикова Е.Е.* Имагология как раздел литературоведческой компаративистики // *Слово.ру: балтийский акцент*. 2018. Т. 9. № 2. С. 52–59.

13. *Хорев В.А.* Имагология и изучение русско-польских литературных связей // *Поляки и русские в глазах друг друга*. М.: Иидрик, 2000. С. 22–32.

14. *Pageaux D.-H.* Recherche sur l'imagologie: de l'Histoire culturelle à la Poétique // *Revista de Filología Francesa*. 1995. № 8. P. 135–160.

15. *Янушкевич А.С.* От картины мира к образу мира: история становления имаголического текста в русской словесной культуре // *Имагология и компаративистика*. 2014. № 2. С. 5–16.

16. *Киселев В.С.* Томск в русской литературе: проблемы и перспективы изучения // *Имагология и компаративистика*. 2017. № 8. С. 36–61.

17. *Сорочан А.Ю.* Тверской край в литературе: краеведческий материал и перспективы имагологии // *Труды региональных конкурсов научных проектов в*

области фундаментальных и гуманитарных исследований. Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2010. С. 112–120.

18. *Орехов В.В.* В лабиринте крымского мифа. Симферополь; Нижний Новгород: Растр, 2017. 579 с.

19. *Храпунов Н.И.* «Восток в Европе»: Крым после присоединения к Российской империи глазами иностранцев // Новое прошлое – The New Past. 2018. № 1. С. 63–78.

20. *Милославская С.К.* Учебник русского языка как иностранного – уникальное средство формирования образа России в мире: к теоретическому обоснованию лингвопедагогической имагологии // Вестник РУДН. Вопросы образования: языки и специальность. 2008. № 4. С. 10–15.

21. *Кун Т.* Структура научных революций. М.: Прогресс, 1977. 300 с.

22. *Козлова А.А.* Имагологический метод в исследованиях литературы и культуры // Обсерватория культуры. 2015. № 3. С. 114–118.

23. *Вернадский В.И.* Труды по всеобщей истории науки. М: Наука, 1988. 336 с.

24. *Киселев В.С.* Книжные и журнальные источники «Собрания стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году» // Собрание стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году. Юбилейное издание. М.: Языки славянской культуры, 2015. С. 470–493.

25. *Киселев В.С.* Идеологический контекст «Собрания стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году» // Собрание стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году. Юбилейное издание. М.: Языки славянской культуры, 2015. С. 449–469.

26. *Батюшков К.Н.* Сочинения: в 2 т. М.: Художественная литература, 1989. Т. 2. 719 с.

27. К чести России. Из частной переписки 1812 года / сост. М. Бойцов. М.: Современник, 1988. 239 с.

28. *Михеева Г.В.* «Россика» в Российской национальной библиотеке: история, проблемы, перспективы // «Бессмертное отделение “Россика”»: материалы науч. конф. 14 января 2000 г. СПб.: РНБ, 2000. С. 8–18.

29. *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: в 19 т. М.: Воскресение, 1994–1997.

30. Catalogue de la section des Russica ou écrits sur la Russie en langues étrangères. St.Pétersbourg, 1873. Т. I. 845 p.

31. *Романов А.П., Секунтова Г.Д.* Проблемы комплектования изданий по руссике в РНБ // «Бессмертное отделение “Россика”»: материалы науч. конф. 14 января 2000 г. СПб.: РНБ, 2000. С. 54–61.

32. *Кирикова О.А.* Аделунг Федор Павлович, фон // Ученые – фондообразователи Санкт-Петербургского филиала Архива Российской академии наук: Краткий биографический справочник. СПб.: Реноме, 2018. С. 12–13.

33. *Аделунг Ф.П.* Критико-литературное обозрение путешественников по России до 1700 года и их сочинений: в 2 ч. М., 1864. Ч. 1, 2.

34. *Нечкина М.В.* Василий Осипович Ключевский. История жизни и творчества. М.: Наука, 1974. 635 с.

35. Козулин В.Н., Курныкин О.Ю., Малышева Н.С., Чернышов Ю.Г. Царь Алексей Михайлович глазами западных современников: образ личности через призму потестарных стереотипов // Былые годы. 2017. Т. 45, № 3. С. 754–764.
36. Корф М.А. Принц датский Иоанн в России. Происшествие 1602 года // Северный архив. 1822. Ч. 2, № 8. С. 82–100.
37. Аделунг Ф.П. Барон Мейерберг и путешествие его по России. С присовокуплением рисунков, представляющих виды, обряды, портреты и т.п., в продолжение сего путешествия собранных. СПб., 1827. 327 с.
38. Орехов В.В. Русская литература и национальный имидж (Имагологический дискурс в русско-французском литературном диалоге первой половины XIX в.). Симферополь: Антиква, 2006. 608 с.
39. Нынешнее состояние России, описанное англичанином, который девять лет прожил при дворе великого царя русского // Русский вестник. 1841. Т. 3, № 7. С. 161–182; № 9. С. 567–596.
40. Блок Г.П. Пушкин в работе над историческими источниками. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. 214 с.
41. Устрялов Н.Г. Сказания современников о Дмитрие Самозванце. СПб., 1831–1834. Ч. 1–5.
42. Макушев В.В. Сказания иностранцев о быте и нравах славян. СПб.: Тип. Э. Веймара, 1861. 178 с.
43. Ключевский В.О. Сказания иностранцев о Московском государстве. М.: Прометей, 1991. 334 с.
44. Руцинский Л.П. Религиозный быт русских по сведениям иностранных писателей XVI и XVII в. М.: Университетская типография, 1871. 335 с.
45. Коялович М.О. История русского самосознания по историческим памятникам и научным сочинениям. Минск: Лучи Софии, 1997. 688 с.
46. Лотман Ю.М. К вопросу об источниковедческом значении высказываний иностранцев о России // Сравнительное изучение литератур: сб. ст. к 80-летию акад. М.П. Алексеева. Л.: Наука, 1976. С. 125–132.
47. Кузнецова Н.И. Наука в ее истории (Методологические проблемы). М.: Наука, 1982. 126 с.
48. Голубева О.Д. М.А. Корф. СПб.: Изд-во РНБ, 1995. 167 с.
49. Поршнев О.С. Историческая имагология в современной российской историографии // Урал индустриальный. Бакунинские чтения: Индустриальная модернизация Урала в XVIII–XXI вв.: XII Всероссийская науч. конф., посв. 90-летию проф. А.В. Бакунина. Екатеринбург: УФУ, 2014. С. 126–129.
50. Бойцов М.А. Что такое потестарная имагология? // Власть и образ: очерки потестарной имагологии. СПб.: Алетей, 2010. С. 5–37.
51. Земсков В.Б. Образ России «на переломе» времен. (Теоретический аспект: рецепция и репрезентация «другой» культуры) // Новые российские гуманитарные исследования. 2006. № 1. URL: <http://www.nrgumis.ru/articles/81/>.
52. Генинг В.Ф., Левченко В.Н. Археология древностей – период зарождения науки (конец XVIII – 70-е годы XIX в.). Киев: АН Украины, 1992. 67 с.

53. Кулаковский Ю.А. Прошлое Тавриды. Краткий исторический очерк. Киев, 1906. 144 с.
54. Формозов А.А. Очерки по истории русской археологии. М.: Изд-во АН СССР, 1961. 128 с.
55. Тункина И.В. Русская наука о классических древностях юга России (XVIII – середина XIX в.). СПб.: Наука, 2002. 676 с.
56. Амирова Т.А., Ольховников Б.А., Рождественский Ю.В. Очерки по истории лингвистики. М.: Наука, 1975. 599 с.
57. Cadot M. La Russie dans la vie intellectuelle française (1839–1856). P.: Fayard, 1967. 641 p.
58. Corbet C. L'opinion française face à l'inconnue russe (1799–1894). P.: Didier, 1967. 488 p.
59. Трыков В.П., Ощепков А.Р. Французская «россика»: особенности понимания России // Тезаурусный анализ мировой культуры: сб. науч. тр. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2013. Вып. 25. С. 57–70.
60. Михальская Н.П. Образ России в английской художественной литературе IX–XIX вв. М.: МПГУ, 1995. 150 с.
61. Иванова Л.П. Имагология как новое направление лингвистики // Мова і культура. Киев: Д. Бураго, 2012. Вип. 15, т. 6. С. 73–76.
62. Наливайко Д.С. Казацька християнська республіка (Запорозька Січ у західноєвропейських літературних пам'ятках). Київ: Дніпро, 1992. 494 с.
63. Наливайко Д.С. Очима Заходу. Рецепція України в Західній Європі XI–XVIII ст. Київ: Основи, 1998. 578 с.
64. Чжан М. «Письма знатного иностранца» К.М. Станюковича: синтез и модернизация традиций // Ученые записки Крымского федерального университета. Филологические науки. 2017. Т. 4 (70), № 1. С. 119–138.
65. Поляков О.Ю. Становление и развитие категориального аппарата имагологии // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2014. № 9. С. 125–135.
66. Leerssen J. Imagologia: O zastosowaniu etniczności do nadawania światu sensu // Porównania. 2017. Vol. 21. P. 9–29.

Background of Russian Imagology: Tradition as an Indication of Target

Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies, 2020, 14, pp. 143–167. DOI: 10.17223/24099554/14/7

Vladimir V. Orekhov, V.I. Vernadsky Crimean Federal University (Simferopol, Russian Federation). E-mail: v-orehov@mail.ru

Keywords: imagology, reverse reception, meta-image, imagological communication, Rossica.

Focusing on the history of Russian imagology, the article aims at identifying the origins of the imagological interests in research and public thought in Russia in the first and second thirds of the 20th century as well as research approaches of that time

that may be required by modern imagology. This analytical insight arises from the endeavor of contemporary scholars to update and develop the imagology paradigm. The Patriotic War of 1812 and the entry of Russian troops into Paris in 1814 gave a powerful impulse to the imagological interests in Russian society. These events highlighted the irrational nature of European stereotypes and provided an opportunity for the Russian intellectual elite to observe how the European image of Russia evolves depending on the historical situation, which, in its turn, induced the Russians to collect and conceptualise the information about the image of Russia in European texts of different epochs. The Rossica Department in the Imperial Public Library was opened for the scholars to do bibliographic research of foreign publications about Russia. Commenting foreign essays about Russia was an important part of Russian academic and journalistic activity. Such publications regularly appeared in *Syn Otechestva*, *Otechestvennyye zapiski*, *Severnyy Arkhiv*, *Sovremennik*, *Biblioteka dlya chteniya*, *Russkii vestnik*, and *Zhurnal Ministerstva narodnogo prosveshcheniya*. The first imagological research proper was V.A. Klyuchevsky's *Skazaniya inostrantsev o Moskovskom gosudarstve* [Legends of Foreigners about the Moscow State, 1866]. Without a critical analysis of foreign sources, the historian uses excerpts from different foreign texts to reconstruct an integral image of the Moscow state in the European consciousness. Although the first Russian imagological researches appeared in history, they laid the basis for the development of literary criticism. The book collection "Rossica" allowed Russian and foreign scholars (M.P. Alekseev, B.L. Modzalevsky, E.V. Tarle, M. Kadot) to study the Western literary opinion about Russia. Yu.M. Lotman relied on the imagological observations made by V.A. Klyuchevsky and his followers. Methodology of Soviet imagological research in literary criticism (M.P. Alekseev, B.G. Reizov, A.K. Vinogradov) was guided by the principles of history. These facts give grounds to speak about the formation of the Russian tradition of imagological researches, which has two characteristics: 1) following the principle of historicity and 2) focus on the functioning of the image of Russia in European literature of different epochs. In this context, it seems relevant for the Russian imagological works to focus on the phenomenon of "reverse reception" in Russian literature of the 19th century, that is on the Russian writers' endeavor to comprehend the European image of Russia (to create a "meta-image") and to oppose this image with their own holistic idea of Russia and its national features.

References

1. Guyard, M.-F. (1951) *La littérature comparée (coll. Que sais-je?)*. Paris: Presses universitaires de France.
2. Leerssen, J. (2006) History and Method of Imagology in Literary Studies. In: Leerssen, J. (ed.) *Imagology: A Handbook on the Literary Representation of National Characters*. Amsterdam: Rodopi/Brill, pp. 1–6.
2. Pakulyak, S.Z. & Gorokhov, V.G. (2013) The history of science from the philosophical point of view. *Vyshee obrazovanie v Rossii – Higher Education in Russia*. 5. pp. 154–156. (In Russian).

3. Oshchepkov, A.R. (2010) Imagology. *Znanie. Ponimanie. Umenie – Knowledge. Understanding. Skill.* 1. pp. 251–253. (In Russian).
4. Trykov, V.P. (2015) Imagology and imagopoetics. *Znanie. Ponimanie. Umenie – Knowledge. Understanding. Skill.* 3. pp. 120–129. (In Russian). DOI: 10.17805/zpu.2015.3.10
5. Yakushkina, T.V. (2016) [Comparative literary studies, comparative studies, imagology: points of convergence and divergence]. *Vzaimodeystvie yazykov i kul'tur: issledovaniya vypusnikov i potentsial'nykh uchastnikov programm Fulbrayta* [Interaction of languages and cultures: research of alumni and potential participants in Fulbright programs]. Proc. of the Fifth International Conference. Cherepovets, April 15, 2016. Cherepovets: Cherepovets State University. pp. 157–165. (In Russian).
6. Bochkareva, N.S. & Proskurnin, B.M. (2015) Obraz i mif v angliyskoy literature o Rossii [Image and myth in English literature about Russia]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya – Perm University Herald. Russian and Foreign Philology.* 4(32). pp. 142–145.
7. Nikola, M.I. (2017) Imagologiya kak novaya oblast' issledovaniy v rossiyskom literaturovedenii [Imagology as a new area of research in Russian literary criticism]. In: Trykov, V.P. (ed.) *Rossiya v literature Zapada* [Russia in the literature of the West]. Moscow: Moscow State Pedagogical University. pp. 5–15.
8. Polyakova, O.A. (2016) Beginnings of Russian imagology. *Kontsept.* 7. pp. 156–163. (In Russian). [Online] Available from: <http://e-koncept.ru/2016/16155.htm>
9. Polyakova, O.A. (2016) Representation of the Image of Russia in French Literature in the Works of Russian Comparativists. *Kontsept.* 9. pp. 125–133. (In Russian). [Online] Available from: <http://e-koncept.ru/2016/16195.htm>
10. Papilova, E.V. (2011) Imagologiya kak gumanitarnaya distsiplina [Imagology as a humanitarian discipline]. *Vestnik MGGU im. Sholokhova. Filologicheskie nauki.* 4. pp. 31–40.
11. Ryabchikova, E.E. (2018) Imagology as a Part of Compative Literary Studies. *Slovo.ru: baltiyskiy aktsent – Slovo.ru: Baltic Accent.* 9(2). pp. 52–59. (In Russian). DOI: 10.5922/2225-5346-2018-2-4
12. Khorev, V.A. (2000) Imagologiya i izuchenie russko-pol'skikh literaturnykh svyazey [Imagology and the study of Russian-Polish literary ties]. In: Khorev, V.A. (ed.) *Polyaki i russkie v glazakh drug druga* [Poles and Russians in the eyes of each other]. Moscow: Indrik. pp. 22–32.
13. Pageaux, D.-H. (1995) Recherche sur l'imagologie: de l'Histoire culturelle á la Poétique. *Revista de Filologia Francesa.* 8. pp. 135–160.
14. Yanushkevich, A.S. (2014) From the world picture to the world image: the history of the imagological text formation in Russian literary culture. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies.* 2. pp. 5–16. (In Russian). DOI: 10.17223/24099554/2/1
15. Kiselev, V.S. (2017) Tomsk in Russian literature: problems and prospects of research. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies.* 8. pp. 36–61. (In Russian). DOI: 10.17223/24099554/8/3

16. Sorochan, A.Yu. (2010) Tverskoy kray v literature: kraevedcheskiy material i perspektivy imagologii [Tver Region in Literature: Local History Material and Prospects of Imagology]. In: *Trudy regional'nykh konkursov nauchnykh proektov v oblasti fundamental'nykh i gumanitarnykh issledovaniy* [Proceedings of Regional Competitions of Scientific Projects in the Field of Fundamental and Humanitarian Research]. Tver: Izd-vo Mariny Batasovoy. pp. 112–120.
17. Orekhov, V.V. (2017) *V labirinte krymskogo mifa* [In the labyrinth of the Crimean myth]. Simferopol; Nizhniy Novgorod: Rastr.
18. Khrapunov, N.I. (2018) “The Orient in Europe”: the Crimea after Accession to Russian Empire as Viewed by Foreigners. *Novoe proshloe – The New Past*. 1. pp. 63–78. (In Russian).
19. Miloslavskaya, S.K. (2008) Uchebnik russkogo yazyka kak inostrannogo – uni-kal'noe sredstvo formirovaniya obraza Rossii v mire: k teoreticheskomu obosnovaniyu lingvopedagogicheskoy imagologii [The textbook of Russian as a foreign language is a unique means of forming the image of Russia in the world: to the theoretical substantiation of linguo-pedagogical imagology]. *Vestnik RUDN. Voprosy obrazovaniya: yazyki i spetsial'nost'*. 4. pp. 10–15.
20. Kuhn, T. (1977) *Struktura nauchnykh revolyutsiy* [The Structure of Scientific Revolutions]. Translated from English. Moscow: Progress.
21. Kozlova, A.A. (2015) Imagological Method in Literary and Cultural Research. *Observatoriya kul'tury – Observatory of Culture*. 3. pp. 114–118. (In Russian).
22. Vernadsky, V.I. (1988) *Trudy po vseobshchey istorii nauki* [Transactions on the general history of science]. Moscow: Nauka.
23. Kiselev, V.S. (2015a) Knizhnye i zhurnal'nye istochniki “Sobraniya stikhotvoreniy, otnosyashchikhsya k nezabvennomu 1812 godu” [Book and magazine sources “Collection of poems relating to the unforgettable 1812”]. In: Aizikova, I.A. (ed.) *Sobranie stikhotvoreniy, otnosyashchikhsya k nezabvennomu 1812 godu* [Collection of Poems Relating to the Unforgettable 1812]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury. pp. 470–493.
24. Kiselev, V.S. (2015b) Ideologicheskii kontekst “Sobraniya stikhotvoreniy, otnosyashchikhsya k nezabvennomu 1812 godu” [The ideological context of the “Collection of poems relating to the unforgettable 1812”]. In: Aizikova, I.A. (ed.) *Sobranie stikhotvoreniy, otnosyashchikhsya k nezabvennomu 1812 godu* [Collection of Poems Relating to the Unforgettable 1812]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury. pp. 449–469.
25. Batyushkov, K.N. (1989) *Sochineniya: V 2 t.* [Works: in 2 vols]. Vol. 2. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
26. Boytsov, M. (ed.) (1988) *K chesti Rossii. Iz chastnoy perepiski 1812 goda* [To the Honor of Russia. From Private Correspondence of 1812]. Moscow: Sovremennik.
27. Mikheeva, G.V. (2000) [“Rossica” in the Russian National Library: history, problems, prospects]. “Bessmertnoe otdelenie ‘Rossika’” [The Immortal Rossica Department]. Proc. of the Conference. January 14, 2000. St. Petersburg: RNL. pp. 8–18. (In Russian).

28. Pushkin, A.S. (1994–1997) *Polnoe sobranie sochineniy: V 19 t.* [Complete Works: in 19 vols]. Moscow: Voskresenie.
29. The State Public Library. (1873) *Catalogue de la section des Russica ou écrits sur la Russie en langues étrangères*. St. Petersburg: Imperial Academy of Sciences.
30. Romanov, A.P. & Sekutorova, G.D. (2000) [Problems of acquisition of Russian publications in the National Library of Russia]. “*Bessmertnoe otделение ‘Rossika’*” [The Immortal Rossica Department]. Proc. of the Conference. January 14, 2000. St. Petersburg: RNL. pp. 54–61. (In Russian).
31. Kirikova, O.A. (2018) Adelung Fedor Pavlovich, fon [Fedor Pavlovich von Adelung]. In: Basargina, E.Yu. & Tunkina, I.V. (eds) *Uchenye – fondoobrazovatel Sankt-Petersburgskogo filiala Arkhiva Rossiyskoy akademii nauk: Kratkiy biograficheskii spravochnik* [Scientists – fund-builders of the St. Petersburg Branch of the Archive of the Russian Academy of Sciences: A Brief Biographical Reference]. St. Petersburg: Renome. pp. 12–13.
32. Adelung, F.P. (1864) *Kritiko-literaturnoe obozrenie puteshestvennikov po Rossii do 1700 goda i ikh sochineniy* [Critical and literary review of travelers in Russia before 1700 and their works]. Moscow: [s.n.].
33. Nechkina, M.V. (1974) *Vasily Osipovich Klyuchevskiy. Istoriya zhizni i tvorchestva* [Vasily Osipovich Klyuchevsky. The history of life and work]. Moscow: Nauka.
34. Kozulin, V.N., Kurnykin, O.Yu., Malysheva, N.S. & Chernyshov, Yu.G. (2017) Tsar Alexis Mikhailovich through the Eyes of Western Contemporaries: a Personal Image in the Light of Potestar Stereotypes. *Bylye gody*. 45(3). pp. 754–764. (In Russian). DOI: 10.13187/bg.2017.3.754
35. Korf, M.A. (1822) Prints datskiy Ioann v Rossii. Proisshestvie 1602 goda [Prince John of Denmark in Russia. The incident of 1602]. *Severnnyy arkhiv*. 2(8). pp. 82–100.
36. Adelung, F.P. (1827) *Baron Meyerberg i puteshestvie ego po Rossii. S prisovo-kupleniem risunkov, predstavlyayushchikh vidy, obryady, portrety i t.p., v prodolzhenie sego puteshestviya sobrannykh* [Baron Meyerberg and his travels across Russia. With drawings representing species, rituals, portraits, etc., collected during the journey]. St. Petersburg: [s.n.].
37. Orekhov, V.V. (2006) *Russkaya literatura i natsional’nyy imidzh (Imagologicheskiy diskurs v russko-frantsuzskom literaturnom dialoge pervoy poloviny XIX v.)* [Russian literature and national image (Imagological discourse in the Russian-French literary dialogue of the first half of the 19th century)]. Simferopol: Antikva.
38. Anon. (1841) Nyneshnee sostoyanie Rossii, opisannoe anglichaninom, kotoryy devyat’ let prozhil pri dvore velikogo tsarya russkogo [The current state of Russia, described by an Englishman who lived for nine years at the court of the great Russian Tsar]. *Russkiy vestnik*. 3(7). pp. 161–182.
39. Blok, G.P. (1949) *Pushkin v rabote nad istoricheskimi istochnikami* [Pushkin in the work on historical sources]. Moscow; Leningrad: USSR AS.

40. Ustryalov, N.G. (1831–1834) *Skazaniya sovremennikov o Dmitrii Samozvantse* [Legends of contemporaries about Dmitry the Pretender]. St. Petersburg: Imperial Academy of Sciences.
41. Makushev, V.V. (1861) *Skazaniya inostrantsev o byte i nravakh slavyan* [Legends of foreigners about the life and customs of the Slavs]. St. Petersburg: Tip. E. Veymara.
42. Klyuchevsky, V.O. (1991) *Skazaniya inostrantsev o Moskovskom gosudarstve* [Legends of foreigners about the Moscow state]. Moscow: Prometei.
43. Rushchinsky, L.P. (1871) *Religioznyy byt russkikh po svedeniyam inostrannykh pisateley XVI i XVII v.* [Religious life of Russians according to foreign writers of the 16th and 17th centuries]. Moscow: Universitetskaya tip-ya.
44. Koyalovich, M.O. (1997) *Istoriya russkogo samosoznaniya po istoricheskim pamyatnikam i nauchnym sochineniyam* [The history of Russian identity based on historical monuments and scientific writings]. Minsk: Luchi Sofii.
45. Lotman, Yu.M. (1976) K voprosu ob istochnikovedcheskom znachenii vyskazyvaniy inostrantsev o Rossii [On the source study of statements by foreigners about Russia]. In: Bushmin, A.S. (ed.) *Sravnitel'noe izuchenie literature* [Comparative Literature Studies]. Leningrad: Nauka. pp. 125–132.
46. Kuznetsova, N.I. (1982) *Nauka v ee istorii (Metodologicheskie problemy)* [Science in its history (Methodological problems)]. Moscow: Nauka.
47. Golubeva, O.D. (1995) *M.A. Korf*. St. Petersburg: RNL.
48. Porshneva, O.S. (2014) Istoricheskaya imagologiya v sovremennoy rossiyskoy istoriografii [Historical imagology in contemporary Russian history]. *Ural industrial'nyy. Bakuninskie chteniya: Industrial'naya modernizatsiya Urala v XVIII–XXI vv.* [The Industrial Ural. The Bakunin Readings: Industrial Modernization of the Urals in the 18th – 21st centuries]. Proc. of the 12th All-Russian Conference. Yekaterinburg: Ural Federal University. pp. 126–129.
49. Boytsov, M.A. (2010) Chto takoe potestarnaya imagologiya? [What is potestary imagology?]. In: Boytsov, M.A. & Uspensky, F.B. (eds) *Vlast' i obraz: ocherki potestarnoy imagologii* [Power and Image: Essays on Potestary Imagology]. St. Petersburg: Aleteyya. pp. 5–37.
50. Zemskov, V.B. (2006) Obraz Rossii “na perelome” vremen. (Teoreticheskiy aspekt: retseptsiya i reprezentatsiya “drugoy” kul'tury) [The image of Russia “at the turning point” of times. (Theoretical aspect: reception and representation of “another” culture)]. *Novye rossiyskie gumanitarnye issledovaniya*. 1. [Online] Available from: <http://www.nrgumis.ru/articles/81/>
51. Gening, V.F. & Levchenko, V.N. (1992) *Arkheologiya drevnostey – period zarozhdeniya nauki (konets XVIII – 70-e gody XIX v.)* [Archeology of antiquities – the period of the birth of science (the late 18th – 1870s)]. Kiev: Ukrainian AS.
52. Kulakovsky, Yu.A. (1906) *Proshloe Tavridy. Kratkiy istoricheskiy ocherk* [The past of Taurida. A brief historical sketch]. Kiev: [s.n.].
53. Formozov, A.A. (1961) *Ocherki po istorii russkoy arkheologii* [Essays on the history of Russian archeology]. Moscow: USSR AS.

54. Tunkina, I.V. (2002) *Russkaya nauka o klassicheskikh drevnostyakh yuga Rossii (XVIII – seredina XIX v.)* [Russian science about the classical antiquities of the south of Russia (the 18th – mid 19th century)]. St. Petersburg: Nauka.
55. Amirova, T.A., Olkhovnikov, B.A. & Rozhdestvensky, Yu.V. (1975) *Ocherki po istorii lingvistiki* [Essays on the history of linguistics]. Moscow: Nauka.
56. Cadot, M. (1967) *La Russie dans la vie intellectuelle française (1839–1856)*. Paris: Fayard.
57. Corbet, C. (1967) *L'opinion française face à l'inconnue russe (1799–1894)*. Paris: Didier.
58. Trykov, V.P. & Oshchepkov, A.R. (2013) Frantsuzskaya “rossika”: osobennosti ponimaniya Rossii [French “Rossica”: Peculiarities of Understanding Russia]. In: Lukov, V.I.A. (ed.) *Tezaurusnyy analiz mirovoy kul'tury* [Thesaurus Analysis of World Culture]. Vol. 25. Moscow: Moscow University for the Humanities. pp. 57–70.
59. Mikhalskaya, N.P. (1995) *Obraz Rossii v angliyskoy khudozhestvennoy literature IX–XIX vv.* [The image of Russia in English fiction of the 9th – 19th centuries]. Moscow: Moscow State Pedagogical University.
60. Ivanova, L.P. (2012) Imagologiya kak novoe napravlenie lingvistiki [Imagology as a new direction of linguistics]. *Mova i kul'tura*. 15(6). pp. 73–76.
61. Nalivayko, D.S. (1992) *Kazats'ka khristiyans'ka respublika (Zaporoz'ka Sich u zakhidnoevropeys'kikh literaturnikh pam'yatkakh)* [Cossack Christian Republic (Zaporozka Sich at Western European literary memorials)]. Kyiv: Dnipro.
62. Nalivayko, D.S. (1998) *Ochima Zakhodu. Retseptsiya Ukraïni v Zakhidniy Evropi XI–XVIII st.* [Through the eyes of the West. Reception of Ukraine in Western Europe in the 11th – 18th centuries]. Kyiv: Osnovi.
63. Zhang, M. (2018) Cycle-forming connections in the first collection of stories by K.M. Stanyukovich. *Uchenye zapiski Krymskogo federal'nogo universiteta. Filologicheskie nauki*. 4(1). pp. 119–138. (In Russian).
64. Polyakov, O.Yu. (2014) Stanovlenie i razvitie kategorial'nogo apparata imagologii [Formation and development of imagology categorical apparatus]. *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta*. 9. pp. 125–135.
65. Leerssen, J. (2017) Imagologia: O zastosowaniu etniczności do nadawania światu sensu. *Porównania*. 21. pp. 9–29.

А.И. Иваницкий

СПИРИТУАЛИЗАЦИЯ ВЛАСТИ И СЛУЖБЫ У ПОЗДНЕГО ГОГОЛЯ: МОТИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ

Сохранив отчасти фольклорное восприятие зла в столице светской империи, Гоголь наделил ее иерархию спиритуальным смыслом; зло же предстало двойником – заместителем этой иерархии. Это раздвоило смысл столицы империи, представшей в «Ревизоре» источником сначала всеобщего искушения, а затем – суда над ним. В «Развязке “Ревизора”» это подвело Гоголя к отождествлению государства и человеческой души, а в «Переписке...» – к замыканию всеобщего спасения от нечистого на собственном духовном опыте.

Ключевые слова: духовное завещание, спиритуализация государства, демоническое вторжение, двойник-заместитель, раздвоение Петербурга.

В пока неопубликованном докладе М. Велижева, посвященном «Выбранным местам из переписки с друзьями» (1847, далее в тексте – «Переписка»), было продемонстрировано, что открывающее книгу духовное, по сути, завещание имеет все признаки нотариального. На него указывают соответствующие формулы: первое предложение главы и начало каждого из разделов со слова «завещаю...». Такие признаки правового документа неявно преобразуют неформальное распоряжение в завещательный акт¹. Это, очевидно, отражает зеркальную перекодировку: «одухотворение» Гоголем светских государства, права и службы. Описание ее мотивных подоплек может прояснить сквозную логику художественной эволюции писателя.

В основном этой тематике Гоголь посвящает письма, исходно предназначавшиеся гражданскому тверскому, а затем одесскому ге-

¹ Велижев М. (ВШЭ, Москва). Завещание Гоголя в «Выбранных местах из переписки с друзьями»: текст в тексте // Международная научная конференция «XXVII Лотмановские чтения “Текст в тексте”». М., 2019. 20.XII.

нерал-губернатору А.П. Толстому, а также супруге калужского губернатора А.О. Смирновой, всецело связывая между собой духовное и административное движение общества:

...я в ней (России. — *А.И.*) ровно не знаю ничего... со времени моего отъезда... [в] самом составе управления губернией произошли значительные перемены. Многие места и чиновники отошли от зависимости губернатора и поступили в ведомство и управление других министерств, завелись новые чиновники и места... [1. Т. 8. С. 311].

Духовный же смысл служебной иерархии возводится к божественному первоисточнику: «...все места святы» [1. Т. 14. С. 291–292], поскольку их создало «...правительственное предвиденье...», внушенное небом: «...чем больше всматриваешься в организм управления губерний, тем более... слышно, что Сам Бог строил незримо руками государей» (XXVIII. «Занимающему важное место», [1. Т. 8. С. 357]).

Смысл служебного долга в конечном счете замыкается на Творце: «О долге человека можно так разговориться, что обоим покажется, как бы они беседуют с ангелами в присутствии Самого Бога...» [1. Т. 8. С. 351, 358]. То есть именно в нисходящей властной лестнице Творец последовательно расшифровывает и осуществляет свой смысл. Отсюда «встречное»» возвышение народом смыслов своей любви к Богу идет по восходящим ступеням административной лестницы:

...полная любовь не должна принадлежать никому на земле. Она должна быть передаваема по начальству, и всякий начальник, как только заметит ее устремление к себе, должен в ту же минуту обращать ее к поставленному над ним высшему начальнику, чтобы таким образом добралась она до своего законного источника, и передал бы ее торжественно в виду всех всеми любимый царь Самому Богу [1. Т. 8. С. 366].

Это предполагает духовное измерение царства. В рассуждении «О лиризме наших поэтов» (X) Гоголь приписывает последним его прозрение: «...звук их становятся библейскими всякий раз, как только излетает из уст их слово царь». Но из позиции наместника Христа на Земле, т.е. «...образ[а] Того на земле, Который Сам есть любовь...», Гоголь переводит царя в позицию самого Спасителя: царь — «...неминуемо должен наконец сделаться весь одна любовь...» [1. Т. 8. С. 255–256].

В свою очередь матрицированным нисхождением «спасительной» миссии царя выступает генерал-губернатор, призванный не управлять, а одухотворять: от него «требуется... правительство... бодрящею, освежающею силою пронестись по всей области, всех воздвигнуть, всех освежить... и обратиться... в другую губернию... чтобы и там произвести то же...» [1. Т. 8. С. VIII; С. 357]. Духовный характер это властной миссии удостоверяется тем, что такого же «бодрень[я] и освежень[я] всех вокруг себя» Гоголь ждет от друзей, которые воздвигнут ему памятник «в сам[их] себе» после его смерти [1. Т. 8. С. 220]. А в выросшей из письма Н. Языкову статье «Предметы для лирического поэта в нынешнее время» (XV) Гоголь видит это «освеженье» всеобщим (и прежде всего поэтическим) призванием в сегодняшней России: «...куда ни поворотишься, видишь, что нужно... освежить кого-нибудь» [1. Т. 8. С. 279].

В письме А.П. Толстому «Нужно проездиться по России» (XIX) Гоголь, с одной стороны, утверждает, что «Нет выше званья, чем монашеское», а с другой – уравнивает его с сановным: «Монастырь ваш – Россия! Облеките же себя умственно ризой чернеца и, всего себя умертвивши для себя, но не для нее, ступайте подвизаться в ней...» [1. Т. 8. С. 301]. Отсюда и государство осуществляет в Боге свой конечный смысл. В не вошедшем в книгу письме тому же Толстому (1847) Гоголь сетует адресату на то, что его «известия о бедной России неутешительны...», но утешает тем, что «нам прежде всего нужно жить в Боге, а не в России» [1. Т. 13. С. 355].

Отъезд губернатора «просветляет» души оставленных: «Старайтесь... чтобы не было плача при расставанье с вами... чтобы **бодрей и свежей**... глядел каждый...», и фактически подобен вознесению: «Я... уверен, что когда буду умирать, со мной простятся весело все меня любившие: никто из них не заплачет и будет гораздо светлее духом после моей смерти, чем при жизни моей...». А последняя заповедь уходящего / «возносящегося» (друга, а тем более начальника) станет священной: «...ко дню расставанья копите все, что хотели бы вы сказать в наставленье каждому: в этот день будут для них святы все слова ваши...» [1. Т. 8. С. 357–358].

Государственное равно духовному, поскольку выступает главным его измерением: «...под... множеством посторонних влияний находится теперь всяк человек и... все они имеют соприкосновение с от-

правлением его должности...» [1. Т. 8. С. 351]. Поэтому если губернаторше предстоит расспросить чиновника о понимании им смысла и границ своей должности, то губернатору – «...узнать каждого из занимающих главные должности... со всех сторон с его домашней и семейной жизнью... наклонностями и привычками...» [1. Т. 8. С. 351–352]. В свою очередь любое общественное дело видится Гоголю родом службы и почти единственным путем душевного спасения. Так в эссе «Исторический живописец Иванов» (XXIII) он признается в желании написанием «Мертвых душ» «...на своем неслужащем и незаметном поприще сослужить [царю] такую же честную службу, какую сослужили ему другие на... служащих и заметных поприщах...» [1. Т. 8. С. 334].

Отсюда именно «одухотворенную иерархию» Гоголь видит главной мишенью человеческого врага, который вторгается в мир в виде чиновника-двойника, размывая границы и отсюда моральные смыслы должностей. «Слугой» нечистого выступает «лже-чиновник» секретарь, подобно патрону, появляющийся как бы из ниоткуда:

Чуть только явится какое место и при нем денежные выгоды... вмиг пристегнется сбоку секретарь. Откуда он возьмется, Бог весть, точно как из воды выйдет. Как дважды два, докажет свою необходимость, разведет бумажную кропотню по всем вопросам. Секретари эти, точно какая-то незримая моль, подточили все должности, сбили и спутали у всех представления о границах должностей... [1. Т. 8. С. 271].

В той же «Переписке» смысл секретарской путаницы как службы ее магистру переходит из подтекста в текст: «У секретарей явится какая-нибудь любовница, из-за ней – ссоры, интриги, а с ними вместе и *сам черт путаницы*, который тут как тут во всякое время» [1. Т. 8. С. 336] (здесь и далее курсив мой. – А.И.).

Так же «из ничего» возникают документы «иной» служебной системы: «...бумага вышла их такого угла, откуда и подозревать никто не мог, по пословице: “писал писачка, а имя ему собачка”» [1. Т. 8. С. 272]. Именно они вызывают у людей безотчетное отвращение: «Наш народ не глуп, что бежит, как от черта, от всякой письменной бумаги. Знает, что там притык всей человеческой путаницы, крючкотворства и каверзничества» [1. Т. 8. С. 325].

В результате на основе «беззаконных законов, которые явно, ввиду всех чертит исходящая снизу нечистая сила...», вырастает лестница «...странных властей...» – «...другой, незаконный ход действий мимо законов государства и уже обратился почти в законный, так что законы остаются только для вида...» [1. Т. 8. С. 350, 415]. Эта лже-иерархия, так же, как и подлинная, последовательно осуществляет / означает себя сверху вниз:

«...Получая [должность] по наследству от предшественника в том виде, какой дал ей последний, [чиновники]... соображаются... с этим видом, а не с первообразом ее... взятка, которая ускользает от всяких преследований, есть та, которую чиновник берет с чиновника по команде *сверху вниз*... бесконечной лестницей...». Поэтому служебная плутня «нечистого» неуловима для «законной» / «посюсторонней» власти: «...завелись такие лихоимства, которых истребить нет никаких средств человеческих...» [1. Т. 8. С. 350–356].

Это делает каждую служебную ступень ареной борьбы Бога и нечистого за душу стоящего на ней – чье спасение состоит поэтому в осознании, «сколько в этой должности... можно сделать добра... (и) зла...» [1. Т. 8. С. 311], и отсюда меры своего погружения в зло – чтобы каждый «видел сам, чем он подлец перед своей должностью...» [1. Т. 8. С. 357–358]. Открыть чиновнику «значение *высшей [его] должности*» [1. Т. 8. С. 350] может только его патрон, губернатор, который сам при этом проходит путь последовательного самопроявления высшего начала в служебной лестнице: «...постигну[в] сам всякую должность в ее истинном существе и мысленно прослужить сам на месте того чиновника, которого бы захотел он ввести в полное значение его должности...» [1. Т. 8. С. 358].

Конечная цель и, по сути, главный «подвиг» губернатора состоят в преодолении привнесенной нечистым путаницы значений и смыслов должностей: «...ввести всякую должность в ее законные границы» [1. Т. 8. С. 353]. Вследствие этого моральное выпрямление иерархии (изживание двойника) также идет сверху вниз: «...Как только будут честные советники, тотчас будут честны капитан-исправники, заседатели, словом – все станет честно...» [1. Т. 8. С. 313]. Тот же путь предстоит губернаторше в отношении «не служащих чиновников» обоего пола: «Вы будете законодательницей во

всем. Вы первое лицо в городе, с вас будут перенимать все до последней безделушки...» [1. Т. 8. С. 309]².

Духовное призвание губернатора открывает «истинно русский язык», выступающий неявным откровением свыше, так как «незримо носится по... русской земле (и) еще не прикасается к делу жизни нашей, но, однако ж, все слышат, что он истинно русский язык. На этом языке начальник называется отцом...» [1. Т. 8. С. 358].

Обращалось внимание на систематическое воспроизводство этих мотивов «Переписки» в сохранившихся главах создававшегося параллельно II тома «Мертвых душ». Так, «идеальный» учитель Тентетникова Александр Петрович, по сути, готовит учеников к «губернаторскому» пути имитации «Божественного нисхождения» по властным ступеням. Из всех наук он избрал ту, «что способна образовывать из человека гражданина земли своей... [так что] юноша... мыслями и душой жил уже там на службе... Все было ему известно, точно как бы перебыл он сам во всех званиях и должностях...» [1. Т. 7. С. 13]. Как показывает Е. Анненкова [2. С. 25, 30], этот воспитываемый Александром Петровичем «гражданин земли своей» – идеальный (предвидимый) герой II тома и, по сути, будущий идеальный губернатор «Переписки», тот, кто готов стать гражданином «небесного государства», то есть реализовать окончательный смысл земной иерархии, состоящий в ее растворении в небесной.

В то же время сам Тентетников объявляет поместное хозяйствование на земле такой же «службой...», каковой сам Гоголь видел написание поэмы: «Если я позабочусь о сохраненье... вверенных мне людей и представлю государству триста исправнейших... поданных – чем моя служба будет хуже службы какого-нибудь начальника отделения...» [1. Т. 7. С. 17].

² Парадоксально, что на женском пути ступенчатое моральное воскрешение общества совершится «благодаря обезьянству моды...» [1. Т. 8. С. 309], которая в финале «Переписки» видится писателю самым отчетливым сигналом пришествия Антихриста: «Что значит эта мода, ничтожная, незначащая, которую вначале допустил человек как мелочь, как ничтожное дело, и которая теперь как полная хозяйка, уже стала распоряжаться в домах наших, выгоняя все, что есть главного и лучшего в человеке?...» [1. Т. 8. С. 415].

Всеобъемлющее «замещение» реальной службы демонической изображается в финальной главе II тома:

...А между тем завязалось дело размера беспредельного в судах и палатах. Работали перья писцов и, понюхивая табак, трудились казусные головы, любуясь, как художники, крючковой строкой... произошла такая бестолковщина: донос сел на доносе, и пошли открываться дела... *даже такие, которых и не было*... Никким образом нельзя было понять, которое из этих дел была главнейшая *чепуха* [1. Т. 7. С. 117–118].

Им также движет единая «инфернальная» рука: «Юрисконсульт, как скрытый маг, незримо ворочал всем механизмом: всех *опутал* решительно, прежде чем кто успел осмотреться» [1. Т. 7. С. 117]. И, как и в «Переписке», утверждается служебно-правовая иерархия – «двойник», о чем объявляет всем тот же губернатор в последних словах сохранившегося текста поэмы: «...уже помимо законного управления образовалось другое правление, гораздо сильнеее всякого законного... и мы едва...» [1. Т. 7. С. 127]. В свою очередь, в финальной главе I тома поэмы задан мотив пророческой миссии Гоголя, впоследствии разъясняемый им в «Переписке» во втором из «Четырех писем разным лицам по поводу “Мертвых душ”» (XVIII) [1. Т. 8. С. 288–292]: «Что глядишь ты (Русь. – А.И.) так, и зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?» [1. Т. 6. С. 222].

Подоплеку уравнивания светской службы и «сакры» в предшествующем творчестве Гоголя проясняются в сочетании с двумя другими мотивами «Выбранных мест...» в целом и «Завещания» в частности. Уже в начале 1840-х гг. (параллельно работе над I томом «Мертвых душ» и переосмыслением «Ревизора» в «Театральном разъезде после представления новой комедии») у Гоголя возникли планы составления книги из писем друзьям. При этом по ходу работы над будущей «Перепиской», так и соответствующей переработки писем в главы книги в сторону риторизации: фразы удлинялись, их синтаксис усложнялся; менялся порядок слов, время глаголов второго лица сменялось с прошедшего на настоящее; повышалась экспрессия речи. Вкупе с частичным удалением обстоятельств автора и адресатов это превращало интимный тон писем превращало личные письма в

учительную проповедь³. Ее признаки были детализированы в недавнем докладе Л. Луцевич, показавшей, что структурно «Переписка» наследует духовным грамотам церковных иерархов к монашествующей братии (под которой тем самым, Гоголь понимает общество в целом). Они включают краткое изложение основ христианской веры; покаяние в грехах с одновременным прощением грехов пастве и духовные наставления ей. Грехи Гоголь связывает с «историей своей души», явленной в его прежних сочинениях, а ее обновление и перерождение становятся главной темой «Переписки». При этом писатель верит в свое избранничество и в то, что внушенные ему Провидением «желание быть лучшим» и путь к этому открывают таковой для всех читателей⁴.

Однако переработка писем в проповеди и статьи не обнуляла личностных характеристик его адресатов. Олицетворяя в них Россию, Гоголь, тем самым, «генерализовал» собственное «я», чей опыт отражал все духовные вопросы русской современности и давал ответы на них. Как известно, именно в силу такого самопозиционирования «Завещание» вызвало самую единогласную критику читателей «Переписки», в том числе близких друзей Гоголя: Жуковского, А. Вильегорской, П. Матвеева и др., увидевших в публичных оглашениях Гоголем своих душевных состояний и личных отношений «унижение паки гордости». А «расширение» адресатов личных писем до «соотечественников» и всей России⁵ вкупе с просьбами о нерукотворном памятнике ему Н. Павлов счел претензиями Гоголя на статус пророка⁶.

Между тем сам Гоголь сильнее всего переживал изъятие цензурой как раз писем, посвященные должностям / поприщам и службе / служению, считая «Переписку» без них «оглодком» и признаваясь в письме к Вильегорской:

³ См. подробнее: [3. С. 38–42]; ср.: [4. С. 28–30].

⁴ Луцевич Л. (Варшавский университет) «Нужно сделаться истинным христианином» (Н.В. Гоголь о христианском служении) // Девятнадцатые Гоголевские чтения «Н.В. Гоголь и русская духовная культура». Иерусалим. 27.03–1.04.2019.

⁵ Как показывает В. Воробаев [5. С. 200], минимум семь глав «Переписки» адресовались А.П. Толстому, в котором, тем самым, обобщалась фигура сановника.

⁶ См. подробнее: [4. С. 38–40, 49–53].

...Все должностные и чиновные лица, для которых были писаны лучшие статьи, исчезнули вместе со статьями из вида читателей... как будто бы я издал книгу именно затем, чтобы выставить... себя на всеобщее позорище [1. Т. 13. С. 202]⁷.

То есть именно утвержденное в этих письмах тождество службы и религии Гоголь считал ключевым содержанием своего «учительства», которое без соответствующих статей превращалось в карикатурное самовозвеличение и «позорище». Желание издать письма друзьям писатель объясняет тяжелой болезнью как предвестием смерти, которая «была уже близко»: «...человек... на смертном одре может... видеть лучше тех, которые кружатся среди мира...». Это еще при жизни открыло ему «иной» мир и, соответственно, смысл жизни в мире этом (свой и всеобщий): «...соотечественники! страшно!.. Замирает... душа при... предслышании загробного величия... Стонет весь умирающий состав мой, чуя исполинские возрастанья и плоды, которых семена мы сеяли в жизни, не прозревая... какие страшилища от них подымутся...» [1. Т. 8. С. 221]. Очевидно, что именно духовное преображение в результате «временной» смерти побуждает Гоголя просить в «Завещании» не хоронить себя до появления признаков тления: смерть вновь может оказаться временной, т.е. канунном нового духовного просветления. По сути, именно позиция «свидетеля» дает Гоголю основание для апокалиптических пророчеств в финальной главе книги «Светлое Воскресение»: «Диавол выступил уже без маски в мир...» [1. Т. 8. С. 415]. «Спиритуализация» власти, таким образом, оказывается неотделима в «Переписке», с одной стороны, от апокалиптики, а с другой – от «генерализации» Гоголем своего «я». Поэтому стоит искать в творчестве писателя истоки этой мотивной «цепочки» в целом.

В 1828 г. будущий писатель переехал из Сорочинцев в Петербург – в культурном отношении равно противостоящий и Малороссии, и России. Но в «чужеродности» и «странности» столицы Гоголь, сохранивший фольклорное восприятие мира, увидел ту же демоническую плутню, что и повестях «Вечеров на хуторе близ Ди-

⁷ Подробнее о значении в глазах Гоголя писем сановникам и о сановниках см.: [2. С. 22–23].

каньки». Однако в Петербурге, иновыражающем современный мир в целом, глобальный масштаб демонического вмешательства превратил фольклорного черта Диканьки, персонажа дохристианской народной демонологии, сородича леших, домовых, водяных и русалок, в библейского дьявола, фронтального антипода Бога («сатана» в переводе с древнееврейского означает «противостоящий») и источника всемирного зла на основе всеобщей путаницы вещей и значений («дьявол» в переводе с древнегреческого – «клеветник»)⁸. Образно эта фигура явлена в финале «Невского проспекта», где «все обман, все мечта, все не то, чем кажется... когда демон зажигает огни для того только, чтобы показать все не в настоящем виде» [1. Т. 3. С. 51], а сюжетно в «Носе», который непонятным путем сбегает от хозяина и им же возвращается к нему. Наконец в «Портрете» в редакции «Арабесок» (1835) вхождение черта мир, как и в финале «Переписки», предстает знамением «конца света»:

...уже давно хочет народиться антихрист, но не может, потому что должен родиться сверхъестественным образом; а в мире нашем все... совершается... в естественном порядке... Но земля наша... по... законам [Создателя] должна разрушиться, и с каждым днем законы природы будут становиться слабее, а... границы, удерживающие сверхъестественное, приступнее... [1. Т. 8. С. 443].

Характерно, что в открывающей «Вечера...» «Сорочинской ярмарке» проблемой для черта оказывается не вхождение в мир, а возвращение в родное ему «пекло».

Предельная глобализация зла предполагала такую же глобализацию противостоящей ему духовной силы. И в столице секулярной империи, где церковная иерархия была частью государственной, Гоголь не только замкнул на ней религиозное начало⁹, но и представил главной областью инфернального вторжения. А это, в свою очередь, раздвоило для Гоголя образ и смысл петербургской власти на «небесный» и демонический. Последовательное осуществление сто-

⁸ См.: [6. Т. 1. С. 625–626; Т. 2. С. 416–417]. О сквозной роли образа нечистого в творческой эволюции Гоголя см.: [7].

⁹ В следующем 1829 г. Гоголь не только поступает на службу, но вскоре ощущает и высказывает свое глубокое родство с чиновным сословием – социальное и душевное. См. подробнее: [8. С. 161–162].

лицей этих двух своих ипостасей образует сюжет «Ревизора» в лице, соответственно, Хлестакова и подлинного ревизора, чье прибытие в финале объявляет Жандарм. Если в письме к С.Т. Аксакову (16.V.1844) Гоголь наделяет черта хлестаковскими чертами: «Он щелкопер и весь состоит из надувания. Он точно мелкий чиновник, забравшийся в город будто бы на следствие. Пыль запустит всем, распечет, раскричится. Стоит только немножко струсить и поддаться назад – тут-то он и пойдет храбриться. А как только наступишь на него, он и хвост подожмет» [1. Т. 12. С. 300], то в письме к А.О. Смирновой (6.XII.1849) он возводит к нечистому городскую сплетню о ревизорстве Хлестакова:

Я совершенно убедился в том, что сплетня плетется чертом, а не человеком. Человек от праздности и сглупа брякнет слово без смысла, которого бы и не хотел сказать. Это слово пойдет гулять; по поводу его другой отпустит в праздности другое; и мало-помалу сплетется сама собою история без ведома всех. Настоящего автора ее безумно и отыскивать, потому что его не отыщешь... [1. Т. 14. С. 154].

Как известно, в финале «самообманувшиеся» чиновники начинают искать тех, кто первым распустил слух о ревизорстве Хлестакова; добираются до Бобчинского и Добчинского, которые, в свою очередь, также перекалывают вину друг на друга.

В самом Хлестакове «потусторонние» черты безотчетно фиксируют как обитатели города (что знаменательно – и воображая его ревизором, и удостоверившись в обратном), так и он сам. Для Осипа Хлестаков – «генерал, да только *с другой стороны*» [1. Т. 4. С. 44]. Городничий, уже видящий «ревизора» супругом дочери, поздравляет Анну Андреевну, «с каким *дьяволом* <та> породнилась» [1. Т. 4. С. 82]. Хлестаков называет себя автором «*другого* “Юрия Милославского”» [1. Т. 8. С. 49], а пьяное самовосхваление в доме Городничего завершает криком: «...я *везде, везде*» [1. Т. 4. С. 50]. Ответ Шпекина на вопрос Городничего: «Что же он такое по-вашему?» – «Ни се, ни то; чорт знает что такое...» [1. Т. 4. С. 90]¹⁰ – подтверждает

¹⁰ См.: [9. С. 87]. Интересно мнение С. Бузунова [10. С. 187–188] о том, что, характеризуя Хлестакова: «Говоря ложь, выказывает именно в ней себя таким, как есть» [1. Т. 4. С. 100], Гоголь почти повторяет оценку нечистого Христом в Евангелии от Иоанна: «Когда говорит он ложь, говорит свое, ибо он... отец лжи».

химерические черты нечистого – «щелкопера» в упомянутом гоголевском письме Аксакову, в конечном счете наделяющие его функцией самоотрицания: «Мы сами делаем из него великана; а в самом деле он просто *черт знает что...*» [1. Т. 12. С. 300]. Иными словами, нечистый, в конечном счете, химеричен и неопределим даже для себя самого. Так же иллюзорна олицетворяемая Хлестаковым столица, предстающая в похвалах Осипа своего рода «черной дырой»: «А не хочешь заплатить... [извозчику] – изволь: у каждого дома есть сквозные ворота, и ты так прошмыгнешь, что тебя никакой дьявол не сыщет» [1. Т. 8. С. 27].

В то же время Жандарм и объявляемый им ревизор, посланный «по Высочайшему повелению», представляют Петербург центром неотвратимо и справедливо карающей власти. Вскоре после премьеры комедии в Александринском театре Вяземский в письме А.И. Тургеневу назвал правительство «единственным честным лицом пьесы»¹¹. В «Театральном разъезде...» (1842) сам Гоголь устами «Третьего любителя искусств» объявляет «призванием» правительства «всегда и везде... быть *представителем провидения на земле...* чтоб мы веровали в него, как древние веровали в рок, настигавший преступления» [1. Т. 5. С. 144].

Явный символизм как Жандарма, безымянного и не присутствующего в списке действующих лиц¹², так и последующей «немой сцены» наделяет правительственное возмездие подтекстами Страшного суда. Как известно, ориентиром для Гоголя в ее «режиссуре» немой сцены стала картина К.П. Брюллова «Последний день Помпеи» (1833), явившая образ человечества перед лицом «последнего» крушения и сблизившая финал комедии со средневековой иконографией Апокалипсиса¹³. Городничий и его гости застывают в позах, в

¹¹См. [11. Т. 3. С. 317–318].

¹²Знаменательно наблюдение И. Вишневской [12. С. 146–147] о том, что Жандарм не мог быть ни жителем города, так как никому в нем незнаком, ни сопровождать подлинного ревизора, которому не был положен телохранитель.

¹³См.: [13. С. 142, 238–239, 242]; ср.: [8. С. 178, 194]. М. Виролайнен [14. С. 232] отмечает в этой связи, что в немой сцене Анна Андреевна и Марья Антоновна с противоположных сторон устремляются к городничему, руки которого распростерты, а голова запрокинута. Это отсылает к композиции пиеты, где мертвого Христа обступают Дева Мария и Магдалина. Эта композиция могла быть знакома Гоголю по стихам Пушкина «Мирская власть» (1834).

которые их повергли лова Жандарма, становясь памятниками своим грехам¹⁴.

Между тем чиновное начало уже в «Ревизоре» выступает для Гоголя главным измерением человеческого. О том, что апокалиптическое воздаяние в немой сцене постигает не чиновные злоупотребления, но иновыражаемые ими общечеловеческие пороки, говорит разочарование Гоголя как будто бы успешным приемом комедии. В «Отрывке из письма, писанного автором вскоре после первого представления “Ревизора” к одному литератору» (1836), он признается, что «“Ревизор” сыгран – и у меня на душе так смутно, так странно... Мое же создание мне показалось противно, дико и как будто вовсе не мое» [1. Т. 4. С. 99].

Как известно, публика и власть в лице императора сочли «Ревизор» сатирой на чиновную систему, обобщающей комедийную линию «один вместо другого», где провинциальные власть предержащие принимают случайного при(про)езжего за ревизора, см., например, «Судейские именины» И. Соколова (1781), «Ябеду» В. Капниста (1798), «Неслыханное диво, или Честного секретаря» Н. Судовщикова (1809); а также непосредственных предшественников «Ревизора»: «Приезжего из столицы, или Суматоху в уездном городе» (1827) и «Дворянские выборы» (1829) Г. Квитки-Основьяненко и др.¹⁵ Гоголь же полагал очевидным то, что спустя шесть лет (1842), по мере осмысления собственной комедии, озвучил в так называемой парибасе Городничего в финале – фактическом обращении его в зал со словами: «Чему смеетесь? над собою смеетесь!...» [1. Т. 4. С. 94]¹⁶. Будучи адресована всем зрителям, она удостоверяла, что их духовные язвы встречают в итоге эсхатологическое возмездие. Взглянув на себя, зрители (все равно чиновники духовного государ-

¹⁴ «Раздвоение» петербургской власти и службы также проявляется во II томе «Мертвых душ». Тентетникова эта служба, манящая и представлявшаяся идеальной по лекциям Александра Петровича, разочаровывает своей пошлостью, и в итоге он предпочитает ей помещицью «службу».

¹⁵ См. подробнее: [8. С. 154–158, 163].

¹⁶ Вяч. Иванов [15. С. 387–398] связал «парибасу» в «Ревизоре» с Аристофаном, которого Гоголь в «Театральном разъезде...» объявляет комедийным образом «Ревизора».

ства) должны были «светлым смехом» [1. Т. 5. С. 170] истребить в себе пороки, которые столичная власть истребляют на сцене.

Все это логически приводит Гоголя в «Развязке “Ревизора”» (1846) к уравниванию государства уже не с духовной жизнью общества, а с человеческой душой. Это открывает для своих собратьев-актеров «Первый комический актер», объявляя товарищам, что уездный город в «Ревизоре» – «наш же душевный город»; чиновники – «страсти, ворующие казну души нашей»; подлинный Ревизор – совесть, являющаяся людям «у дверей гроба»; Хлестаков – «ветренная, светская совесть», с которой человек сообразуется каждый день, и которая исчезает перед явлением настоящего Ревизора [1. Т. 4. С. 130–134]¹⁷. В упомянутом письме к А.О. Смирновой Гоголь подводит «бесовский» смысл «миражной интриги» «Ревизора» к идее «Развязки...»: «...трудно жить нам, забывающим всякую минуту, что будет наши действия ревизовать... Тот, Кого ничем не подкупишь» [1. Т. 8. С. 154]. Человек, равный миру, несет в себе потенциалы всех пороков, а гибель души знаменует гибель мира¹⁸.

В «Переписке» таким универсальным «я» Гоголь осознал себя, создав этим, однако, потенциал духовного кризиса. Необъяснимые расхождением русской реальности с идеалом представились ему гибелью его души, а с нею – «большого» мира, неразрывного с нею и равного ей.

Литература

1. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: в 14 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952.

¹⁷ В. Гиппиус [8. С. 181] видит здесь просветительскую логику, согласно которой исправление нравов («совести» и «души») исправляет общество. Но «Развязка...» утверждает не причинно-следственную связь исправления душ и общества, а *тождество* административного и душевного миров.

¹⁸ См. подробнее: [16. С. 10–11]; ср. [17. С. 139–151]. Метафора «мир – душа» систематически возникает в польско-украинской барочной драме, где сыгранный на сцене сюжет в эпилоге объявляется метафорой другого (см. подробнее: [18. С. 86–97]). Посредником в освоении юным Гоголем этого взаимоотражения мира и души выступило учение Г. Сковороды о мире и человеке как двух смысловых «предикатах» Бога, мистических воплотившегося в Библии. С работами Сковороды Гоголь мог познакомиться по публикациям в столичном «Телескопе» в 1831 г. Подробнее о гоголевских соответствиях «архетипам» и «вицефигурам» Сковороды см.: [19. С. 320–329].

2. Анненкова Е.И. От писем к «Выбранным местам...» // Н.В. Гоголь. Материалы и исследования. М.: ИМЛИ РАН, 2019. Вып. 4. С. 21–37.
3. Балакишина Ю.В. Эпистолярное наследие Гоголя как источник «Выбранных мест из переписки с друзьями» // Н.В. Гоголь. Материалы и исследования. М.: ИМЛИ РАН, 2019. Вып. 4. С. 38–48.
4. Барабаш Ю. Загадка «Прощальной повести» («Выбранные места из переписки с друзьями»). Опыт непредвзятого прочтения). М.: Художественная литература, 1993. 269 с.
5. Воронаев В.А. Николай Гоголь. Опыт духовной биографии. М.: Паломник, 2014. 336 с.
6. Мифы народов мира: в 2 т. М.: Сов. энциклопедия, 1980.
7. Мережковский Д.С. Гоголь и черт (Исследование) // Мережковский Д.С. В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет. М.: Советский писатель, 1991. 489 с.
8. Гитиус В.В. Проблематика и композиция «Ревизора» // Гоголь. Материалы и исследования: в 2 т. М.; Л.: Academia, 1936. Т. 2. С. 151–199.
9. Ицук-Фадеева Н.И. «Ревизор» Гоголя и Булгакова // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Тверь: ТГУ, 1999. Вып. V. С. 86–91.
10. Бузунов С.Н. Комедия Н. Гоголя «Ревизор»: опыт мифопоэтического анализа // Филологические записки. Воронеж: ВГУ, 1997. Вып. 8. С. 185–190.
11. Остафьевский архив. СПб., 1899–1913. Т. 1–5.
12. Вишневская И.Л. Гоголь и его комедии. М.: Наука, 1976. 256 с.
13. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. М.: Художественная литература, 1978. 398 с.
14. Виролайнен М.Н. Гоголевская мифология городов // Пушкин и другие. Сборник статей к 60-летию С.А. Фомичева. Н. Новгород: НовГУ, 1997. С. 230–237.
15. Иванов Вяч. «Ревизор» Гоголя и комедия Аристофана // Иванов. Вяч. Собрание сочинений: в 4 т. Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1987. Т. 4. С. 387–398.
16. Купреянова Е.Н. Авторская идея и художественная структура «общественной комедии» Н.В. Гоголя «Ревизор» // Русская литература. 1979. № 4. С. 3–16.
17. Маркович В.М. Комедия Н.В. Гоголя «Ревизор» // Анализ драматического произведения. Л.: Изд. ЛГУ, 1988. С. 136–163.
18. Софронова Л.А. Принцип отражения в поэтике барокко // Барокко в славянских культурах. М.: Наука, 1982. С. 78–101.
19. Tschizewskij D. Skoworoda – Gogol // Welt der Slawen. 1968. Jahr XIII. H. I. S. 320–329.

Spiritualization of Power and Service in Late Gogol: Motive Sources

Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies, 2020, 14, pp. 168–185. DOI: 10.17223/24099554/14/8

Alexander I. Ivanitskiy, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russian Federation). E-mail: meisster@mail.ru

Keywords: testament, spiritualization of state, daemonic invasion, deputy-doppelganger, bifurcation of Petersburg.

In his report at the Lotman Readings at the Russian State University for the Humanities (2019), M. Velizhev showed that the testament that opens Gogol's *Vybranye mesta iz perepiski s druž'yami* [Selected Passages from Correspondence with Friends, 1847] bears signs of a notarial will. This reflects the counter spiritualization of the power and service in *Correspondence*, so its motivation that can clarify the logic of Gogol's artistic evolution. All power positions in Gogol's book are sacred, being created by the "government foresight" inspired by heaven. Consequently, Lord signifies Himself in the authority ladder. Therefore, the semantic elevation of love to God follows the same hierarchy of the civil service – to the monarch who transfers it to God. This makes the service hierarchy the main target of the human enemy who invades the world in the form of a doppelganger-official, eroding the meanings of administrative positions and replacing the "divine service" ladder with an antipode doublet. Gogol's equations of "sacra" and service caused his movement to St. Petersburg (1828), equally alien to the traditional culture of both Little Russia and Russia. In this alienness, Gogol, who preserved the folklore worldview, saw the same daemonic trickery as in *Dykanka*. It appears as a general hoax in the finale of *Nevsky Prospekt*, and gets apocalyptic proportions in the first edition of *The Portrait*. However, in the capital of the empire, which includes the church in itself, Gogol tied the religious principle to the imperial one, which split the meaning of the Petersburg power into "heavenly" and daemonic. The consistent implementation of these meanings forms the plot of *The Inspector General* – with the visits of Khlestakov and the real inspector. In letters to S.T. Aksakov (1844), to N.F. (1849) Gogol endowed the devil with Khlestakov's characteristics on the one hand, and on the other, explained the gossip about Khlestakov – "inspector" as the devil's trick. Khlestakov's chimericity is noted by Khlestakov's servant Osip ("a general, only the other way round) and Shpekin ("He's neither one thing nor another. The devil knows what he is"). Khlestakov not only confirms it, introducing himself as the author of "another 'Yuri Miloslavsky'", but in drunken boast endows a demonic background ("I am everywhere, everywhere!"). The Governor translates it from the subtext into the text, congratulating his wife, "... to marry into a family of such a devil." The capital he personifies is also illusory, being a "black hole" in Osip's praises. The real auditor presents Petersburg as a source of just imperious punishment, which the "silent scene" endows with the symbols of the Last Judgment, since in the Governor's appeal to the public ("You are laughing at yourself, oh you!") the bureaucratic vices can be interpreted as panhuman. In *Razv'yazka "Revizora"* [The Resolution of The Government Inspector. 1846], the state is shown equal to the human soul, where officials are "passions"; Inspector is conscience "at death's door"; Khlestakov is a "secular conscience" with which a person conforms every day. A person equal to the world carries within himself the potentials of all vices, and the death of the soul marks the death of the world. In *Correspondence* Gogol endowed himself with such a universal "I" creating the potential for

spiritual crisis. The inexplicable divergence of Russian reality with the ideal appeared to him as the death of his soul, and with it – of the great world equal to it.

References

1. Gogol, N.V. (1937–1952) *Polnoe sobranie sochineniy: v 14 t.* [Complete Works: in 14 vols]. Moscow; Leningrad: USSR AS.
2. Annenkova, E.I. (2019) Ot pisem k “Vybrannym mestam...” [From letters to “Selected passages . . .”]. In: Shcherbakova, M.I. (ed.) *N.V. Gogol'. Materialy i issledovaniya* [N.V. Gogol. Materials and research]. Vol. 4. Moscow: RAS. pp. 21–37.
3. Balakshina, Yu.V. (2019) Epistolyarnoe nasledie Gogolya kak istochnik “Vybrannykh mest iz perepiski s друз’ymi” [Gogol’s Epistolary Legacy as a Source of “Selected Passages from Correspondence with Friends”]. In: Shcherbakova, M.I. (ed.) *N.V. Gogol'. Materialy i issledovaniya* [N.V. Gogol. Materials and research]. Vol. 4. Moscow: RAS. pp. 38–48.
4. Barabash, Yu. (1993) *Zagadka “Proshchal’noy povesi” (“Vybrannye mesta iz perepiski s друз’ymi”). Opyt nepredvzyatogo prochteniya* [Riddle of the “Farewell story” (“Selected passages from correspondence with friends”. Experience of an unbiased reading)]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
5. Voropaev, V.A. (2014) *Nikolay Gogol'. Opyt dukhovnoy biografii* [Nikolay Gogol. An experience of spiritual biography]. Moscow: Palomnik.
6. Tokarev, S.A. (ed.) (1980) *Mify narodov mira: v 2 t.* [Myths of the Peoples of the World: in 2 volumes]. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya.
7. Merezkovsky, D.S. (1991) *V tikhom omute. Stat'i i issledovaniya raznykh let* [In a still whirlpool. Articles and studies of different years]. Moscow: Sovetskiy pisatel'.
8. Gippius, V.V. (1936) Problematika i kompozitsiya “Revizora” [Problems and composition of the “The Government Inspector”]. In: Gippius, V.V. (ed.) *Gogol'. Materialy i issledovaniya: v 2 t.* [Gogol. Materials and research: in 2 volumes]. Vol. 2. Moscow; Leningrad: Academia. pp. 151–199.
9. Ishchuk-Fadeeva, N.I. (1999) “Revizor” Gogolya i Bulgakova [“The Government Inspector” by Gogol and Bulgakov]. In: Fomenko, I.V. (ed.) *Literaturnyy tekst: problemy i metody issledovaniya* [Literary Text: Problems and Research Methods]. Tver: Tver State University. pp. 86–91.
10. Buzunov, S.N. (1997) Komediya N. Gogolya “Revizor”: opyt mifopoeticheskogo analiza [N. Gogol’s comedy “The Government Inspector”: the experience of mythopoetic analysis]. *Filologicheskie zapiski*. 8. pp. 185–190.
11. The Ostafievo Archive. St. Petersburg. 1899–1913. Vols 1–5.
12. Vishnevskaya, I.L. (1976) *Gogol' i ego komedii* [Gogol and his comedies]. Moscow: Nauka.
13. Mann, Yu.V. (1978) *Poetika Gogolya* [Poetics of Gogol]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.

14. Virolaynen, M.N. (1997) Gogolevskaya mifologiya gorodov [Gogol's mythology of cities]. In: Koshelev, V.A. (ed.) *Pushkin i drugie* [Pushkin and Others]. Nizhniy Novgorod: Novgorod State University. pp. 230–237.
15. Ivanov, Vyach. (1987) *Sobranie sochineniy: v 4 t.* [Collected Works: in 4 volumes]. Vol. 4. Brussels: Foyer Oriental Chretien. pp. 387–398.
16. Kupreyanova, E.N. (1979) Avtorskaya ideya i khudozhestvennaya struktura “obshchestvennoy komedii” N.V. Gogolya “Revizor” [The author's idea and artistic structure of N.V. Gogol's “public comedy” “The Inspector General”]. *Russkaya literatura*. 4. pp. 3–16.
17. Markovich, V.M. (1988) Komediya N.V. Gogolya “Revizor” [N.V. Gogol's comedy “The Inspector General”]. In: Markovich, V.M. (ed.) *Analiz dramaticheskogo proizvedeniya* [Drama Analysis]. Leningrad: Leningrad State University. pp. 136–163.
18. Sofronova, L.A. (1982) Printsip otrazheniya v poetike barokko [The principle of reflection in the poetics of the baroque]. In: Lipatov, A.V., Rogov, A.I. & Sofronova, L.A. (eds) *Barokko v slavyanskikh kul'turakh* [Baroque in the Slavic cultures]. Moscow: Nauka. pp. 78–101.
19. Tschizewskij, D. (1968) Skoworoda – Gogol. *Welt der Slawen*. Jahr XIII. H.I. pp. 320–329.

С.С. Жданов

ГРАНИЦЫ ГЕРМАНИИ И ГЕРМАНИЯ КАК ГРАНИЦА: ОБРАЗЫ ЛИМИНАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ КОНЦА XVIII – НАЧАЛА XX в.

Рассматриваются пространственные образы границ Германии, представленные в русской словесности конца XVIII – начала XX в. Лиминальное пространство между Германией и Россией предстает не только как пункт, достигнув которого, повествователь / герой оказывается в новом инациональном пространстве, но и как синкретичный локус со смешением черт Своего и Чужого, обеспечивающий постепенный переход от Своего к Чужому. Кроме того, сама Германия в целом может рассматриваться как транзитное медиативное пространство на пути в иные страны Западной Европы. Отмечены также мотивы топофобии и топофилии, связанные с вхождением в немецкое пространство.

Ключевые слова: Германия, герои-немцы, граница, лиминальность, образ Чужого, художественное пространство, травелог, русская литература.

Проблема лиминальности, т.е. пограничности и переходности, в приложении к культурному пространству, весьма часто становится предметом анализа в современной гуманитаристике. Так, в частности, Л. Вульф рассматривает Восточную Европу как некую «промежуточную культурную зону» [1. С. 39] в сознании западноевропейцев, разделяющую Запад и Восток. Среди отечественных работ по проблематике лиминальности, в том числе пространственной, можно отметить исследования В.И. Тюпы [2], В.Е. Багно [3], В.В. Мароши [4], С.Н. Якушенкова [5], В.Ф. Стениной [6]. Также Ю.М. Лотман уделяет значительное внимание амбивалентной сущности границы, одновременно разделяющей и соединяющей семиосферы: «Она всегда граница с чем-то и, следовательно, одновременно принадлежит

обеим пограничным культурам, обеим взаимноприлегающим семиосферам» [7. С. 183]. Соответственно, с точки зрения пространственного членения она может рассматриваться как особый переходный спатиум. При этом «координаты» внешнего, внутреннего и пограничного не являются чем-то застывшим в культуре, поскольку «то, где проходит граница данной культуры, зависит от позиции наблюдателя» [8. С. 16]. Одним из характерных вариантов такого наблюдателя выступает путешественник, являющийся носителем лиминальности, поскольку, как указывает П.А. Чеснялис, «странничество – лиминальная ситуация, в которой субъект, отказавшийся от жизни в определенном пространстве, не теряет связи с людьми...» [9. С. 178]. По мнению С.А. Козлова, «самой природе путешествия» свойственно «разрушение границ, барьеров, языковых, этнических и расовых преград, осознание себя частью многоликого пространства и стремление к его познанию» [10. С. 142]. Таким образом, «пересекая границы», путешественник, согласно А. Шенле, «становится своего рода средним звеном между двумя символическими системами и поэтому может перемещаться вперед и назад, играя роль и переводчика, и посредника» [11. С. 24]. С точки зрения пространственности, представленной в литературных текстах, граница выступает семиотически значимым локусом между двумя разноустроенными пространствами Своего и Чужого, переходы наблюдателя между которыми тем или иным образом маркированы в повествовании.

Данная работа посвящена проблематике Германии как лиминального пространства в текстах русской словесности конца XVIII – начала XX в. В определенном смысле немецкие культура и пространство были в рассматриваемую эпоху теми медиаторами, которые связывали Россию с Западной Европой, между которыми формировалось пространственно-смысловое «поле напряжения». Германские земли, благодаря своему географическому соседству с границами Российской империи, выступали либо транзитными, либо конечными пунктами путешествия в Европу. В любом случае непосредственный контакт русских с Западом нередко происходил в Германии, служившей своего рода «визитной карточкой» Западной Европы, воплощением инокультурного пространства. Как пишет Н.Г. Морозова, в XVIII в. земли Германии становятся «одним из ос-

новых направлений» «европейских путешествий русских» [12. С. 9]. В аналогичном ключе высказывается Т.А. Филиппова, замечая, что «Германия... по традиции предстает как первая страна Европы, куда попадали русские путешественники... синоним Европы и всего, что с ней связано...» [13. С. 123]. Таким образом, если балтийские земли, присоединенные к империи Петром I, маркируются как «окно в Европу», то Германия выступает ее «воротами».

В связи с этим заслуживает внимания реконструируемая по заграничным письмам Д.И. Фонвизина модель переосмысления «настоящей» Европы как некоего эмоционально возвышенного, окруженного ореолом священности, благого локуса в представлении русских людей. «Подлинная» Европа открывается для автора писем только с момента въезда в Лейпциг, а все немецкие земли, увиденные Д.И. Фонвизиним ранее, упомянуты лишь в силу таящихся там препятствий и неприятностей, которые необходимо преодолеть, чтобы проникнуть в совсем иной, непохожий на русский, мир: «...проехав из Петербурга две тысячи верст, дотащились мы, можно сказать, только до ворот Европы. Лейпциг есть первый город, который заслуживает примечание» [14. С. 508]. Но надежды увидеть «истинную» Европу, т.е. ощутить в полной мере соответствие реальности представлениям о ней в русском обществе, неоднократно оборачиваются фрустрациями. Тот же Лейпциг в реальности оказывается не полной мере европейским, и встреча с Европой снова переносится, в данном случае до Нюрнберга: «...от Петербурга до Ниренберга баланс со стороны нашего отечества перетягивает сильно. Здесь во всем генерально хуже нашего: люди, лошади, земля, изобилие в нужных припасах — ...у нас все лучше, и мы больше люди¹,

¹ Возможно, эта оценка «масштабов» человечности немцев и русских косвенно коррелируется с восприятием Д.И. Фонвизиним масштабов немецких земель, не объединенных в его время в единое государство. Так, он пишет: «Из Франкфурта ехал я по немецким княжествам: что ни шаг, то государство. Я видел Ганау, Майнц, Фульду, Саксен-Готу, Эйзенах и несколько княжеств мелких принцев» [14. С. 455]. В этом фрагменте значение принцев увязывается с размерами управляемой ими территории. Литота «что ни шаг, то государство» делает «поскутное» пространство Германии суженным, состоящим из одних границ, недосубстанциональным, «ненастоящим». Привычка к российским просторам чувствуется исподволь и в оценках В.Н. Зиновьева, называющего правителя

нежели немцы» [14. С. 508], т.е. немцам, по сути, автор отказывает в антропной субстанциональности. Даже «реально» существующая Франция, которую посетил Д.И. Фонвизин во время путешествия, тоже не совпадает с образом Запада, сконструированным воображением автора, и превращается в симулякр: «Я думал сперва, что Франция, по рассказам, земной рай, но ошибся жестоко. Все люди, и славны бубны за горами!» [14. С. 423], т.е. оказывается, что автор писем так и не может достичь своей, «настоящей» Европы.

Таким образом, авторская позиция Д.И. Фонвизина отмечена феноменом культурной центрации. При этом пространственным центром выступают Санкт-Петербург и русские земли, с которыми неизменно сопоставляется пространство Другого. Город на Неве здесь является не только столицей государства, но и воплощением русскости, средоточием «своего» пространства. Сопоставьте с фрагментом у Ф.П. Лубяновского: «...иностранец [т.е. в данном случае русский за границей. – С.Ж.] нигде не найдет другой Москвы и Петербурга» [16. С. 17]. В какой-то мере путешествие Д.И. Фонвизина можно уподобить секуляризованному варианту паломничества за истиной в Святую землю, которое в итоге десакрализирующему пространство Запада, оказавшееся, с позиции автора, в каком-то отношении хуже, в каком-то – лучше родного отечества, однако в общих чертах представляют собой такие же земли, как и многие другие.

В фонвизинском тексте уже заданы существенные лейтмотивы описания немецкого пространства. Первый из них – промежуточное положение Германии² в топосной триаде «Россия – Германия – Западная Европа». Причем последний элемент нередко олицетворяет собой Франция как эталон западноевропейскости, с которым сравниваются иные культурные пространства. Сравните, например, с ироническим высказыванием о Германии в путевом дневнике В.Н. Зиновьева: «Живут здесь так же, как и у нас, и как я себе воображаю, и везде. Франция, как флигельман, начинает. А мы, то есть

Касселя «маленьким»: «...для такого маленького князя собрание [музейное. – *Авт.*] довольно изрядно...» [15. С. 349].

² Как пишет Д. Херрманн, фонвизинские «ожидания» «направлены на Францию», претендующую «быть центром мира» [17. С. 429–430], отсюда «незначительное внимание к транзитной стране» (Германии) (перевод с нем. наш. – С.Ж.).

европейские народы вообще, как рядовые, все слепо и с крайним подобострастием перенимаем» [15. С. 337]. Галломания здесь представляется как общеевропейская тенденция, которой следуют и Германия, и Россия, что превращает топонимную триаду в бинарную оппозицию «Франция – остальная Европа (в том числе и Россия)». Это пример демонстрирует высокую подвижность семиотической границы, которая может приводить к возникновению весьма прихотливых вариаций, обусловленных культурными установками авторов. Такова, в частности, символика пограничного Петербурга, который в текстах русской культуры выступает то как «свое» (русское), то как «чужое» (иностранное, нередко именно немецкое) пространство. Это, в свою очередь, может приводить к синкретизации русского и немецкого пространств. Так, в путевом очерке «Зимние заметки о летних впечатлениях» Ф.М. Достоевский, попадая в Берлин, замечает, что здесь не ощущается момент пересечения границы между Своим и Чужим: «...Берлин до невероятности похож на Петербург. Те же кордонные улицы, те же запахи <...> стоило ж себя двое суток в вагоне ломать, чтоб увидеть то же самое, от чего ускакал?» [18. С. 47].

Другой лейтмотив касается оценки немцев, которым, напомним, Д.И. Фонвизин приписывает меньшую степень антропности по сравнению с русскими, придавая тем самым данной характеристике оттенок градуальности, когда изменения значения «человечности» подобны пространственным перемещениям путешественника-наблюдателя. Срединность германских земель метонимически переносится на описание населяющих их людей, что актуализирует образ немца, превратившегося, если использовать музилевскую метафору, в «человека без свойств». Подобное представление о немцах в низовой культуре отмечает этнограф XIX в. С.В. Максимов, передавая мнение русского матроса: для последнего «немцы были что-то среднее, межеумок, как бы переход к другим народам, которых, однако, Ершов не признавал за людей...» [19. С. 14]. Как интерпретирует данный фрагмент С.В. Оболенская, эти «слова все-таки отражают... факт, что представление о немцах как о людях четко обозначенной и отделенной от других групп нации, живущих на собственной земле, было среди русских необразованных людей весьма смутным» [20. С. 28–29].

Мотив срединности немцев обнаруживается и в рассуждениях щедринского Мальчика без штанов, обвиняющего данную нацию во

вторичности и посредственности: «...ваша наука все-таки второго сорта, ваше искусство – тоже, а ваши учреждения – и подавно» [21. С. 41]. Также в щедринском тексте при описании берлинской жизни упоминается свойственное тому времени «шизофреническое» сочетание неприятия немцами французов и одновременно тайной галломании, проявляющейся в желании подражать «парижским веселостям»: «...завести и у себя что-нибудь a t'instar de Paris» [21. С. 53]. Париж рассматривается здесь в качестве законодателя и эталона, а Берлин – в роли подражателя и суррогата: житель Берлина «заводит шарабан mit einem ganz noblen Lakai и хвастается: wir haben unsere eigenen gamins de Paris!» [21. С. 54]. В силу своей вторичности щедринский Берлин лишен субстанциональности-«самости». В столице Германии нельзя услышать особого «гула», «напоминающего пчелиный улей (такой гул слышится.... всегда – в Париже)....» [21. С. 50]. Даже в своей теневой стороне Берлин уступает Парижу, характеризуясь «каким-то второразрядным развратом, безобразный цинизм которого тщетно усиливается затмить красивый и щеголеватый парижский цинизм» [21. С. 50].

В травелоге А.Т. Аверченко «Экспедиция в Западную Европу Сатириконцев: Южакина, Сандерса, Мифасова и Крысакова (1911)» немецкая обывательская усредненность еще более акцентирована. По словам рассказчика, «в чистоплотности немцы уступают англичанам, в вежливости – итальянцам, в веселости – французам, в милосердии – русским (и славянам вообще)». Честность же данной нации происходит из-за «недостатка воображения» [22. С. 321]. Более того, немцы со своим «инертным» проявлением честности оказываются уподоблены автором представителям даже не животного, а растительного мира: «Ни один огурец не сделал в течение своей жизни ни одной подлости или мошенничества; следовательно, огурец следует назвать честным?» [22. С. 321]. Усредненность характерологических свойств флистера достигает кульминации в описании «среднего немецкого мужчины», который «не имеет ни страданий, ни сомнений, ни очень возвышенных, ни очень низменных чувств» [22. С. 323].

Во многом противоположным фонвизинскому по тональности и европоцентричности является травелог Н.М. Карамзина «Письма русского путешественника», задающий иную традицию описания

путешествия по немецким землям. А.Н. Балдин, характеризуя «германский» фрагмент произведения, уподобляет маршрут повествователя знакомству с первыми «буквами» европейского логоса: «Похоже, Карамзина влечет не просто Запад, но некое идеальное начало текста, которое ему надо прочитать целиком, с первой буквы. Начало – на странице слева; Карамзин отыскивает на карте Европы первую букву... Так, буква за буквой, он добирается до Лейпцига, бумажной столицы, источника слов...» [23. С. 75].

При этом в описании встречи с Другим у Н.М. Карамзина также присутствует градуальность. Но, в отличие от ситуации в фонвизинском тексте, карамзинский герой сталкивается с Другим еще до официального пересечения границы Германии, т.е. условно на своей территории. Таким лиминальным пространством выступает часть Прибалтики, относившаяся к Российской империи и считавшаяся пограничной зоной между немецким и русским мирами. Ее воспринимали как еще не Германию, но уже не во всем Россию. Во всяком случае, слова «немецкий» и «немцы» используются в описании данной территории для характеристики местной почты: «Почта от Нарвы до Риги называется Немецкою, для того, что Коммисары на станциях Немцы» [24. С. 8]. Присутствие немецкости отмечается и в языке: «Языки их [эстляндцев и лифляндцев. – *Авт.*] сходны; имеют в себе мало собственного, много Немецких, и даже несколько Славянских слов» [24. С. 9]. Преобладание немецкого начала (в денежном и языковом аспекте) подчеркивается при описании Риги: «Везде слышишь Немецкой язык – где-где Руской – и везде требуют не рублей, а талеров» [24. С. 10]. Так же двойственно изображается и Нарва: «Немецкая часть Нарвы, или собственно так называемая Нарва, состоит по большей части из каменных домов; другая, отделяемая рекою, называется Ивангород. В первой все на Немецкую статью, а в другой все на Рускую» [24. С. 9]. Поэтому неудивительно, что Н.М. Карамзин прибегает к эффекту остранения, используя оксюморонное выражение, маркирующее чуждость данной российской территории, которая фактически чрезмерно далека от родного, «своего» пространства русского путешественника: «Я еще не выехал из России, но давно уже в чужих краях, потому что давно с вами расстался» [24. С. 10].

Но первое «настоящее» знакомство с заграницей у героя Карамзина происходит в Курляндии. Русский путешественник размышляет

о попадании в пространство Другого, отмечая психологическую важность данного факта: «Мы въехали в Курляндию – и мысль, что я уже вне отечества, производила в душе моей удивительное действие. На все, что попадалось мне в глаза, смотрел я с отменным вниманием, хотя предметы сами по себе были весьма обыкновенны. Я чувствовал такую радость, какой со времени нашей разлуки... еще не чувствовал» [24. С. 10–11].

Эффект острашения создается в результате попадания героя в чужое пространство, где «весьма обыкновенное» воспринимается не так, как прежде. Само путешествие провоцирует «дерутинизацию образа жизни»: «Дорога позволяет по-иному взглянуть на привычные вещи и отношения, она помогает видеть то, что обычно составляет фон человеческого существования» [25. С. 350]. Одновременно с этим начальные этапы пути русского путешественника по Германии характеризуются, как явствует уже из вышеприведенных слов Карамзина, особой «сентиментальной экзальтацией», сосредоточенностью «путешественника на эмоциональном состоянии чувствительной души, вырванной из контекста привычных связей и образа жизни» [26. С. 15]. Карамзинский герой особенно остро переживает ситуацию лиминальности, как в плане попадания в земли Чужого, так и оставления пространства Своего: «Расстался я с вами, милые, расстался! <...> Сколько лет путешествие было приятнейшею мечтою моего воображения? Не в восторге ли сказал я самому себе: наконец ты поедешь? <...> Но – когда пришел желаемый день, я стал грустить, вообразив в первый раз живо, что мне надлежало расстаться с любезнейшими для меня людьми в свете и со всем, что, так сказать, входило в состав нравственного бытия моего» [24. С. 5].

Необходимо отметить, что карамзинский мотив преувеличенно чувствительного переживания (аффектированной печали) в момент пересечения границы между Своим пространством и Чужим (разлуки со своим пространством и проникновения в чужой локус) превратится в последующем (начиная с 1840-х гг.) в русской литературе в некий штамп, общее место. Например, И.П. Мятлев, описывая в своих «Сенсациях...» сцену отплытия своей героини от родных берегов (госпожа Курдюкова, «пригорюнясь об отчизне», вспоминает свою жизнь в России [27. С. 12]), травестийно обыгрывает, на наш взгляд, вовсе не романтическую, а более раннюю, сентименталистскую, тра-

дицию, заложенную в «Письмах русского путешественника» Н.М. Карамзина. Аналогичная сцена отплытия из России описана также в тексте Н.А. Корсакова, причем повествователь напрямую отсылает читателей к произведению Карамзина: «Видя возвращающихся, мне так грустно стало, что выкатилось несколько слез, — и это тогда, когда выполнялось мое нетерпеливое желание. Н.М. Карамзин правду сказал: “о сердце! Кто знает, чего ты хочешь”» [28. С. 12]. Позднее авторы «Свистка», который, в том числе, стал продолжателем мятлевской сатирической традиции, сходным образом изображают отъезд русского барина в Германию: «Я сел на пароход и уронил за борт горячую слезу, невольный дар отчизне...» [29. С. 141].

Аллюзия на карамзинские «Письма...» может быть обнаружена и в описаниях госпожой Курдюковой ее первых впечатлений от прибытия на немецкую землю, где чужеродность локуса представлена весьма тривиальными объектами, такими как немецкие коровы и трава: «...берег Травемюнда... Я в немецкой стороне! Для меня все вещи новы: и немецкие коровы, и немецкая трава! Закружилась голова; вне себя от восхищенья... все предмет мне удивленья!» [27. С. 15–16]. Аналогичный мотив эмоционального подъема в момент перехода границы можно отметить и у Н.А. Корсакова: «...увидел я издали Немецкую деревушку; с белыми домиками и красными черепичными крышами. Долго не быв в чужих краях <...> Я почувствовал хотя не веселость, но какую-то приятность» [28. С. 13].

В «Зимних заметках о летних впечатлениях» Ф.М. Достоевского пересечение границы между Россией и Западом становится объектом особых размышлений рассказчика. Границы этой рефлексии определяются литературной традицией и располагаются между двумя полюсами, первый из которых обозначили Карамзин, «становившийся на колени перед рейнским водопадом» [18. С. 48] (иначе говоря «Письма русского путешественника»), и, в целом, западники-галломаны: «Помню я тогда, лет пятнадцать назад, когда я знал Белинского, помню, с каким благоговением, доходявшим даже до странности, весь этот тогдашний кружок склонялся перед Западом, то есть перед Францией преимущественно» [18. С. 50].

Другой полюс фиксирует скептическое отношение к французам и за границе вообще, в частности, встречаемое у Д.И. Фонвизина. В поле напряжения между этими карамзинским и фонвизинским модусами

восприятия оказывается повествователь «Зимних заметок», пересекая по железной дороге границу с Западом в германском городе Эйдткунене³: «...я теперь сижу в вагоне и przygotowляюсь на завтра к Эйдткунену, то есть к первому заграничному впечатлению...» [18. С. 51].

При этом описания предощущения встречи с Европой у героя Достоевского по яркости и силе сопряженных с ним эмоций аналогичны изображению тяготения карамзинского героя к пространству Чужого: «За границей я не был ни разу; рвался я туда чуть не с моего первого детства...» [18. С. 47]; «...у меня подчас даже сердце вздрагивает. <...> увижу наконец Европу, я, который бесплодно мечтал о ней почти сорок лет...» [18. С. 51]. Как и в произведении Н.М. Карамзина, отмечается заочная, «книжная» форма приобретения знаний о Чужом: повествователь уносился в мечтах о путешествии за границу «...еще тогда, когда в долгие зимние вечера, за неумением грамоте, слушал, разиня рот и замирая от восторга и ужаса, как родители читали на сон грядущий романы Радклиф...» [18. С. 47].

Вместе с тем у Ф.М. Достоевского этот мотив тоски по Чужому снижается, преподносится как способ обыкновенного, банального книжного знакомства: «Кому из всех нас русских (то есть читающих хоть журналы) Европа не известна вдвое лучше, чем Россия?» [18. С. 47]. По сравнению с карамзинской в «Зимних заметках...» ситуация представлена иначе. Русский путешественник «Писем...» определяет себя именно как россиянина, представителем всей России в коммуникации с иностранцами. У Ф.М. Достоевского просвещенная публика отделена от России, не знакома с ней. В этом смысле собственная страна для образованного русского является, согласно автору, в большей мере пространством Чужого, чем Запад.

Относительно же самой Германии следует сказать, что описание ее пространства сходно по типу с фонвизинским, а не карамзинским. Повествователь так бесконечно долго предвкушал встречу с «той», своей Европой, что, столкнувшись в Германии «не с той» страной, которая воображалась ему, он спешит как можно быстрее с ней расстаться. В сущности, вся Германия представляется повествователю пограничьем

³ Этот немецкий пограничный город является неизменным лиминальным локусом, упоминаемым при путешествии в Германию по железной дороге в отечественных травелогах.

Европы. Этому транзитному восприятию немецкого пространства способствует также скорость перемещения по железной дороге. Во второй главе, названной «В вагоне», повествователь лишь мимоходом сообщает сначала о приближении к германскому пограничному локусу, Эйдткунену, чтобы, закончив рассуждать о России и Западе, в финале третьей главы, словно спохватившись, засвидетельствовать факт того, что немецкие земли уже остались позади: «Куда я заехал? <...> Ведь мы только к Эйдткунену подъезжаем... Аль уж проехали? И вправду, и Берлин, и Дрезден, и Кельн – все проехали. ...уж перед нами не Эйдткунен, а Аркелин, и мы въезжаем во Францию» [18. С. 63].

Соответственно, Германия в тексте Ф.М. Достоевского выступает как пустое, семиотически малозначимое, транзитное пространство, оттесняемое на задний план рускостью и квинтэссенцией Запада – французскостью. Кроме того, карамзинский мотив эмоционального подъема при пресечении границы в «Зимних заметках...» перенесен в пространстве и времени. Повествователь переживает этот подъем заранее, еще в России, а момент действительного попадания в Европу эмоционально ослаблен пространственными рассуждениями, характеризующими смену восприятия Западной Европы: ранее маркируемая как «страны святых чудес», она лишается ореола сакральности.

В тексте К.А. Скальковского «Воспоминания молодости» (фрагменте, относящемся к концу 1860-х гг.) актуализируется исподволь еще один мотив пересечения границы Германии – как раздела между Россией и Западом, где путешественник чувствует большую степень свободы⁴: «В Эйдкунене и я испытал то знакомое всем чувство, когда в первый раз переезжаешь государственную границу. В то время чувство было сильнее, каждому казалось, что вас выпускают из клетки» [30. С. 277]. В другом травелоге того же автора – «Путевые впечатления в Испании, Египте, Аравии и Индии» – содержится напоминающий фонвизинское описание фрагмент, в котором пространство меж-

⁴ В данной статье мы не останавливаемся подробно на описаниях границы между Францией и Германией. Этот вопрос требует отдельного рассмотрения. Отметим лишь, что синкретичность прирейнских областей обеих стран несомненно отмечается русскими авторами. Так, Д.И. Фонвизин пишет о Мангейме: «...ближнее соседство с французами сделало то, что в мангеймских немцах гораздо менее национальности, нежели в других» [13. С. 455].

ду Германией и Петербургом маркируется как безвидное, скучное, семиотически незначимое: «Без особых приключений проехали мы неизмеримо скучное пространство, отделяющее Эйдкунен от Петербурга...» [31. С. 198]. Но и дальнейшие немецкие локусы Германии маркируются автором мотивом скуки: «Эйдкунен – местечко, интересное только для контрабандистов...»; «Что сказать нового о бильярдном поле, называемом Пруссией? Зимой оно кажется еще скучнее, а Берлин, будь Германская империя в десять раз длиннее и шире, останется тем же невозможно скучным и несносным Берлином...» [31. С. 198]. Таким образом, вся страна, как и в тексте Ф.М. Достоевского (и Д.И. Фонвизина), становится одним транзитным пространством на пути во Францию.

Подобие того, как в карамзинских «Письмах...» граница между русским и немецким оказывается размыта и герой произведения сталкивается с немецким еще в формальных пределах российского пространства, встречается также в травелоге К.А. Скальковского «Там и сям». В нем автор изображает «пограничную» Курляндию, которая в 1795 г. вошла в состав российской империи, но и к началу XX в. не стала фактически «своим» пространством: «Своим пейзажем Курляндия напоминает Восточную Пруссию...» [32. С. 194]. Также в списках местного аристократического собрания числятся в основном бароны с немецкими фамилиями («Фирксы, фон-ден-Бригены, Остенсакены и т.д.») [32. С. 196], происходящие «почти исключительно из Вестфалии, Померании и Саксонии» [32. С. 197] и не желающие «говорить по-русски» [32. С. 199]. Даже кучеры баронов одеты «по-немецки» [32. С. 198]. Местные же крестьяне также мало обрусели и даже не вполне онемечились: «...по-русски не говорят, а часто не понимают здесь и по-немецки...» [32. С. 199].

Сатирическое обыгрывание локуса немецкой границы обнаруживается в путевых заметках М.Е. Салтыкова-Щедрина «За рубежом». Впрочем, эта граница, как и в карамзинском тексте, является градуально растянутой ввиду того, что «свой» (польский) город Вержболово уже отмечен амбивалентностью: он воспринимается как «чужой» исходя из ономастической двойственности, зафиксированной в авторской ремарке о том, что «немцы уж называют его Wirballen...» [21. С. 12]. Тем не менее Вержболово – все еще «свое» пространство, которое никому из русских путешественников не интересно. Зато по

достижении немецкого Эйткунене все «тотчас же бросились к окнам и начали смотреть» [21. С. 13]. Данный эпизод перекликается с содержанием экспрессивного монолога рассказчика из карамзинских «Писем...» в момент пересечения им границы между Россией и Курляндией. Однако, кроме общесимволического смысла, в тексте «За рубежом» мотиву пересечения границы придается четко выраженное политическое значение — это перемещение из мира несвободной царской России в менее поднадзорное пространство. Даже верно-подданные попутчики рассказчика, «бесшабашные советники» с говорящими именами «Удав» и «Дыба», которые заставляли всех трепетать от страха, проникаются мыслью, «что, по выезде из Эйткунене, даже по расписанию положено либеральничать...» [21. С. 30], т.е. здесь, как и К.А. Скальковского, пересечение границы ассоциируется с переходом к новой степени свободы. Но одновременно с этим вносится мотив опасности чужого пространства — мотив, не наблюдавшийся у авторов первой половины XIX в.: «...всех нас... в Вержболове обыскали и, по сделании надлежащих отметок, переправили, как в старину певалось, «в гости в братьям пруссакам». Но нынешние братья пруссаки уж не те, что прежде были, и приняли нас не как “гостей”, а как данников» [21. С. 11]. Русские путешественники, едущие в поезде, испытывают тревогу: «...каким-то нас курсом батюшка-Берлин наградит» [21. С. 12].

Эта же военно-политическая грань восприятия немецкой границы рассматривается вслед за М.Е. Салтыковым-Щедриным и Н.А. Лейкиным. Он тоже описывает пограничный локус, вокзал в «Ейткунене», как некий символический пункт перехода из русского (Своего) в немецкое (Чужое) пространство. Это маркируется как через визуальные («прусский орел, изображенный на щите, прибитом к столбу», «вывески со стрелами и с надписями “Herren”, “Damen”»), так и слуховые образы («послышалась немецкая речь» [33. С. 1]). Образ границы охватывает всю Германию в целом, поскольку герои воспринимают пространство данной страны как границу с Европой: «...немец всегда на границе стоит. Помимо немца ни в какую чужую землю не проедешь» [33. С. 2]. В дополнение к этому с самого начала в повествование о Германии вносится мотив таящейся опасности через изображение двух «откормленных» немцев «в черных военных плащах с множеством пуговиц по правую и по левую сторону груди

и в касках со штыками» [33. С. 2], олицетворяющих немецкую власть. Образ немецкой враждебности (и одновременно скрытое сопоставление с Францией) вводится через мотив отрицательного отношения немцев к французскому языку, причем подается он в травестийной, грубо-упрощенной форме: «Как тут в немецкой земле по-французски! Здесь за французский язык в участок могут сволочь. Немец страх как француза не любит. Ему француз – что таракан во щах» [33. С. 2]. Если у М.Е. Салтыкова-Щедрина немцы досматривают русских путешественников «весьма деликатно» [21. С. 11], то у Н.А. Лейкина с чувствами супругов Ивановых стражи порядка на вокзале не считаются, приказывая им отдать паспорта и даже разрешая их. В дополнение к этому, муж, опасаясь ареста, не разрешает жене изъясняться по-французски. Также в лейкинском тексте сопоставление французов с немцами в лиминальной ситуации актуализируется. При пересечении границ между немецким и французским пространством чета Ивановых, перемещаясь туда и обратно по оси «Россия–Германия–Франция», каждый раз отмечает различия между народами: «Французы удивительно учтивый народ. Разве можно их сравнить с немцами!» [33. С. 130]; «...опять Неметчина началась <...> Повсюду немецкий язык и самые серьезные рожи. – Пока был французский язык, рожи были веселые, а как заговорили по-немецки – все нахмурилось»⁵ [33. С. 434].

Как видим, в тексте Н.А. Лейкина мотив немецкой угрозы показан более определенно, чем в путевых заметках М.Е. Салтыкова-Щедрина, что является подтверждением изменений в восприятии русскими Германии. Не случайно лейкинские герои стараются как можно быстрее пересечь транзитное пространство Германии, покинуть его пределы: «Только бы переночевать, да вон скорей из этой земли!..» [33. С. 78]. Сравните это с фрагментом из путевых заметок М.Е. Салтыкова-Щедрина о чувствах, охватывающих иностранца при приближении к Берлину: «...иностранец чувствует, что на него

⁵ В поэме И.П. Мятлева мадам Курдюкова относительно «гран дюк де Баден», чьей резиденцией являлся Мангейм, замечает, что этот немецкий правитель был выбран Наполеоном в качестве «швейцара де ла Франс» [27. С. 455]. Таким образом, сам Мангейм имплицитно уподобляется воротам Франции в за Рейнскую Европу.

пахнуло скукой, офицерским самодовольством и коллекцией неприятных подолов из Орфеума. И так как ни то, ни другое, ни третье не заключает в себе ничего привлекательного, то путник спешит в первую попавшуюся гостиницу, чтоб почиститься и выспаться, и затем нимало не медля едет дальше» [21. С. 50]. Пространство Германии у М.Е. Салтыкова-Щедрина не только транзитно и скучно, как в произведении Ф.М. Достоевского, но еще и опасно-агрессивно, как в лейкинском тексте, поэтому покидание Берлин является счастьем: «Каждому удаляющемуся экипажу так и хочется крикнуть вслед: счастливец! ты, конечно, оставляешь Берлин навсегда!» [21. С. 50].

Наконец, в травелоге А.Т. Аверченко мотив пересечения границы и вовсе низведен в сферу глуттонического, которая подается сниженно-комически. Один из русских героев путешественников, Крысаков, при подъезде к Германии «лаконично» замечает: «Тут пьют пиво», — что порождает у его спутников немедленный отклик: «И мы, покорные обычаям приютившей нас страны, принялись поглощать в неимоверном количестве этот национальный напиток» [22. С. 342].

В заключение темы следует сделать несколько замечаний о внутренних границах Германии. Они, безусловно, также отмечались путешественниками. В особенности это касалось текстов конца XVIII — первой половины XIX в., когда территория Германия представляла собой своего рода «лоскутное одеяло», составленное из множества отдельных больших и малых земель. Последние, как уже говорилось выше в связи с письмами Д.И. Фонвизина, воспринимались как лоскусы, не обладающие в полной мере субстанциональностью. При пересечении значительных по размеру германских земель авторы травелогов фиксировали их взаимные отличия. Так, «немецкий» фрагмент «Писем русского путешественника» в значительной степени определяется противопоставлением Саксонии и Пруссии как Аркадии и неАркадии соответственно [34. С. 59]. Вообще, для карамзинского текста характерна описательная градация⁶ немецких земель с нарастанием аркадской символики земного рая по мере продвижения автора на условный юго-запад: Курляндия представляется русскому путешественнику лучше Лифляндии; Пруссия кажется лучше

⁶ Градуальность, напомним, свойственна и описанию германских земель Д.И. Фонвизинам.

Курляндии («...земля в Пруссии еще лучше обработана, нежели в Курляндии...» [24. С. 14]); Саксония, в свою очередь, – лучше Пруссии («...земля здесь, кажется, лучше обработана, нежели в Бранденбурге» [24. С. 50]). Наконец, прирейнские земли, в окрестностях Мангейма, воплощают в себе райские коннотации в наибольшей степени: «...сию верхнюю часть Германии можно назвать земным раем» [24. С. 91]. Кроме того, русский путешественник иронически отзывается о чрезмерных «пруссских допросах», которые ожидают вояжеров на городских границах: «Во всяком городке и местечке останавливают проезжих при въезде и выезде, и спрашивают, кто, откуда и куда едет?» [24. С. 31]. Этот контроль за границами был установлен Фридрихом Великим, который, «живучи в Потсдаме, хотел знать обо всех приезжих» [24. С. 41]. Данную эпоху застал еще В.Н. Зиновьев. В тексте последнего Потсдам предстает как город-тюрьма, вокруг которого «нарочно стены возведены, чтобы беглых чрез оные удерживать, часовые так часто расставлены около оных, что, кажется, возможности нет бежать...» [15. С. 337]. Но во времена карамзинского путешествия традиция контроля границ уже не воспринимается всерьез прусскими офицерами: «Иные в шутку сказываются смешными и разными именами, т.е. при въезде одним, а при выезде другим...» [24. С. 31].

Но уже в мятлевском травелогe 1830-х гг. «раздел» между германскими территориями проходит скорее по линии «городское – негородское (природное и рустикальное) пространства», где первому элементу госпожой Курдюковой приписываются в основном положительные коннотации, а второму – скорее отрицательные. Кроме того, героиня отмечает постепенное стирание внутренних границ между германскими землями в постнаполеоновскую эпоху, замечая, что в Мюнстере есть таможня, «но... лишь ее переступи, и тогда спокойно спи! Ты нигде не потревожен: нет уж более таможен, хоть раздел Германьи *тель*, что в ней тридевять земель» [27. С. 75–76]. Вообще, госпожа Курдюкова выступает за отмену таможенного досмотра и открытие границ для путешественников по всей Германии: «...не лучше ли... если *бла дуань* <...> открыли бы *ла порт* всем, кто едет для *плезира*, как свободный житель мира...» [27. С. 50].

В связи с усиливавшимся стремлением немцев к объединению и, в частности, с имперскими амбициями Пруссии, приведшими к воз-

никовению в Центральной Европе нового государства, вобравшего в себя значительную часть немецких земель, различия между последними в русских текстах второй половины XIX в. постепенно стирается. Отголоски противоречий между Пруссией и другими землями и, соответственно, деление Германии на Пруссию и неПруссию еще встречаются в тексте М.Е. Салтыкова-Щедрина, когда Мальчик без штанов упрекает пруссаков: «Даже свои “объединенные” немцы – и тех тошнит от вас, “объединителей”» [21. С. 41]; «...в настоящее время для доброй половины Германии Берлин не только не симпатичен, но даже прямо неприятен. Он у всех что-нибудь отнял и ничем за отнятое не вознаградил» [21. С. 56]. Однако к началу XX в. внутреннее членение Германии постепенно размывается: немецкие земли воспринимаются как единое государство. Правда, еще в рассказе С. Черного «Храбрая женщина» мы встречаемся с самохарактеристикой героя, что он «немец. Но не пруссак» [35. С. 105]. Но, например, в тесте К.А. Скальковского внутригерманские границы становятся скорее симулякром, юмористически обыгранным «пустым местом», характеризующим не столько само пространство Германии, сколько кругозор русского туриста, «одного химика», который «тридцать лет ездил по Германии, но сделал лишь одно наблюдение, что горничные в гостиницах в Северной Германии носят панталоны, а в Южной – нет. Где идет граница этого “Севера” и “Юга”, мне почтенный ученый не сообщил...» [32. С. 383].

Таким образом, «лиминальные» пространственные описания Германии в русской словесности конца XVIII – начала XX в. предстают в нескольких вариантах. Первый из них воплощает образ границы как некоего синкретического и транзитного локуса между Россией и Германией, т.е. между Своим и Чужим соответственно. Здесь черты этого Своего и Чужого оказываются смешаны (например, карамзинская Лифляндия или Курляндия К.А. Скальковского).

Во-вторых, граница может представлять как некий пункт-точка, достижение которого помещает повествователя / героя в новое пространство. Это, например, Травемюнд при морском вояже или Эйдкунен при путешествии по железной дороге. В связи с описанием этого условного пункта в литературе путешествий можно выделить несколько традиций. Одна из них заложена «Письмами русского путешественника» Н.М. Карамзина, когда путешественник остро

переживает состояние своего перехода в пространство Чужого, испытывая эмоциональный подъем. Со временем, однако, этот «приступ топофилии» становится объектом травестийной игры, осмеяния литературной традиции, например в мятлевской поэме. Топофилия, интерес к Чужому, также может подпитываться ощущением попадания в более свободный, чем Россия, локус, что маркирует Германию и Западную Европу в целом как пространства свободы (в травелогах К.А. Скальковского, М.Е. Салтыкова-Щедрина).

Другим вариантом реакции путешественника на пересечение границы Германии является фрустрация, которая ощущается, в частности, в фонвизинских зарубежных письмах. Их автор испытывает разочарование из-за того, что пространство Чужого оказывается не таким, как он его себе представлял. Достижение каждого нового пункта в путешествии порождает у Д.И. Фонвизина ощущение неподлинности пространства Германии как воплощения европейского Чужого.

Отсюда возникает третий вариант немецкого лиминального локуса, когда вся Германия становится границей, транзитным, скучным, семиотически пустым местом на пути к «настоящей» Европе, например Франции (тексты Д.И. Фонвизина, Ф.М. Достоевского и др.). Это же, возможно, обуславливает и восприятие немецкой нации как нечто усредненного, народа без ярко выраженных свойств. Кроме того, ситуация пересечения границы с Германией также может тривиализироваться, теряя свою семиотическую значимость, как в травелоге А.Т. Аверченко.

Наряду с топофилией, фрустрацией и равнодушием по отношению к пространству Чужого в текстах о границах Германии второй половины XIX в. актуализируется мотив топофобии – страха перед Чужим в его варианте новой германской империи, порождающей образы скрытой или явной угрозы, агрессии, например в текстах М.Е. Салтыкова-Щедрина, Н.А. Лейкина.

Наконец, в травелогах, относящихся к началу рассматриваемого нами периода, сильнее маркированными оказываются внутренние границы между отдельными землями Германии, тогда как к началу XX в. образы внутригерманских границ блекнут и тривиализируются.

В соответствии с вышесказанным можно констатировать, что немецкие границы в текстах русских писателей XIX в. представляют

собой весьма синтетические и многозначные образы, задавая модусы описания всего немецкого пространства в целом в зависимости от различного рода установок тех или иных авторов и выступая «сильным местом» текста.

Литература

1. Вульф Л. Изобретая Восточную Европу: карта цивилизации в сознании эпохи Просвещения. М.: Новое литературное обозрение, 2003. 549 с.
2. Тюпа В.И. Мифологема Сибири: к вопросу о «сибирском тексте» русской литературы // Сибирский филологический журнал. 2002. № 1. С. 28–35.
3. Багно В.Е. Россия и Испания: общая граница. СПб.: Наука, 2006. 476 с.
4. Мароши В.В. Лиминальные нарративные ситуации в книге Э. Лимонова «Смрт» // Феномен пограничной зоны в литературе и культуре: сб. науч. работ. Новосибирск: НГПУ, 2014. С. 149–157.
5. Якушенков С.Н. На границе тучи ходят хмуро, край суровый тишиной объят // Журнал фронтирных исследований. 2016. № 4. С. 7–32.
6. Стенина В.Ф. Сибирь А.П. Чехова: лиминальный хронотоп в рассказе «Мечты» // Геопозтика Сибири и Алтая в отечественной литературе XIX–XX веков: сб. науч. ст. Барнаул: АлтГПУ, 2017. С. 62–68.
7. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек-Текст-Семiosфера-История. М.: Языки русской культуры, 1999. 464 с.
8. Лотман Ю.М. О семiosфере // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Таллин: Александра, 1992. Т. 1. С. 11–24.
9. Чеснялис П.А. Лиминальные ситуации в адамистической лирике Владимира Нарбуга // Феномен пограничной зоны в литературе и культуре: сб. науч. работ. Новосибирск: НГПУ, 2014. С. 174–181.
10. Козлов С.А. Русские путешественники Нового времени: имперский взгляд или восприятие космополита? // Beyond the Empire: Images of Russia in the Eurasian Cultural Context / ed. by M. Tetsuo. Sapporo: SRC, 2008. С. 133–147.
11. Шенле А. Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий 1790–1840 / пер. с англ. Д. Соловьева. СПб.: Академический проект, 2004. 272 с.
12. Морозова Н.Г. Грани восприятия Германии в контексте русской литературы «путешествий» // Филология и человек. 2008. № 2. С. 9–17.
13. Филиппова Т.А. Немцы – это только повод. Риторика образа врага (по материалам журнала «Новый Сатирикон») // Копелевские чтения 2007. Россия и Германия: диалог культур: сб. ст. Липецк: ЛГПУ, 2008. С. 122–130.
14. Фонвизин Д.И. Собр. соч.: в 2 т. М.; Л.: Художественная литература, 1959. Т. 2. 742 с.
15. Зиновьев В.Н. Журнал путешествия по Германии, Италии, Франции и Англии (1784–1785) // Россия и Запад: горизонты взаимопознания. Вып. 3: Ли-

тературные источники последней трети XVIII века. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 335–380.

16. *Лубяновский Ф.П.* Путешествие по Саксонии, Австрии и Италии в 1800, 1801 и 1802 годах: в 3 ч. СПб.: Медицинская типография, 1805. Ч. 1. 230 с.

17. *Herrmann D. Denis Fonvizin: Ironie und Tadel // Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht. Bd. 2: 18. Jahrhundert: Aufklärung / hrsg. Von D. Herrmann. München: Wilhelm Fink, 1992. S. 413–448.*

18. *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1973. Т. 5. 408 с.

19. *Максимов С.М.* В кают-компани. Из путевых воспоминаний // Русское слово. 1862. № 1. С. 1–26.

20. *Оболенская С.В.* Германия и немцы глазами русских (XIX в.). М.: ИВИ РАН, 2000. 210 с.

21. *Салтыков-Щедрин М.Е.* Собрание сочинений: в 20 т. М.: Художественная литература, 1972. Т. 14. 704 с.

22. *Аверченко А.Т.* Собрание сочинений: в 13 т. М.: Дмитрий Сечин, 2012. Т. 2. 464 с.

23. *Балдин А.Н.* Протяжение точки: литературные путешествия. Карамзин и Пушкин. М.: Эксмо, 2009. 576 с.

24. *Карамзин Н.М.* Письма русского путешественника. Л.: Наука, 1987. 716 с.

25. *Соливетти К., Марченков А.* Путешествие к сердцу Европы: «Письма русского путешественника» Н.М. Карамзина // Россия – Италия – Германия: литература путешествий. Томск: ТГУ, 2013. С. 344–368.

26. *Лебедева О.Б.* Alter ego как имагологический объект: нарративная структура «Писем русского путешественника» Н.М. Карамзина в свете национальной повествовательной традиции // Имагология и компаративистика. 2015. № 1. С. 5–28.

27. *Мятлев И.П.* Сенсации и замечания госпожи Курдюковой за границею, дан л'этранже: в 2 т. СПб.: Издание А.С. Суворина, 1904. Т. 1. 394 с.

28. *Корсаков С.А.* Рассказ о путешествии по Германии, Голландии, Англии и Франции Н.А. Корсакова в 1839 году. М.: Типография Н. Эрнста, 1844. 111 с.

29. *Добролюбов Н.А., Некрасов Н.А.* Отъезжающим за границу // Свисток. Собрание литературных, журнальных и других заметок. М.: Наука, 1981. С. 140–141.

30. *Скальковский К.А.* Воспоминания молодости: (По морю житейскому): 1843–1869. СПб.: Типография А.С. Суворина, 1906. 410 с.

31. *Скальковский К.А.* Путевые впечатления в Испании, Египте, Аравии и Индии: 1869–1872. СПб.: Типография т-ва «Общественная польза», 1873. 323 с.

32. *Скальковский К.А.* Там и сям: Заметки и воспоминания. СПб.: Типография А.С. Суворина, 1901. 465 с.

33. *Лейкин Н.А.* Наши заграницей. Юмористическое описание поездки супругов Николая Ивановича и Глафиры Семеновны Ивановых. В Париж и обратно. СПб.: Тип. С.Н. Худекова, 1892. 472 с.

34. Жданов С.С. Идиллический образ Германии в русском сентиментализме рубежа XVIII–XIX веков (на материале произведений Н.М. Карамзина и Ф.П. Лубяновского) // Сибирский филологический журнал. 2018. № 2. С. 53–66.

35. Черный С. Собрание сочинений: в 5 т. М.: Эллис Лак, 1996. Т. 4. 432 с.

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, 2020, 14, pp. 186–209. DOI: 10.17223/24099554/14/9

Sergey S. Zhdanov, Siberian State University of Geosystems and Technologies (Novosibirsk, Russian Federation), Novosibirsk State Technical University (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: fstud2008@yandex.ru

Keywords: Germany, German characters, boundary; liminality, image of the Other, literary space, travelogue, Russian literature.

The paper examines the spatial images of German borders in the Russian literature of the late 18th – early 20th centuries. These ‘liminal’ descriptions of Germany come in several variations. The first is the image of the boundary as a syncretic and transit locus between Russia and Germany, i.e. between Us and Them respectively. Their features are mixed there as in cases of Karamzin’s Livonia or Skalkovsky’s Kurland. Secondly, the boundary can be presented as a certain point, reaching which the narrator / hero finds themselves in a new space, for example, Travemünde during a sea voyage or Eydtkuhnen when traveling by rail. The description of this conventional point follows several traditions in the travel literature. One was set up by N.M. Karamzin’s *Letters of a Russian Traveler*”, when the voyager is aware of his transition into Their space and experiences an emotional uplift. Over time, however, this “attack of topophilia” becomes the object of a travesty game and ridicule of the literary tradition, as, for example, in Myatlev’s poem “Sensations and Comments by Madame Kurdyukova Abroad, Dans L’etranger”. Topophilia, interest in the Other, can also be encouraged by the feeling of getting into a more free locus, which marks Germany in particular and Western Europe in general as spaces of freedom (in the travelogues by K.A. Skalkovsky, M.E. Saltykov-Shchedrin). Another variant of a Russian traveler’s reaction to crossing the German border is frustration, which is felt in Fonvisin’s letters abroad. Their author feels disenchantment With each new point on the journey, D.I. Fonvizin feel inauthentic German space as the embodiment of the European Other. This generates a third variant of the German liminal locus, when the entire Germany becomes a border, a transitory, boring, semiotically empty place on the way to real Europe, for example, France (texts by D.I. Fonvizin, F.M. Dostoevsky and others). Probably, it determines the perception of the German nation as an average nation without any strongly pronounced characteristics. In addition, the situation of crossing the border with Germany can also be trivialized as opposed to Karamzin’s tradition, as in A.T. Averchenko’s travelogue. Along with topophilia, frustration and indifference in texts about the borders of Germany in the second half of the 19th cen-

tury describe the motif of topophobia, fear of the Other in its version of the new German Empire, generating images of a latent or obvious threat, aggression, for example, in the texts by M.E. Saltykov-Shchedrin, N.A. Leikin. Finally, early travelogues of this period emphasise the internal borders between German lands, while by the early 20th century the images of the internal German borders fade and become trivial.

References

1. Wolff, L. (2003) *Izobretaya Vostochnuyu Evropu: karta tsivilizatsii v soznanii epokhi Prosveshcheniya* [Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization in the Minds of the Enlightenment]. Translated from English by I. Fedukin. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
2. Tyupa, V.I. (2002) Mifologema Sibiri: k voprosu o "sibirskom tekste" russkoy literatury [Mythologeme of Siberia: on the question of the "Siberian text" of Russian literature]. *Sibirskiy filologicheskiy zhurnal – Siberian Journal of Philology*. 1. pp. 28–35.
3. Bagno, V.E. (2006) *Rossiya i Ispaniya: obshchaya granitsa* [Russia and Spain: a common border]. St. Petersburg: Nauka.
4. Maroshi, V.V. (2014) Liminal'nye narrativnye situatsii v knige E. Limonova "Smrt" [Liminal narrative situations in E. Limonov's "Smrt"]. In: Konstantinova, N.V. & Pecherskaya, T.I. (eds) *Fenomen pogranichnoy zony v literature i kul'ture* [The Phenomenon of the Border Zone in Literature and Culture]. Novosibirsk: Novosibirsk State Pedagogical University. pp. 149–157.
5. Yakushenkov, S.N. (2016) Na granitse tuchi khodyat khmuro, kray surovyy tishinoy ob'yat [Clouds go gloomily on the border. The austere land is gripped by silence]. *Zhurnal frontirnykh issledovaniy – Journal of Frontier Studies*. 4. pp. 7–32.
6. Stenina, V.F. (2017) Sibir' A.P. Chekhova: liminal'nyy khronotop v rasskaze "Mechty" [A.P. Chekhov's Siberia: a liminal chronotope in "Dreams"]. In: Kulyapin, A.I. (ed.) *Geopoetika Sibiri i Altaya v otechestvennoy literature XIX – XX vekov* [Geopoetics of Siberia and Altai in Russian literature of the 19th – 20th centuries]. Barnaul: Altai State Pedagogical University. pp. 62–68.
7. Lotman, Yu.M. (1999) *Vnutri myslyashchikh mirov. Chelovek-Tekst-Semiosfera-Istoriya* [Inside thinking worlds. Man–Text–Semiosphere–History]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury.
8. Lotman, Yu.M. (1992) *Izbrannye stat'i: v 3 t.* [Selected articles: in 3 volumes]. Vol. 1. Tallin: Aleksandra. pp. 11–24.
9. Chesnyalis, P.A. (2014) Liminal'nye situatsii v adamisticheskoy lirike Vladimira Narbuta [Liminal situations in the adamistic lyrics of Vladimir Narbut]. In: Konstantinova, N.V. & Pecherskaya, T.I. (eds) *Fenomen pogranichnoy zony v literature i kul'ture* [The Phenomenon of the Border Zone in Literature and Culture]. Novosibirsk: Novosibirsk State Pedagogical University. pp. 174–181.
10. Kozlov, S.A. (2008) Russkie puteshestvenniki Novogo vremeni: imperskiy vzglyad ili vospriyatie kosmopolita? [Russian travelers of the New Age: an imperial

outlook or the perception of a cosmopolitan?]. In: Tetsuo, M. (ed.) *Beyond the Empire: Images of Russia in the Eurasian Cultural Context*. Sapporo: SRC. pp. 133–147.

11. Chenle, A. (2004) *Podlinnost' i vymysel v avtorskom samosoznanii russkoy literatury puteshestviy 1790–1840* [Authenticity and Fiction in the Russian Literary Journey. 1790–1840]. Translated from English by D. Solovieva. St. Petersburg: Akademicheskii proekt.

12. Morozova, N.G. (2008) Grani vospriyatiya Germanii v kontekste russkoy literatury “puteshestviy” [Facets of Germany’s Perception in the Context of Russian Travel Literature]. *Filologiya i chelovek*. 2. pp. 9–17.

13. Filippova, T.A. (2008) Nemtsy – eto tol’ko povod. Ritorika obraza vraga (po materialam zhurnala “Novyy Satirikon”) [The Germans are just an excuse. Rhetoric of the image of the enemy (based on the materials of the magazine “Novyy Satirikon”)]. In: Boroznyak, A.I. & Tsarkova, V.B. (eds) *Kopelevskie chteniya 2007. Rossiya i Germaniya: dialog kul'tur* [The Kopelev Readings 2007. Russia and Germany: dialogue of cultures]. Lipetsk: Lipetsk State Pedagogical University. pp. 122–130.

14. Fonvizin, D.I. (1959) *Sobranie sochineniy: v 2 t.* [Collected Works. In 2 vols]. Vol. 2. Moscow; Leningrad: Khudozhestvennaya literatura.

15. Zinoviev, V.N. (2008) Zhurnal puteshestviya po Germanii, Italii, Frantsii i Anglii (1784–1785) [Travelogues in Germany, Italy, France and England (1784–1785)]. In: Bludilina, N.D. (ed.) *Rossiya i Zapad: gorizonty vzaimopoznaniya* [Russia and the West: horizons of mutual knowledge]. Vol. 3. Moscow: RAS. pp. 335–380.

16. Lubyansky, F.P. (1805) *Puteshestvie po Saksanii, Avstrii i Italii v 1800, 1801 i 1802 godakh: v 3-kh ch.* [Travel in Saxony, Austria and Italy in 1800, 1801 and 1802: in 3 parts]. St. Petersburg: Meditsinskaya tipografiya.

17. Herrmann, D. (1992) Denis Fonvizin: Ironie und Tadel. In: Herrmann, D. (ed.) *Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht*. Vol. . Munich: Wilhelm Fink. pp. 413–448.

18. Dostoevsky, F.M. (1973) *Polnoe sobranie sochineniy: v 30 t.* [Complete Works: in 30 vols]. Vol. 5. Leningrad: Nauka.

19. Maksimov, S.M. (1862) V kayut-kompanii. Iz putevykh vospominaniy [In the wardroom. From travel memories]. *Russkoe slovo*. 1. pp. 1–26.

20. Obolenskaya, S.V. (2000) *Germaniya i nemtsy glazami russkikh (XIX v.)* [Germany and the Germans through the eyes of the Russians (19th century)]. Moscow: RAS.

21. Saltykov-Shchedrin, M.E. (1972) *Sobranie sochineniy: v 20 t.* [Collected Works: in 20 volumes]. Vol. 14. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.

22. Averchenko, A.T. (2012) *Sobranie sochineniy: v 13 t.* [Collected Works: in 13 vols]. Vol. 2. Moscow: Dmitriy Sechin.

23. Baldin, A.N. (2009) *Protyazhenie tochki: literaturnye puteshestviya. Karamzin i Pushkin* [The Point Stretch: Literary Travel. Karamzin and Pushkin]. Moscow: Eksmo.

24. Karamzin, N.M. (1987) *Pis'ma russkogo puteshestvennika* [Letters of a Russian traveler]. Leningrad: Nauka.

25. Solivetti, K. & Marchenkov, A. (2012) Puteshestvie k serdtsu Evropy: "Pis'ma russkogo puteshestvennika" N.M. Karamzina [Journey to the Heart of Europe: "Letters of a Russian Traveler" by N.M. Karamzin]. In: Yanushkevich, A.S. (ed.) *Rossiya – Italiya – Germaniya: literatura puteshestviy* [Russia – Italy – Germany: travel literature]. Tomsk: Tomsk State University. pp. 344–368.
26. Lebedeva, O.B. (2015) Alter ego as an object of imagology: the narrative structure of Letters of a Russian Traveler by N.M. Karamzin in the light of the national narrative tradition. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 1. pp. 5–28. (In Russian). DOI: 10.17223/24099554/3/1
27. Myatlev, I.P. (1904) *Sensatsii i zamechaniya gospozhi Kurdyukovoy za granitseyu, dan l'etranzhe: v 2 t.* [Sensations and Comments by Madame Kurdyukova Abroad, Dans L'etranger]. Vol. 1. St. Petersburg: A.S. Suvorin.
28. Korsakov, S.A. (1844) *Rasskaz o puteshestvii po Germanii, Gollandii, Anglii i Frantsii N.A. Korsakova v 1839 godu* [A story about a trip to Germany, Holland, England and France by N.A. Korsakov in 1839]. Moscow: Tipografiya N. Ernsta.
29. Dobrolyubov, N.A. & Nekrasov, N.A. (1981) Ot'ezhayushchim za granitsu [Those leaving abroad]. In: *Svistok. Sbranie literaturnykh, zhurnal'nykh i drugikh zametok* [Whistle. Collection of literary, magazine and other notes]. Moscow: Nauka. pp. 140–141.
30. Skalkovsky, K.A. (1906) *Vospominaniya molodosti: (Po moryu zHITEYskomu): 1843–1869* [Memories of Youth: (On the Sea of Life): 1843–1869]. St. Petersburg: A.S. Suvorin.
31. Skalkovsky, K.A. (1873) *Putevye vpechatleniya v Ispanii, Egipte, Aravii i Indii: 1869–1872* [Travel impressions in Spain, Egypt, Arabia and India: 1869–1872]. St. Petersburg: Obshchestvennaya pol'za.
32. Skalkovsky, K.A. (1901) *Tam i syam: Zametki i vospominaniya* [Here and There: Notes and Memories]. St. Petersburg: A.S. Suvorin.
33. Leykin, N.A. (1892) *Nashi zagranitse. Yumoristicheskoe opisanie poezdki suprugov Nikolaya Ivanovicha i Glafiry Semenovny Ivanovykh. V Parizh i obratno* [Ours abroad. A humorous description of the trip of the spouses of Nikolai Ivanovich and Glafira Semyonovna Ivanov. To Paris and back]. St. Petersburg: S.N. Khudekov.
34. Zhdanov, S.S. (2018) Idyllic image of Germany in Russian sentimentalism at the turn of the 19th century (based on N.M. Karamzin's and F.P. Lubyantsev's works). *Sibirskiy filologicheskii zhurnal – Siberian Journal of Philology*. 2. pp. 53–66. (In Russian). DOI: 10.17223/18137083/63/5
35. Chernyy, S. (1996) *Sobranie sochineniy: v 5 t.* [Collected Works: in 5 vols]. Vol. 4. Moscow: Ellis Lak.

В.Н. Карпухина

ГЕНДЕРНЫЙ АСПЕКТ ОБРАЗА АЛТАЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Г.Д. ГРЕБЕНИЧКОВА

Рассмотрены гендерные характеристики образа Алтая в художественных и публицистических текстах Г.Д. Гребеничкова. В качестве материала исследования выступают очерки Гребеничкова «Алтайская Русь», «Моя Сибирь», сказка «Хан-Алтай» на русском и английском языках. Образ субъекта-рассказчика соотносится с представляемым в данных текстах локусом с точки зрения гендерологии. Имагологические характеристики гендерной идентичности образа Алтая в текстах Г.Д. Гребеничкова указывают на соединение субъективной, эмоциональной и объективной, философско-аналитической традиций нарратива в данных текстах об Алтае.

Ключевые слова: образ Алтая, Г.Д. Гребеничков, гендерные характеристики.

Образ Алтая в художественных и публицистических произведениях писателей конца XIX – начала XX в. рассматривался достаточно подробно с историко-литературных позиций [1–3], в структурно-семиотическом и культурологическом аспектах [4–6]. В некоторых недавних публикациях гендерные особенности образа Алтая осмысляются как достаточно спорные [5. С. 46]. Имагологические характеристики гендерной идентичности образа Алтая позволяют, с нашей точки зрения, выявить в художественных и публицистических текстах Г.Д. Гребеничкова соотносительность рассказчика, alter ego автора, персонифицированного с помощью местоимения первого лица и представляемого в данных текстах локуса (ср. исследование alter ego как имагологического объекта в нарративной структуре «Писем русского путешественника» Н.М. Карамзина в работе: [7]).

Гендерная отнесенность образа Алтая связана с традиционной, патриархальной андроцентричной языковой картиной мира. В подобном андроцентричном образе мира (см. о соотносительности поня-

тий «образ мира» и «картина мира» [8]) способы языкового выражения «контролируются доминирующей группой», а реальность «менее влиятельных групп» не получает репрезентации, как считают Эдвин и Ширли Арденер – достаточно радикально настроенные исследователи роли гендера в функционировании языка в культуре [9. С. 9].

Маскулинная природа Алтая – «Духа Гор» – закреплена в алтайском фольклоре, связанном с воплощением Алтая в «Белом Бурхане и его друге Ойроте» [10]. Символически данное маскулинное воплощение Алтая отражено в текстах Г.Д. Гребенщикова в образе Хана-Алтая, реминисценции к живописным и прозаическим текстам Г.И. Чороса-Гуркина (подробнее см.: [5. С. 46; 11. С. 423]):

Пастух – простой Алтай-кижи, и Чулышман-богатырь – река, и Хан-Ойрот – пророк, и сам **великий Хан-Алтай** – Ульгень – все в единой песне сливаются, когда утро встает. Все согласным хором единый гимн поют, гимн вечной жизни и Владыке светлых звезд [12]; Песня Бахсы вместе с гудением домбры журчит уже без слов, как одинокий горный ручей. И Бахса поет иную, лучшую сказку – песнь **Хану-Алтаю** [11. С. 437].

Представляется абсолютно не случайным, что данный маскулинный образ Хана-Алтая ассоциативно связан у Гребенщикова с темой текущей воды (реки, ручья) и звучащей песни, славящей Алтай (*гимн вечной жизни*). И сам маскулинный Хан-Алтай, и Хан-Ойрот, и мужское воплощение реки (*Чулышман-богатырь*), и пастух, и шаман Бахса наделены голосом, способны петь и, таким образом, участвовать в коммуникации с богами и силами природы. Представляет интерес, однако, что в автоперепереводах текстов («My Siberia», «Khan-Altai») Гребенщиков использует нормативный для английского языка вариант местоимения среднего рода *it* при референциальных отсылках к существительному *Altai*:

“Altai – the prayer for Thy mercy – deserves it!”

“Then, descend its steps, drain the earth of the ocean, plant a beautiful garden upon it. When it blooms, I shall come to see it” [14. P. 6].

В патриархальном, андроцентричном образе мира маскулинный образ Хана-Алтая представлен с помощью традиционных когнитивных метафор МУЖЧИНА – ВОИН, МУЖЧИНА – СОЗИДАТЕЛЬ, МУЖЧИНА – ПЕВЕЦ. С точки зрения Дж. Лакоффа и М. Джонсона,

«метафора... освещает определенные стороны нашего опыта. Метафоры также могут создавать для нас реальность, в частности социальную реальность» [15. Р. 156]. Когнитивные метафоры МУЖЧИНА – ВОИН и МУЖЧИНА – СОЗИДАТЕЛЬ могут быть определены как часть метафорического комплекса СИЛА (ср. [9. С. 116]). Г.Д. Гребенщиков, следуя традиции живописных текстов Г.И. Чороса-Гуркина, достаточно широко использует подобные метафоры-олицетворения в своих публицистических и художественных текстах:

Ты стоишь, Алтай, выше туч и звезд. ...**На седой главе твоей** сияет вечный свет. **На каменной груди твоей** истоки вечной любви – живая вода [12].

Алтайцы часто напевают свои импровизации, посвященные Алтаю, который как прекрасную страну они особенно остро чувствуют и любят. Они часто изображают его как **богатыря и хана**, который, снаряжаясь в поход,

О шестидесяти шести пуговицах надевает золоту курму (курма – верхняя одежда),

О девяноста девяти пуговицах надевает черный панцирь,

Опоясывает колчан, из которого стрелы торчат, как оголенный лес,

Берет в руки копьё, похожее на голую лесину,

В стремя ногами вступает и, изогнувшись в три угла,

Выезжает в путь – **Алтай – Бучан – Богатырь** [11. С. 391].

Рассказчик в рассматриваемых текстах Гребенщикова описывает внутреннее пространство семиосферы Алтая. Самоописание такого типа пространства «подразумевает местоимение первого лица. ...Это пространство определяется как “наше”, “свое”, “культурное”, “безопасное”, “гармонически организованное”» [16. С. 257]. Противостоящая «хаосу», чужому и враждебному пространству, описываемая «сказочная», «мистериальная» семиосфера отделена от внешнего мира линией алтайских гор:

И, конечно, надежда на то, что спящие хребты Алтая – окаменелые богатыри – скоро встанут и явят истинное лицо алтайского народа, все еще ласкает сердце скромного алтай-кижи [11. С. 413].

В публицистических текстах Гребенщикова рассказчик подчеркнуто объективен, передавая фольклорную метафору АЛТАЙ – БОГА-

ТЫРЬ сначала с помощью несобственно-прямой речи (*Они часто изображают его как богатыря и хана*), а чуть позже и с помощью прямого цитирования пересказываемого алтайского эпоса (*Выезжает в путь – Алтай – Бучан – Богатырь*). В художественном тексте сказки «Хан-Алтай» рассказчик уже предельно эмоционален и субъективен, он сам вступает в прямую коммуникацию с описываемым богатырем-Алтаем (*Ты стоишь, Алтай, выше туч и звезд*). Это связано с постижением духовной вертикали, восхождением рассказчика к женскому воплощению Алтая – его *главе*: Высоко ушла в небо в жемчужной короне **глава твоя, Алтай, великая Белуха – царица земли!** [12].

Гармоничное соединение мужского и женского начал в образе Алтая возникает при восприятии и осмыслении рассказчиком красоты гор: «Здесь же, около деревни Саушки, на полях стоит скала Фараон, или Египетский царь с царицей: **величественное сочетание в камне двух характерных образов – мужского и женского**» [11. С. 397]. Референциальное обозначение Белухи – *царицы Алтая*, у которой «чистый лик, чело в венце облаков, могучие плечи – два белых крыла», – производится в текстах Гребенщикова всегда с помощью местоимения *она / Она*:

И торжественно прозвучал голос Агафона, остановившегося на обрыве.

– А **Ее** видишь?

Я взглянул через долину прямо в даль на север и ничего не видел, кроме белого, чуть заснеженного облаками, северного небосклона... Но когда поднял глаза выше, то увидел ровно проведенную косую линию, резко разделявшую белое от голубого.

– Это только лишь крыло **Ее**... – сказал Агафон, и я почувал, что он слово **Ее** произнес значительно, с заглавной буквой. Только тут я понял и увидел, что принятое мною за небосклон – было частью чего-то волшебного-величавого... [13].

Тот же прием используется Гребенщиковым и при автопереводах публицистических и художественных текстов на английский язык: при референциальных отсылках к существительным *гора Белуха / Белуха*, вопреки правилам английского языка, используется местоимение *she / She*:

“It is only **Her** wing,” said Agaphon and I felt that the word *Her* he pronounced with significance, with a capital letter. ...I see both **Her** white wings,

I see both **Her** heads, those same, those same which long, long ago in my reveries seemed to be the blue wings spread over the magic castle [14. P. 9, 16].

Если в текстах Н.К. Рериха иногда встречается «несогласованность» в роде существительного *Белуха* и его определений («**Белуха**, эта Сумеру Азии, стоит белоснежным **свидетелем** прошлого и **поручителем** будущего» [10. С. 238]), то в текстах Гребенщикова закреплённость грамматической категории женского рода подчеркивается метафорическим олицетворением Белухи: она – «...**корона** могучего царя Алтая, находится в стране заоблачной и очень редко сбрасывает с себя пушистую **фату** туманов; **родительница** белых чудесных вод; **королева** азиатских гор» [11. С. 335, 342, 426].

Обретение гармонии с горной природой Алтая происходит для рассказчика очерка Гребенщикова «Сказка-быль» (из книги «Моя Сибирь») в момент преодоления пространственной вертикали, восхождения к вершине Белухи. В данном случае автором соблюдаются традиции русской романтической монтанистики, переосмысленные в рамках модернистского текста [17]. С одной стороны, рассказчик выступает в качестве объективного наблюдателя за своим спутником, молчаливым старовером Агафоном:

...Без грусти я прощался с Ней с последней высоты, которую мы одолели для нашего обратного пути. Без грусти, но с торжественною клятвой всегда носить ее в себе, как символ достижений. Она лежала на лиловых крыльях своего подножия во всей блистательной и лучезарной наготе. Агафон снял шапку, конфузливо, тайком перекрестился, отвернулся и молчал. Я знаю – он почуял Бога и трепетно переживал величие минуты [13].

С другой стороны, рассказчик ощущает гармоническое единение с великолепием гор и мифологизирует женское воплощение Алтая:

...И в то же время вся Она, казалось, плыла на сонме облаков. Точно это была сама царица мира, которая, раскинув перед синено безоблачною высотой небес свои объятия, в нежном томлении ожидала своего божественного жениха. И чулось, что вот он скоро на своем заоблачном коне покажется над горизонтами в причудливых доспехах победителя-богатыря. И тогда начнется новая жизнь, еще не знаемая человеком – сказка-быль [13].

Подобная мифологизация Белухи делает ее не просто ключевым образом Алтая, но и его архаическим символом. Он уже «не принадлежит какому-либо одному синхронному срезу культуры – он всегда пронзает этот срез по вертикали, приходя из прошлого и уходя в будущее» [16. С. 241]. Маскулинное воплощение образа Алтая, *Хан-Алтай*, оказывается в рассмотренных публицистических и художественных текстах Гребенщикова «образом-реминисценцией». Подлинным воплощением Алтая становится мощный архаический образ-символ царицы Алтая, «королевы азиатских гор» Белухи, которая создает для рассказчика и его спутников «духовную вертикаль» мира.

Литература

1. Юдалевич М.И. Алтай в художественной литературе // Инструктивно-методический бюллетень. Барнаул, 1953. № 30. Вопросы краеведения. С. 109–123.
2. Алтай в трудах ученых и путешественников XVIII – начала XX веков: в 4 т. Барнаул: Алт. краев. универс. науч. б-ка им. В.Я. Шишкова, 2005–2014.
3. Образ Алтая в русской литературе XIX–XX вв. Антология: в 5 т. / под общ. ред. А.И. Куляпина. Барнаул: ООО Издательский дом «Барнаул», 2012. Т. 2. 392 с.
4. Алтайский текст в русской культуре: сб. науч. ст. Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2002–2017. Вып. 1–7.
5. Куляпин А.И. Образ Алтая в рассказе В. Бианки «Она» // Филология и человек. 2019. № 2. С. 45–56.
6. Богумил Т.А. «Алтайский текст» и литература Алтая: к определению понятий // Филология и человек. 2017. № 4. С. 155–163.
7. Лебедева О.Б. Alter ego как имагологический объект: нарративная структура «Писем русского путешественника» Н.М. Карамзина в свете национальной повествовательной традиции // Имагология и компаративистика. 2015. № 1 (3). С. 5–28.
8. Янушкевич А.С. От картины мира к образу мира: история становления имагологического текста в русской словесной культуре // Имагология и компаративистика. 2014. № 2. С. 5–16.
9. Гендер в британской и американской лингвокультурах / под общей ред. Е.С. Гриценко. М.: Флинта; Наука, 2011. 220 с.
10. Рерих Н.К. Алтай // Алтай – Гималаи. М.: Мысль, 1974. С. 238–247.
11. Гребенщиков Г.Д. Избранные произведения: в 2 т. Томск: Сибирика, 2004. Т. 2. 600 с.

12. Гребенщиков Г.Д. Хан-Алтай. URL: http://az.lib.ru/g/grebenshikow_g_d/text_6_khan-altay.shtml

13. Гребенщиков Г. Сказка-быль (Из книги «Алтай – жемчужина Сибири»). URL: <http://grebensh.narod.ru/>

14. Grebenstchikoff G. *My Siberia*. Рукопись, машинопись (на английском языке). Из материалов личного фонда писателя Г.Д. Гребенщикова. Государственный музей истории литературы, искусства и культуры Алтая, Барнаул. Б. г.

15. Lakoff G., Johnson M. *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003. 276 p.

16. Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб, 2000. 704 с.

17. Янушкевич А.С. Русская романтическая монтанистика 1810–1830-х годов как имагологический и компаративистский текст // Имагология и компаративистика. 2015. № 2. С. 5–19.

Gender Aspect of the Image of Altai in George Grebenstchikoff's Works

Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies, 2020, 14, pp. 210–218. DOI: 10.17223/24099554/14/10

Viktoriya N. Karpukhina, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: vkarpukhina@yandex.ru

Keywords: image of Altai, Georgy Grebenstchikov, gender characteristics.

The paper considers gender characteristics of the image of Altai in fiction and publicistic texts by George Grebenstchikoff. The texts under consideration are Grebenstchikoff's essays *Altai Rus'*, *My Siberia*, the fairy tale *Khan-Altai* in Russian and in English. The paper aims at revealing the relationship between the narrator and the locus of the texts in terms of the category of gender. Imagological characteristics of the image of Altai gender identity in Grebenstchikoff's texts show the mixture of subjective, emotional, objective, philosophical and analytical narrative traditions in these texts about Altai. Gender identity of the image of Altai is connected to the traditional, patriarchal androcentric worldview, when the way of verbal expression is "controlled by the dominating group", and the reality of the less influential groups is not represented. The masculine nature of Altai, the Mountain Spirit, is shown in the Altai folklore, which is connected to the embodiment of Altai in the images of White Burkhan and his friend Oyrot. Symbolically, this masculine embodiment of Altai exists in George Grebenstchikoff's texts as the image of Khan-Altai, the reminiscence to the art and prosaic works of Grigory Choros-Gurkin. This masculine image of Khan-Altai is associated in Grebenstchikoff's texts with the motifs of running water (a river, a spring) and a song glorifying Altai (*a hymn of eternal life*). Both the masculine Khan-Altai himself as well as Khan-Oirot, the male embodiment of the river (*Chulyshman-bogatyr*), the shepherd, and the shaman Bakhxa are endowed with a voice, can sing and, thus, participate in the communication with the gods and forces of nature. In self-translations (*My Siberia*, *Khan-Altai*) Grebenstchikoff uses the standard pronoun *it* while referring to *Altai*. In the patriarchal, androcentric worldview the masculine im-

age of Khan-Altai is represented with the traditional cognitive metaphors as A MAN IS A WARRIOR, A MAN IS A CREATOR and A MAN IS A SINGER. The narrator in Grebenstchikoff's texts describes the internal space of Altai semiosphere. Opposite to the "chaos", strange and dangerous space, this "fairy tale", "mysterious" semiosphere is separated from the outer world by the line of the Altai Mountains. In his publicistic texts, Grebenstchikoff's narrator is expressly objective, transferring the folklore metaphor ALTAI – BOGATYR, firstly, with the help of represented speech, and then, with by direct citing from the Altai epic. In the fairy tale *Khan-Altai*, the narrator is extremely emotional and subjective: he speaks directly to Altai-Bogatyry [Giant Altai], which is related to gaining insight into the spiritual vertical as well as the narrator's ascending to the female embodiment of Altai – its highest peak, Belukha. The reference to Belukha, the queen of Altai, is made in Grebenstchikoff's texts with the help of the pronoun *ona* / *Ona* [she / She]. The same strategy is used in the self-translations into English: the author uses the pronoun *she* / *She* contrary to the rules of the English grammar. Masculine embodiment of Altai, *Khan-Altai*, is the reminiscent image in Grebenstchikoff's texts. But the real embodiment of Altai is a strong archaic symbol of the Altai queen, "the queen of Asian mountains", the Belukha, which creates the spiritual stairs of the world for the narrator and his follow-travelers. The writer follows there the traditions of Russian Romantic montanistics, reconsidered in the context of modernism. The masculine embodiment of the Altai image, Khan-Altai, turns out to be a "reminiscence image" in the reviewed Grebenstchikoff's journalistic and literary texts. The true embodiment of Altai is the powerful archaic image-symbol of the queen of Altai, the "queen of the Asian mountains" Belukha, who creates for the narrator and his companions the "spiritual vertical" of the world.

References

1. Yudalevich, M.I. (1953) Altay v khudozhestvennoy literature [Altai in fiction]. *Instruktivno-metodicheskiy byulleten'*. 30. pp. 109–123.
2. Kladova, V.P. (ed.) (2005–2014) *Altay v trudakh uchenykh i puteshestvennikov XVIII – nachala XX vekov: V 4 t.* [Altai in the works of scientists and travelers of the 18th – early 20th centuries: In 4 vols]. Barnaul: Alt. kraev. univers. nauch. b-ka im. V.Ya. Shishkova.
3. Kulyapin, A.I. (ed.) (2012) *Obraz Altaya v russkoy literature XIX–XX vv.* [The image of Altai in Russian literature of the 19th – 20th centuries]. Vol. 2. Barnaul: Barnaul.
4. Chernyshova, T.V., Grebneva, M.P., Safronova, E.Yu. & Trubnikova, Yu.V. (eds) (2002–2017) *Altayskiy tekst v russkoy kul'ture* [The Altai text in Russian culture]. Barnaul: Altai State University.
5. Kulyapin, A.I. (2019) The Image of Altai in the Short Story of V. Bianki "She". *Filologiya i chelovek*. 2. pp. 45–56. (In Russian). DOI: 10.14258/filichel(2019)2-04
6. Bogumil, T.A. (2017) "Altai Text" and Literature of Altai: to the Definition of Concepts.... *Filologiya i chelovek*. 4. pp. 155–163. (In Russian).

7. Lebedeva, O.B. (2015) Alter ego as an object of imagology: the narrative structure of Letters of a Russian Traveler by N.M. Karamzin in the light of the national narrative tradition. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 1(3). pp. 5–28. (In Russian). DOI: 10.17223/24099554/3/1
8. Yanushkevich, A.S. (2014) From the world picture to the world image: the history of the imagological text formation in Russian literary culture. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 2. pp. 5–16. (In Russian). DOI: 10.17223/24099554/2/1
9. Gritsenko, E.S. (ed.) (2011) *Gender v britanskoy i amerikanskoy lingvokul'turakh* [Gender in British and American Linguocultures]. Moscow: Flinta; Nauka.
10. Roerich, N.K. (1974) *Altay – Gimalai* [Altai – Himalayas]. Moscow: Mysl'. pp. 238–247.
11. Grebenstchoff, G.D. (2004) *Izbrannye proizvedeniya: v 2 t.* [Selected Works: in 2 vols]. Vol. 2. Tomsk: Sibirika.
12. Grebenstchoff, G.D. (n.d.) *Khan-Altay* [Khan-Altai]. [Online] Available from: http://az.lib.ru/g/grebenshikow_g_d/text_6_khan-altay.shtml
13. Grebenstchoff, G.D. (n.d.) *Skazka-byt' (Iz knigi "Altay – zhemchuzhina Sibiri")* [Fairy Tale (From the book "Altai – the Pearl of Siberia")]. [Online] Available from: <http://grebensh.narod.ru/>
14. Grebenstchikoff, G. (n.d.) *My Siberia. Rukopis', mashinopis' (na angliyskom yazyke). Iz materialov lichnogo fonda pisatelya G.D. Grebenshchikova* [My Siberia. Manuscript, typescript (in English). From the materials of the personal fund of the writer G.D. Grebenstchikoff]. The State Museum of the History of Literature, Art and Culture of Altai, Barnaul.
15. Lakoff, G. & Johnson, M. (2003) *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press.
16. Lotman, Yu.M. (2000) *Semiosfera* [Semiosphere]. St. Petersburg: Iskusstvo-SPB.
17. Yanushkevich, A.S. (2015) Mountain art, or the “mountain philosophy” of Russian Romanticism of 1810s–1830s. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 2. pp. 5–19. (In Russian). DOI: 10.17223/24099554/4/1

Е.Н. Пенская

М.А. БУЛГАКОВ И А.В. СУХОВО-КОБЫЛИН. ТЕКСТОЛОГИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО АЛЬБОМА¹

Приводится компаративное исследование театральных альбомов двух драматургов – А.В. Сухово-Кобылина и М.А. Булгакова. Обсуждается семантика театрального альбома как целостного явления. Впервые вводятся в научный оборот архивные материалы из фондов ИРЛИ и РГАЛИ. Театральные альбомы рассматриваются в нескольких системах координат: как коллекции газетных материалов, позволяющих реконструировать сценическую историю постановок, рецепцию критиков, и как автодокумент, дневник. Структурные, смысловые особенности театральных альбомов сближают двух драматургов. В то же время они позволяют выявить экспериментальные совпадения и дают возможность интерпретировать театральные альбомы как художественную лабораторию, в которой накапливались и апробировались сюжеты, реализованные и лишь намеченные.

Ключевые слова: А.В. Сухово-Кобылин, М.А. Булгаков, театральный альбом, дневник, фельетон, театральная критика, рукописный источник, газетная вырезка.

Личные собрания документов, имеющих отношение к постановкам собственных пьес Сухово-Кобылина² и Булгакова³, никогда не сопоставлялись.

¹ Исследование проведено в рамках проекта Российского научного фонда № 19-18-00353, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».

² Коллекция рецензий, газетных вырезок, афиш в синем бархатном бюваре. РГАЛИ. Ф. 438. Оп. 1. № 200, 324–346, 351–354.

³ Собрание театральных альбомов в фонде Михаила Булгакова в РО ИРЛИ (Ф. 369). «Автограф». URL: <http://bulgakov.literature-archive.ru/ru/digital-archive/teatralnye-albomy>.

О драматургии Булгакова в историко-литературном контексте написано немало. Рецепция литературных традиций в поэтике булгаковского театра обсуждается и в отдельных фундаментальных исследованиях [1], и в статьях, опубликованных в научных сборниках [2, 3], и в материалах Булгаковских семинаров в Таллинне [4]. В то же время достаточно подробно разработана тема режиссерских и литературных прочтений трилогии Сухово-Кобылина в послереволюционную эпоху, особенно в 1920–1930-е гг., когда его пьесы становятся заново востребованы на советской сцене [5].

Отметим, что Булгаков практически никогда не упоминает в своих текстах Сухово-Кобылина. Несмотря на то, что гротескная основа театральных систем сближает двух драматургов, для Булгакова в русской традиции актуален Гоголь, Салтыков-Щедрин; Сухово-Кобылин попадает в зону пропуски, умолчания.

Но до конца ли справедливо такое наблюдение?

«Встреча» двух драматургов произошла в пространстве театрального альбома.

В отличие от многократно изучавшегося литературного альбома, не существует специальных исследований, посвященных типологии альбома театрального, анализу его культурной семантики. Феномен театрального альбома – достаточно сложное явление, имеющее разветвленные исторические корни. Здесь мы не будем подробно обсуждать эту тему, в данном случае имея в виду авторский театральный альбом как лабораторию, «личный рабочий дневник», документ, фиксирующий хронику создания и постановки пьесы, ее контекстное окружение, например корпус рецензий, откликов. Вот эти «суммы материалов» в театральных альбомах Булгакова и Сухово-Кобылина удивительным образом перекликаются друг с другом. Текстологическое изучение альбомных «автоколлекций» – спутников драматургии, собираемых авторами, способствует обретению смысловых «ключей» не только к конкретным текстам, но и к тем метасвязям, которые они образуют, к составлению транскрипций подвижного текста.

11 декабря 1855 г. Сухово-Кобылин получил известие о том, что его судебный процесс продолжается и обвинения в убийстве не сняты. В дневнике он записывает:

...сбывается непостижимейшее и невозможнейшее в жизни. Два великих события рядом – одно неожиданно-негаданно надевает мне венец лавровый, другое бессовестной рукой надевает терновый и говорит – esse homo. Против того и другого я равнодушен». И продолжает: «Что я? Вытерпел, выжил или страшно много во мне силы? Куда ведет Судьба – не знаю. Странная Судьба. Или она слепая, или в ней высокий, скрытый от нас разум. Сквозь дыры серой сибирки, сквозь Воскресенские ворота привела она меня на сцену московского театра – и, протаскивая по грязи, поставила вдруг прямо и торжественно супротив того самого люда, который ругал меня и, как Пилат, связавши руки назад, позору и клеймению предает честное имя, – и я покорен Судьбе. Судьба, – веди меня, – я не робею, не дрогну, если и не верю в твой разум, но я начинаю ему верить. Веди меня, великий Слепец Судьба. Но в твоём сообществе жутко [6. С. 97–98].

Расплюев в «Свадьбе Кречинского»: «<...> Судьба! (Громче.) Судьба! за что гонишь? За что гон... <...>» [7. С. 45], а также Тарелкин, в каком-то смысле alter ego Сухово-Кобылина, в пьесе «Дело» – оба персонажа – авторские маски, словно бы, кривляясь, передразнивают автора. Перед закрытием занавеса Тарелкин произносит:

Зачем ты, судьба, держишь меня на цепи, как паршивую собаку? Зачем круг меня ставишь сласти да кушанья, а меня моришь голодом да холодом? Зачем под носом тащишь в чужой карман деньги, сытость, богатство? Проклята будь ты, судьба, в делах твоих!.. [8. С. 138].

Симптоматично, что в булгаковских эссе 1920-х гг. есть интонационные, риторические совпадения с персонажами трилогии «Картины прошедшего», словно бы воплотившимися в новую эпоху: «За что ты гонишь меня, судьба? Моя любовь – зеленая лампа и книги в моем кабинете. Почему я не родился сто лет тому назад?» [9. С. 48]. Булгаков словно бы экспериментирует, проводит биологические, медицинские опыты с той «пограничной» человеческой породой, с которой имел дело Сухово-Кобылин.

Альбомные лаборатории двух драматургов проясняют это сходство.

Коллекция Сухово-Кобылина на первый взгляд достаточно тривиальна. В ней два слоя. Один – «энциклопедия» театральной истории первой пьесы «Свадьбы Кречинского», имевшей счастливую и долгую сценическую судьбу, афиши, рецензии, сопровождаемые ав-

торскими пометами, и подробное «досье цензурных мытарств», безуспешных попыток постановки трилогии. Другой пласт – тематический каталог газетных вырезок, собранных в алфавитном порядке, моделирующих некий словарный универсум и библиотеку сюжетов, отражающих газетную реальность. Этот альбом Сухова-Кобылина семиотически родственен сценарию некоей пьесы, режиссерскому постановочному экземпляру или выставочному плану экспозиции. «Театральный глобус», как называл свой бювар-альбом Сухова-Кобылин [10. Л. 4], многоязычен. Стараниями двух помощников-секретарей Н.В. Минина и С.С. Манухина он наполнен вырезками из английской, немецкой, французской прессы, материалами из французских журналов и газет о первом представлении пьесы Сухова-Кобылина на сцене театра «Renaissance». В нем разложены конверты со статьями и фельетонами, словно бы вступающими в переключки, диалог друг с другом. В папке для хранения почтовой бумаги размещены упорядоченные заготовки – аннотированные этикетки к материалам с надписями, сделанными рукой Сухова-Кобылина и продублированные каллиграфическим почерком Сергея Манухина [11. Л. 2–38, 1–54].

Вот как выглядел газетный каталог Сухова-Кобылина.

«Адвокаты и адвокат Птицын»⁴, «Адвокаты и присяжные», «Адрес Парижу от парижских студентов», «Александр III», [статья Вогюэ], «[Америка]. Лишь сильные расы имеют в себе энергию», «Американские коммунисты и коммунистические романы будущего», «Американский корабль золота», «Анархисты», «Анархизм и анархисты», «Англия», «Англичане на конгрессе рабочих», «Атака Суворина на Ротшильда».

«Бактерии», «Беглые с каторги и бродяги», «Бедственная раздача хлеба», «Безекинский, что казенные театры не могут существовать», «Безмолвное терзание», «Безмотивное убийство», «Безобразия в России», «Безмыслие гражданина», «Безобразия русских моряков», «Белые и черные в Соединенных штатах 1874», «Берлинская биржевая эксплуатация кредитного рубля» и др.

«Варварская реставрация картин», «Вегетаризм», «Вестон Скороход», «Вести из черноморской области», «Взрыв 30-и ящиков»,

⁴ В «этикетках» сохранена орфография и стилистика Сухова-Кобылина.

«Власть тьмы», «В Москве на сцене Малого театра», «“Власть тьмы” Толстого освистали», «Военная медико-хирургическая академия», «Возмутительные преступления», «Возмутительное распоряжение судебного следователя в Курске», «Во Франции умирают меньше», «Воровство в России универсально» и др.

«Газетное взяточничество», «Газетный яд в Соединенных штатах», «Генерал Банартиев», «Германское правительство и анархии», «Героизм английского рабочего», «Герцен и Катков», «Гиляров Платонов против гр. Льва Толстого», «Главы V и VI», «Путешествия на Юпитер», «Глупость и тупоумие психиатров», «Гоголь и наши писатели», «Головачева о Тургеневе», «Голодание рабочих» и др.

«Дамская лекция о сознании», «Дамская эротическая литература», «Два императора в «Фигаро», «Две статьи полковника Шевича о злоупотреблениях по таможне», «Две статьи друг другу противоречащие», «Девочка 12 лет, задушившая 16 ребенков», «Дело Мустанское», «Дело Вильде», «Дело Рыкова», «Дело гр. Сологуба», «Дело Палем», «Дело соли на Кавказе», «Дело швейцарки Паше» и др.

«Евгений Рихтер и демократы», «Еврею о евреях», «Евреи Аукцион в синагоге», «Естествознание».

«Женщина в науке», «Житель о земствах и их ничтожестве», «Жюль Симон об анархистах».

«Статьи Покровской о проститутках», «Задачи рекомендуемые “Вестником Европы” Новому царствованию», «Заикание», «Закон о сельскохозяйственном вино-курении», «Закон о подходящем налоге», «Замыслы немцев», «Замечательные фельетоны жителя», «Заседание вшивой комиссии о кредите крестьянам под хлеб», «Заявление правительства против имени крестьян», «Здесь арестные дома», «Здесь убийство», «Земледелие», «Золя и выручка за его романы», «Золоторотцы возвращаются в Петербург».

«Из гражданина», «Из скандалов скандал», «Израилев сын», «Иллюстрация к квартету», «Иоанн Сергиевский о последних минутах государя Александра III», «Исправительные тюрьмы», «История развития культуры хлопка в Хиве», «Истребление лесных богатств на севере и на юге чиновничьим управлением».

«К открытию рентгена», «К биографии Каткова», «К учению о наследственности», «К статье о сочувствии к преступникам», «Культура льна и ее падение», «К характеристике французской револю-

ции», «К характеристике докторского ремесла», «К юности императора Александра III», «Казанская публика», «Как обкрадывают акциз с табаку», «Как живут и хозяйничают низшие расы в Самаре» и др.

«Лекции пастора Клейна», «Лекции Гориневского о трупном яде», «Леса и их польза», «Летопись из 60-х годов», «Леухин рекомендует порноографию девушкам и детям», «Литературные нравы», «Лобачевский», «Ламбразо о панамистах», «Лондонский экономист», «Лорд Сальери», «Лухманова плачет» и др.

«Мазиловские крестьяне начинают бить всякого встречного», «Господин Майков», «Макарова о подлоге», «Массаж», «Медики», «Медицина», «Мелекес, близь Симбирска», «Меры, предложенные М. Витте», «Мещанка высекла своего мужа», «Кн. Мещерский о всесословной высшей школе», «Микробы», «Мировые суды», «М-р Ф. верно заметил», «Мистические толки в Париже», «Митрополит Климент о болгарях» и др.

«Наборная печатная машина и словолитня», «Надежда на бодрую молодую Русь в Средней Азии», «Наказания», «Наказания за лесные порубки», «Наказания, наши тюрьмы рожают бродяг», «На 30-летие Освобождения крестьян», «Натуралист в Лаплате», «Научно-практическое», «Наши адвокаты», «Наши якобинцы», «Наши консульства» и др.

«Об авторском праве», «О Беспорядках в С. Петербургском университете», «Обирание крестьянами воздухоплателя», «Обитаем ли Марс?», «Общественные запашки в Самарской губернии», «Общество поощрения художеств», «Общинное владение», «Общинное устройство крестьян», «Общественные и судебные скандалы», «Об юбилее Макшеева» и др.

«Павловский, очерки “Кустари”», «Падение ввоза крестьянства», «Падение крестьянства», «Паника греческих войск», «Папский социализм или папское вранье», «Первые плоды монополии», «Первое указание, что сибирская дорога пользы не принесет», «Первая смертная казнь», «Первый шаг императора Вильгельма II», «Переселение из Польши», «Переселение в Туркестан» и др.

«Разбой мамки над порученным ей ребенком», «Раскопки англичанина Моргана», «Распродажа недвижимости А. Дюма», «Рассказы о голоде», «Рассудочный мир, анархисты», «Растопчин о Кутузове в 1812 г.», «Расы», «Религиозность русского уродливого человека»,

«Рескрипт на имя Дурново», «Речь Вильгельма II при закрытии заседаний школьной конференции» и др.

«Скандалы», «Саксонский закон», «Салтыков о Франции», «Самарин Ю.Ф.», «Самарин о Киреевском», «Самарканд. Хлопковая промышленность», «Самодержавие», «Самостоятельность рыбинского купечества», «Саратовское земство», «Саратовская палата», «Сатира», «Свидетельство генерала Косича о бедности крестьян», «Сдача с торгов должности старшины», «Святейший синод о Л. Толстом».

«“Тae” из “Новостей дня”», Разбор “Власти тьмы”», «Тактика либералов», «Театр и музыка», «Теория богатства», «Тигра и стрелки», «Толстой в американский газетах», «Лев Толстой в Казанском университете», «Толстой, его отречение», «Толстой заподозренный в литературном воровстве» и др.

«Убийство», «Убийство братом сестры», «Убийство в лесах Клеймихеля», «Убийство дворника Боткина», «Убийство Елены Коварчик», «Убийство Жемариных в Тамбове», «Убийство и поджог», «Убийство лесников», «Убийство мужа, оправданное судом», «Убийство 5-ти человек за 10 копеек», «Убийство Романова на улице днем» и др.

«Французский журнал о государе-императоре».

«Характеристика Болгарского народного собрания», «Хилость наших промышленных предприятий», «Хлебная торговля и хлебные залежи», «Хлебные беспорядки в Саратове».

«Цветы и ягоды поповского красноречия», «Цифры», «Добыча золота», «Цифры и голова Бисмарка», «Цифры-потребление низших [черных] рас», «Цифры Япония».

«Чаемая Рошфором германизация Франции», «Чарльз Диккенс», «Человечество изомрет», «Черниговец», «Поэт по Буренину», «Черноморское шутовское пароходство», «Чиновники будут устанавливать “Божеские цены на хлеб”», «Чиновники в Вене», «Чиновники и ленивцы», «Чиновники закон украли», «Чиновники переселяющие крестьян на Амур», «Чиновники. Почтовое ведомство» и др.

«Шайка беглых каторжников из Сибири», «Шайка детей поджигателей», «Шекспировский вопрос», «Шемахинская катастрофа», «Штунда и ее успехи».

«Эдиссон, его личность», «Эльпе», «Электричество в сельском хозяйстве», «Эпидемия самоубийств в Вене».

«Юные преступники».

«Язычество в XIX столетии», «Якоби», «Ялта», «Японцы и китайцы» и др. [12].

Данный «артефакт» нуждается в подробном разборе и детализированной развернутой демонстрации сухово-кобылинских помет, что требует большого объема. В рамках статьи прокомментируем лишь самые общие принципы подбора и расположения материала, реконструируемые на основе внешних наблюдений.

1. Логика соединения в «словарные гнезда» газетных статей и аннотаций не поддается однозначному толкованию. Тематическая концентрация (например, «бюрократия», «криминал», «полемика с Л.Н. Толстым»), вроде бы отражающая разнообразные хозяйственные, политические, естественно-научные, социальные, местами литературные интересы Сухова-Кобылина, то и дело разрушается вторжением иноприродного материала.

2. Газетные вырезки вступают друг с другом в причудливые взаимодействия: перемешиваются, подклеиваются, сопровождаются примечаниями Сухова-Кобылина, образуя новые «молекулярные» соединения, обретают новые «голоса», новое «звучание», как будто составляются наброски пьесы.

3. Границы в каталоге между «буквами-разделами» в нескольких случаях обозначены выписками из разных редакций трилогии. Так, к букве «Д» и статьям «Дамская лекция о сознании», «Дамская эротическая литература», «Два императора в «Фигаро», «Две статьи полковника Шевича о злоупотреблениях по таможне», «Две статьи друг другу противоречащие», «Девочка 12 лет, задушившая 16 ребенков», «Дело Мустанское», «Дело Вильде», «Дело Рыкова», «Дело гр. Сокологуба», «Дело Палем», «Дело соли на Кавказе», «Дело швейцарки Паше»⁵ присовокуплены рукописные вставки к газетным сообщениям из первых двух частей трилогии.

⁵ Подчеркнуто Сухово-Кобилиным. Синий карандаш.

Комедия «Свадьба Кречинского»

Расплюев. А вот я тебе разгадаю, братец, разга-а-даю!.. Только смотри, дело вот какое: секретнейшее. Федор. Помилуйте! Расплюев. Вот видишь... (Поправляет фрак и делает жест пальцами.) Как взял он это дело себе в голову, как взял он дело, кинул так и этак... Ну, говорит, Расплюев, выручай. Я, говорю, готов, Михайло Васильич, на все готов. Вот, говорит, что: прозакладывай ты, говорит, Расплюев, свою душу, а достань мне от Муромских их солитер, что я ныне, по осени, отдавал оправлять в булавку; помнишь, говорит, вот по той модели, что у меня в бюро валяется. Я этак и задумался. Федор (расставив руки). Ну, точно, обделано дело. Господи! вот дело обделано! [7. С. 48].

Нелькин. Задержало одно дело [7. С. 54].

Муромский. Полно, батюшка, в восемь часов вечера какие дела!.. Нелькин. Петр Константиныч, такое дело, просто горит (осматривается), жжет – вот какое дело! Расплюев. Да я вижу, Владимир Дмитрич деловой человек-с; а деловой человек – все равно что ртуть [7. С. 54].

Драма «Дело»

Атуева. Как уж тут не обратиться – только вот беда-то наша: по городу, можете себе представить, такие пошли толки, суды да пересуды, что и сказать не могу: что Лидочка и в связи-то с ним была, и бежать-то с ним хотела, и отца обобрать – это все уж говорили; так что и глаза показать ни к кому невозможно было. Потом в суд пошло, потом и дальше; уж что и как я и не знаю; дело накопилось вот, говорят, какое (показывает рукою); из присутствия в присутствие 28 на ломовом возят – да вот пять лет и идет [8. С. 72].

4. Некоторые «тематические гнезда», если судить по отчеркиваниям и аннотированию второго ряда, обладают еще и дополнительной ценностью как источник драматических сюжетов. Так, буква «У» и каталог убийств расписывается Сухово-Кобылиным особенно подробно. Криминальная хроника корреспондирует с репликами персонажей из комедии «Расплюевские веселые дни» (один из вариантов).

ЯВЛЕНИЕ 2

Тарелкин (один). Его превосходительство... господин Варравин по муромскому делу соблаговолил мне кукиш поднести. Чувствую... Вы... говорит: деньги эти получите на том свете угольками! Понимаю. Так врешь!.. Положимся уму!.. но из тебя все-таки два раза их выворочу!..

Обстоятельства сложились так: бок-о-бок живут двое: Тарелкин и Копылов. Тарелкин обворован, следовательно, сир и убог; Копылов обворовал, стало, сыт и счастлив. Над ними обоими стоит судьба!.. Подперлась в боки... значит, начальство... Я протестую, ибо справедливость требует так: голодный Тарелкин умри... Имею честь себя представить: надворный советник Сила Копылов... Вот и формуляр. (Показывает формуляр.) Холост, родни нет, семейства нет, никому не должен, никого знать не хочу... Сейчас из Шлиссельбурга. Похоронил копыловские кости... Теперь требуется моя несомненная смерть. Известил полицию и сослуживцев, остается похороны сладить.

Далее следует авторское примечание: «Il ne peut pas se tenir dans la même assiette. Je ne suis pas encore dans une assiette tranquille. Не в своей тарелке. Не в свои сани» [13. Л. 15–16 об.].

Данная запись может стать ключом к объяснению этимологии имени одного из главных персонажей второй и третьей части трилогии и к поэтике «Картин прошедшего» в целом.

Театральный альбом Сухова-Кобылина, таким образом, представляет собой алфавитный каталог разнообразных сюжетов. В них обнаруживается парадоксальное соединение логики, рациональности и алогизма, абсурда. Газетный словарь Сухова-Кобылина случайностью группировки материалов напоминает «Азбуку для детей» Козьмы Пруtkова. В своем театральном альбоме драматург пробует разные маски, примеряет роли в поисках новых валентностей текста, который мог бы стать драматическим импульсом.

Перейдем к архиву и театральным альбомам Булгакова – прежде всего к «Альбому по истории постановки пьесы “Дни Турбиных”», полностью подготовленному в 1920-е гг. [14].

Альбом датируется 1925–1927 гг. В нем находятся письма режиссеров, рисунки к спектаклю, фотографии первых исполнителей пьесы «Дни Турбиных», премьерная программа спектаклей, повестки на репетиции, вырезки из газет и журналов со статьями и отзывами на спектакли, заметки и записи самого Булгакова (в том числе правка текста пьесы). Всего в альбом входят 21 письмо, 10 рисунков, 16 фотографий, 14 повесток и 185 газетных и журнальных вырезок. Указанный альбом является автодокументальным источником «Театрального романа»: роман написан на основе реальных событий, подборка которых была выполнена Булгаковым в альбоме.

Так, в первом театральном альбоме, посвященном пьесе «Дни Турбиных», можно найти и эскиз обложки журнала «Россия» с единственным прижизненным изданием романа «Белая Гвардия» в СССР. Продолжает «сюжетную линию» романа «оригинал» письма Ксаверия Ильчина к Сергею Максудову [15. Л. 1 об.]. Здесь же вклеена знаменитая афиша «Театрального романа» [14. Л. 10].

Но самое существенное – это маргиналии Булгакова, которыми он пояснял происходящие события и комментировал «метаморфозы» собственного текста. «Итак, к началу сезона пьеса имела три заглавия: 1. Белая Гвардия/ 2. Семья Турбиных/ 3. Дни Турбиных» [14. Л. 11]⁶.

Одно из центральных мест в альбоме занимает коллаж, состоящий из трех соединенных журнальных вырезок, вклеенных на белый лист: репертуарная афиша Художественного театра и фельетон В. Черныярова «Сборная команда», опубликованный в журнале «Новый зритель» 1926 г. 9 августа. На первой вырезке слева эмблема МХАТ и надпись: «Абонементы Московского Художественного Академического театра на сезон 1926–27 года»; на второй вырезке справа афиша, отчасти «срезанная» по левому краю первой вырезкой: «Новый: Сухово-Кобылин А.Ф. – Смерть Тарелкина, Эсхил – Прометей, Шекспир – Отелло, Бомарше – Свадьба Фигаро, Булгаков М. – Семья Турбиных. Дирекция МХАТ оставляет за собой право» (следует обрыв страницы). На третьей вырезке внизу размещен текст фельетона «Сборная команда». Принято считать, что именно он лег в основу эпизода в «Театральном романе».

М. Булгаков. «Театральный роман»	В. Черныяров. Фельетон «Сборная команда»
На углу какого-то переулочка слабо мерцал огонек в киоске. Газеты, придавленные кирпичами, мокли на прилавке, и неизвестно зачем я купил журнал «Лик Мельпомени» с нарисованным мужчиной в трико в обтяжку, с перышком в шапочке и наигранными подрисованными глазами. Удивительно омерзительной показалась мне моя комната. Я швырнул разбухшую от воды пьесу на пол, сел к столу и придавил	Должен сознаться, что я на днях пережил очень неприятное чувство – чувство острого страха. Я просто напросто перепугался. Я шел – по Камергерскому переулочку, виноват, по Проезду Художественного театра. Вдруг мой взгляд упал на стену Художественного театра. Она не стала прозрачной, не дала трещину, не грозила обвалом. Тем не менее я смертельно перепугался. На стене была наклеена афиша, а на

⁶ Сохранена авторская орфография и пунктуация.

висок рукой, чтобы он утих. Другой рукой я отщипывал кусочки черного хлеба и жевал их.

Сняв руку с виска, я стал перелистывать отсыревший «Лик Мельпомены». Видна была какая-то девица в фижмах, мелькнул заголовок «Обратить внимание», другой – «Распоясавшийся тенор ди грация», и вдруг мелькнула моя фамилия. Я до такой степени удивился, что у меня даже прошла голова. Вот фамилия мелькнула еще и еще, а потом мелькнул и Лопе де Вега. Сомнений не было, передо мною был фельетон «Не в свои сани», и героем этого фельетона был я. Я забыл, в чем была суть фельетона. Помнится смутно его начало:

«На Парнасе было скучно.

– Чтой-то новенького никого нет, – зевая, сказал Жан-Батист Мольер.

– Да, скучновато, – отозвался Шекспир...»

Помнится, дальше открывалась дверь, и входил я – черноволосый молодой человек с толстейшей драмой под мышкой.

Надо мною смеялись, в этом не было сомнений, – смеялись злобно все. И Шекспир, и Лопе де Вега, и ехидный Мольер, спрашивающий меня, не написал ли я чего-либо вроде «Гартюфа», и Чехов, которого я по книгам принимал за деликатнейшего человека, но резвее всех издевался автор фельетона, которого звали Волкодав.

Смешно вспоминать теперь, но озлобление мое было безгранично. Я расхаживал по комнате, чувствуя себя оскорбленным безвинно, напрасно, ни за что ни про что. Дикие мечтания о том, чтобы застрелить Волкодава, перемежались недоуменными размышлениями о том, в чем же я виноват?

– Это афиша! – шептал я. – Но я разве ее сочинял? Вот тебе! – шептал я, и мне мерещилось, как, заливаясь кровью, передо мною валится Волкодав на пол.

Тут запах табачным нагаром из трубки, дверь скрипнула, и в комнате оказался Ликоспастанов в мокром плаще.

– Читал? – спросил он радостно. – Да, брат, поздравляю, продернули. Ну, что ж

афише обозначен репертуар будущего сезона. Сухово-Кобылин А.Ф. «Смерть Тарелкина», Эсхил «Прометей», Шекспир «Отелло», Бомарше «Свадьба Фигаро», Булгаков М. «Семья Турбиных».

Я смертельно перепугался. Не за себя – нет! – За Булгакова. Помилуйте! Ведь Булгаков, как никак, надежда русского театра: нет театра, который бы не собирался поставить его пьесу. От Художественного до Камерного через Третью Студию лежит триумфальный путь этого драматурга.

Театры, не получившие его пьес, чувствуют себя наказанными, как дети без сладкого.

Вдруг с Булгаковым что-нибудь приключится, когда он прочтет эту афишу!.. Это ведь не шутка попасть в такую компанию. Эсхил, Шекспир, Бомарше, Сухово-Кобылин – это, знаете, такая сборная команда, в игре с которой очень легко превратиться из игрока в мяч.

Булгаков – человек молодой, судя по книге его рассказов, нервный и впечатлительный – вдруг с ним что-нибудь случится.

Будь я на его месте, я бы немедленно сошел с ума.

Мне бы сейчас же представилось, как однажды вечером ко мне в комнату входят мои новые коллеги. Эсхил садится на подоконник, Бомарше и Шекспир – на кровать, Сухово-Кобылин на стул, а я – за неимением места – остаюсь стоять. Первым обратился бы ко мне Сухово-Кобылин.

– Мы пришли к вам познакомиться. Интересно, знаете, посмотреть на молодого коллегу. Повернитесь-ка в профиль... Как по-вашему, Бомарше, для памятника годится? Фигура подгуляла, но это ничего, можно надеть какую-нибудь мантию, как на Тимирязева, или как-нибудь там изогнуть, как у Воровского... Маску с вас, молодой человек, уже сняли?

Я. – Позвольте... на что вы намекаете?.. Я совершенно искренне...

Сухово-Кобылин. – Ни на что не намекаю, гипсовую маску с вас сняли?

Я. – Н...не -е -т. ...Маски не снимали...

поделаешь — назвался груздем, полезай в кузов. Я как увидел, пошел к тебе, надо навестить друга, — и он повесил стоящий колом плащ на гвоздик.

— Кто это Волкодав? — глухо спросил я.

— А зачем тебе?

— Ах, ты знаешь?..

— Да ведь ты же с ним знаком.

— Никакого Волкодава не знаю!

— Ну как же не знаешь! Я же тебя и познакомил... Помнишь, на улице... Еще афиша эта смешная... Софокл...

Тут я вспомнил задумчивого толстяка, глядевшего на мои волосы... «Черные волосы!..»

— Что же я этому сукину сыну сделал? — спросил я запальчиво.

Ликоспастов покачал головою.

— Э, брат, нехорошо, нехо-ро-шо. Тебя, как я вижу, гордыня совершенно обуяла.

Что же это, уж и слова никто про тебя не смей сказать? Без критики не проживешь.

— Какая это критика?! Он издевается... Кто он такой?

— Он драматург, — ответил Ликоспастов, — пять пьес написал. И славный малый, ты зря злишься. Ну, конечно, обидно ему немного. Всем обидно...

— Да ведь не я же сочинял афишу? Разве я виноват в том, что у них в репертуаре Софокл и Лопе де Вега... и...

— Ты все-таки не Софокл, — злобно ухмыльнувшись, сказал Ликоспастов, — я, брат, двадцать пять лет пишу, — продолжал он, — однако вот в Софоклы не попал, — он вздохнул.

Я почувствовал, что мне нечего говорить в ответ Ликоспастову. Нечего! Сказать так: «Не попал, потому что ты писал плохо, а я хорошо!» Можно ли так сказать, я вас спрашиваю? Можно?

Я молчал, а Ликоспастов продолжал:

— Конечно, в общестественности эта афиша вызвала волнение. Меня уж многие расспрашивали. Огорчает афишка-то! Да я, впрочем, не спорить пришел, а, узнав про вторую беду твою, пришел утешить, потолковать с другом...

На квартиру, действительно, наложили, а маски не снимали...

Сухово-Кобылин. — Как же так?... Какая оплошность! Что же это?... Ах, впрочем, я забыл!.. Ведь вы же живы!.. Ну-ка, расскажите, какую пьеску написали...

Я. — Видите ли... это революционная сатира...

Бомарше. — Как у меня?

Я. — Да нет... это, так сказать, горькая сатира... С бытовым оттенком.

Сухово-Кобылин. — Как у меня?

Я. — Да нет... у меня, видите ли, больше таких общечеловеческих чувств, страданий...

Шекспир. — Как у меня?

Я. — Да нет, нет, нет. Там больше веры в человека, в достижения человека.

Эсхил. — Как у меня?

Тут у меня градом закапал бы пот со лба, и я начал бы плакаться:

— Честное слово, я не виноват! Я себя ни за кого не выдаю — ни за Шекспира, ни за Эсхила, ни за Бомарше, ни за Сухово-Кобылина, ни даже за Луначарского! Моя фамилия Булгаков! Так и в трудовой книжке значится. Пьесу я, действительно, написал. Но за классическую ее никогда не выдавал. Это просто у нас манера такая в Москве клочки давать, как жеребцам на бегах. Очень неприятная манера. Вот Сейфулину — взяли и назвали Толстым. А потом как с Толстого и требуют — подавай нам «Анну Каренину» и кончено. Вот Эрдмана окрестили Гоголем, так он и бросил пьесы писать. У Гоголя — говорит — тоже только один «Ревизор». У меня теперь только два выхода и есть: или «Мертвые души» писать, или держать экстерном на Грибоедова». Про Ильинского два года писали, что он Варламов. И не то, что Варламов в молодости, а прямо в старости. А когда он с театрами поссорился, так о нем немедленно забыли. Решили, вероятно, что от старости помер или так дряхл, что не может держаться на сцене.

Все «хочут свою образованность показать» и начитанность — если хвалят, то «со-

	ветский Толстой» – если ругают, – так «советская Вербицкая». Как будто у нас собственных имен нет. Все хотят доказать, что может «собственных Платонов и быстрых разумом Невтонов советская земля рождать». Может! Может! Может! Только дайте им родиться! Только будьте осторожны! Не устраивайте преждевременных родов! Это очень опасно! Русская литература может умереть от кровотечения! Я бы обратился к своим гостям: Граждане! Товарищи! Братва! Гражданин Эсхил! Товарищ Сухово-Кобылин! Братишка Бомарше! Братишечка Шекспир! Уходите! Приходите лет через 20! Не устраивайте вы меня! Тогда мы с вами потолкуем! Уходите... Все это бы произошло и все это я бы сказал, если бы я был Булгаковым. Но так как я не Булгаков, так мое дело маленькое. Посмотрим.
--	---

Все, кто писал о «Записках покойника» («Театральном романе»), разумеется, имели в виду данный фельетон В. Черныярова как один из поводов для обиды Булгакова и его реакции в романе. Это самоочевидный факт. «9 августа 1926 года некий В. Черныяров в “Новом зрителе” тиснул фельетон под названием “Сборная команда”. В доступных автору средствах он вдоволь поиздевался над фактом соседства современного писателя с классиками. <...> Этот неожиданный удар Булгаков сохранит в памяти и увековечит в “Записках покойника”, где Черныяров приобретет злоеший псевдоним “Волкодав”» [16. С. 99].

«Некий В. Черныяров», он же Волкодав, по версии Ликоспатова – «драматург, пять пьес написал», – Виталий Германович Зак (псевдоним В. Черныяров, 1899–1965) – либреттист, драматург, критик. Фигура далеко не первого ряда. Сведения о нем скрупулезно собраны А. Кобринским, подготовившим академическое издание романа и его «Динамическую транскрипцию» [17]. Но тем не менее их необходимо уточнить для понимания того, что Черныяров вольно или невольно стал неким симптомом порождения булгаковских текстов,

размышлений над тем, как рождается автор, в каких условиях он существует.

Незатейливый фельетон «Сборная команда» случайно или намеренно в легкой газетно-журнальной форме воспроизводит «Разговоры в царстве мертвых», жанр, давно апробированный в публицистике, фельетонной критике, фантастических рассказах («Бобок» Достоевского), пародиях («Соловьев в Фиваиде» Федора Соллогуба). Полилог мертвецов, по версии журнала «Новый зритель», мертвых драматургов, явившихся в гости к живому, заново актуализирован театральной средой 1920-х гг., ищущей новый язык, нового автора.

Очная ставка живого и отжившего, классического и современно-го оказалась сама по себе захватывающим сюжетом, со своей интригой и драматургическими коллизиями.

Виталий Зак учился на юридическом факультете Московского университета. В годы Гражданской войны участвовал в работе фронтовой студии, организованной Тео Пролеткультом. В частности, студия подготовила популярную тогда «Гибель “Надежды”» Хейерманса в постановке В.С. Смышляева и В.Г. Зака [18. С. 341]. Тогда же в 1919 г. сотрудничал с театром ГОСЕТ, где ставил пьесу Шолом-Алейхема «Люди» из жизни еврейского пролетариата [19. С. 74].

С середины 1920-х гг. Виталий Зак сотрудничает с Камерным театром. 29 ноября 1925 г. состоялась премьера спектакля-обозрения «Кукироль» П.Г. Антокольского, В.З. Масса, А.П. Глобы и В.Г. Зака. Художники: В.А. и Г.А. Стенберг; музыка Л.А. Половинкина и Л.К. Книппера. 28 января 1928 г. прошла премьера первой советской оперетты «Сирокко» Л.А. Половинкина, текст либретто В.Г. Зака и К.Б. Данцигера, постановка сделана совместно с Л.Л. Лукьяновым. Художники: В.А. и Г.А. Стенберг. Оперетта, написанная по рассказу Андрея Соболя «Голубой покой», заняла особое место в цикле музыкальных спектаклей Камерного театра. «В этой постановке Таиров отошел от эксцентриады и создал веселую реалистическую комедию» [20. С. 305].

Пьеса была неприхотливо, но крепко и хорошо написана.

Сирокко, песчаный ветер, мешает отдыхать постояльцам одного из итальянских курортов, и только усилиями одного русского артиста, именующего себя Казакофф, всех их, по просьбе хозяина, удастся удержать,

и не просто удержать, а даже хорошенько оскорбить в конце, как паразитов и капиталистов в монологе о частной собственности.

Такое идеологическое разрешение оперетты стало полной неожиданностью и вызвало восторг все у того же Главреперткома, а главное – у публики [21. С. 221].

Оперетта стала событием еще и потому, что Андрей Соболев, автор рассказа «Голубой покой» [22], 7 июня 1926 г. публично покончил собой, застрелившись на Тверском бульваре близ Никитских ворот.

Неприхотливая пьеса Зака-Данцингера в общем ансамбле Камерного театра создавала новый канон опереточного жанра, «стала полной неожиданностью и вызвала восторг все у того же Главреперткома, а главное – у публики» [21. С. 221].

Условная встреча и соседство Виталия Зака и Михаила Булгакова в репертуаре Московского камерного театра произошла тогда же в 1928 г. 28 января шла оперетта «Сирокко»; 11 декабря Таиров объявил премьерный показ «Багрового острова» [23. С. 516, 519].

В.Г. Зак вплоть до конца 1950-х гг. писал и ставил водевили, комедии, скетчи⁷ в том числе для Театра сатиры [24] и театра «Синей блузы», а в 1928 г. приглашен в Театр обозрений Московского Дома печати, где пользовалось успехом динамичное, меткое и злое обозрение, сочиненное с тем же соавтором Ю.Б. Данцигером «Москва – Варшава – Берлин – Париж» про мещан новой формации. Два путешественника, командированные по делам службы за границу, норо-

⁷ Зак В.Г. «Святой вор». Пьеса (РГАЛИ. Ф. 613. Оп. 1. № 6402); «Катастрофа». Скетч в 1 действии. 12–29 августа 1927 г.; «Душа общества». Скетч в 1 действии. 25 августа 1927 г.; в соавторстве с Ю.Б. Данцигером «Явление Чемберлена». Пьеса в 1 действии; «Весёлый бал». Скетч в 1 действии; «Стена». Водевил в 1 действии. 12 декабря 1930 г.; «Не выдержал». Первوماйская интермедия. 18 марта–18 мая 1931 г.; «Пакт двух». Комедия в 3 действиях. 23 июля 1934 г. (РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 2. № 351); «Душа Бандита». Комедия в 4 действиях 1949 г. в соавторстве с И. Петровым; «Не шути с огнем». Музыкальная комедия в 5 действиях, «Рыцари Америки». Комедия в 4 действиях, «Пять минут». Комедия в 3 действиях 1943 г. (РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 5. № 3027, 3028, 3029, 3030, 3031); в соавторстве с М. Улицким «Ночь в Венеции» – заявка на либретто мюзкомедии 1948 г. (РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 5. № 9797); в соавторстве с А. Зайцовой и Г. Фелоровым «Сказка сирот». 1949 г. (РГАЛИ. Ф. 2905. Оп. 1. № 518).

вили выехать из Москвы почти голыми (они скромно завернулись в рогожи), чтобы «там» одеться и быть похожими на «стопроцентных европейцев». Попутно затрагивались и собственно театральные темы. Например, шумная кампания, поднятая в печати против Мейерхольда, находившегося в это время за границей. Крупным планом демонстрировался рентгеновский снимок Мейерхольда с застрявшими во всем теле критиками [25. С. 182].

Еще одна удача В.Г. Зака – это новое либретто для оперетты «Корневильские колокола» Планкета по заказу театра В.И. Немировича-Данченко, привлечшего и Веру Инбер для стихотворной части. Оперетта ставилась в 1934 г.

Текст получился очень современный, яркий. Соавторы радикально переосмыслили первоисточник, сделав сюжетным центром «Корневильских колоколов» борьбу за новое искусство. Основные персонажи претерпели трансформации – они стали участники труппы бродячих актеров. Живую остроту искрометного текста передавали талантливые исполнители, в частности Любовь Орлова в роли Серполетты. Получился занимательный «театр в театре». Главные действующие лица – артисты – в новой опереточной истории побеждали зло. И это получилось увлекательно и современно.

После успеха «Колоколов» он написал для Музыкальной студии либретто «Прекрасной Елены» (стихи М. Улицкого, 1937), переосмыслившее старую трактовку (главная тема оживления красоты через любовь) и «Орфея в аду» Оффенбаха (стихи М. Улицкого, 1938, Моск. т-р Оперетты). Оба спектакля годами оставались в репертуаре. А «Граф Люксембург» Легара (1958, Ленингр. театр муз. комедии) с его текстом ставили многие театры [26. С. 144].

Как и многие коллеги по литературно-театральному цеху, Виталий Зак совмещал и разные площадки, и разные занятия. Параллельно с драматургией и режиссурой он сочинял театральные фельетоны для разных изданий, активно публикуясь под маской-псевдонимом В. Чернорыв, преимущественно в журнале «Новый зритель»⁸.

⁸ Чернорыв В. Грелка // Новый зритель. 1924. № 28. С. 9; Театральный фельетон. Осенняя песня // Современный театр. 1927. № 1. С. 10; Врачу – исцелился сам! // Новый зритель. 1924. № 8. С. 11; Неожиданное посещение // Новый зритель. 1924. № 50. С. 10; Моя речь на Юбилее Камерного театра // Новый зри-

«Театральный еженедельник МОНО – Новый зритель» выпускался издательством «Новая Москва» с 1924 по 1929 г. За пять лет поменял «прописку». Сначала – печатный орган Московского отдела народного образования, с 1927 г. – «Еженедельник театра, кино, музыки, эстрады и цирка», с 1928 г. – орган Мосгубполитпросвета и Управления московскими зрелищными предприятиями. В 1929 г. был объединен с журналом «Современный театр». Состав редакции был указан на обложке только в первый год выхода. Среди участников: В. Масс, В. Фриче, В. Блюм. Не имея постоянных рубрик, журнал сохранял злободневность, публикуя дискуссии, письма, критические заметки, информационный, рекламный материал о развлечениях в городе. Объявления, репертуарные сводки, а самое главное, богатое визуальное сопровождение – фотографии, рисунки, карикатуры – обеспечивали журналу узнаваемость и сближали с альбомной фактурой. Недаром «Новый зритель» называли «всяковскаченским альбомом», «московским альбомом», «альбомом московской театральной жизни», сохранявшим дух большого «городского капустника» [27. Л. 11], – как записал на одном из листов журнала В.А. Шестаков, сценограф, конструктивист, с 1927 по 1929 г. главный художник театра В.Э. Мейерхольда, создатель журнальных макетов.

В театральном альбоме Михаила Булгакова находим «диалог альбомов». Кроме фельетона «Сборная команда» В. Черноярова, в «газетной симфонии» обнаружен коллаж из девяти коротких вырезок под названием «Либретто. «Анатомический театр»:

1. «Драматурги – львы сезона». Но львы из зверинца Гагенбека, сильно укрошенные с подрезанными когтями и причесанными гривами. Фраза обведена карандашом и рукой Булгакова надпись: «Лев-драматург – царь-зверей в театре».

тель. 1924. № 48. С. 6; Вечно-старое // Новый зритель. 1924. № 42. С. 12; Голосистый циник // Новый зритель. № 40. 1924. С. 12; Теамузей имени Кальмана // Новый зритель. 1929. № 37. С. 9; Мысли в автобусе // Новый зритель. 1924. № 33. С. 11; Как веселятся // Новый зритель. 1924. № 26. С. 9; Авторы // Новый зритель. 1924. № 2. С. 9; И смех и грех // Новый зритель. 1924. № 18. С. 11; Уютный уголок // Новый зритель. 1924. № 10. С. 7; Тео-Зоо-Парк // Жизнь искусства. 1926. № 11. С. 7.

2. Далее – снова вырезка: «Кто бы ни был в театре главный – актер, режиссер или художник – но кого-то же нужно в театре играть, ставить или декорировать? Взялись за покойников: спрыснут покойника живой водичкой – вот и новая пьеса. Вместо драматургов появились гробокопатели.

3. Другой фрагмент: «Я знаю авторов, которые с гораздо большим правом, нежели Хлестаков, могли бы сказать: “Да и в журналы помещаю. Моих, впрочем, много есть сочинений. Женьтиба Фигаро, Норма, Царь Эдип, Роберт Дьявол, Калигула. Уж и названий даже не помню. И все случаем. Я не хотел писать. Театральная дирекция говорит: пожалуйста, братец, напиши что-нибудь”. “Думаю себе, пожалуйста, братец, изволь”. И тут же в один вечер, кажется, все и написал, всех изумил. У меня легкость в мыслях необыкновенная. Все то, что было под именем Барона Брамбеуса, Аристофана, Фрегат Надежды и Зрелища. Все это я написал».

4. Но на покойниках далеко не уедешь. Особенно на современном театральном ипподроме. Стали искать живых авторов. По сходной цене. Устроили даже драматургический завол под названием М.А.Д. – Московская ассоциация драматургов. Стали появляться авторы. Их совсем как лошадей – выводят, в зубы заглядывают, крадутся к глазу с соломенками, чтобы узнать, не слепой ли, – чувствуют ли современность и революцию.

5. Режиссеры и завлиты долго упражнялись над трупами, а теперь перешли к операциям над живыми авторами.

6. Да здравствует театральная хирургия!

7. С покойником хорошо. Покойник молчит. А в загробную жизнь хирурги не верят. Пересадить голову покойнику или набальзамировать – все можно делать совершенно спокойно. И делают чудеса.

Карандашом вписана строк из фельетона «Сборная команда»: «гипсовую маску с вас сняли?»

8. Но теперь принялись за живосечение. И все пробуют, как лучше. Прямо вчуже смотреть страшно.

9. Оперируют без наркоза и даже без местной анестезии. Вскроют автору всю внутренность и заглянут, ставят диагноз: что если бы ему другую селезенку, так еще туда-сюда. И авторы ради науки и искусства на все соглашаются [14. Л. 253–254].

Такая «раскадровка» и легкая контаминация двух фельетонов (вкрапление фразы из «Сборной команды») скорее всего сделаны Булгаковым на основе более раннего текста «Авторы» все того же «любимого» В. Черныярова [28. С. 6–7].

Следующая «хирургическая операция», которую проводит Булгаков на тетрадном листке, сложенном вчетверо, это как бы пробная сборка автора, по рецепту Гоголя. Хлестаков-драматург, воскрешенный в фельетоне Черныярова, в булгаковском монтаже словно бы обретает зримое воплощение.

«Сборная команда. Театральные похождения
или Хлестаков на Парнасе».

Умер? – умер? – скажите, однако, как же так? Законом природы и волею богов. (покачив головой). Ай, ай, ай, ай, ай!.. (присматриваясь к нему). Разве вы знали покойного – царство ему небесное. Как же, знал. Вот свинья-то была. Итак, представьте себе, милостивый государь, этот негодяй, вероятно, уже чувствуя, что скоро умрет, назанимал у знакомых денег, вещей, – что только мог, – а вот у меня самым предательским образом выманил часы, и превосходнейшие – верите ли, брегет. Да, и одолжил. И что же он, ракалия и сын всякого ракалии, сделал? Часы взял; сам умер; и я – как рак на мели! А потому и состою его кредитором на сумму двести рублей серебром. Но теперь где же эти часы?

Руки потные и ослизлые. Запах?

Видите ли – во-первых, он уже мертвый. Похоронен и в землю зарыт. Понимаю. Но, естественно, он хочет жить. Естественно. И что же – он покидает теперь свое жилище, могилу – там что, – и ходит. Извольте себе представить. Выходец с того света – оборотень, вуйдалак, упырь и мцыр – взят!.. Мною взят! Я весь в воспалении. Да где же он взят?

Этот мошенник!

Что за чудный нрав: он не умеет сердиться; всегда в хорошем расположении духа; всегда готовый насладиться минутою. До будущего ему нет дела. Милый забавник; а как великодушен, как великодушен...

Как настоящий разбойник.

Только тут нечем похвалиться. Притворяться, будто не знаешь то, что знаешь; знать все то, в чем не смыслишь ни бельмеса, Уверять всех в том, во что сам не веришь... Скрывать под видом величайшей тайны то, в чем нет никаких тайн.

Ты говоришь об интриге, а не о политике.

Глупость жить, когда жизнь – мученье; и мы обязаны умереть, когда смерть может быть нашим исцелителем. О, чепуха! Я смотрю на смерть

уже пятое семилетие, и с тех пор, как научился различать благодеяние от оскорбления, не встречал еще человека, который бы умел любить себя. Нет, что касается меня, то я скорее бы обменялся своею человечностью с обезьяною, чем решился бы утопиться из любви к какой-нибудь цесарке.

Отбилась овечка от стада,
Исчезла Христова невеста.
Любимая гроздь винограда
Похищена – кем?
Неизвестно...

Ее зовут фрау Берта, но она прекрасна и величественна, как Юнона, ее венчает корона темно-белокурых кос, а каждая коса, если даже обернуть ее вокруг такой бычьей шеи, как моя, может затянуть смертельную петлю, и лоб ее поцеловал Пракситель [29. Л. 117–118].

Воспроизводим хлестаковскую абракадабру, сохраняя синтаксис и орфографию Булгакова. В этом упражнении узнаваема смесь отрывков из тех пьес, что были указаны на МХАтовской афише, «разыгранной» в фельетоне В. Черноярва «Сборная команда». Практически все «гости», явившиеся к молодому драматургу, обрели свой голос. Реконструируем составные части мозаики:

1. От реплики «Умер? – умер? – скажите, однако, как же так?» до «Выходец с того света – оборотень, вуйдалак, упырь и мцырь – взят!.. Мною взят! Я весь в воспалении. Да где же он взят?» – А.В. Сухово-Кобылин «Смерть Тарелкина».

2. От «Этот мошенник! Что за чудный нрав...» до «Ты говоришь об интриге, а не о политике» – П.О.К. Бомарше «Женитьба Фигаро».

3. От «Глупость жить, когда жизнь – мученье» до «Нет, что касается меня, то я скорее бы обменялся своею человечностью с обезьяною, чем решился бы утопиться из любви к какой-нибудь цесарке» – В. Шекспир «Отелло».

4. «Отбилась овечка...» – ария аббата в оперетте «Корневильские колокола», разыскивающего сбежавшую из-под его опеки девушку-сироту.

5. Последний абзац «Ее зовут фрау Берта, но она прекрасна и величественна...» [22. С. 38] – фраза из «Рассказа о голубом покое» Андрея Соболя, покончившего собой 7 июня 1926 г. Его смерть совпала по времени с процессом подготовки осеннего сезона в театре.

Фрагмент рассказа неожиданно и, на первый взгляд, необъяснимо нарушает последовательность МХАТовской афиши, но вторгается совсем в другой смысловой ряд и апеллирует, как уже отмечалось выше, к событиям 1928 г., когда Таиров практически одновременно ставил и оперетту «Сирокко» с черняровским либретто, и булгаковский «Багровый остров».

Возвращаясь к первоначальному сюжету – фельетону «Сборная команда», необходимо учесть, что Дирекция МХАТ осуществила право вносить поправки в анонсированный репертуар: из обещанных пяти пьес «Смерть Тарелкина» отменена, остановлены репетиции режиссера В.Г. Сахновского; отложены «Прометей» и «Отелло». Состоялись лишь две премьеры – «Женитьба Фигаро» и «Дни Турбиных», невольно ритмически срифмованные друг с другом [30. С. 342].

Прокомментировать альбомные штудии и в целом природу альбомов Сухово-Кобылина и Булгакова непросто. Очевидный факт художественного испытания газетного документа в сухово-кобылинском и булгаковском мире при расширении контекстов оказывается не столь уж однозначным. «Коллекционирование» служебного сырья и размещение его в альбомах носит, с одной стороны, «энциклопедический» характер. Драматурги совершенно очевидно собирают досье, «банк данных», фиксирует развилки, путь от рукописи к изданию и сцене (в случае Булгакова особенно), словно бы составляют биографию собственного текста. С другой стороны, очевидно, что они для своих внутренних задач работает с «реактивами» чужих текстов, расщепляя их, сталкивая, составляя какие-то новые текстовые «взвеси». Химические испытания текстовых границ и «вскрытие гипсовых масок», проводилось Сухово-Кобылиным и Булгаковым словно бы в «операционной» анатомического театра-альбома. Для Булгакова актуальны рецепты и технические руководства по изготовлению автора, сформулированных в фельетонах 1920-х гг. По стечению обстоятельств Сухово-Кобылин попал в эту фельетонную среду. Подобные опыты оставались в пределах закрытого альбомного закулисья. «Альбомная кухня», таким образом, усложняет оптику, позволяя увидеть совсем иную оркестровку словесной ткани, ее слои, многоголосие, внутренние движения, в конце концов, те фельетонные или шире – газетные инварианты «театра текстов» в альбо-

мах Сухово-Кобылина и Булгакова, что кочевали, уходили и узнаваемо возвращались в их сочинениях.

Литература

1. Гудкова В.В. Время и театр М. Булгакова. М.: Сов. Россия, 1998. 128 с.
2. Творчество Михаила Булгакова: сб. ст. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1991. 156 с.
3. Творчество Михаила Булгакова: Исследования. Материалы. Библиография: в 3 кн. Л.; СПб.: Наука, 1991–1995.
4. Булгаковский сборник I–V. Таллинн, 1993–2008.
5. Пенская Е.Н. Семейные и творческие миры драматурга А.В. Сухово-Кобылина в контексте XX века // Сухово-Кобылин А.В. Альбом-каталог. М.: Гослитмузей, 2020. С. 17–69.
6. Сухово-Кобылин А.В. Дневник // Дело Сухово-Кобылина. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 235–387.
7. Сухово-Кобылин А.В. Свадьба Кречинского // Сухово-Кобылин А.В. Картины прошедшего. Л.: Наука, 1989. С. 7–64.
8. Сухово-Кобылин А.В. Дело // Сухово-Кобылин А.В. Картины прошедшего. Л.: Наука, 1989. С. 65–138.
9. Булгаков М.А. Необыкновенные приключения доктора // Булгаков М.А. Собрание сочинений: в 10 т. М.: Голос, 1995. Т. 1. С. 105–116.
10. Сухово-Кобылин А.В. Письмо Минину Н.В. 11 апреля 1882 г. // РО ИРЛИ. Ф. 186. № 32.
11. Сухово-Кобылин А.В. Рецензии на «Свадьбу Кречинского» из «Московских ведомостей» за 1855 г.; Этикетки к газетным вырезкам с определением содержания статьи // РГАЛИ. Ф. 438. Оп. 1. № 200. Л. 2–38; № 346. Л. 1–54.
12. Сухово-Кобылин А.В. Газетные вырезки // РГАЛИ. Ф. 438. Оп. 1. № 324–344.
13. Сухово-Кобылин А.В. Газетные вырезки // РГАЛИ. Ф. 438. Оп. 1. № 341.
14. Булгаков М.А. Альбом по истории постановки пьесы «Дни Турбиных» // РО ИРЛИ. Ф. 369. Оп. 1. № 75.
15. Вершилов Б.И. Письмо М.А. Булгакову от 3 апреля 1925 г. // РО ИРЛИ. Ф. 369. Оп. 1. № 75. Л. 1–1 об.
16. Смелянский А.М. Михаил Булгаков в Художественном театре. М.: Искусство, 1989. 464 с.
17. Булгаков М. Записки покойника (Театральный роман) / подг. текста, вступ. статья, примеч. А. Кобринского. СПб.: Академический проект, 2002. 477 с.
18. Золотницкий Д.И. Зори театрального Октября. Л.: Искусство, 1976. 392 с.
19. Иванов В.В. ГОСЕТ: политика и искусство: 1919–1928. М.: ГИТИС, 2007. 464 с.
20. Коонен А.Г. Страницы жизни. М.: Искусство, 1985. 446 с.

21. Левитин М.З. Таиров. М.: Молодая гвардия, 2009. 359 с.
22. Соболев А. Рассказ о голубом покое в девяти неправдоподобных главах. М.: [газ «Правда»], 1925. 60 с.
23. Таиров А.Я. О театре. М.: ВТО, 1970. 603 с.
24. Зак В.Г. Опасный квартал: комедия в 3 д. Москва: Цедрам, 1935. 68 с.
25. Уварова Е.Д. Эстрадный театр: Миниатюры, обзоры, мюзик-холлы (1917–1945). М.: Искусство, 1983. 320 с.
26. Марков П.А. О театре: в 4 т. М.: Искусство, 1977. Т. 4. 639 с.
27. Шестаков В.А. «Новый зритель». Театральный еженедельник. Обложка. Эскизы // РГАЛИ. Ф. 2343. Оп. 1. № 187. Л. 11.
28. Чернышев В. Авторы // Новый зритель. 1924. № 2. С. 6–7.
29. Булгаков М.А. Альбом постановки пьесы «Дни Турбиных». Переписка, фотографии, программы, повестки, вырезки из газет. 1927–1935 // РО ИРЛИ. Ф. 369. Оп. 1. № 77.
30. Соловьева И.Н. Художественный театр: Жизнь и приключения идеи. М.: Московский художественный театр, 2007. 671 с.

Mikhail Bulgakov and Aleksandr Sukhovo-Kobylin. Textology of a Theater Album

Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies, 2020, 14, pp. 219–245. DOI: 10.17223/24099554/14/11

Elena N. Penskaya, High School of Economics (Moscow, Russian Federation).
E-mail: e.penskaya@gmail.com

Keywords: A.V. Sukhovo-Kobylin, M.A. Bulgakov, theater album, diary, feuilleton, theater criticism, handwritten source, newspaper clippings.

The research is supported by the Russian Science Foundation, Project No. 19-18-00353, National Research University Higher School of Economics.

Personal collections of documents related to the performances of Sukhovo-Kobylin's and Bulgakov's own plays have never been compared. Bulgakov practically never mentions Sukhovo-Kobylin in his texts. However, the “meeting” of the two playwrights took place in the space of the theatrical album. Unlike the literary album that has been studied many times, there are no special studies about the typology of the theatrical album and its cultural semantics. The textological study of album “auto-collections” as drama companions contributes to the acquisition of semantic “keys” not only to certain texts, but also to those meta-links that they form as well as to the compilation of mobile text transcriptions. The album laboratories of the two playwrights make this similarity clear. The theatrical albums by Sukhovo-Kobylin (a blue blotter with envelopes of versions of plays that are part of the “Pictures of the Past” trilogy, held in the Russian State Archive of Literature and Arts) and Bulgakov (eight albums in the Handwritten Section of the IRLI) reveal two layers. One is an “encyclo-

pedia” of theatrical history of plays, posters, reviews, accompanied by the author’s notes, and a detailed “dossier of censorship ordeals”. The other layer is newspaper clippings with author’s marginalities, marks that simulate a vocabulary universe and the library of plots reflecting newspaper reality and later turned into works. Thus, it is known that Sukhovo-Kobylin was one of the characters in V. Chernoyarov’s feuilleton “The National Team”, published in the magazine “Novyy Zritel” in 1926 and pasted into Bulgakov’s album related to the play *The Days of the Turbins* at the Moscow Art Theater in 1926. The specified album is an auto-documentary source of *Theatrical Novel*. The metamorphoses of the texts in the album, accompanied by the author’s notes, marginalities, typologically bring together the theatrical albums of Sukhovo-Kobylin and Bulgakov. They are related semiotically and visually to the scenario of a conventional play, the director’s staged copy, or the exhibition plan of the exposition. The playwrights quite obviously collect the dossier, the “data bank”, fixing the junctions, the path from the manuscript to the publication and the scene (especially in Bulgakov’s case), as if they were making up a biography of their own text. Bulgakov appreciates the author’s recipes and technical guidelines for making an author, formulated in feuilletons of the 1920s. By coincidence, Sukhovo-Kobylin got into this feuilleton environment.

References

1. Gudkova, V.V. (1998) *Vremya i teatr M. Bulgakova* [M. Bulgakov’s Time and Theater]. Moscow: Sovetskaya Rossiya.
2. Menglinova, L.B. et al. (1991) *Tvorchestvo Mikhaila Bulgakova* [Mikhail Bulgakov’s Creativity]. Tomsk: Tomsk State University.
3. Groznova, N.A. & Pavlovsky, A.I. (eds) (1991–1995) *Tvorchestvo Mikhaila Bulgakova: Issledovaniya. Materialy. Bibliografiya: v 3 kn.* [Mikhail Bulgakov’s Creativity: Research. Materials. Bibliography: in 3 vols]. Leningrad; St. Petersburg: Nauka.
4. Anon. (1993–2008) *Bulgakovskiy sbornik I–V* [Bulgakov’s collection I–V]. Tallinn: [s.n.].
5. Penskaya, E.N. (2020) Semeynye i tvorcheskie miry dramaturga A.V. Sukhovo-Kobylyna v kontekste XX veka [The family and creative worlds of the playwright A.V. Sukhovo-Kobylin in the context of the 20th century]. In: Sukhovo-Kobylin, A.V. *Al’bom-katalog* [Album-catalogue]. Moscow: Goslitmuzey. pp. 17–69.
6. Sukhovo-Kobylin, A.V. (2002) Dnevnik [Diary]. In: Seleznev, V.M. (ed.) *Delo Sukhovo-Kobylyna* [The Case of Sukhovo-Kobylin]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. pp. 235–387.
7. Sukhovo-Kobylin, A.V. (1989a) *Kartiny proshedshego* [Pictures of the Past]. Leningrad: Nauka. pp. 7–64.
8. Sukhovo-Kobylin, A.V. (1989b) *Kartiny proshedshego* [Pictures of the Past]. Leningrad: Nauka. pp. 65–138.
9. Bulgakov, M.A. (1995) *Sobranie sochineniy: v 10 t.* [Collected Works: in 10 vols]. Vol. 1. Moscow: Golos. pp. 105–116.

10. Sukhovo-Kobylin, A.V. (1882) *Pis'mo Mininu N.V. 11 aprelya 1882 g.* [Letter to N.V. Minin April 11, 1882]. Manuscript Department of the Institute of Russian Literature (RO IRLI). Fund 186. No. 32.

11. Sukhovo-Kobylin, A.V. (n.d.) *Retsenzii na "Svad'bu Krechinskogo" iz "Moskovskikh vedomostey" za 1855 g.; Etikетки k gazetnym vyrezkam s opredeleniem soderzhaniya stat'i* [Reviews of "Krechinsky's Wedding" from "Moskovskie Vedomosti" for 1855; Labels for newspaper clippings with the definition of the content of the article]. Russian State Archive of Literature and Art (RGALI). Fund. 438. List 1. No. 200. pp. 2–38.

12. Sukhovo-Kobylin, A.V. (n.d.) *Gazetnye vyrezki* [Newspaper clippings]. Russian State Archive of Literature and Art (RGALI). Fund 438. List 1. No. 324–344.

13. Sukhovo-Kobylin, A.V. (n.d.) *Gazetnye vyrezki* [Newspaper clippings]. Russian State Archive of Literature and Art (RGALI). Fund 438. List 1. No. 341.

14. Bulgakov, M.A. (n.d.) *Al'bom po istorii postanovki p'esy "Dni Turbinykh"* [Album on the history of the production of the play "The Days of the Turbins"]. Manuscript Department of the Institute of Russian Literature (RO IRLI). Fund 369. List 1. No. 75.

15. Vershilov, B.I. (1925) *Pis'mo M.A. Bulgakovu ot 3 aprelya 1925 g.* [Letter from M.A. Bulgakov from April 3, 1925]. Manuscript Department of the Institute of Russian Literature (RO IRLI). Fund 369. List 1. No. 75. pp. 1–1 rev.

16. Smelyansky, A.M. (1989) *Mikhail Bulgakov v Khudozhestvennom teatre* [Mikhail Bulgakov at the Art Theater]. Moscow: Iskusstvo.

17. Bulgakov, M. (2002) *Zapiski pokoynika (Teatral'nyy roman)* [Notes of the Deceased (Theatrical Novel)]. St. Petersburg: Akademicheskiiy proekt.

18. Zolotnitsky, D.I. (1976) *Zori teatral'nogo Oktyabrya* [Dawns of Theatrical October]. Leningrad: Iskusstvo.

19. Ivanov, V.V. (2007) *GOSET: politika i iskusstvo: 1919–1928* [GOSET: Politics and Art: 1919–1928]. Moscow: GITIS.

20. Koonen, A.G. (1985) *Stranitsy zhizni* [Pages of Life]. Moscow: Iskusstvo.

21. Levitin, M.Z. (2009) *Tairov*. Moscow: Molodaya gvardiya.

22. Sobol, A. (1925) *Rasskaz o golubom pokoe v devyati nepravdopodobnykh glavakh* [Story about a blue room in nine implausible chapters]. Moscow: [gaz. "Pravda"].

23. Tairov, A.Ya. (1970) *O teatre* [About the Theater]. Moscow: VTO.

24. Zak, V.G. (1935) *Opasnyy kvartal: komediya v 3 d.* [Dangerous quarter: a comedy in 3 acts]. Moscow: Tsedram.

25. Uvarova, E.D. (1983) *Estradnyy teatr: Miniatyury, obozreniya, myuzik-kholly (1917–1945)* [Variety theater: Miniatures, reviews, music halls (1917–1945)]. Moscow: Iskusstvo.

26. Markov, P.A. (1977) *O teatre: v 4 t.* [About theater: in 4 vols]. Vol. 4. Moscow: Iskusstvo.

27. Shestakov, V.A. (n.d.) *"Novyy zritel'". Teatral'nyy ezhenedel'nik. Oblozhka. Eskizy* ["New Spectator". Theatrical weekly. Cover. Sketches]. Russian State Archive of Literature and Art (RGALI). Fund 2343. List 1. File 187. p. 11.

28. Chernoyarov, V. (1924) Avtory [Authors]. *Novyy zritel'*. 2. pp. 6–7.
29. Bulgakov, M.A. (1927–1935) *Al'bom postanovki p'esy "Dni Turbinykh"*. *Perepiska, fotografii, programmy, povestki, vyrezki iz gazet* [Album of the play "The Days of the Turbins". Correspondence, photographs, programs, agendas, newspaper clippings]. Manuscript Department of the Institute of Russian Literature (RO IRL). Fund 369. List 1. No. 77.
30. Solovieva, I.N. (2007) *Khudozhestvennyy teatr: Zhizn' i priklyucheniya idei* [Art Theater: Life and Adventure of Ideas]. Moscow: Moskovskiy Khudozhestvennyy teatr.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Андреева Валерия Геннадьевна – д-р филол. наук, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН (Москва); профессор кафедры отечественной филологии Костромского государственного университета.

E-mail: lanfra87@mail.ru

Григоровская Анастасия Васильевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Тюменского государственного университета.

E-mail: a.v.grigorovskaya@utmn.ru

Жданов Сергей Сергеевич – д-р филол. наук, заведующий кафедрой языковой подготовки и межкультурных коммуникаций Сибирского государственного университета геосистем и технологий (Новосибирск); доцент кафедры иностранных языков технических факультетов Новосибирского государственного технического университета.

E-mail: fstud2008@yandex.ru

Иваницкий Александр Ильич – д-р филол. наук, ведущий научный сотрудник Института высших гуманитарных исследований имени Е.М. Мелетинского Российского государственного гуманитарного университета (Москва).

E-mail: meisster@mail.ru

Карпухина Виктория Николаевна – д-р филол. наук, профессор кафедры германского языкознания факультета массовых коммуникаций, филологии и политологии Алтайского государственного университета (Барнаул).

E-mail: vkarpuhina@yandex.ru

Киселев Виталий Сергеевич – д-р филол. наук, доцент, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы Томского государственного университета.

E-mail: kv-uliss@mail.ru

Королева Светлана Борисовна – д-р филол. наук, начальник Лаборатории фундаментальных и прикладных исследований аспектов культурной идентификации, профессор кафедры преподавания русского языка как родного и иностранного Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова.

E-mail: klimova1@hotmail.com

Назаренко Иван Иванович – аспирант кафедры истории русской литературы XX века Томского государственного университета.

E-mail: Nazarenko42@yandex.ru

Никонова Наталья Егоровна – д-р филол. наук, доцент, заведующая кафедрой романо-германской филологии Томского государственного университета.

E-mail: nikonat2002@yandex.ru

Орехов Владимир Викторович – д-р филол. наук, профессор кафедры методики преподавания филологических дисциплин факультета славянской филологии и журналистики Таврической академии (структурное подразделение) Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского (Симферополь).

E-mail: v-orehov@mail.ru

Пенская Елена Наумовна – д-р филол. наук, профессор, руководитель департамента общей и прикладной филологии Высшей школа экономики (Москва).

E-mail: e.penskaya@gmail.com

Шибасева Наталья Борисовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры преподавания русского языка как родного и иностранного Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова.

E-mail: svetlakor0808@gmail.com

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 предоставляются 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/imagol/>) в разделе «Архив».

Двумя отдельными файлами (а также в виде распечаток) обязательно представляются: 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 (2 500–3 000 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 (2500–3000 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 Владимировичу¹.

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.).

¹ 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.

Статьи принимаются по адресу: 634050, г. Томск, пр. Ленина, 36, Томский государственный университет (ТГУ), филологический факультет, редакция журнала «Имагология и компаративистика», Хомуку Николаю Владимировичу².

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 её состояния (получение бумажного варианта, результат рецензирования и т.д.).

² 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

2020. № 14

Редактор Ю.П. Готфрид
Компьютерная верстка А.И. Лелоюр
Дизайн обложки Л.Д. Кривцовой

Подписано в печать 01.12.2020 г.

Формат 60×84¹/₁₆. Бумага для офисной техники.

Печ. л. 15,7; усл. печ. л. 14,6. Тираж 50 экз. Заказ № 4449.

Цена свободная

Дата выхода в свет 4.12.2020 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