

ИМАГОЛОГИЯ
И
КОМПАРАТИВИСТИКА

IMAGODOLOGY AND COMPARATIVE STUDIES

Научно-практический журнал

2015

№ 1(3)

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

А.С. Янушкевич (Томск) отв.
редактор
О.Б. Лебедева (Томск) – зам.
отв. редактора
Н.В. Хомук (Томск) – отв. сек-
ретарь
А.А. Казаков (Томск)
Н.Е. Никонова (Томск)
С.В. Киселев (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)
Г. Щукин (Краков, Польша)
Франк (Берлин, Германия)
Р. Джулиани (Рим, Италия)
А. д'Амелия (Салерно, Италия)
Т.Т. Гузаиров (Тарту, Эстония)

**EDITORIAL BOARD OF
THE JOURNAL OF
IMAGOLGY AND
COMPARATIVE STUDIES**

Aleksandr S. Yanushkevich
(Tomsk) – Chairperson
Olga B. Lebedeva (Tomsk) –
Deputy Chairperson
Nikolay V. Khomuk (Tomsk) –
Executivt Editor
Alexey A. Kazakov (Tomsk)
Nikonova Natalia Y. (Tomsk)
Vitaliy S. Kiselev (Tomsk)
Penskaya Elena N. (Moscow)
Vladimir V. Abashev (Perm)
Kirill V. Anisimov (Krasnoyarsk)
Lyudmila A. Hodanen (Ke-
merovo)
Rostislav Y Danilevsky (St. Pe-
tersburg)
Ilya Y. Vinitsky (California,
USA)
Shchukin Vasily G. (Cracow,
Poland)
Susi K. Frank (Berlin, Germany)
Rita Giuliani (Rome, Italy)
Antonella d'Amelia (Salerno,
Italy)
Guzairov Timur (Tartu, Estonia)

СОДЕРЖАНИЕ

ИМАГОЛОГИЯ

Лебедева О.Б. Alter ego как имагологический объект: нарративная структура «Писем русского путешественника» Н.М. Карамзина в свете национальной повествовательной традиции	5
Пушкарева Ю.Е. Итальянский текст на страницах журнала «Московский вестник» (1827–1830).....	29
Джулиани Р. Рим начала XX в. в зеркале «Образов Италии» П.П. Муратова.....	43

КОМПАРАТИВИСТИКА

Петер Тирген. История русских понятий: к постановке проблемы.....	61
Ларкович Д.В. «Мне хотелось во вкусе Оссиана...»: к вопросу о варяго-росских поэтических опытах Г.Р. Державина 1810-х гг.	81
Кравченко О.А. «Сказка о царевиче Хлоре»: пути развития ее образно-аллегорического строя в оде Г.Р. Державина «Фелица»	91
Михаэла Бёмиг. О генезисе образа неаполитанского импровизатора в повести А.С. Пушкина «Египетские ночи». Новые материалы	105
Третьяков Е.О. Образ Чичикова как онтологическая загадка: феномен энигматического характера танатологии «Мертвых душ» Н.В. Гоголя	127
Козлов А.Е. Травелоги «Русского вестника» 50-х гг. XIX в.: динамика и прагматика	143
Курган М.Г. Дантовская концепция ада в творческой перцепции Ф.М. Достоевского	160

РЕЦЕНЗИИ

Киселев В.С. «...Вечная, неумирающая, неразрушимая Италия» (рецензия на книгу: Лебедева Ольга, Янушкевич Александр. Образы Неаполя в русской словесности XVIII – первой половины XIX веков / ред. М. Капальдо, А. Д'Амелия. Салерно, 2014. 436 с.	177
Сведения об авторах.....	187

CONTENTS

IMAGOLOGY

Olga B. Lebedeva Alter ego as an object of imagology: the narrative structure of <i>Letters of a Russian Traveler</i> by N.M. Karamzin in the light of the national narrative tradition	5
Yuliya E. Pushkareva Italian text on the pages of the <i>Moskovsky Vestnik</i> journal (1827–1830).....	29
Rita Giuliani Rome of the early 20th century in the mirror of <i>Images of Italy</i> by P.P. Muratov.....	43

COMPARATIVE STUDIES

Peter Thiergen The history of Russian concepts: to the problem	61
Dmitry V. Larkovich “I would like to write something like Ossian . . .”: on G.R. Derzhavin’s Russo-Varangian poetry in the 1810s.....	81
Oksana A. Kravchenko <i>The story of Tsarevich Chlор</i> : On development of the figurative and allegorical system in Dderzhavin’s <i>Ode to Felice</i>	91
Michaela Bohmig On the genesis of the Neapolitan improvisator’s image in A.S. Pushkin’s <i>Egyptian Nights</i> . New materials.....	105
Alexey E. Kozlov <i>The Russian Messenger</i> travelogues of the 1850s: dynamics and pragmatics.....	127
Evgeniy O. Tretyakov The image of Chichikov as an ontological mystery: the phenomenon of enigmatic character of the thanatology of <i>Dead Souls</i> by N.V. Gogol	143
Marina G. Kurgan Dante’s <i>Inferno</i> in F.M. Dostoevsky’s creative perception	160

REVIEWS

Vitaliy S. Kiselev “. . . The eternal, undying, indestructible Italy” (Book Review: Lebedeva, O.B. & Yanushkevich, A.S. (2014) <i>Obrazy Neapolya v russkoy slovesnosti XVIII – pervoy poloviny XIX vekov</i> [Images of Naples in the Russian literature of the eighteenth – first half of the nineteenth centuries]. Ed. by M. Capaldo and A. D’amelia. Salerno).....	177
Information about the authors	187

ИМАГОЛОГИЯ

УДК 821.161.1

DOI 10.17223/24099554/3/1

О.Б. Лебедева

ALTER EGO КАК ИМАГОЛОГИЧЕСКИЙ ОБЪЕКТ: НАРРАТИВНАЯ СТРУКТУРА «ПИСЕМ РУССКОГО ПУТЕШЕСТВЕННИКА» Н.М. КАРАМЗИНА В СВЕТЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ

Статья посвящена исследованию поэтики нарратива «Писем русского путешественника» Н.М. Карамзина в свете национальной повествовательной традиции – на материале раннего русского романа (М.Д. Чулков»), публицистики и повести (И.А. Крылов), лироэпической поэмы (И.Ф. Богданович) и травелога (А.Н. Радищев) проанализированы закономерности становления синтетического объективно-субъективного нарратива и типология образа автора-повествователя в соотношении с личностью автора текста. Специфика карамзинского нарратива в «Письмах русского путешественника» интерпретирована как основополагающая категория для русского травелога первой половины XIX в. в его объектно-субъективной нарративной структуре.

Ключевые слова: Н.М. Карамзин, А.Н. Радищев, русский роман и лироэпос XVIII в., травелог, нарратив, объектно-субъективная структура текста, объект имагологического описания.

Центральное произведение Карамзина 1790-х гг., «Письма русского путешественника» (фрагментарные публикации: «Московский журнал», 1791–1792; первое отдельное изд.: 1797–1801 гг.), не обделено литературоведческим вниманием. Однако же в силу того, что «Письма...» являются своего рода поворотным пунктом истории русской повествовательной прозы, нарративная структура карамзинского текста продолжает оставаться одним из наиболее притягательных объектов для исследователей раннего русского романа, главным образом в том, что касается проблемы сочетания объективного и субъективного пластов карамзинского нарратива, своеобразие которого предрекает непреодолимое тяготение классического русского ро-

мана к лироэпическому типу наррации, сочетанию плана автора и плана героя в типологии романного сюжетосложения, что органически влечет за собой и проблему нарратора: в частности, это проблема соотношения образа безымянного повествователя, персонифицированного в личном местоимении первого лица, с биографическим автором текста.

Вследствие синтетической рецепции различных традиций европейской литературы путешествий в произведении Карамзина отчетливо наметился структурный универсализм его жанрового варианта записок о путешествии. Проблема жанровой традиции «Писем русского путешественника» всесторонне освещена в русском литературоведении, возводящем этот генезис к роману Л. Стерна «Сентиментальное путешествие», «Письмам об Италии» Ш. Дюпати, а также роману Ж.Ж. Бартеlemi «Путешествие юного Анахарсиса в Грецию» и «Философским (Английским) письмам» Вольтера [1. С. 48–50; 2. С. 85; 3. 577]. Скрещивание традиций чувствительной, географической и философско-публицистической разновидностей жанра путешествия способствовало органичности синтеза объективного (описательно-очеркового) и субъективного (эмоционального и аналитико-идеологического) аспектов повествования. Сочетание же в нарративной структуре текста двух форм повествования от первого лица, эпистолярная и записок о путешествии, удвоило и тем самым остро акцентировало – вплоть до демонстративной и несколько даже капризно-прихотливой декларативности – личностный характер нарратива.

Хорошо известно то, что и записки о путешествии, и эпистолярный выстраивают резко индивидуализированный образ действительности, пропущенной сквозь призму восприятия персонифицированного субъекта повествования, которое окрашивает в тона субъективной мысли или эмоции любой факт реальности, превращая его из самоцельного объекта в факт отдельной частной жизни, подчиненный логике самораскрытия и самопознания души. Однако же, как правило, остается непроговоренным неизбежно следующий из этого обстоятельства вывод: Карамзин, выбирая для своих записок о путешествии эпистолярную форму и демонстративно адресуя «Письма...» (вообще-то обращенные к любому читателю, который возьмет в руки его книгу) своим друзьям, недвусмысленно выстроил иерархию эстетических ценностей своей интерпретации жанра. При этом обращает на себя внимание и то обстоятельство, что подобная нарративная

позиция прочно типологически укоренена в ближайших к творчеству Карамзина тенденциях русского литературного развития 1770–1780-х гг., т.е. именно в той самой национальной повествовательной традиции, на которую менее всего обращается внимания в связи с «Письмами...», соблазняющими отвлечься от этой проблемы не только своими языковыми и стилевыми новациями, идущими как бы вразрез с этой традицией, но и очевидным на национальной почве жанровым первенством их автора, убежденного европеиста, в том числе и во всем, что касается ассоциативного жанрового фона, на котором создан его текст.

Однако же начиная от самых ранних повествований о русских путешественниках Нового времени, буквально от российского матроса Василия Кориотского, странствующего по «европским землям» в поисках просвещения, русская повествовательная традиция XVIII в. четко ориентирована на акцентуацию субъективного начала травелога в своем внимании к личности героя (независимо от того, обладает он нарративной функцией или нет). Личность героя подчиняет себе весь эмпирический материал путешествия, становясь центральной эстетической категорией текста и определяя его сюжетосложение и композицию решительно во всех жанровых модификациях раннего русского эпоса и лироэпоса.

В момент выдвижения прозаической, публицистико-повествовательной линии развития русской литературы на авансцену литературного процесса – в сатирической публицистике 1769–1774 гг. – эта тенденция нашла свое очевидное выражение в абсолютном преобладании форм повествования от первого лица (эпистолярный, записки о путешествии, имитация документа). Эти же нарративные приемы определяют жанровое своеобразие раннего русского романа, более всего проявившееся в эпистолярной форме романа Ф.А. Эмина «Письма Эрнеста и Доравры» (1766) и в форме автобиографических записок, приданной М.Д. Чулковым его опыту оригинального русского романа «Пригожая повариха, или Похождения развратной женщины» (1770). Этот последний случай особенно показателен: в своей жанровой модели «Пригожая повариха» соединяет традицию авантюрно-плутовского романа-путешествия с традицией психологического романа; форма же автобиографических записок весьма близка эпистолярной личным характером нарратива, отсутствием моралистического авторского голоса и способом создания образа героини в ее самораскрытии.

Стремление новой генерации русских писателей не моделировать, а отражать жизнь в произведении изящной словесности, не оценивать, а объяснять характер определило два коренных постулата, которым подчинено повествование «развратной женщины» о ее плавании по морю житейскому. Прежде всего, это идея подвижности, текучести, изменчивости жизни и соответствующая ей идея непрекращающейся эволюции характера.

Динамическая концепция жизни, продекларированная Чулковым в авторском предисловии к роману:

Все на свете коловратно; итак, книга сия теперь есть, несколько времени побудет, наконец истлеет, пропадет и выйдет у всех из памяти. Человек родится на свет обзрети славу, честь и богатство, вкусить радость и утеху, пройти беды, печали и грусти <...> [4. С. 261] –

обретает подкрепление в аналогичном высказывании Мартоны, которая декларирует эту же идею «коловратности» в своем мировидении и поступках:

Я держалась всегда такого мнения, что все на свете непостоянно; когда солнце имеет затмение, небо беспрестанно покрывается облаками, время в один год переменяется четыре раза, море имеет прилив и отлив, поля и горы то зеленеют, то белеют, птицы линяют, и философы переменяют свои системы, – то как уже женщине, которая рождена к переменам, можно любить одного до кончины ее века <...> [4. С. 286].

В результате жизнь, сообразно с авторской концепцией жанра отраженная в романе как объективная реальность, в нарративной структуре его текста оказывается опосредована образом героини, которая в своих автобиографических записках руководствуется тем же динамическим принципом мировидения, что и автор текста романа: таким образом, объективный и субъективный факторы повествования уподоблены друг другу и, следовательно, в равной мере репрезентированы как своеобразная самодвижущаяся реальность.

Принципиально важно и то, что в этой самодвижущейся реальности героиня романа предстает одновременно в двух личностных ипостасях: повествовательницы и героини повествования, и между этими двумя стадиями ее эволюции существует очевидный временной и скрытый нравственный разрыв. Мартона-героиня сиюминутно представлена читателю в настоящем времени его чтения и своей жизни, но для Мартоны-повествовательницы эта стадия ее жизни – в прошлом. Какова же Мартона теперь, с каких нравственных позиций она повествует о своей бурной и безнравственной молодос-

ти – об этом читателю ничего не сообщается. Однако же постепенно, но постоянно набираемый жизненный опыт подспудно мотивирует перемены в характере, которые на протяжении повествования почти незаметны, но очевидно выявляются в сравнении исходной и финальной нравственных позиций героини, которые она демонстрирует в однотипных сюжетных ситуациях. Так динамичная картина мира в романе Чулкова дополняется динамикой духовной жизни героини, жанровая модель авантюрного романа приключений и странствий соединяется с моделью романа-воспитания чувств.

Ранний русский эпистолярный и автобиографический роман, атрибутировав авторскую функцию наррации герою и тем самым уравнивая креативные права персонажа с авторскими, видимо редуцировал эксплицитно-авторские сюжетные элементы текста и увел в косвенный художественно-образный подтекст некогда декларативные формы выражения авторской позиции. Параллельный процесс компенсаторного характера, а именно установление паритета образных статусов между личностями автора и героя, обретение автором собственного сюжетного пространства в тексте, развернулось под пером В.И. Майкова и И.Ф. Богдановича в лироэпической поэме, которая, уравнивая автора с героем и атрибутировав автору функцию персонажа, тем самым предоставила автору право моделировать собственный художественный образ подобно тому, как он это делает с образом героя, исходя из телеологии жанровой структуры текста и функционального назначения нарратива. В результате уже в лироэпической поэме автобиографический в своей основе образ автора приобрел свойство вибрации между реальностью и вымыслом, особенно очевидное в поэме «Душенька».

«Душенька» – это произведение, имеющее конечным результатом своего воздействия на читателя именно эстетическое наслаждение в чистом виде, без всяких посторонних целей. И, соответственно, природа поэтического вдохновения, побудившего Богдановича написать поэму, тоже обозначена им как не претендующая на какие-либо социальные задания и не требующая никаких особых поощрений к писательству свободная, бескорыстная игра поэтического воображения, которое само себе является и законом, и единственной целью:

Не Ахиллесов гнев, и не осаду Трои,
Где в шуме вечных ссор кончали дни герои,
Но Душеньку пою.

Тебя, о Душенька! на помощь призываю
Украсить песнь мою,
Котору в простоте и вольности слагаю <...>
Любя свободу я мою,
Не для похвал себе пою;
Но чтоб в часы прохлад, веселья и покоя
Приятно рассмеялась Хлоя <...> [5. С. 450].

Эта демонстративная ориентация на собственную литературную прихоть и личность в стилистически индивидуализированной (простота и вольность) интерпретации широко известного сюжета закономерно выдвигает в центр поэтики такой интерпретации именно индивидуальный авторский стиль и индивидуальное поэтическое сознание, несомненно имеющие отношение к биографическому облику автора, но не исчерпывающие всей полноты этого облика, – следовательно, приходится признать, что образ нарратора в поэме «Душенька» – это концепт личности автора, близкий по своей природе художественному образу вымышленного героя.

Так повествование в поэме-сказке Богдановича складывается в целостную картину индивидуальной поэтической интерпретации расхожего сюжета в комбинации художественных приемов, восходящих к общелитературной национальной традиции или актуальных для литературной эпохи автора и присутствующих в других текстах, созданных в эту же эпоху. Именно к авторским интонациям и эмоциональному авторскому тону в повествовании поэмы-сказки стягиваются в конечном счете все ее разнотильные сюжетные линии – фольклорная, мифологическая, бытовая, и именно в авторской манере повествования они обретают свой органический синтез.

Но, пожалуй, в высшей степени проявления эти типологические особенности нарратива русского эпоса и лироэпоса конца XVIII в. демонстрирует «Путешествие из Петербурга в Москву» А.Н. Радищева: текст, которому «Письма...» Карамзина – и не только в хронологическом и жанровом, но и в структурном, и в идеологическом, и в эстетическом аспектах – оказываются гораздо более близкими, чем это принято полагать.

Я взглянул окрест меня – душа моя страданиями человечества уязвлена стала. Обратил взоры мои во внутренность мою – и узрел, что бедствия человека происходят от человека, и часто оттого только, что он взирает непрямо на окружающие его предметы. <...> Я человеку нашел утешителя в нем самом. «Отыми завесу с очей природного чувствования – и блажен буду». <...> я ощутил в себе довольно сил, чтобы противиться заблуждению;

и – веселие неизреченное! я почувствовал, что возможно всякому соучастником быть во благодетельии себе подобных. Се мысль, побудившая меня начертать, что читать будешь [6. С. 27].

Нетрудно заметить, что эти хрестоматийные крылатые фразы, кроме того, что недвусмысленно репрезентируют намерение автора поведать о своем собственном духовном опыте и передать его читателю, к чему мы еще вернемся, четко выстраивают стадиальную последовательность сенсуалистской концепции познания внешнего мира: ощущение – эмоции – аналитическая мысль. Именно логика процесса познания, намеченная в Посвящении, определила трехкомпонентную структуру нарратива «Путешествия...». Весь событийный, эмоциональный и идеологический материал книги распределен по трем повествовательным пластам, каждый из которых характеризуется совокупностью устойчивых признаков художественной манеры: плас-тическое очерковое бытописание, выдержанное в точной, суховавтопротокольной стилевой манере, субъективно-лирические и патетические фрагменты, создающие своей напряженной эмфатикой общую эмоциональную атмосферу, и аналитические публицистические размышления, преподносимые в дискурсивной форме абстрактно-понятийного, логизированного, метафизического языка.

При этом с точки зрения своего сюжетно-тематического состава книга Радищева явно тяготеет к кумулятивной полифонии микротем и микросюжетов, замкнутых в пределах одной композиционной единицы: каждая глава, как правило, имеет свою собственную изолированную сюжетную основу: в «Любанах» это очерк о пашущем крестьянине, в «Чудове» – «систербекская повесть», в «Зайцове» – рассказ крестьянина о бунте крепостных, в «Крестьяцах» – воспитательный трактат, в «Хотилове» – «Проект в будущем» и т.д. Иногда в пределах одной главы совмещается по два, редко – по три самостоятельных микросюжета.

Композиционный прием, при помощи которого соединены эти разностильные, разножанровые, полифоничные в своей тематике фрагменты, на первый взгляд выглядит чисто формальным. Перемещение в физическом пространстве дороги от Петербурга до Москвы, от одной почтовой станции к другой, представляет собой такой же удобный условный композиционный стержень для объединения разнородных локальных сюжетов, как, скажем, переписка стихийных духов с арабским волшебником: характерно, что журнал

Крылова «Почта духов», нарративным стержнем которого является мотив путешествия стихийных духов на землю, связывающий единым сюжетом разностильные эпистолярные отчеты гномов и сильфов об их нравоописательных наблюдениях, выходил в свет ежемесячными выпусками в том самом 1789 г., в котором Радищев окончательно дорабатывал текст своего «Путешествия...» перед его публикацией, а Карамзин отправился в реальное европейское путешествие. Здесь нелишне будет заметить, что через два года после публикации радищевского «Путешествия из Петербурга в Москву» и в тот самый год, когда начал систематически публиковать свои «Письма русского путешественника» Карамзин, Крылов тоже внес свой вклад в русскую литературу путешествий пародийной «восточной повестью» «Каиб» (1791), в которой субъективно-авторский пласт нарратива сконцентрирован в интонационной окраске повествования. И все три, казалось бы, столь разные жанровые модификации путешествия – радищевское путешествие по социально-политической карте России, карамзинское путешествие по странам Западной Европы, крыловское путешествие по миру литературных условностей и штампов – оказываются поразительно одинаковы по общему результату. Итогом путешествия каждый раз оказывается самосознание: с той только разницей, что у Радищева и Карамзина это происходит с ге-роями-путешественниками, а у Крылова – с читателем, поскольку прозрение Каиба имеет характер литературной условности, которая зато очень хорошо видна читателю.

Очевидно, что необходимым эстетическим и композиционным фактором, обеспечивающим возможность последовательного выдерживания подобной структуры полисюжетного повествования, является центральное положение субъекта повествования: единство его личности – необходимое связующее звено структуры. Глазами нарратора, субъекта повествования, увиден пластический облик зафиксированной в «Путешествии...» материальной реальности. Эмоциональная атмосфера повествования создана его переживанием этой картины; идеолого-публицистический анализ является продуктом его обобщающей мысли. Все это выдвигает в центр эстетики «Путешествия...» категорию героя-нарратора, совершенно независимо от того, в каком именно соотношении его образ находится с биографической личностью автора текста; заметим здесь, что проблема соотношения образа героя с личностью автора «Путешествия...», впервые поставленная Г.П. Макогоненко как проблема образа

«другого», не тождественного авторскому, сознания [7. С. 434–439], в настоящее время утратила былую дискуссионность [8. С. 19–33; 9. С. 715–716; 10. С. 15–19]. Именно эта эстетическая доминанта определяет и сюжет, и жанровую структуру произведения Радищева.

Если сюжетом «Путешествия» не является путешествие как таковое, то им может быть только духовный путь [7. С. 443], и реальный жанровый объем радищевской книги не исчерпывается ни национальной одо-сатирической традицией, ни европейской традицией литературы путешествий за счет того духовно-интеллектуального мирообраза с четким публицистическим содержанием, в котором и осуществляется векторный путь духовного и интеллектуального роста героя. Этот третий, основополагающий жанровый оттенок Радищев обозначил эпиграфом из «Тилемахиды», вынесенным на титульный лист книги – вполне возможно, вместо отсутствующего на нем жанрового определения: «Чудище обло, озорно, огромно, стозевно и лаяй». Обычно литературоведческая традиция ограничивается смысловым истолкованием этого эпиграфа как символического образа двуединства самодержавия и крепостничества [8. С. 34]. Но гораздо более важным представляется заключенное в нем определение жанровой традиции, в которую стих из «Тилемахиды», насыщенный ассоциативной памятью о своем генетическом источнике, вовлекает предваренный им текст: это жанр просветительского государственно-политического воспитательного романа, сопрягающий внешний сюжетный рисунок путешествия с его метафорическим изводом духовного пути, процесса самосовершенствования и самопознания в прямом контакте органов чувств, сердца и разума героя с зеркалом объективной реальности [7. С. 491–495].

Если теперь взглянуть на нарративную структуру «Писем русского путешественника» под углом зрения вышеописанных нарративных приемов, успевших к началу 1790-х гг. сложиться в устойчивую национальную повествовательную если не традицию, то, несомненно, тенденцию, в поэтике «Писем...» немедленно выявляются два своеобразных нервных узла, принципиально важных для эстетики этого произведения. Во-первых, это структура повествования, складывающаяся, как нетрудно заметить, по той же модели, что и радищевский трехкомпонентный нарратив: объективно-очерковый, эмоционально-выразительный и аналитико-публицистический пласты мировосприятия воссоздают в своей взаимосвязанности сенсуалистскую модель процесса познания. Во-вторых, это особенности

чисто художественной структуры текста, всесторонне определяемого субъективно-личностной централизацией повествования, которое производит, однако, впечатление подчиненности объективно-описательной установке.

Очерковый пласт повествования «Писем...» настолько разнообразен и сообщает такое количество фактических сведений и подробностей о людях, быте, искусстве, истории, культуре, социальной структуре и современном образе жизни стран Западной Европы, что в литературоведении сложилась прочная традиция интерпретации основного замысла и задачи «Писем...» как информационных в первую очередь [11. С. 512].

Весь огромный материал личных впечатлений от знакомств и встреч, восхищение произведениями искусства и великолепными пейзажами, размышления о сути европейской цивилизации и законах государственного устройства европейских стран, анализ фактов их истории на фоне современной политической злобы дня и практическое знакомство с четырьмя типами национального характера – все это, действительно, создало «Письмам русского путешественника» славу и позицию энциклопедической картины жизни европейских стран на рубеже XVIII–XIX столетий. Но неохватный энциклопедизм все же не может скрыть того обстоятельства, что фактические сведения, на первый взгляд занимающие в «Письмах...» доминирующую позицию, все же не являются самоценным фактором повествования. И главное свидетельство этому – сквозной нарративный сюжет «Писем...»: ненавязчивое, но неуклонное стремление Карамзина к фиксации неразрывной связи между внутренней жизнью чувствительной души и внешней жизнью объективного мира, воспринимаемого и переживаемого этой душой.

На протяжении всей книги обнаруживается неизменная и закономерная интонационная связь очерковых зарисовок с эмоциональным состоянием души путешественника, причем последнее имеет характер причины, мотивирующей отбор фактов реальности и интонации очеркового описания. Так складывается второй повествовательный пласт «Писем...», менее очевидный, но не менее разветвленный: фиксация эмоционально-психологических движений и состояний чувствительной души, реализация основополагающего эстетического постулата сентиментализма. Доминанту субъективно-личностного аспекта в нарративе «Писем...» отметил Г.А. Гуковский, противопоставив по этому признаку Радищева и Карамзина, но при

всей очевидной идеологизированности этого тезиса проницательность наблюдения исследователя, впервые практически сблизившего нарративные структуры двух синхронных путешествий, трудно переоценить: «У Радищева объективная действительность подчиняет себе личность; у Карамзина – наоборот. У Радищева социальная тема главная. У Карамзина главное – индивидуальность, “я”, эстетическая и интеллектуальная культура» [11. С. 514].

Категория чувствительности, «внутренний человек» – это столь же постоянный повествовательный объект «Писем», как и внешний мир, окружающий путешественника; и этот «внутренний человек» столь же подвижен и изменчив, как подвижна панорама объективной реальности, меняющаяся перед глазами движущегося в пространстве героя. На протяжении «Писем...» категория чувствительности постоянно эволюционирует в эстетическом содержании и повествовательных функциях. Первый уровень ее проявления, актуальный для начальных этапов путешествия – выезда и пребывания в Германии, можно определить как уровень сентиментальной экзальтации, сосредоточенности путешественника на эмоциональном состоянии чувствительной души, вырванной из контекста привычных связей и образа жизни:

Колокольчик зазвенел, лошади помчались... и друг ваш осиротел в мире, осиротел в душе своей! Все прошедшее есть сон и тень: ах! где, где часы, в которые так хорошо бывало сердцу моему посреди вас, милые? [12. Т. 1. С. 32].

Здесь, вероятно, нелишне заметить, что эмоции, владеющие карамзинским нарратором на начальном этапе его путешествия, оказываются поразительно синтонны чувствам радищевского путешественника, который покидает Петербург в состоянии такой же душевной смуты:

Отужинав с моими друзьями, я лег в кибитку. <...> Расставаться трудно, хотя на малое время, с тем, кто нам нужен стал на всякую минуту бытия нашего. Един, оставлен, среди природы пустынный! Вострепетал. <...> – Несчастной, – возопил я, – где ты? <...> Неужели веселости, тобою кушанные, были сон и мечта? [6. С. 28].

Это состояние внутренней самоуглубленности в обоих случаях быстро уступает место живому интересу к разнообразию бесконечно переменчивых подвижных картин объективного мира:

Я вас люблю так же, друзья мои, как и прежде; но разлука не так уже для меня горестна. Начинаю наслаждаться путешествием. Иногда, думая о вас, вздохну; но легкий ветерок струит воду, не возмущая светлости ее. Таково сердце человеческое <...> [12. Т. 1. С. 105].

Однако залогом внимания путешественника к тому, что его окружает, к объективной реальности, остается все та же чувствительная душа: именно это человеческое свойство делает замкнутого и погруженного в меланхолию путешественника начальных писем книги активным наблюдателем и участником кипящей вокруг него жизни:

Я люблю остатки древностей; люблю знаки минувших столетий. Вышедши из города, удивлялся я ныне памятникам гордых римлян, развалинам славных их водоводов [12. Т. 1. С. 351].

Всякая могила есть для меня какое-то святилище; всякий безмолвный прах говорит мне: «И я был жив, как ты, // И ты умрешь, как я». Сколь же красноречив пепел такого автора, который сильно действовал на ваше сердце <...> которого душа отчасти перелилась в вашу? [12. Т. 1. С. 495–496].

Эти размышления, предшествующие описанию развалин древнеримского акведука в окрестностях города Лиона и монумента на могиле Ж.-Ж. Руссо, являются бесспорными свидетельствами того, что в отборе фактов реальности Карамзин, автор «Писем...», руководствовался прежде всего эмоциональным движением чувствительной души, направляющей внимание путешественника на тот или иной объект. Таким образом, объективно-описательный имагологический пласт карамзинского нарратива, по видимости направленный на иноментальную реальность и как будто имеющий целью создание именно ее текстового эквивалента, на своем втором эстетическом плане обнаруживает антропологическую составляющую: реальность окружающего мира до некоторой степени становится автоописательным концептом; через очерковый образ иноментальной реальности нарратор создает своего рода «пейзаж души», вибрирующий на грани понятий «свое» – «чужое», и в той мере, в какой «свое» оказывается отчуждено, карамзинский нарратив приобретает имагологический характер описания «своего» как «чужого».

Причинно-следственная связь жизни души с пластическим реальным мирообразом особенно наглядно проявлена в парижских письмах – может быть, потому, что Франция и Париж изначально были основной целью и страстью русского путешественника:

«Вот он, – думал я, – вот город <...> которого имя стало мне известно почти вместе с моим именем; о котором так много читал я в романах, так много слышал от путешественников, так много мечтал и думал!..» [12. Т. 1. С. 366–367].

«Я в Париже!» Эта мысль производит в душе моей какое-то особенное, быстрое, неизъяснимое, приятное движение... «Я в Париже!» – говорю сам себе и бегу из улицы в улицу, из Тюльери в поля Елисейские <...>» [12. Т. 1. С. 369].

В свете этой особенной причинно-следственной связи, где жизнь чувствительной души и ее эмоция определяют и выбор факта реальности, и интонационный образ его словесного отражения, принципиально новый смысл приобретает композиция «Писем...», обманчиво подталкивающая мысль слишком доверчивого читателя к тому, чтобы счесть ее основой естественную хаотичность последовательной смены дорожных впечатлений. Прихотливое чередование разнотильных, разножанровых, разнотемных писем, посвященных то описанию внешности очередного великого современника, то изображению прекрасного ландшафта, то театральной рецензии, то сухим статистическим сведениям о составе населения, то подробнейшему изложению законодательных основ швейцарской республики, то картинам массовых волнений на улицах французских городов и т.д., на самом деле отражает сложную, прихотливую жизнь чувствительной души в ее непознаваемых законах немотивированной смены психологических состояний. Подобная неизъяснимость жизни души – один из ярких лейтмотивов эмоционального повествовательного пласта «Писем...»:

Отчего сердце мое страдает иногда без всякой известной мне причины? Отчего свет помрачается в глазах моих, тогда как лучезарное солнце сияет на небе? Как изъяснить сии жестокие меланхолические припадки, в которых вся душа моя сжимается и хладеет? [12. Т. 1. С. 401].

Подобные эмоциональные всплески, диссонантно вклинивающиеся в объективное пластическое описание, являются своеобразным ключом к той тематической пестроте и калейдоскопичности, на которых выстроена композиция «Писем...», по видимости не подчиняющаяся никакой логике, кроме логики движения от одного географического пункта к другому, от одного впечатления к другому:

В нынешний вечер наслаждался я великолепным зрелищем. Около двух часов продолжалась ужасная гроза. Если бы вы видели, как пурпуровые и золотые молнии вились по хребтам гор, при страшной канонаде неба! <...>

В Цюрихском кантоне считается около 180.000 жителей, а в городе около 10.000, но только две тысячи имеют право гражданства, избирают судей, участвуют в правлении и производят торг; все прочие лишены сей выгоды. <...>

В субботу вечером Лафатер затворяется в своем кабинете для сочинения проповеди – и чрез час бывает она готова. Правда, если он говорит все такие проповеди, какую я ныне слышал, то их сочинять нетрудно [12. Т. 1. С. 242–243].

Такие подчеркнуто бессвязные переходы от одного аспекта мировосприятия к другому – универсальный композиционный прием «Писем...» – могут обрести адекватное эстетическое истолкование только в свете предположения о том, что прихотливый и видимо логически-бессвязный нарратив «Писем...» в составляющих его разнотильных элементах, обладающих разножанровыми тенденциями, является не чем иным, как формально-структурным средством выражения сложной, разнообразной и зачастую неизъяснимой жизни человеческой души.

Само понятие «душа» для сентименталистов конца XVIII в. наполнено определенным этико-эстетическим смыслом: душа, единство сердца и разума – это тот духовный локус человеческой жизни, в котором упраздняется классицистическая полнота рассудка и эмоции, преодолевается роковой конфликт ума и сердца. В полном соответствии с подобной интерпретацией категорий «души» и «внутреннего человека», в равной мере живущего страстями и рассудком, интроспективный аспект повествования «Писем...» не исчерпывается эмоциональным пластом, но органично включает в себя аспект публицистико-философский, связанный с размышлениями путешественника об истории и современности европейских социумов.

Четыре европейские страны, посещенные Карамзиным и описанные в «Письмах русского путешественника», предлагали мыслителю-социологу два типа государственного устройства: монархический (Германия, Франция) и республиканский (Швейцария, Англия), причем в одном случае Карамзин, проводивший в Париже три месяца (апрель – июнь 1790 г.), стал свидетелем, наблюдателем и очевидцем самого процесса революционного перехода от монархии к республике, который ко времени его путешествия был для Швейцарии и Англии историческим прошлым, а Германии предстоял в историческом будущем. Таким образом, и писатель Карамзин, и путешественник-повествователь «Писем...» оказались в Западной Европе на

перекрестке исторических эпох, когда историческое прошлое становится современностью, а современность чревата историческим будущим. Позже, работая над окончательным текстом «Писем...», Карамзин выразил эту мысль следующим образом:

История Парижа <...> это история Франции и история цивилизации. <...> Французская революция – одно из тех событий, которые определяют судьбы людей на много последующих веков. Новая эпоха начинается: я ее *вижу*, но Руссо ее *предвидел*. <...> События следуют друг за другом как волны взволнованного моря, но есть еще люди, которые считают, что революция уже окончена. Нет! нет! Мы еще увидим много удивительных вещей (курсив автора. – О.Л.) [13. С. 453–454].

При актуальности публицистико-философского аспекта повествования для всего текста «Писем...» центр его тяжести лежит на парижских письмах. И первое, что бросается в глаза при попытке реконструкции социологических взглядов автора текста, кем бы он ни был, Карамзиным или его полувывмышленным героем, – это поразительная концептуальная близость социологической теории прогресса двух авторов крупнейших образцов русской сентименталистской повествовательной прозы – Карамзина и Радищева.

Не случайно, конечно, то обстоятельство, что имя Радищева в той мере, в какой Карамзин мог это сделать после политического процесса писателя, упомянуто в «Письмах...»: «Он помнит К*, Р* и других русских, которые здесь учились» [12. Т. 1. С. 163]. Косвенное упоминание имени становится своеобразной прелюдией к развитию социологической концепции, отвергающей социальное насилие как путь преобразования пусть даже несправедливого социального устройства:

Народ есть острое железо, которым играть опасно, а революция – открытый гроб для добродетели и – самого злодейства. Всякое гражданское общество, веками утвержденное, есть святыня для добрых граждан, и в самом несовершеннейшем нужно удивляться чудесной гармонии, благоустройству, порядку. «Утопия» <...> может исполниться <...> посредством медленных, но верных, безопасных успехов разума, просвещения, воспитания, добрых нравов. <...> Всякие же насильственные потрясения гибельны, и каждый бунтовщик готовит себе эшафот [12. Т. 1. С. 382].

Трудно не увидеть в этой мысли карамзинского русского путешественника по цивилизованной Западной Европе отблеска аналогичной мысли радищевского русского путешественника по самодержавной варварской России: «Но чем народ просвещеннее, то

есть чем более особенников в просвещении, тем внешность менее действовать может» (128). И, конечно же, далеко не случайно Карамзинский путешественник неукоснительно отмечает в Швейцарии и Англии повсеместное распространение любви к чтению, журналы и книги в руках людей, принадлежащих к тому сословию, принадлежность к которому в России нередко исключала даже возможность элементарной грамотности: поселян, городских ремесленников, трактирных слуг и кучеров и т.д. Констатация экстенсивного расширения просвещения в европейских республиках и захвата самых что ни на есть демократических слоев населения в его орбиту прямо связывает увиденную в них путешественником социальную гармонию с «успехами разума и просвещения» как иносказательной социально-политической категории.

Так же трудно не увидеть и поразительного единогласия Радищева с Карамзиным в вопросе о природе и характере коллективной и индивидуальной деспотии, в ответе на который оба писателя не делают никакого принципиального различия между единодержавным тираном-монархом и коллективным тираном – революционным народом. Обе формы тирании в равной мере пагубны для той социальной категории, которая является опорным пунктом мысли каждого из двух писателей – одной отдельно взятой личности и ее естественных прав. Единственное различие заключается в формах выражения этой мысли и ее объеме в масштабах всего произведения в целом. Радищев, который писал заведомо бесцензурную книгу, мог позволить себе прямое декларативное высказывание; Карамзин, связанный цензурными условиями последних лет царствования Екатерины II, не мог поступить иначе, как выразить ее в форме иносказательно-бытовой аллегории:

Какая-то старушка подралась на улице с каким-то стариком; пономарь вступился за женщину; старик выхватил из кармана пистолет и хотел застрелить пономаря, но люди, шедшие по улице, бросились на него, обезоружили и повели его... *a la lanterne* [12. Т. 1. С. 360].

Эта бытовая, анекдотического свойства картинка выразительно рисует катастрофическое состояние общественной нравственности, при котором средством разрешения бытового несогласия становится орудие убийства, а наказанием за нарушение общественного порядка – немедленная казнь без суда и следствия. Зрелище насилия, дошедшего до быта и ставшего ординарной формой социальных взаимоотношений, вызывает к жизни глубоко значительный вывод:

Народ, который сделался во Франции страшнейшим деспотом, требовал, чтобы ему выдали виновного, и кричал: «A la lanterne!» <...> Те, которые наиболее шумели и возбуждали других к мятежу, были нищие и празднолюбцы, не хотящие работать с эпохи так называемой Французской свободы [12. Т. 1. С. 360].

При всей кажущейся локальности этого эпизода в огромном массиве текста «Писем...» переоценить его значение в структуре идеологического пласта повествования книги поистине невозможно: это практическое подтверждение умозрительного тезиса радищевского героя-путешественника, воочию наблюдаемое очевидцем тех самых революционных процессов, которые были в радищевской книге предметом априорной аналитической рефлексии. И практика, следующая за теорией, порождает своим опытом вывод, до мелочей совпадающий с выводом, сделанным аналитическим доопытным путем.

Несмотря на то, что в «Письмах...» очерковый, эмоциональный и публицистический пласты повествования не соединены такой жесткой причинно-следственной связью, как в «Путешествии из Петербурга в Москву», все же несомненной представляется их органичная соотнесенность: способность в своей совокупности моделировать процесс познания и духовного роста, равно свойственная двум образцам русской литературы путешествий, которые созданы в теснейшей хронологической близости.

В «Путешествии...» Радищева и «Письмах...» Карамзина все эти уровни повествования делают повествовательную структуру текста выражением принципа взаимоотношений субъекта повествования с окружающей его объективной реальностью. Поэтому вопрос о соотношении образа нарратора с личностью автора, разрешенный Карамзиным с такой степенью оригинальности, какой до него не знала русская литература, приобретает в нарративной структуре его текста особую остроту. Как это давно установлено, «Письма русского путешественника», несмотря на все стремление автора внушить читателям убеждение, что он публикует свои подлинные дорожные письма друзьям, отнюдь не являются действительными посланиями Карамзина его московским друзьям Плещеевым, А.А. Петрову и И.И. Дмитриеву [14. С. 158–237; 15. С. 29–32; 3. С. 527, 534–540].

Однако стремление читателя и исследователей видеть в лице героя «Писем...» если не образ, то отблеск личности Карамзина, так же как и в аналогичном случае с Радищевым, не совсем безосновательно. Оба героя-путешественника, оба субъекта нарратива суть художественные образы, имеющие определенное, хотя и разное отношение к личности своих создателей.

Герой-путешественник Радищева поражает воображение своей принципиальной обезличенностью. В книге Радищева концептуально отсутствует презентация героя: он безымянен, у него нет прошлого и будущего, его возраст и семейные обстоятельства могут быть реконструированы лишь косвенно, его социальное положение, место в служебной иерархии и цель путешествия из Петербурга в Москву никак не определены; единственный ряд личностных свойств, в которых раскрывается его облик, – это переживание, мышление и речепорождение в письменном дискурсе, – но именно здесь он оказывается способен уподобиться автору текста своим духовным обликом, – как, впрочем, и любому другому читателю в этом ряду общечеловеческих свойств; единственным различием в данном случае может быть степень духовной зрелости Радищева, его героя-повествователя и читателя.

Герой-путешественник Карамзина столь же поразителен своей крайней индивидуализированностью, предельно – вплоть до имени («К*») и маршрута – приближенной к биографическим обстоятельствам автора текста. Однако в том, что касается духовного облика нарратора, то между ним и автором существует довольно серьезный психологический зазор: «Главное же различие между двумя путешественниками заключается в их духовной зрелости: хотя по возрасту они ровесники, но по страницам книги путешествует милый, любознательный, но довольно легкомысленный молодой человек, с живыми, но неглубокими интересами. Сам же Карамзин в эту пору был уже много передумавшим и перечитавшим человеком, проявлявшим важнейшую черту духовной зрелости – самостоятельность интересов и суждений» [15. С. 31]. Но этот духовно зрелый Карамзин периодически выглядывает из-под неплотно прилегающей к его лицу маски литературного героя. Стилизуя литературную позу путешественника как позу юного искателя мудрости в кругу европейских ученых и деятелей культуры, Карамзин щедро наделил героя своей собственной энциклопедической образованностью и эрудицией, заставляя его стремиться поразить собеседников не простодушием и наивностью, а обширностью и глубиной познаний [3. С. 527].

В эстетическом отношении оба героя – это отвлеченные от реального эмпирического человека его собственные художественные образы, духовный и биографический, в чем-то подобные тому, который Пушкин создаст в романе «Евгений Онегин», поместив свой собственный художественный образ среди вымышленных героев романа и связав этот литературный автопортрет узами приятельства

и знакомства с детищами своего писательского воображения. Однако цели этими автопортретами преследуются разные.

Если Радищев в духовном пути своего героя продемонстрировал читателям уже пройденный автором путь само-познания и освобождения – и обезличил своего героя вплоть до полного отсутствия каких бы то ни было индивидуальных примет, создав своего рода промежуточное контактное звено между собой и читателем: лабораторную модель, матрицу, легко вбирающую в себя любое конкретно-биографическое содержание, то карамзинский индивидуализированный и приближенный к личности своего создателя почти до последнего предела возможности образ героя-путешественника – это тоже своеобразная лабораторная модель, только создана эта модель с иной целью, которая и обусловила ее (модели) структуру. Создав свой собственный художественный образ и проведя своего героя, почти тождественного личности самого писателя, по собственному европейскому маршруту, Карамзин сделал это с целью познать и создать самого себя.

В этой связи показательно, что весь повествовательный материал «Писем русского путешественника», моделирующий процесс познания в совокупности своих очеркового, эмоционального и аналитического пластов, обрамлен возникающим в начале и в конце книги мотивом зеркала – простейшего инструмента самопознания и самоотождествления. В начале пути мотив зеркала проецируется на внешний мир: зеркалу уподоблена объективная реальность. Вглядываясь в нее, человек видит в ней свое отражение и, таким образом, познает самого себя через отблеск свойств собственной личности на предметах и явлениях внешнего мира:

«Глаз, по своему образованию, не может смотреть на себя без *зеркала*. Мы созерцаемся только в других предметах. Чувство бытия, личность, душа – все сие существует единственно потому, что вне нас существует, – по феноменам или явлениям, которые до нас касаются» (курсив мой. – О.Л.) [12. Т. 1. С. 153].

Эта цитата из письма швейцарского физиогномиста Лафатера, приведенная карамзинским героем в самом начале его путешествия, откликается в последнем письме книги своеобразным эхом, в котором аналогией зеркала, способствующего самопознанию и самоотождествлению, становится уже не жизнь, а текст – образ жизни, воспринятой автором и отчужденной от его личности в слове; текст,

обретающий самостоятельное существование как любой другой отдельный от человека объект:

Перечитываю теперь некоторые из своих писем: вот *зеркало* души моей в течение осмнадцати месяцев! Оно через 20 лет (если столько проживу на свете) будет для меня еще приятно – пусть для меня одного! Загляну и увижу, каков я был, как думал и мечтал; а что человеку (между нами будь сказано) занимательнее самого себя?.. (курсив мой. – *О.Л.*) [12. Т. 1. С. 601].

Двойная аналогия – жизнь-зеркало, в котором душа рассматривает и познает саму себя, и текст-зеркало души, хранящее ее верный облик, уподобляет друг другу свои крайние позиции через общий средний элемент. Жизнь как зеркало и текст как зеркало становятся взаимозаменяемыми реальностями. Здесь – корни жизнестроительства Карамзина, заставлявшие его относиться к своей биографии как к произведению искусства, а его современников и потомков – увидеть в литературном образе писателя несомненный портрет живого, реального человека: «Творя литературу, Карамзин творил самого себя», «не только литература переливалась в жизнь, но и жизнь становилась формой литературного творчества» [3. С. 526, 528].

Ближайшим результатом этого открытия принципиально нового типа связи между жизнью и литературным текстом, воплощенного в структуре карамзинского нарратива, стало то, что литературный образ обрел способность перекрывать облик реального человека: «Для современников, знавших Карамзина лично <...> реальностью был Карамзин, а герой книги – его тенью, созданием его пера. Для последующих поколений читателей все произошло, как в сказке Андерсена, литературный персонаж стал реальностью <...> а сам реальный автор как бы превращался в его тень» [15. С. 32]. Но и литературная позиция Карамзина тоже оказалась во многом определена жизнестроительством «Писем русского путешественника». Практически ни одна повесть из числа созданных им в период работы над книгой не обойдется отныне без персонифицированного субъекта повествования – автора, от первого лица которого русскому читателю, убежденному в том, что это лицо самого Карамзина, будут поведаны истории бедной Лизы, Натальи, боярской дочери, таинственного незнакомца с острова Борнгольм и юного Леона – «рыцаря нашего времени».

Если говорить о перспективах нарративных новаций «Писем русского путешественника», то ближайшей будет, очевидно, типология нарратива русского травелога первой половины XIX в. Прототекст

русского травелога, каким являются карамзинские «Письма...», надолго, если не навсегда, определил специфическую объектно-субъектную природу его нарратива в том, что касается соотношения очерковых описаний и психолого-антропологического аспекта. Очень часто, видимо, объектный пласт имагологического описания в русском травелоге оказывается только формой и способом создания интроспективно-локального текста, а образы иноментальной реальности – автоописательным концептом, особенно очевидным в ситуациях идентификации иноментальной реальности как «своей». В таких случаях образ «другого» и «чужого» становится выразительной характеристикой «своего», географический локальный текст нечувствительно переходит в «пейзаж души», а импульс эстетической реакции притяжения или отталкивания исходит из глубин фоновых знаний и душевного строя путешественника, но не вызван реальным объектом в его материальной непреложности [16, 17]. Эти особенности нарратива русского травелога особенно очевидны в переходные эпохи смены литературных направлений и методов – на рубеже 1830–1840-х гг., когда сентиментально-романтический строй души уступает место прагматике «действительности», и на рубеже XIX–XX вв., в эпоху возрождения романтического мироощущения, предшествовавшего символизму: наиболее очевидное свидетельство этой вибрации от субъекта описания к объекту и обратно предлагает трилогия П.П. Муратова «Образы Италии».

Что же касается перспективы более отдаленной, то в ней, по-видимому, обрисовывается не что иное, как основные слагаемые жанрового своеобразия русского классического Романа Жизни («Кто недочел Ее Романа...» – «Евгений Онегин»), первые проявления которого очевидны уже в лироэпическом нарративе «Рыцаря нашего времени», где образу автора принадлежит экстраординарная роль, как минимум равная роли образа героя. Авторский слой сюжета и область непосредственного включения авторского сознания в моделируемый романом образ реальности отныне становятся неотъемлемым жанровым свойством русского романа – от «лирических отступлений» «Евгения Онегина» и «Мертвых душ» до философии истории «Войны и мира». Но этот нарративный пласт структуры романа, где реальный автор становится персонажем собственного текста и тем уподобляется вымышленному герою в своем реальном статусе (что, кстати, изначально блокирует возможность предположить скрытое персональное тождество автора и героя, репрезентируя их как «разных»,

«других»), не просто отождествляет реального автора с вымышленным героем в романном сюжете (или наоборот); такая нарративная структура *in genere* снимает различие между объектом и его отражением, упраздняет разрыв между истиной объективной реальности и вымыслом художественного образа, создавая литературными средствами такой образ нелитературной реальности, который способен переживаться как более острый и убедительный, чем сама эта реальность.

Литература

1. *Роботи Т.А.* «Литература путешествий» // Русская проза. Л., 1926. С. 48–50.
2. *Гуковский Г.А.* Карамзин // История русской литературы: в 14 т. М.; Л., 1950. Т. 5.
3. *Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* «Письма русского путешественника» Карамзина и их место в развитии русской культуры // Карамзин Н.М. Письма русского путешественника. Л., 1984.
4. *Чулков М.Д.* Пересмешник. М., 1987.
5. *Русская литература XVIII века.* Л., 1970. С. 450.
6. *Радищев А.Н.* Сочинения. М., 1988.
7. *Макогоненко Г.П.* Радищев и его время. М., 1956.
8. *Кулакова Л.И., Заповов В.А.* А.Н. Радищев. «Путешествие из Петербурга в Москву»: комментарий. Л., 1974.
9. *Кочеткова Н.Д.* Радищев // История русской литературы: в 4 т. Л., 1980. Т. 1.
10. *Заповов В.А.* Александр Радищев – человек и писатель // Радищев А.Н. Сочинения. М., 1988.
11. *Гуковский Г.А.* Русская литература XVIII века. М., 1939.
12. *Карамзин Н.М.* Избранные сочинения: в 2 т. М.; Л., 1964. Т. 1.
13. *Карамзин Н.М.* Письма русского путешественника. Л., 1984.
14. *Ситовский В.В.* Н.М. Карамзин – автор «Писем русского путешественника». СПб., 1899.
15. *Лотман Ю.М.* Сотворение Карамзина. М., 1987.
16. *Лебедева О.Б., Янушкевич А.С.* Германия в зеркале русской словесной культуры XIX – начала XX вв. München: Otto Sagner Verlag, 2000.
17. *Лебедева О.Б., Янушкевич А.С.* Образы Неаполя в русской словесности XVIII – первой половины XIX веков. Europa Orientalis. A cura di Mario Capaldo e Antonella D'Amelia. № 20. Salerno, 2014.

ALTER EGO AS AN OBJECT OF IMAGOLGY: THE NARRATIVE STRUCTURE OF *LETTERS OF A RUSSIAN TRAVELER* BY N.M. KARAMZIN IN THE LIGHT OF THE NATIONAL NARRATIVE TRADITION

Lebedeva Olga B. Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: obl25@yandex.ru.

Imagology and Comparative Studies, 2015, 1(3), pp. 5–28. DOI 10.17223/24099554/3/1

Keywords: N.M. Karamzin, A.N. Radishchev, Russian novel and lyric-epic of the 18th century, travelogue, narrative, object-subject structure of text, object of imagology description.

Karamzin's central work of the 1790s *Letters of a Russian Traveler* does not lack literary critics' attention. However, the narrative structure of Karamzin's text is still one of the most attractive objects for researchers in regard to the problem of the combination of the objective and subjective narrative layers in his narrative. Due to the synthetic reception of different traditions of European travel literature, *Letters* clearly shows structural universalism of Karamzin's genre variant of travel notes. The combination of the traditions of sensitive, geographical and philosophical-journalistic travel genre variants contributed to the organic synthesis of the objective (descriptive and essay-type) and subjective (emotional, analytical and ideological) aspects of the story. The combination in the text structure of the two forms of narration in the first person, epistolary and travel notes, doubled and, thus, sharply accentuated the personal character of the narrative.

Starting from the earliest tales of Russian travelers of modern times, the Russian narrative tradition of the 18th century clearly focused on the accentuation of the subjective beginning of a travelogue in its attention to the personality of the hero that subordinated all the empirical material of a travel and became the central aesthetic text category that defined the plot and composition in every genre modification of early Russian epic and lyrical epic. This trend was reflected in the absolute predominance of forms of narration in the first person (epistolary, travel notes, document imitation) that define the genre originality of the early Russian novel. Early Russian epistolary and an autobiographical novel attributed the author's narrative function to the character, thus equating the character's creative rights with the author's, which reduced the explicitly author's narrative elements of the text and made once declarative expression of the author's position an indirect artistic and imagery overtone. The parallel process of a compensatory nature (the parity of the image statuses between the author's and character's personalities, finding the author's own space in the text) developed in a lyrical epic poem, which equalized the author with the hero and attributed the author's function to the character thus entitling the author to model his own artistic image, just like he does it with the image of the character. Although it is, apparently, A. Radishchev's *Journey from St. Petersburg to Moscow* that demonstrates most of these typological narrative features of the Russian epic and lyrical epic of the end of the 18th century.

If one now looks at the narrative structure of *Letters of a Russian Traveler* from the standpoint of the above narrative methods, the poetics of *Letters* shows two elements fundamentally important for the aesthetics of the work. First, it is the structure of the narrative, the same model as Radishchev's three-component narrative: objective and essay-type, emotional and expressive, and analytical journalistic layers of the worldview in their interconnectedness recreate the sensual model of cognition. Second, it is features of the purely artistic structure of the text, fully determined by subjective centralization of the narrative which produces, however, an impression of subordination to the objective descriptive aim.

The narrator's thoughts about his cultural and aesthetic preferences preceding objective descriptions are evidence that, in selection of facts of reality, Karamzin, the author of *Letters*, was guided by an emotional motion of the sensitive soul directing the attention of the traveler on a particular object. Thus, the objective, descriptive, imagological layer of Karamzin's narrative apparently orients at a foreign mentality's reality, as if aiming to create its textual equivalent. In its second aesthetic aspect the layer shows an anthropological component: the reality of the world becomes an auto-descriptive concept to some extent; through the essay image of a foreign mentality's reality the narrator creates a kind of a "landscape of the soul" vibrating on the border of the concepts "own" – "alien". The degree to which "own" is alienated shows how Karamzin's narrative acquires the imagological character of describing "own" and "alien".

References

1. Roboli, T.A. (1926) *Literatura puteshestviy* [Literature of travels]. In: *Russkaya proza* [Russian prose]. Leningrad: Academia.
2. Gukovskiy, G.A. (1950) Karamzin. In: *Istoriya russkoy literatury: V 14 t.* [History of Russian literature: in 14 v.]. V. 5. Moscow; Leningrad.
3. Lotman, Yu.M. & Uspenskiy, B.A. (1984) "Pis'ma russkogo puteshestvennika" Karamzina i ikh mesto v razvitiy russkoy kul'tury [Letters of a Russian Traveler by Karamzin and its role in the development of Russian culture]. In: Karamzin, N.M. *Pis'ma russkogo puteshestvennika* [Letters of a Russian Traveler]. Leningrad: Nauka.
4. Chulkov, M.D. (1987) *Peresmeshnik* [Mockingbird]. Moscow: Sovetskaya Rossiya.
5. Makogonenko, G.P. (1970) *Russkaya literatura XVIII veka* [Russian literature of the 18th century]. Leningrad.
6. Radishchev, A.N. (1988) *Sochineniya* [Works]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
7. Makogonenko, G.P. (1956) *Radishchev i ego vremya* [Radishchev and his time]. Moscow: Goslitizdat.
8. Kulakova, L.I. & Zapadov, V.A. (1974) A.N. Radishchev. "Puteshestvie iz Peterburga v Moskvu". *Kommentariy* [A.N. Radishchev. A Journey from St. Petersburg to Moscow. Commentary]. Leningrad: Prosveshcheniye.
9. Kochetkova, N.D. (1980) Radishchev. In: Prutskov, N.I. (ed.) *Istoriya russkoy literatury: V 4 t.* [History of Russian literature: In 4 v.]. V. 1. Leningrad: Nauka.
10. Zapadov, V.A. (1988) Aleksandr Radishchev – chelovek i pisatel' [Alexander Radishchev – a man and a writer]. In: Radishchev, A.N. *Sochineniya* [Works]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
11. Gukovskiy, G.A. (1939) *Russkaya literatura XVIII veka* [Russian literature of the 18th century]. Moscow: Uchpedgiz.
12. Karamzin, N.M. (1964) *Izbrannye sochineniya: V 2 t.* [Selected works: in 2 v.]. V. 1. Moscow; Leningrad: Khudozhestvennaya literatura.
13. Karamzin, N.M. (1984) *Pis'ma russkogo puteshestvennika* [Letters of a Russian Traveler]. Leningrad: Nauka.
14. Sipovskiy, V.V. (1899) N.M. Karamzin – avtor "Pisem russkogo puteshestvennika" [N.M. Karamzin – the author of Letters of a Russian Traveler]. St. Petersburg.
15. Lotman, Yu.M. (1987) *Sotvorenie Karamzina* [Creation of Karamzin]. Moscow: Kniga.
16. Lebedeva, O.B. & Yanushkevich, A.S. (2000) *Germaniya v zerkale russkoy slovesnoy kul'tury XIX – nachala XX vv.* [Germany in the mirror of Russian verbal culture of the 19th – early 20th centuries]. München: Otto Sagner Verlag.
17. Lebedeva, O.B. & Yanushkevich, A.S. (2014) *Obrazy Neapolya v russkoy slovesnosti XVIII – pervoy poloviny XIX vekov* [Images of Naples in Russian literature of the eighteenth – first half of the nineteenth centuries]. *Europa Orientalis*. 20.

Ю.Е. Пушкарева

ИТАЛЬЯНСКИЙ ТЕКСТ НА СТРАНИЦАХ ЖУРНАЛА «МОСКОВСКИЙ ВЕСТНИК» (1827–1830)

В статье рассматривается малоизученная проблема – итальянский текст, представленный в журнале «Московский вестник». Журнал, основанный кружком любителей, формировал свою концепцию на основе немецкой философии (прежде всего работ Шеллинга) и эстетики романтизма. Тем не менее, систематизация материалов «Указателя содержания» и анализ некоторых текстов позволяют утверждать, что в журнале представлен не менее разносторонний образ Италии – в аспектах культуры, философии, науки. Переводы художественных и научных сочинений, рецензии, путевые заметки, касающиеся Италии, составляют значительный пласт материалов «Московского вестника». Журнал внёс важный вклад в русско-итальянский культурный диалог, показав Италию и как романтический миф (страна мечты, красоты, поэзии), и как реальное, освоенное пространство, обладающее культурной и исторической спецификой.

Ключевые слова: «Московский вестник», итальянский текст, любознательность.

История русской философской мысли неразрывно связана с деятельностью Общества любителей – поэтов, писателей и публицистов, популяризаторов европейской философии на почве русского искусства, – основанного и возглавляемого В.Ф. Одоевским. Печатым органом, где сосредоточились члены Общества и их идейные наследники после событий 14 декабря 1825 г., стал журнал «Московский вестник» [1]. Это издание во многом уникально, причём не только из-за энциклопедического характера и «установки на последовательную научность» [2. С. 4], хотя научно-философская специфика провозглашалась и поддерживалась издателем, М.П. Погодиным, идейным вдохновителем Д.В. Веневитиновым [3. С. 418–419], С.П. Шевырёвым [2. С. 105–106]. Последний в «Обзрении русских журналов в 1827 году» открыто противопоставил «Московский вестник» другой отечественной периодике, в первую очередь – «Московскому телеграфу» Н.А. Полевого, который также претендовал на универсальность тематики, но носил более массовый, развлекательный характер [2. С. 107]. Исследователи единодушны в том, что «Московский вестник» «уходит от “пестроты”, целенаправленно избегает всего эмпирического... и сосредотачивается на проблемах философии, истории, эстетики» [2.

С. 108–109]. Такие черты напрямую перекликаются с идеализмом Любомудров, с содержанием статей Веневитинова, Киреевского, раннего Одоевского.

Энциклопедическая ориентация очевидна и при взгляде на содержание конкретных номеров [4], где преобладают русскоязычные и переводные публикации из области истории, филологии, естественных наук, обширные критические обзоры, элитарная художественная литература. Например, в XVI номере за 1827 г. специфике журнала вполне отвечают даже такие «ненаучные» разделы, как «Изыщная словесность» (лирико-драматическое стихотворение А. Мерзлякова «Шувалов и Ломоносов», «Отрывки из жизнеописания Наполеонова» В. Скотта), «Смесь» («Об имени киргиз-казанского народа...», «Отрывок из похвального слова Лапласу») и даже «Разные известия» («О ботаническом саду и библиотеке А.К. Разумовского», «О распространении христианства») [4. С. 22–23]. Ещё более яркий пример – II номер за 1827 г., где под одной обложкой с отрывками из «Валленштейнова лагеря» Шиллера и из IV главы «Евгения Онегина» оказывается научная статья В. Титова «О романе как представителе образа жизни новейших европейцев» [4. С. 36]. Трудно не заметить, что журнал улавливает наиболее актуальные тенденции эпохи и систематически обращается к крупнейшим деятелям науки и культуры (кроме уже названных, к ним относятся Гёте, Байрон, Шатобриан и многие другие).

Специфика «Московского вестника» не только в глубине и философичности, но и в судьбе. Характерно, что в первый период существования журнала с ним тесно сотрудничал А.С. Пушкин, напечатавший там тридцать своих произведений [1]. Однако сотрудничество не стало долговечным: Пушкин не всегда сходиллся с Любомудрами в эстетических взглядах (можно предположить, что ему не была близка их чрезмерная умозрительность, а также преклонение перед немецким идеализмом) и с трудом шёл на компромиссы. Тем не менее его сближение с «Московским вестником» – знаменательный факт, доказывающий, что Любомудры в своих исканиях подошли к коренным вопросам русской литературы и общественной жизни. Впоследствии творчество Пушкина (его историзм, внимание к жанру романа и проч.) повлияло на формирование новой, философско-аналитической методологии критики в статьях Веневитинова, Киреевского, Шевырёва [5].

«Московский вестник» просуществовал недолго: идеальные устремления его издателей не выдержали столкновения с действительностью, которая требовала практицизма и борьбы за читательский спрос

[2. С. 244]. Кроме того, остаётся открытым вопрос о том, насколько актуальным для русской жизни был немецкий идеализм, когда начинался зрелый период творчества Пушкина, в литературу входил Гоголь, а в критике уже зрели реалистические искания Белинского. Однако несомненно, что именно любомудры заложили фундамент философской эстетики и вообще популяризации философии в России [5].

Естественно, что содержание «Московского вестника» отразило ориентацию любомудров на европейский опыт: огромная доля материалов – это переводы или анализ зарубежной научной и художественной словесности, а также новости из европейской культурной жизни [4]. Особенно много, конечно, публикаций, связанных с Германией, Францией и Англией; это объясняется историко-культурной ситуацией и философскими взглядами создателей журнала. При этом немецкое наследие выходит на первый план: субъективный идеализм Шеллинга, а также творчество немецких романтиков (Тика, Брентано и др.) и Гёте стали фундаментом изысканий любомудров. Вопросы познания и разума, взаимодействия идеала и действительности, предназначения и восприятия искусства решались ими в «немецком» ключе (яркие примеры – статьи Веневитинова «Письмо к графине NN», «Второе письмо о философии», его же отрывок «Скульптура, живопись и музыка»; гносеологические и эстетические рассуждения в путевых дневниках Шевырёва; художественно-философская проза Одоевского (например, «Русские ночи») и проч.). Значимо также, что многие любомудры (включая названных) переводили Гёте, романтиков (поэтов и новеллистов); Одоевский интересовался Гофманом и во многом придерживался его художественных принципов [5].

Тем не менее взаимодействие «Московского вестника» с западно-европейской культурой не ограничивалось связями с Германией. Интерес создателей журнала к эстетической сфере, попытки философски осмыслить искусство, частые обращения к Античности и эпохе Ренессанса обусловили особый интерес и к тексту итальянскому. Представления о культуре, истории, природе Италии, национальном характере итальянцев обрели в журнале полное и своеобразное отражение. Важно, что это отлично вписалось в историко-литературный контекст эпохи: именно в это время среди русского дворянства начинается активная «итальяномания». Батюшков и Раич переводят итальянскую поэзию [6]; Италией и Римом на всю жизнь вдохновляется Гоголь [7]; в «страну прекрасного» устремляются Жуковский, Одоевский, Шевырёв; ей посвящает стихи Веневитинов... [3]. Зинаида Волконская,

главная «муза» любомудров и хозяйка видного литературного салона, в итоге переезжает туда навсегда и даже принимает католицизм [8]. При этом из романтического мифа (земля живописи, оперной музыки, куртуазной поэзии, где прекрасно всё – от природы до людей и языка) Италия постепенно превращается в реальное, освоенное пространство, в по-новому осмысленный культурный феномен. «Московский вестник» сыграл в этом процессе не последнюю роль.

Согласно Предметному указателю содержания [4] Италия более или менее явно фигурирует в 29 публикациях, которые распределяются по разделам следующим образом: «Изящная словесность» – 11 (из них 7 стихотворений и 4 прозаических произведения), «Смесь» – 6, «Критика» – 6, «Науки» – 5, «Русский театр» – 1. Такое соотношение закономерно: общеизвестно, что Италия воспринималась русской дворянской интеллигенцией прежде всего как страна искусства, край телесной и духовной красоты, своеобразный земной рай (достаточно обратиться к таким текстам, как «Рим» Гоголя, вставные новеллы из «Русских ночей» Одоевского, лирика Баратынского и Веневитинова, многочисленные итальянские травелоги). При этом, несмотря на роль итальянской музыки, живописи, скульптуры, на первый план выходит словесность (как справедливо замечает Э. Маньянини в статье о путевых заметках С.П. Шевырёва, «освоение Италии русскими сначала происходит через литературу» [9. С. 367]). У такой ситуации много причин, начиная от пространственной дистанцированности (как, например, у Пушкина и раннего Одоевского) и заканчивая спецификой романтической культуры в целом, её склонности придавать мирозидительное значение слову. Скрамное присутствие Италии и итальянцев в разделе «Науки», на наш взгляд, не менее логично: «отчизна вдохновенья» [10. С. 67], «страна чуда, поэтической мечты... любви» [6. С. 81] неизбежно ассоциировалась скорее с иррациональным, необъяснимым в человеке и жизни, чем с её последовательным, научным освоением.

Художественная литература представлена в первую очередь переводными поэтическими текстами; в их числе анонимные «Яблонь и Лавра», «Валерио», «Лотос» М. Риччи, два перевода отрывков из «Освобождённого Иерусалима» Т. Тассо. К итальянской же сфере составители «Предметного указателя» относят переводы древнеримских авторов: два отрывка из «Превращений» Овидия – «Нарцисс», «Меркурий и Батт», оду Горация «К Венере» (*Carmina* I, XXX) [4]: Италия продолжает традиционно осмысляться как прямая наследница

Античности, колыбель европейской цивилизации. Кроме того, к итальянской поэзии примыкают историко-филологические материалы научного раздела (переведённые «Нечто об Освобождённом Иерусалиме» Шатобриана, а также цикл Аста «Отрывки из курса филологии»: «О Таците», «Греки и римляне», «О Виргилиевой Энеиде»).

Исторический срез античного наследия значительно перевешивает современную итальянскую поэзию, однако «Московский вестник» не обходит вниманием графа Миньято Риччи – заметную в литературной Москве фигуру, друга Волконской и Шевырёва; Риччи не только писал на родном языке, но и переводил на итальянский Державина, Жуковского, Пушкина [10]. Что касается повышенного интереса к поэме Тассо, то это отражение уже сложившейся литературной традиции (вспомним элегии Батюшкова «К Тассу», «Умиравший Тасс», статью «Ариост и Тасс», которые способствовали созданию в русской культуре образа Тассо как обобщённого трагического образа поэта-изгнанника, не принятого миром). Активная рецепция «Освобождённого Иерусалима» ещё и дань уважения итальянскому Ренессансу, ведь к концу 20-х гг. русское сознание уже познакомилось с шедеврами Данте и Петрарки [6. С. 12–13]. Эпоха Возрождения неизбежно выделяется как ещё одна, наряду с Римской империей, ключевая веха в итальянской истории.

Тем не менее даже на страницах энциклопедического журнала Италия не предстаёт лишь как страна с великим прошлым, остановившаяся в развитии. Как и во всей Европе, в ней бурлит жизнь, а современный человек стремится познать мир и осмыслить своё место в нём. Поэтому живой интерес к истории не отменяет внимания к современности (что соответствует идеалистическому историзму издатель журнала), и среди материалов мы находим, во-первых, перевод отрывков из романа А. Мандзони «Обручённые» (выполненный Шевырёвым) и критическую статью об этом произведении, а во-вторых, свидетельства разностороннего развития итальянской науки (например, публикация М.П. Погодина о «Философии статистики» М. Джиджойи, заметка «О Ватиканской библиотеке» и т.п.). К последним примыкают те научные сочинения, которые созданы не итальянскими авторами, но базируются на итальянском материале (например, критика книги Селтля «Жизнь Цезаря по историческим документам» или «Взгляд на историю дипломатии» И.И. Данилевича).

Стоит отметить, что Мандзони – единственный итальянец-прозаик, попавший в орбиту «Московского вестника», и вряд ли это

лишь случайность или следствие его известности: «Обручённые» (1827) – «одна из вершин... европейского исторического романа эпохи романтизма» [11. С. 218], где каноны романтической литературы в духе Скотта (провиденциализм, дидактическая религиозность, поэтика контраста) переплелись с новыми, реалистическими тенденциями. Любомуудры придавали огромное значение жанру романа: он привлекал их «универсальностью», а также «изначально заложенными в нём возможностями самобытности, народности» [2. С. 167]. От такой концепции издателей, безусловно, тянутся нити и к их преклонению перед зрелым творчеством Пушкина.

Другим аспектом современной духовной жизни, напрямую связанным с Италией, конечно, является музыка, а в контексте «Московского вестника» – музыкальный театр. Так, в журнале размещена рецензия С.Т. Аксакова на оперу-водевиль «Чудные приключения и удивительное морское путешествие Пьетро Дандини», переведённую с французского [4. С. 100] (к сожалению, нам не удалось выяснить, был оригинал написан по-французски или французский только язык-посредник при переводе с итальянского). Насколько можно судить по лаконичному тексту рецензии, в водевиле фигурировали персонажи с итальянскими именами (Пьетро, Фретино и т.д.), а вся постановка была выдержана в духе традиционной итальянской комедии дель арте с фарсовыми ситуациями, переодеваниями, волшебными превращениями (*«много остроумных, колких и даже глубоких мыслей, завёрнутых в шутовские слова»* [12]). Такая лёгкость порождает ироничные интонации рецензента (*«нельзя не заметить, что Истина, Нереида, реки и речки были одеты по-домашнему»* [12]) и неоднозначность итоговой оценки (*«проза разговорна, и некоторые куплеты написаны легко и замысловато; жаль, что встречается довольно плоских шуток и каламбуров»* [12]).

Однако наиболее репрезентативными, в некотором смысле итоговыми (они напечатаны уже в последний год существования журнала) текстами по отношению к образу Италии можно считать путевые заметки русских литераторов-путешественников – С.П. Шевырёва и княгини З.А. Волконской [4. С. 100]. Оба были тесно связаны с Италией биографически: Волконская уехала во Флоренцию в 1829 г. и затем, поселившись в Риме, до конца жизни лишь трижды возвращалась в Россию [8. С. 186–187], Шевырёв же впервые прибыл в Италию в составе свиты княгини, как воспитатель её сына, и оставил

множество писем, дневников и воспоминаний о своих визитах туда [9. С. 363–364].

Русский травелог, имеющий давнюю историю и уходящий корнями в древнерусские хождения, в XVIII – XIX вв. переживает кардинальные перемены [13. С. 5–20]. Бытовое восприятие действительности у авторов-путешественников начинает сложно взаимодействовать с эстетическим, причём второе часто превалирует над первым, затрудняя разграничение индивидуального опыта и культурных стереотипов, подлинности и вымысла [13. С. 196–204]. На фоне же столкновения сентиментализма с романтизмом, традициями просветительской литературы и стернианской игрой с текстом восприимчивый русский травелог представляет собой по-своему уникальное, очень эклектичное жанровое образование [13. С. 196–204]. Часть этих особенностей, на наш взгляд, отразилась и в произведениях Шевырёва и Волконской, напечатанных в «Московском вестнике», несмотря на их внешнюю простоту.

Отрывки из дневника Шевырёва, озаглавленные «Отрывки из дневника. Прогулка русского путешественника по Помпее в 1829 году», появились в журнале в разделе «Смесь» и разделёнными на две части [4. С. 100]. Первое обусловлено, скорее всего, их объективным, очерковым характером, который не позволил издателям разместить текст в «Изящной словесности», а второе – достаточно крупным объёмом. В фиксации своих впечатлений автор старается свести к минимуму субъективность и описать увиденное исчерпывающе подробно. Этому способствует скрупулёзная детализация с обилием эпитетов (из описания «дома Саллюстия»: *«На стене видна живопись, изображающая клетчатую решетку, переплетённую виноградом... и голубое небо»* [14]; из описания бани в «доме Поэта»: *«Это большая ротонда, невысокая; потолок украшен барельефами; в стенах полукруглые ниши, где, вероятно, были статуи. Почти в величину самой ротонды... круглая, беломраморная ванна, куда сходят по ступеням. В нее втекала вода из бронзового языка, вделанного в стену...»* [14]). Иногда создаётся впечатление, что путешественник «захлёбывается» в подробностях, не в силах полностью охватить величие древнего города и попытаться выразить его хотя бы в количественных эквивалентах (об амфитеатре: *«В нём могло заключаться 20000 человек... Он имел 40 выходов больших и 57 малых...»* [14]). Эффект предельной объективности достигается также с помощью развёрнутых примечаний и исторических экскурсов (*«Во многих памятниках Помпеи вы заме-*

тите большое разрушение. Дело в том, что извержению 79-го года... предшествовало страшное землетрясение в 63-м году при Нероне» [14]), аутентичных латинских названий («*Всё тот же широкий двор, или atrium, с портиком, окружающим покатым к центру impluvium (дождеём)...*» [14]).

Тем же целям служит сама жанровая принадлежность: Шевырёв выстраивает именно прогулку, на которую приглашает читателя. Так, в тексте часты обращения («*Вот и конечно наше гулянье по городу, друзья мои*» [14]), он весь пронизан глаголами движения («*Входим направо в дом виллы...*»; «*Поворотив* немного влево, мимо публичного фонтана *идем* прямо по улице и опять налево» [14]), визуальными образами и словами с семантикой чувственного восприятия («*Вышел из теплой бани, можно было умыть лицо в этом бассейне холодной водою*»; «*Нет ни одного дома без живописи, и пестрота в красках* *чрезвычайная*» [14]). При этом реконструируется не только современное, но и древнее состояние пространства: от лица повествователя происходит своеобразное оживление мёртвого («*В середине амфитетра пустое, плоское полукруглое место... Около его-то... возлежали правительственные чиновники*»; «*Здесь <...> останавливались путешественники, судя по тому, что в конюшне найдены... остатки тележки и железные круги колёс*» [14]).

Но именно в результате такого «оживления» автор вступает на опасную границу, за которой объективность утрачивается. Очень часто повествователю, поглощённому впечатлениями, не удаётся сохранить отстранённость. Картина Помпеев вызывает у него живой эмоциональный отклик, с которым он тщетно пытается справиться («*Миллионы поколений приходят на их гроб учиться, воспоминать и в дань благодарности благословляют их память! Но <...> скажем ясную прозою, что Помпея... сохранилась под пеплом Везувия точно так же, как сохраняют в России виноград под просом*» [14]). Впрочем, сознательное сведение к «прозе» поэтического предмета не отменяет восторженных восклицаний в романтическом духе и философской рефлексии о единстве прошлого и настоящего («*Древность, не избежавшая времени и человека, двух соперников в разрушении, спаслась под пеплом истребительного Везувия. Сокровище науки искуплено кратким бедствием человечества*» [14]). Так Италия в тексте Шевырёва становится точкой пересечения не только разных эпох, но и разных литературных стилей, моделей мышления. Закреплённый в культуре стереотип Италии органично соединяется с индивидуаль-

ным, личностным её переживанием и порождает образ, мерцающий на грани реальности и воображения; не случайно завершается текст пассажем о «*мечте, любовнице развалин*» [14].

Однако значительно более эмоционален текст княгини Волконской, опубликованный в журнале под названием «Отрывки из путевых записок...» [4. С. 100]. Характерно, что в определении жанра уже не фигурирует слово «дневник», но субъективный компонент в осмыслении образа Италии не менее силён, чем у Шевырёва. Что касается установки на *отрывок*, то она выражена ещё ярче: текст состоит из коротких датированных записей, фиксирующих этапы пути в Италию из Германии («*Падуя. Мая 25*»; «*Тоскана, Пиза. 12-го июля*» [15]). Это создаёт эффект движения, постепенного углубления в страну (как в пространственном, так и в духовном смысле), отличающийся от эффекта статики в тексте Шевырёва («*Чем едешь далее, тем более природа теряет свою жестокость; реки текут в Италии свободнее, легче... цвет взоров превращается из небесного в черный, как уголь*» [15]).

По мере продвижения с севера на юг копятся впечатления повествовательницы; они не просто позитивны, но подтверждают сложившееся в русской культуре представление об Италии как о земном рае, желанной, утопически-прекрасной земле («*Природа и возделывание – все в Италии согласно и прелестно для взора*»; «*Диалект венецианский мил, как лепетание ребенка, и наполнен, как он, природною поэзией*» [15]). Все её атрибуты возвышаются и поэтизируются: природа («*Берега Арно угощают жителей золотыми колосьями, черным виноградом... Так на Горациевых пирах столы гнулись под богатыми дарами садов...*» [15]), культура («*Древним Джиотто, законодателем правильного рисунка, расписана алфреско вся церковь...*» [15]), люди («*Нрав народов, говорящих на диалекте венецианском, так как и их наречие, приятен и приветлив*» [15]). Кажется, что безобразию или жестокости в Италии просто нет места: в каждой детали – гармония телесной и духовной красоты.

Эта гармония обуславливает и постоянное сопряжение природных и культурных мотивов, которые легко переходят друг в друга: горный пейзаж сливается с размышлением о Петрарке, а иносказательное изображение Тосканы перетекает в пересказ мифа о Ниобе и описание его скульптурного воплощения. Постоянное обращение к культурным реалиям (причём не только итальянским, но так или иначе относящимся к Италии: «*имя твое, Венеция, звучит на золотой лире Байрона. Стихи великого Поэта есть неприступный, неразрушимый пан-*

теон» [15]) вызывает уже рассмотренное нами мерцание подлинности и вымысла, литературного восприятия реальности («*На кремне высоком и прямом висит развалина замка... как замок Безымянного в романе Манзони*»; «*Вся Тоскана – Вергилиева эклога*» [15]). При этом неясно, что же в итоге является первостепенным – Италия как личный опыт или Италия как культурный миф.

Тем не менее ни риторичность стиля, ни обращение к романтической и сентименталистской образности не лишают Италию Волконской конкретного, эмпирического характера («*Весёлые поселанки, черноглазые, в красивом убранстве, плетут солому и готовят... лёгкие шляпы <...> на голове северных златовласых цариц они осеняют высокие думы, и над ними веют гибкие перья белого лебедя или златится райская птица*» [15]). Пластичность образов регулярно проявляется в широкой цветовой гамме, звуковых рядах и т.д. Иногда чувственная поэтизация достигает вершины, и проза метрически и фонически ритмизируется, почти превращаясь в стихи: «*Венеция, некогда гордая невеста Океана! <...> Как часто я летала по твоим каналам и мечтала видеть в черных продолговатых гондолах то сны прошедшей твоей славы, то образ скоротечных часов живых ночей итальянских!*» [15]

Важен в тексте Волконской, как и у Шевырёва, историко-философский компонент. Например, регулярно соотносятся по принципу контраста Север и Юг, причём предпочтение всегда субъективно отдаётся последнему («*Переход из Тироля в Италию напоминает мне переход среднего и сурового века в изящный век Медицисов*»; «*пестрота и нелепость произведений грубых изменяются в простые и приятные формы...*» [15]). Кроме того, ненавязчиво задевается широкий спектр проблем и вопросов, якобы случайно навеянных тем или иным дорожным впечатлением: Италия становится катализатором постоянных размышлений, поводом к духовной деятельности («*Всякая наука требует времени и таланта; сколько же более нужны они в познании народа и человека?*»; «*Сколь часто формы религии отделены от чувства ея*» [15]). Интересно, что позиция Волконской в этом отношении принципиально иная, чем у Шевырёва: в тексте декларируется превосходство чувства над фактом, приоритет личного опыта («*Оставим тяжёлые и холодные изыскания историку и археологу <...> Учёные! Не разоряйте народного богатства, когда ничем не можете заменить его; о том вас просят и отечество и поэзия*» [15]).

Историософская линия достигает апогея в финальном отрывке о Ниобе, где в общий узел стягиваются разбросанные по тексту мысли о судьбе, любви, предназначении искусства и человека. При этом в подтексте возникает явное соотнесение Ниобы и Италии: начало записок, где Италия горестно осмысливается как прекрасная, но ослабевшая, лишённая единства и могущества (*«Для чего же ты так прелестна, для чего не так же сильна?»* [15]), перекликается с финалом, объединяющим образы мифологической Ниобы, которая окаменела, утратив любимых детей, и жены русского консула, вместе с детьми погибшей во время шторма. Так создаётся композиционное кольцо со сложной системой символов и аллюзий, в которую вложен намёк на итальянскую политическую ситуацию.

Таким образом, Италия полно и разнообразно представлена на страницах «Московского вестника»; она осмысливается в широком спектре текстов разной жанровой, стилевой, культурной принадлежности. Безусловно, журнал бывших Любомудров стал важной ступенью в восприятии итальянского текста русской культурой.

Литература

1. *Московский вестник* [1827–1830] // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. / гл. ред. А.А. Сурков. 1967. Т. 4 [Электронный ресурс] / Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор» (ФЭБ). Электрон. дан. М., 2002. 2014. URL: <http://feb-web.ru/feb/kle/KLE-abc/ke4/ke4-9913.htm> (дата обращения: 10.10.2014).
2. Морозов В.Д. «Московский вестник» и его роль в развитии русской критики. Новосибирск: Изд-во Новосиб. ун-та, 1990. 263 с.
3. Маймин Е.А. Дмитрий Веневитинов и его литературное наследие // Д.В. Веневитинов. Стихотворения. Проза. М., 1980. С. 403–459.
4. Попкова Н.А. «Московский вестник». Журнал, издаваемый М. Погодиным. 1827–1830: Указ. содерж. Саратов: Зональная научная библиотека Саратов. ун-та, 1991. 112 с.
5. Манн Ю.В. Русская философская эстетика (1820–1830-е годы). М.: Искусство, 1969. 302 с.
6. Крюкова О.С. Италия в русской поэзии XIX века / предисл. А.П. Лободанова. М.: Эдиториал УРСС, 2002. 144 с.
7. Джулиани Р. Рим в жизни и творчестве Гоголя, или Потерянный рай: Материалы и исследования / пер. с ит. А. Ямпольской. М.: Новое литературное обозрение, 2009. 288 с.
8. Сайкина Н.В. Московский литературный салон княгини Зинаиды Волконской. М.: Наука, 2005. 295 с.
9. Маньянини Э. Италия Степана Шевырёва // Образы Италии в русской словесности XVIII–XIX вв. / под ред. О.Б. Лебедевой, Н.Е. Меднис. Томск, 2009. С. 363–372.
10. Базанкур О. Г. Переводчик Пушкина – Риччи [Электронный ресурс] // Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор» (ФЭБ). Элек-

трон. дан. М., 2002–2014. URL: <http://feb-web.ru/feb/kle/KLE-abc/ke4/ke4-9913.htm> (дата обращения: 10.10.2014).

11. Сапрыкина Е.Ю. Алессандро Мандзони // История всемирной литературы: в 8 т. / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького / гл. ред. Г.П. Бердников). М.: Наука, 1989. Т. 6. С. 218.

12. Аксаков С.Т. Внучатый племянник, или Остановка дилижанса... Чудные приключения и удивительное морское путешествие Пьетро Дандини... [Электронный ресурс] // Библиотека Максима Мошкова. [Электрон. дан.]. М., 1994–2014. URL: http://az.lib.ru/a/aksakow_s_t/text_0160.shtml#26 (дата обращения: 10.10.2014).

13. Шёнле А. Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий. 1790–1840 / пер. с англ. Д. Соловьёва. СПб.: Академический проспект, 2004. 272 с.

14. Шевырёв С.П. Прогулка русского путешественника по Помпее в 1829 году. Письмо 1 [Электронный ресурс] / С.П. Шевырёв // Литература и жизнь. [Электрон. дан.] URL: http://dugward.ru/library/shevyrev/shevyrev_progulka.html (дата обращения: 10.10.2014).

15. Волконская З.А. Отрывки из путевых воспоминаний [Электронный ресурс] // Литература и жизнь. [Электрон. дан.] URL: http://dugward.ru/library/zolot/volkonskaya_otryvki.html (дата обращения: 10.10.2014).

ITALIAN TEXT ON THE PAGES OF THE MOSKOVSKY VESTNIK JOURNAL (1827–1830)

Pushkareva Yuliya E. Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: pia11@yandex.ru.

Imagology and Comparative Studies, 2015, 1(3), pp. 29–42. DOI .17223/24099554/3/2

Keywords: Moskovsky Vestnik, Italian text, the Lubomudres.

The *Moskovsky Vestnik* journal founded by the members of the former Lubomudres society (D.V. Venevitinov, V.F. Odoevsky, M.P. Pogodin, S.P. Shevyrev took part in its creation) has unique contents and history. Its publishers aimed at Russian mass readers' acquaintance with foremost thoughts of the epoch. Working out of Russian metaphysics language, popularization of philosophy (mainly German) and usage of philosophical methods in aesthetics and critique had already become the Lubomudres' mission. This search reflected in their publicism (articles of Shevyrev, Rozhalin, Kireevsky, Titov) and creativity (prose of Odoevsky, Pavlov, Pogodin; poetry of Venevitinov and Shevyrev, etc.). However, *Moskovsky Vestnik* became a way to pass new ideas towards public.

The journal had a serious scientific orientation, so it lost the struggle for readers' demand for entertaining editions and did not exist for a long time. Nevertheless, its materials (according to texts themselves and to "The Context Index" created by N.A. Popkova) point at its important role in Russian culture. Particularly, *Moskovsky Vestnik* promoted cultural dialogue between Russia and Europe, not only with Germany and France, but also with the less "familiar" Italy.

The interest to aesthetic problems (issues of art aims, art reception, connections between creativity and cognition) stimulated Lubomudres' appeal to Italian culture: in romantics' opinion, Italy associated with beauty as a phenomenon and was the "homeland of arts". Russian culture of the first third of the 19th century discovered Raphael's and Botticelli's painting, Rossini's and Donizetti's music, Italian literature (Dante, Petrarch, Tasso, Goldoni, etc.). A lot of Russians translated from Italian (e.g. Batushkov, Raich), showed Italy in their texts (Odoevsky, Venevitinov) or traveled there for inspiration and new experience (Gogol,

Shevyrev, Princess Volkonskaya, the “muse” of the Lubomudres). All of these actions helped to interpret Italy as a romanticism cultural myth and as a specific real space.

Italian text appears in different sections of the journal (“Belles-lettres”, “Critique”, “Mixture”, “Science”, “Russian Theatre”). Translations are mainly from Ancient Rome poetry (Ovid, Horatio), because Italy was thought to be the heir of Rome, and from poetry of the Renaissance. However, modern prose is also included, e.g. fragments of the novel *The Betrothed* by A. Manzoni; Lubomudres paid particular attention to it. Historical and philological materials about Ancient Rome literature and Tasso refer to this block as well. Italian science is also mentioned (the review of M. Gioya’s book), as well as foreign publications devoted to Italy (e.g. historical research about Caesar by M. Seltl).

An important aspect of Italian text is musical theater, which is shown by S.T. Aksakov’s review. Its analysis helps to see Russian ideas about Italian culture (its risorial and carnival traits) and about commedia dell’arte. Another tendency is reflected by Russian travel notes (written by S.P. Shevyrev and Z.A. Volkonskaya). In their texts Italy is a space understood not only through theoretical conclusions and cultural clichés, but also through personal experience. Besides, the author’s point of view decides much, as well as his or her style: objective and factual one of Shevyrev, subjective and poetic one of Volkonskaya.

Therefore, *Moskovsky Vestnik* is an important step in the Russian perception of Italy as a historical and cultural phenomenon.

References

1. A.K. (1967) *Moskovskiy vestnik* [1827–1830]. In: Surkov, A.A. (ed.) *Kratkaya literaturnaya entsiklopediya v 9 tt.* [Concise Literary Encyclopedia in 9 vo.]. V. 4. [Online]. Available from: <http://feb-web.ru/feb/kle/KLE-abc/ke4/ke4-9913.htm>. (Accessed: 10th October 2014).
2. Morozov, V.D. (1990) “*Moskovskiy vestnik*” i ego rol’ v razvitii russkoy kritiki [Moskovsky Vestnik and its role in the development of Russian critique]. Novosibirsk : Novosibirsk State University.
3. Maymin, E.A. (1980) Dmitriy Venevitinov i ego literaturnoe nasledie [Dmitry Venevitinov and his literary heritage]. In: Venevitinov, D.V. *Stikhotvoreniya. Proza* [Poems. Prose]. Moscow: Nauka.
4. Popkova, N.A. (1991) “*Moskovskiy vestnik*”. Zhurnal, izdavaemyy M. Pogodinym. 1827–1830: Ukaz. sodерж. [Moskovsky Vestnik. A journal published by M. Pogodin. 1827–1830: The context index]. Saratov: The Zone Scholarly Library of Saratov University.
5. Mann, Yu.V. (1969) *Russkaya filosofskaya estetika (1820 – 1830-e gody)* [Russian philosophical aesthetics (1820s–1830s)]. Moscow: Iskusstvo.
6. Kryukova, O.S. (2002) *Italiya v russkoy poezii XIX veka* [Italy in Russian poetry of the 19th century]. Moscow: Editorial URSS.
7. Giuliani, R. (2009) *Rim v zhizni i tvorchestve Gogolya, ili Poteryannyi ray: Materialy i issledovaniya* [Rome in Gogol’s life and creativity, or The Lost Paradise: Materials and research]. Translated from Italian by A. Yampol’skaya. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
8. Saykina, N.V. (2005) *Moskovskiy literaturnyy salon knyagini Zinaidy Volkonskoy* [Moscow literary saloon of Princess Zinaida Volkonskaya]. Moscow: Nauka.
9. Manyanini, E. (2009) Italiya Stepana Shevyreva [Italy of Stepan Shevyrev]. In: Lebedeva, O.B. & Mednis, N.E. (eds) *Obrazy Italii v russkoy slovesnosti XVIII-XIX vv.* [Italian images in Russian literature of the 18th and 19th centuries]. Tomsk: Tomsk State University.

10. Bazankur, O.G. (n.d.) Perevodchik Pushkina – Richchi [A translator of Pushkin – Ricci]. In: *Fundamental'naya elektronnaya biblioteka "Russkaya literatura i fol'klor"* [Fundamental electronic library Russian Literature and Folklore]. [Online]. Available from: <http://feb-web.ru/feben/pushkin/serial/v41/v41-424-.htm>. (Accessed: 10th October 2014).
11. Saprykina, E.Yu. (1989) Alessandro Mandzoni [Alessandro Manzoni]. In: Berdnikov, G.P. (ed.) *Istoriya vsemirnoy literatury: V 8 tomakh* [The world literature history: In 8 v.]. V. 6. Moscow: Nauka.
12. Aksakov, S.T. (1830) Vnuchatyy plemyanik, ili Ostanovka dilizhansa... Chudnye priklucheniya i udivitel'noe morskoe puteshestvie P'etro Dandini... [The grand-nephew, or The stop of a stage-coach... Miraculous adventures and amazing sea travel of Pietro Dandini . . .]. [Online]. Available from: http://az.lib.ru/a/aksakow_s_t/text_0160.shtml#26. (Accessed: 10th October 2014).
13. Shenle, A. (2004) *Podlinnost' i vymysel v avtorskom samosoznanii russkoy literatury puteshestviy. 1790–1840* [Truthfulness and fiction in the author's self-consciousness of Russian travel literature]. Translated from English by D. Solov'ev. St. Petersburg: Akademicheskij prospekt.
14. Shevyrev, S.P. (1830) Progulka Russkogo puteshestvennika po Pompee v 1829 godu. Pis'mo 1 [A Russian traveler's walk at Pompeii in 1829. Letter 1]. *Literatura i zhizn'*. [Online]. Available from: http://dugward.ru/library/shevyrev/shevyrev_progulka.html. (Accessed: 10th October 2014).
15. Volkonskaya, Z.A. (1829) Otryvki iz putevykh vospominaniy [Fragments from travel memories]. *Literatura i zhizn'*. [Online]. Available from: http://dugward.ru/library/shevyrev/shevyrev_progulka.html. (Accessed: 10th October 2014).

Рита Джулиани

РИМ НАЧАЛА XX В. В ЗЕРКАЛЕ «ОБРАЗОВ ИТАЛИИ» П.П. МУРАТОВА

Статья посвящена имагологическим аспектам образа современного автору Рима в книге П.П. Муратова «Образы Италии». Учитывая то, что традиционным аспектом имагологического описания Рима являются история и культура Античности, запечатленные в римских памятниках, образ Рима, созданный Муратовым, отличается оригинальностью и своеобразием. Типичная римская мифологема Вечного города, акцентирующая сему бессмертия в образе Рима, находит в книге Муратова свое подтверждение в сквозной мысли повествователя – способности Рима адаптировать все возникающие в нем новые градостроительные и культурные элементы к своему пространству, какими бы чужеродными на первых порах эти элементы ни казались.

Ключевые слова: П. Муратов, римский текст русской словесности, типология нарратива, травелог, имагология.

Действительно, Рим никогда не был в такой степени Римом; никогда ранее он не выражался настолько полно, как в это время. Эти перемены и эта профанация, это нашествие современности только дополнили его вечность [1. С. 55].

Вернон Ли, 1900

Павел Муратов (1881–1950) – личность многогранная, эклектичная, новаторская, сформированная самыми значительными и рафинированными достижениями европейской культуры своей эпохи, – был одним из самых совершенных представителей так называемого русского ренессанса начала XX в. Журналист, эссеист, историк искусства, прозаик, драматург, переводчик, Муратов был, наконец, и военным историком [2. С. 365–394]. Более чем через 60 лет, прошедших со времени его смерти, его биография, как отметил автор вступительной статьи к сборнику «Возвращение Муратова» Г.И. Вздорнов, все еще «полна загадок» [3, 7], а его письменное наследие полностью не издано из-за того, что, избрав участь эмигранта, он покинул Россию в 1922 г. и более никогда уже не вернулся. В советскую эпоху его произведения игнорировались, и только начиная с 1990-х гг. некоторые из них были переизданы.

Самым знаменитым и оригинальным из его произведений остается книга «Образы Италии», имевшая сложную эдичионную судьбу. Первый том увидел свет в 1911 г., второй – в следующем, 1912-м. Книга имела такой быстрый и шумный успех, что в 1912–1913 гг. появилось второе издание, исправленное и дополненное. Третий том должен был войти в третье издание 1917 г., но оно было осуществлено только частично (первый том). Война, революция и советский строй определили дальнейшую судьбу творения Муратова, которое в своем полном виде было издано в Берлине в 1924 г., а в России лишь в 1993–1994 гг. [3. С. 23–5].

Книга «Образы Италии» заслужила множество хвалебных отзывов: вспомним хотя бы отзыв 1950 г., принадлежащий Б.К. Зайцеву:

В русской литературе нет ничего равного по артистичности переживания Италии, по познаниям и изяществу исполнения. Идут эти книги в тон и с той полосой русского духовного развития, когда культура наша, в некоем недолгом «ренессансе» или «серебряном веке», выходила из провинциализма конца XIX столетия к краткому, трагическому цветению начала XX [4. Т. 6. С. 215–216].

«Образы Италии» – это вершина посвященной Италии литературы: не только потому, что в этой книге, в счастливой и оригинальной манере сплавлены традиции русской и европейской литературы путешествий об Италии: это вершина еще и потому, что в XX в. Италия настолько изменилась, что ее древний литературный миф оказался на грани затухания.

После десятилетий заката итальянский миф вновь набрал силу в эпоху символизма без малого во всей Европе и благодаря великим трудам по истории итальянского искусства таких искусствоведов и ученых, как Буркхардт, Вёльфлин, Вернон Ли, Патер, Бернсон, Вентури, Саймондс. В предисловии к первому изданию Муратов открыто назвал свои образцы: «<...> у английских писателей мне не только пришлось учиться Италии, но и учиться писать об Италии. Высокие примеры Джона Аддингтона Саймондса и Уолтера Патера были у меня всегда перед глазами» [5. Т. 1. С. 15]. Эти писатели дали Муратову отсутствовавшие в русской литературной традиции новые образцы формы, композиции, стиля и своим авторитетом укрепили и без того свойственный его личности эстетизм и предпочтительную склонность к отдельным эпохам итальянского искусства, таким как Кватроченто и искусство примитивов. В то же время стиль Муратова отличается от стиля английской эстетической критики своей страст-

ностью и солнечным энтузиазмом, как если бы он был защищен от декадентствующего эстетизма своих литературных образцов [6] *цитом* романтического итальянского мифа.

Текст Муратова имеет присущие только ему особенности: прежде всего, это необычное для эссе высокое художественное качество; компетентность в вопросах истории итальянского искусства наряду с обширными познаниями в области авторитетной европейской литературы вопроса; оригинальность в выборе тематики; точность и свобода суждений. В 1928 г. итальянский славист Этторе Ло Гатто писал: «Характерная черта манеры Муратова, отличающая его от большинства писателей, оставивших мемуарные свидетельства об Италии, – это сплав личностно-субъективного элемента с историческим, объективным повествованием» [7. С. 103]. Уже поэтому понятно, как трудно определить жанр «Образов Италии» [8. Т. 1. С. 85–93]. В.Н. Гращенков, редактор критического издания книги, писал: «<...> давнюю литературную традицию путевых записок Муратов соединил с приемами английского художественно-критического эссеизма и методологическими достижениями нового европейского искусствознания» [5. Т. 1. С. 313]. И действительно, путевые впечатления и мемуаристика органично соединяются в книге Муратова с историко-биографическими *медальонами*. Путешествие, проложенное по маршруту от Венеции до Сицилии с тем, чтобы завершиться в той же Венеции, – это путешествие, сентиментальное в историко-литературном и собственном смысле слова, своего рода паломничество, эстетическое и экстатическое одновременно, которое усиливает чувственное восприятие образов (слово «чувство» – одно из наиболее частотных в книге Муратова); паломничество, совершенное в самое плодотворное и насыщенное творчеством время жизни автора и в период большого личного счастья, которым Муратов был обязан счастливой любви: влюбленность, как вспоминают близкие ему люди [10. С. 107, 11. С. 157], была для него не только естественным, но и невероятно продуктивным состоянием. «По своей художественной задаче, по своему содержанию, по методу и стилю выражения мыслей и чувств “Образы Италии” Муратова – произведение истинно романтическое» [5. Т. 1. С. 314] – с этим утверждением Гращенкова невозможно не согласиться: стоит только отметить предпочтение, отдаваемое Муратовым вечерним и ночным пейзажам, и поистине пиранезиевскую склонность к поэзии руин.

Название книги красноречиво и знаменательно. Оно проявляет авторскую установку не столько на систематическое изложение проблемы, сколько на прихотливое субъективное предпочтение в отборе предлагаемых читателю «образов»; заметим, кстати, что образный способ выражения – это установка необычная для историко-критического труда, поскольку образность – это сущностная особенность поэзии. В. Набоков так определяет понятие «образность»: «<...> писатель средствами языка пробуждает у читателя чувство цвета, облика, звука, движения или любое иное чувство, вызывая в его воображении образы вымышленной жизни, которая станет для него столь же живой, как его собственное воспоминание» [12. С. 64]. Образы Муратова обладают теми самыми качествами, которые Роже Кайлуа считает неотъемлемым признаком поэтического образа: у них есть собственная энергия, они «верны и предполагаемы», они как бы колеблются между «очевидностью и неожиданностью» [13. С. 59]. Таковы, например, образы Венеции и Рима:

Для нас, северных людей, вступающих в Италию через золотые ворота Венеции, воды лагуны становятся в самом деле летеискими водами [5. Т. 1. С. 35)]¹.

Рим дорог тем, что в нем так прекрасно и так печально. <...> Все, на чем останавливается здесь взор, – гробницы, но так долго обитала здесь смерть, что этот старейший и царственнейший из ее домов стал, наконец, самым домом бессмертия [5. С. 22].

Грандиозную и гармоничную картину создает искусное сочетание «образов», будь то лаконичная метафора («Даже акведуки кажутся здесь стадами, бегущими через пространства» – о Римской Кампанье; [5. С. 100]), массовая сцена, жанровая картинка, описание памятника, пейзаж, экфрасиз произведения искусства, биографический набросок, исторический эпизод, адресация к эмоциям. Визуальный компонент текста книги силен до степени самодостаточности, так что иллюстрации представляются драгоценным, но не строго необходимым дополнением. Образы вовлекают в рецепцию текста не только зрение, но и обоняние, осязание, слух и даже вкус. Субъективно-личностный критерий их отбора и тот факт, что в основу текста книги легли воспоминания и впечатления путешествия, «сердечные излияния», столь частотные в нарративе книги, позволяют рассматривать ее жанровую

¹ Поскольку все последующие цитаты извлечены из т. II–III, для них указан только номер страницы. Угловые скобки в цитатах указывают на дополнения и пояснения В.Н. Гращенкова.

специфику на фоне автобиографических жанров, таких как мемуарная литература и эссеистика, и говорить об автобиографизме Муратова, подразумевая под этим термином метод писателя, переносящего в текст субъективные переживания [14. С. 5–6].

В статье 1926 г. «Искусство прозы», излагая свою собственную теорию прозы, Муратов определил особенности так называемого *эссеизма*. Согласно его суждению историки, путешественники, мемуаристы, *эссеисты* сопрягают в своих произведениях «прозу повествовательную и описательную» и «кажутся нам уже совсем “художниками” по мастерству и изяществу языка <...> “эссеисты” вообще доказывают, что мысль может быть таким же элементом художественного делания, как и слово» [15. Т. 29. С. 241]. И в частности, «всякий мемуарист стремится восстановить былое, воскресить жизнь. В рассказе его должна быть для этого особая степень жизненной *заразительности*» [Там же. С. 247]. Все эти нарративные элементы легко обнаружить в «Образех Италии» – специфика муратовской манеры повествования предвещает его теорию прозы.

Воспоминания и впечатления Муратова относятся к разным путешествиям. Первое из них, в августе – сентябре 1907 г., он совершил с первой женой, Евгенией Владимировной Пагануцци. Год спустя он одновременно жил в Риме и Флоренции с Борисом Зайцевым. В ноябре 1911 г. он вновь посетил Рим со второй женой, Екатериной Сергеевной Урениус, в компании того же Зайцева, Н.П. Ульянова и жены последнего, А.С. Глаголевой. Муратов рассчитывал остаться в Риме на два года («Буду жить в Риме, и собираюсь пробыть там не менее двух лет, занимаясь литературной работой» – письмо К.Ф. Некрасову от 20 сентября 1911 г. Нам неизвестно, что впоследствии заставило Муратова изменить свои планы [3. С. 141]), но в апреле 1912 г. он был еще в Риме, а в августе уже вернулся в Москву. Его путешествия по Италии, как это следует из летописи «Основные вехи жизни и творчества П.П. Муратова», составленной Г.И. Вздорновым и К.М. Муратовой, были поистине бесчисленны [3. С. 19; 4. С. 214–217; 5. С. 291] – по собственному признанию писателя, только в Венеции он побывал 16 раз.

Как мемуарист Муратов многого не договаривает: повествование от первого лица он использует лишь в исключительных случаях, не описывает этапов путешествия, прячется за безличной номинацией «путешественник» или «приезжий», а для того, чтобы отметить факт путешествия в компании, использует личные местоимения во множе-

ственном числе, никогда не называя своих спутников, в том числе и Зайцева, воспоминания которого являются для нас источником любопытных биографических подробностей кроме ранее цитированных воспоминаний («П.П. Муратов»), Зайцев пишет о своем друге в статьях «“1908” – Рим» и «Латинское небо» [4. С. 257–258, 261, 263], но имя Зайцева в книге Муратова появилось только в посвящении, предпосланном берлинскому изданию («Посвящается Борису Константиновичу Зайцеву в воспоминание о счастливых днях») [4. С. 493]; в предшествующих изданиях, в посвящении (на итальянском языке) имя Зайцева было скрыто за инициалами «В. К. Z.» [16. С. 160].

В «Образах Италии» Риму посвящены восемь глав: «Чувство Рима», «Античное», «Христианский Рим», «Мелоццо да Форли», «Высокое Возрождение», «Барокко», «Пиранези», «Римская Кампания». Римские главы вошли в состав второго тома книги; В.Н. Гращенков оценил их как «самые захватывающие страницы второго тома <...>. Они выше всяких похвал» [5. С. 304].

Предмет моего внимания, образ современного Муратову Рима, будучи, по видимому, вторичным и маргинальным аспектом его повествования, на самом деле является сквозным и в высшей степени показательным как для понимания оригинальности точки зрения писателя, так и для его манеры изложения. Подтверждением этому может послужить избранный им эпиграф, предваряющий блок римских глав. Если главам, посвященным другим городам, предшествуют эпиграфы, почерпнутые из литературных произведений, то эпиграф «Roma o morte» (точнее: «O Roma o morte» – «Рим или смерть») был знаменитым девизом Джузеппе Гарибальди, под которым он предпринял две неудачные попытки похода на Рим (1862, 1867). Рим был завоеван гарибальдийскими войсками и провозглашен столицей Италии только в 1870 г. Таким образом, эпиграф маркирует как перелом и необратимые изменения в истории города, спровоцированные политическими обстоятельствами, так и интерес Муратова не только к прошлому Италии, но и к ее современности.

Присоединение Рима к Королевству Италия ознаменовалось началом болезненного процесса, навсегда изменившего урбанистический, архитектурный и социальный облик города и отразившегося на его самоидентичности. Конечно, превратить древний папский город в современную европейскую столицу было и вообще непросто, одна-ко перестройка осуществлялась поистине «феодальными» способами [17. С. 70]. Между 1870 и 1885 гг. живое тело обитаемого центра го-

рода вспороли новые улицы, на которых развернулось неистовое строительство новых кварталов. Генеральные планы застройки (1873, 1883, 1909) были частично приняты во внимание, но в основном они игнорировались, поскольку строительство велось главным образом внеплановое. Пренебрежение сложившейся урбанистической структурой города шло об руку со строительной спекуляцией. Тот же Гарибальди возомнил себя градостроителем, предложив отвести за пределы Рима русло Тибра. Новые районы (которые Эмиль Золя в романе *Рим* обозвал «вавилонскими кварталами» [18. С. 246]) строились по образцу инициированного Наполеоном расширения городского пространства Турина [17. С. 43]. За время так называемой «строительной лихорадки» (так Муратов перевел выражение «febbre edilizia». П. Боборыкин и М. Волошин перевели его иначе: «строительная горячка» [19. С. 66; 20. С. 67]) в 1880-х гг. было разрушено более 20 старинных аристократических вилл, зачастую – подлинных жемчужин архитектуры. Между тем обширные патрицианские виллы, которые с ренессансных времен были образцом для европейских аристократических резиденций, составляли характерную особенность городского пространства Рима. Истребление этой своеобразной черты увенчалось в 1886 г. разрушением Виллы Людовизи, самой прекрасной из римских вилл, снесенной с лица земли ради того, чтобы очистить место для квартала, совершенно безликого на взгляд итальянской и европейской художественной интеллигенции. В романе «Девы утесов» (1895) Д'Аннунцио обрушился на это варварство Нового времени: «...драка за прибыль разгорелась с остервенением, без всяких тормозов. Оружием в ней были кирка, кельма и недобросовестность» [21. С. 69].

Насильственное видоизменение урбанистического облика Рима спровоцировало возникновение двух партий: оппозиционеров – это были прежде всего художники и историки искусства, такие как Грегоровиус, Буассье, Марион Кроуфорд, которые порицали истребление и оплакивали уходящий папский Рим тех времен, когда он не был еще затронут современностью; и те, кто доказывал правоту новаторских попыток, пусть насильственных и инвазивных, превратить город в современную европейскую столицу – таких было значительно меньше. Результатом этого урбанистического насилия стало ослабление культурной идентичности Вечного города, которое привело к прогрессирующему закату римского мифа и к охлаждению чувств, питаемых к Риму европейской культурной элитой, отныне предпочитающей ему Флоренцию и Венецию – города, которые сохранили

в неприкосновенности *Stimmung* (настроение) и исторический облик [22. С. 117–119]. Вспомним хотя бы произведения Вернон Ли, изобилующие выражениями отвращения к наиболее бедным кварталам Рима [1. С. 31, 62], а также произведения некоторых французских писателей начиная с Золя, заинтересованного более историко-политической рефлексией о новой роли Ватикана, нежели городом искусств [18; 23. С. 107–121].

Позиция русских была иной. Верные романтическому канону, они продолжали видеть в Вечном городе главным образом следы великого прошлого, почти совершенно игнорируя новый Рим, который вот уже 40 лет как начал накладывать черты новой урбанистической модели на древний папский город. Приверженцы изменений, подобные писателю и публицисту П.Д. Боборыкину [19. С. 69–74], были немногочисленны. Большинство русских путешественников видело в Риме город-музей, влекущий своими знаменитыми памятниками культуры. Некоторые, подобно В.В. Розанову в его «Итальянских впечатлениях» (1909), сочли Рим подходящим местом для размышлений о православии и католицизме; другие, в том числе С.М. Волконский, М. Волошин, Б. Грифцов, М. Осоргин, мимоходом или вообще заклеивив недавние урбанистические интервенции, не делали их предметом такого систематического и пристрастного внимания [24. С. 195–442], как Муратов с его лейтмотивным аспектом описания в сопоставлении прошлого и настоящего.

В римских главах «Образов Италии» Муратов не скупится на жесткие суждения о массовых урбанистических вмешательствах в облик города на объективно-дескриптивном уровне повествования, но на интимно-лирическом его уровне (вкусы автора, его представление о прекрасном и живописности, лейтмотивное сопоставление прошлого и настоящего) происходит подлинное саморазоблачение автора.

Первое впечатление (вполне традиционное) Муратова по прибытии в Рим – разочарование, возможно, потому, что город встретил его новым кварталом, построенным после 1870 г.:

Разочарование, которое приносят первые впечатления Рима, также отмечено многими. Рим часто кажется на первых порах негостеприимным. Путешественник <...> невольно испытывает сжатие сердца, когда впервые выходит на обширную площадь перед станцией железной дороги, окруженную современными домами и наполненную деловым шумом большого европейского города. Открывающаяся отсюда перспектива банальной Виа Национале мало утешительна. Вся эта часть города, древний Виминал и склоны Эсквилина и Квиринала, занята новыми кварталами, построенными в семидесятых

и восьмидесятых годах, ради желания сделать Рим похожим на другие европейские столицы. Еще сорок лет назад здесь тянулись только огороды и виноградники. Выросшие на их месте новые улицы холодны, однообразны, уставлены тяжелыми и безвкусными домами. Не менее удручающее впечатление производят современные кварталы, выросшие еще более недавно за некоторыми городскими воротами, например, за Порта Пиа и Порта Салариа. Великолепные луга тянулись когда-то по правому берегу Тибра от Замка св. Ангела и стен Ватикана до самого Понте Молле. Теперь там образовался целый городок, состоящий из прямых широких улиц и огромных кубических домов. По счастью, этот квартал, Прати дель Каstellо, остался народным, и народная жизнь в два десятилетия успела несколько согреть его механическую правильность и деловитость. Легче примириться даже с бедностью и нищетой двух других новых народных кварталов, у Тестаччо и около Латерана, чем с безличной нарядностью таких улиц, какие проложены на месте уничтоженной виллы Людовизи, где на пепелище садов Ленотра свило свое уютное гнездо правящее сословие объединенной Италии [5. С. 10].

Текст Муратова обнаруживает осведомленность автора о недавних урбанистических новшествах и внимание к ним. По поводу так называемой «строительной лихорадки», которая привела к безрассудному сносу зданий и неконтролируемому возникновению строительных площадок (впоследствии зачастую покинутых из-за внезапно разразившегося кризиса), он произносит следующее пророчество: «Строительная лихорадка кажется хронической болезнью новой Италии парламентов и муниципалитетов» [5. С. 72]. И далее предлагает реалистичную и тревожную картину урбанистического насилия над Вечным городом:

Фламиниева дорога становится совершенно современной улицей, и церковка Сант Андреа <1550>, выстроенная там же Виньолой, стоит как печальный и прекрасный островок среди окружающего уродства новых аллей, ипподромов и выставочных павильонов. На той стороне Тибра фабрики подошли к самой вилле Мадама, и последние луга у Понте Молле исчезают, чтобы дать место огромному стрельбищу, повторяющему патриотический масштаб и стиль монумента Виктора Эммануила и дворца Юстиции. <...> Новые кварталы вырастают в Риме с такой быстротой, которая мало оправдывается какими бы то ни было необходимостями. Вместе с тем и старая часть города не дает покоя индустриальному усердию передовых людей. Они начинают разрушать дома даже на Испанской площади и, страшно сказать, – ради вида на бездарный дворец Юстиции, предполагают вскоре пробить брешь в живописнейших стенах <Пьяцца> Навона! [5. С. 72].

Современная архитектура представляется ему тем безобразнее, чем очевиднее напоминает об очаровании римских памятников древности, соседствуя с ними в пространстве города:

Во времена Грегориуса голос христианского Рима был еще явственно слышен на Виа Мерулана, соединяющей Санта Мария Маджоре с Латераном. Вся эта улица состояла тогда из монастырских стен, за которыми видны были монастырские сады и кампаниле, перекликавшиеся между собой в час Ave Maria. Теперь Виа Мерулана застроена сплошь безобразными новыми домами, и подобный же новый квартал успел вырасти даже за Порта Пиа вдоль Номентанской дороги, ведущей к Сант Аньезе. Лишь у самой этой древней базилики, стоящей над катакомбами, можно вздохнуть свободно и окинуть взглядом широкие пространства Кампани. Спускающаяся вниз лестница уводит как бы в другой мир. Небольшой и заботливо содержимый сад глядит в окна церкви, птицы поют там весело, и жемчуга сияют на мозаичных ризах святой Агнессы в алтарной апсиде. И в соседнем храме святой Констанции все убрано ароматными ветками жасмина, усыпанными крупными белыми цветами [5. С. 36].

Вот еще одно описание, в котором древность и современность однозначно сопоставлены в пользу древности:

За Пьяцца Навона и прелестным портиком Санта Мария делла Паче лежит столь же мало искаженный современностью рионе Понте <...>. Здесь жили кардиналы, банкиры, иностранные послы и знатные гости Павла III и Пия IV. Содержатели гостиниц, законники, менялы, куртизанки, живописцы, архитекторы и ювелиры селились тогда вокруг монументальных дворцов Ланчелотти и Чиччапорчи. Бенвенуто Челлини держал на одной из этих улиц свою «боттегу», и недалеко от него в одном из расписанных по фасаду домов обитала знаменитая куртизанка Империя. О другой куртизанке память сохранилась до сих пор в названии Пьяцца Фьяметта, расположенной между улицами Тор ди Нона и Коронари. Первая из этих улиц исчезла вовсе, чтобы дать место пустынной и некрасивой набережной нового Рима. И ради нового моста, открывающего безрадостную перспективу дворца Юстиции, разрушена часть характернейшего квартала Орсо, известного старинной и славной некогда гостиницей того же наименования, упавшей ныне до степени маленькой провинциальной «локанды» [5. С. 12].

В отличие от Муратова Зайцев в своих мемуарах «“1908” – Рим», с нежностью вспоминающий трактирию «Roma Sparita» («Исчезнувший Рим»), которая находилась на той же улице, что и локанда «Дель Орсо» (Зайцев называет эту локанду «Piccolo Uomo» по прозвищу ее владельца), отметил только то, что она была расположена вблизи первого римского жилища Зинаиды Волконской [4. С. 258] и, подобно Волошину и Осоргину, побывавшим в Риме приблизительно в те же годы (будучи в Риме в июле 1900 г., Волошин жил на улице Монте Брианцо, где по прибытии в Рим жила княгиня З.А. Волконская), ни словом не обмолвился о том, как плохо сочетаются со старым город-

ским пространством каменная набережная Тибра и Дворец Правосудия [20. С. 55; 25. С. 174].

Мнение Муратова об урбанистических новшествах отличается резкостью тона и отмечено эпитетами «безвкусный», «банальный», «дурной», «безобразный», «бездарный», «уродство» и т.п. Он даже склонен предпочесть этим новшествам пришедшие в упадок места города – те самые, которые так возмутили Вернон Ли – именно потому, что они сохранили способность вызывать эффект узнавания и выражать идею исторической самоидентичности города:

Арки Януса и Менял <Аргентариев> на Велабро окружены нищетой и запустением. Путешественники, которых водят смотреть тут же поблизости отверстие Клоаки Максима, уносят с собой <...> воспоминание об ужасающей и зловонной трущобе. Но не всегда можно предпочесть этому тот строгий и ученый порядок, в который приведены отделенные теперь от народной жизни развалины Форума и Палатина [5. С. 15].

Однако с течением времени новое уже не раздражает его так сильно:

Дурное новое резко и неприятно поражает приезжего в первое время. Но очень скоро его как-то мало начинаешь замечать, и потом оно даже почти вовсе исчезает из представлений о Риме. <...> Колоссальные сооружения, вроде дворца Юстиции, здесь удивительно легко нисходят на степень незначительной подробности. Сильно помогает этому сама бесхарактерность современного строительства. <...> И надо быть педантом, чтобы отчетливо выделить новое из окружающего и преобразующего его старого в традиционном квартале иностранцев около Пьяцца ди Спанья <Испанской площади> [5. С. 10].

И неожиданно, филигранью сквозь текстовую ткань, просвечивает автобиографическая нотка: особенное внимание автора, по образованию инженера-транспортника, привлекают городские и загородные пути сообщения (трамвайные и железнодорожные линии), описания которых периодически встраиваются в образную систему повествования и иногда даже окрашиваются лирическими интонациями: в Римской Кампанье «рельсовые пути внушают только чувство бесконечной удаленности, и самые недавние дела человека приобретают здесь раннюю и таинственную дряхлость» [5. С. 97]. Маленькая пригородная станция железной дороги для группы русских путешественников может стать путем спасительного бегства от экзистенциального ужаса зимней ночи, нагнетенного в атмосфере повествования:

Однажды зимой небольшое наше общество замешкалось с осмотром Адриановой виллы. Вечерний туман захватил нас в Канопской долине. После краткого

совещания мы решили ехать на ближайшую станцию железной дороги. С наступлением сумерек все странно изменилось на вилле. Тень вечера погасила блеск воспоминаний. Холодная сырость декабрьской ночи распространялась быстро, и казалось, что холод смерти разливается здесь реками туманов. Мы поспешили к выходу; те самые камни, мимо которых мы проходили здесь утром, казались уже другими. Все внушало ледящее кровь чувство небытия. Сторож, укутанный в плащ, проводил нас за ворота; на его лице мелькал неясный страх – страх ночи, лихорадки, привидений.

<...> На станции, в ожидании поезда, мы долго сидели в остерии, слушая, как усиливается ветер в Кампанье. Лампа вспыхивала и гасла, стены дрожали, и казалось, вот-вот рухнет кровля бедного жилья и прикроет нас, грязных ребятишек, стол с полулитрами желтого вина, ветхий диван, над которым висели портрет короля и пара скрещенных ружей. Когда мы вышли наружу, была уже совсем черная ночь; порывы ветра валили с ног. Кое-как, держась друг за друга, мы добрались до платформы, освещенной двумя тусклыми фонарями [5. С. 106].

Его мнение об общественных институтах Королевства Италии становится великодушным только тогда, когда речь заходит о сохранении и защите памятников древности: Муратову импонируют и недавние раскопки античной Остии [5. С. 119], и археологическое обустройство Форума; наконец, ему нравятся новые музеи: Национальный, Музей Барракко и Капитолийские музеи [5. С. 26–29].

Лишь в конце третьего тома Муратов заговаривает о себе от первого лица: в повествовании об отъезде из Венеции и о важности того духовного опыта, который дала ему Италия, – опыта, драгоценного не только возможностью погрузиться в прошлое, но и возможностью прикоснуться к современности. И в его воспоминаниях железнодорожные пути, пересекающие Римскую Кампанию, становятся ему так же дороги, как дороги античной древности:

Не римские легионы, шествующие по Виа Аппиа, но поезда, бегущие в пространствах Кампаньи, преследуют наше действительное воображение. Своей ногой ступал я однажды на камни Испанской лестницы, своим лицом чувствуя горячие веяния сирокко! [5. С. 428].

А в момент прощания с Римом, в свой последний вечер, Муратов в первый и единственный раз за все время повествования приоткрывает читателю образ своего спутника – совершенно очевидно, что речь идет о Борисе Зайцеве, хотя имя его и скрыто за безличной номинацией «милый друг»:

Когда мы выходим на площадь, мне видно в желтом свете, льющемся из окон остерии, как печально твое лицо, милый друг, как даже воды Треви, су-

лящие скорое возвращение, не успокоили тоски от этой разлуки с Римом – тоски, которая будет преследовать повсюду вдали от Рима [5. С. 23].

В заключение можно сказать, что суждение Муратова о Риме после объединения Италии является четким и суровым, но в то же время справедливым в том, что касается заслуг нового городского правления. Это суждение, направляемое не только свойственным автору острым чувством прекрасного – безразлично, в ландшафте или в произведении искусства, – но и его страстностью, его зачастую лиричным и элегическим мироощущением, наконец, его экзистенциальным переживанием Рима. Глубокий знаток римского *genius loci*, Муратов уверенно утверждает: «Пройдет много времени, прежде чем Рим своей таинственной силой успеет смягчить и завуалировать резкость всех этих возводимых наспех сооружений» [5. С. 72]. Он даже отваживается на недвусмысленное пророчество:

Люди, живущие здесь долго и хорошо знающие Рим, <...> верят в таинственную способность этого города: все поглощать, все делать своим, сглаживать острые углы и резкие границы различных культур, соединять на пространстве нескольких саженей дела далеких друг от друга эпох и противоположных верований. Никакие новые здания, даже такие, как только что оконченный монумент Виктора Эммануила или на редкость уродливая еврейская синагога на берегу Тибра, не в силах нанести Риму непоправимого ущерба [5. С. 10].

Так оно и случилось. Пятьдесят лет спустя, в 1961 г., немецкий писатель Генрих Бёлль написал следующее:

Рим – это родина одного из самых недопонятых имен прилагательных, и все, что в нем видишь на первый взгляд – римское; римские официанты и детишки, римская церковь и руины императорского Рима, памятник Виктору-Эммануилу и Франческа Романа, римская святая, сестра всех бесчисленных римских девушек [26. С. 156].

Итак, Викториаум, памятник-символ урбанистического насилия, совершенного над Римом после объединения Италии, заслуживший нелестные прозвища «роскошный писсуар», «вставная челюсть», «пишущая машинка» (первые два приводятся в книге I. Insolera [17. С. 85], третье – современное народное), «один из самых непопулярных памятников за всю историю архитектуры» [27. С. 195], теперь, похоже, до такой степени усвоен городским пространством Рима, что, вопреки его несомненному «уродству», и он тоже стал неотъемлемой частью и характерным признаком Вечного города. Павел Муратов, страстный эрудит и влюбленный в Италию русский, оказался прав.

Таким образом, в «сердечных излияниях» Муратова о Риме начала XX в. автобиографизм сочетался не только с необыкновенной эрудицией, особым писательским даром, «жизненной заразительностью» и мощным эмоциональным элементом, но также с прозорливым взглядом на дальнейшую эволюцию «чувства Рима».

Перевод с итальянского О.Б. Лебедевой

Литература

1. Lee V. Lo spirito di Roma. Fogli di un diario 1895-1905. A cura di A. Brilli. S.l.: BancaEtruria, 2010.
2. *Деотто П.* Библиография П.П. Муратова // Archivio Italo-Russo II – Русско-итальянский архив II. A cura di D. Rizzi e A. Shishkin. Salerno, Europa Orientalis, 2002.
3. *Возвращение Муратова: От «Образов Италии» до «Истории кавказских войн»:* По материалам выставки «Павел Муратов – человек Серебряного века» в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, 3 марта – 20 апреля 2008 г. М.: Индрик, 2008.
4. *Зайцев Б.К.* П.П. Муратов // Зайцев Б. Собрание сочинений: в 5 т., т. 6, доп. М.: Русская книга, 1999.
5. *Муратов П.П.* Образы Италии: в 3 т. / под ред., с коммент. и послесл. В.Н. Гращенкова. М.: Галарт, 1993.
6. Praz M. Il patto col serpente. Paralipomeni di «La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica». Milano: Adelphi, 2013.
7. *Lo Gatto E.* «Immagini d'Italia» di P. Muratov // Lo Gatto E. Pagine di storia e di letteratura russa. Roma: Anonima Romana Ed., 1928.
8. *Деотто П.* Путевые заметки Муратова на грани двух жанров // Studi in ricordo di Carmen Sánchez Montero. A cura di G. Benelli e G. Tonini. Trieste: EUT, 2006.
9. *Гращенков В.Н.* П.П. Муратов и его «Образы Италии» // Муратов П.П. Образы Италии: в 3 т. М., 1993. Т. 1.
10. *Муратова К.В.* Незримое присутствие // Возвращение Муратова / От «Образов Италии» до «Истории кавказских войн»: По материалам выставки «Павел Муратов – человек Серебряного века» в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, 3 марта – 20 апреля 2008 г. М., 2008.
11. *Берберова Н.* О Павле Муратове // Возвращение Муратова: От «Образов Италии» до «Истории кавказских войн»: По материалам выставки «Павел Муратов – человек Серебряного века» в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, 3 марта – 20 апреля 2008 г. М., 2008.
12. *Набоков В.В.* Лекции по русской литературе: Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев [пер. с англ. и фр.]. М.: Независимая газета, 1999.
13. *Cailliois R.* Vocabolario estetico. Milano: Bompiani, 1991.
14. *Медарич М.* Автобиография/автобиографизм // Автоинтерпретация: сб. ст. под ред. А.Б. Муратова, Л.А. Иезуитовой. СПб., 1998.
15. *Муратов П.П.* Искусство прозы // Современные записки. № 29.1926.
16. *Киприан (Керн)*, архимандрит. «Образы Италии» Муратова // Возвращение Муратова: От «Образов Италии» до «Истории кавказских войн»: По материалам выставки «Павел Муратов – человек Серебряного века» в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, 3 марта – 20 апреля 2008 г. М., 2008.

17. *Insolera I.* Roma moderna. Torino: Einaudi, 1974.
18. *Zola E.* Roma. Torino: Sten, 1923 [1-е изд. 1896].
19. Бобрыкин П.Д. Вечный Город: (итоги пережитого). М., 1903.
20. Волошин М. Журнал путешествия // Волошин М. Автобиографическая проза. Дневники. М., 1991.
21. *D'Annunzio G.* Le vergini delle rocce. Roma: Il Vittoriale degli Italiani, 1939.
22. *Assunto R.* Specchio vivente del mondo (Artisti stranieri in Roma 1600–1800). Roma: De Luca, 1978.
23. *Rubino G.* Eclissi di un mito // Roma nella letteratura francese del Novecento. Aspetti del francese nel Ventesimo secolo. A cura di L. Norci Cagiano e V. Pompejano Natoli. Roma: Aracne, 1998
24. *Русские письма о Риме* / под ред. Л.И. Иогансон. М.: Аграф, 2007.
25. *Осоргин М.* Там, где был счастлив // Литература русского зарубежья: антология. М.: Книга, 1990. Т. 1, кн. 1.
26. *Böll H.* Roma a prima vista [Rom auf den ersten Blick]. Roma: Editori Riuniti, 1988.
27. *Giardina A., Vauches A.* Il mito di Roma. Da Carlo Magno a Mussolini. Roma-Bari: Laterza, 2000.

ROME OF THE EARLY 20TH CENTURY IN THE MIRROR OF IMAGES OF ITALY BY P.P. MURATOV

Imagology and Comparative Studies, 2015, 1(3), pp. 43–60. DOI 10.17223/24099554/3/3

Giuliani Rita. The Sapienza University of Rome (Rome, Italy). E-mail: giulianir@tiscali.it

Keywords: P. Muratov, Roman text of Russian literature, typology of narrative, travelogue, imagology.

Images of Italy by P. Muratov is the pinnacle of literature devoted to Italy not only because this book fuses the traditions of Russian and European literature on travels in Italy, but also because Italy changed so much in the 20th century that its ancient literary myth turned out to be on the verge of decay.

After decades of decline, the Italian myth again gained momentum in the era of symbolism, also due to the great works on the history of Italian art by critics and scholars Burckhardt, Wolfflin, Vernon Lee, Pater, Berenson, Venturi, Symonds. These writers gave Muratov new patterns of form, composition and style, which the Russian literary tradition did not have; and their authority strengthened the aestheticism and tendency to separate epochs of Italian art, such as the Quattrocento and the “primitive” art, already characteristic of his personality. But Muratov’s text has its own features: high artistic merit, unusual for an essay; competence in the history of Italian art; originality in the choice of subjects; accuracy and freedom of judgment. V.N. Grashchenkov, editor of the critical edition of Muratov’s book, noted: “< . . . > Muratov combined a long literary tradition of travel notes with methods of English artistic critical essays and methodological achievements of the new European Art Criticism”. Travel impressions and memoirs in the book are organically connected with the historical biographical elements.

Images of Italy has eight chapters devoted to Rome: “Feeling Rome”, “The Antique”, “Christian Rome”, “Melozzo da Forlì”, “High Renaissance”, “Baroque”, “Piranesi”, “Roman Campagna”. The subject of R. Giuliani’s attention, the image of Rome contemporary to Muratov, being apparently a secondary and marginal aspect of his narrative, is in fact recurrent and highly revealing for understanding the original point of view of the writer and his

writing manner. The proof of this can be the epigraph he chose that precedes the chapters about Rome. If chapters on other cities are preceded by epigraphs from literary works, the epigraph “Roma o morte” (or, rather: “O Roma o morte”, “Rome or Death”) was a famous slogan of Giuseppe Garibaldi. Rome was conquered by Garibaldi’s troops and proclaimed capital of Italy only in 1870. Thus, the epigraph mark both the change in the city’s history, triggered by political circumstances, and Muratov’s interest not only to the past of Italy, but also to its modernity.

Accession of Rome to the Kingdom of Italy was marked by the beginning of a painful process that forever changed the urban, architectural and social look of the city and imprinted on its self-identity. Between 1870 and 1885 the living body of the inhabited center of Rome was ripped open by new streets where frantic construction of new quarters began. The construction plans (1873, 1883, 1909) were partially taken into account, yet mostly ignored because construction was largely unplanned. Neglect of the current urban structure of the city occurred along with building speculation. In the 1880s more than 20 old aristocratic houses were destroyed, most of which were real gems of architecture. Meanwhile, the vast patrician villas, models for European aristocratic residences since the Renaissance era, were a characteristic feature of the urban area of Rome.

Muratov’s opinion on urban innovations is sharp in tone and is expressed by epithets “tasteless”, “banal”, “bad”, “ugly”, “worthless”, “monstrosity”, etc. In the Roman chapters of *Images of Italy* Muratov makes severe judgments about the massive urban interventions in the city’s appearance on the objectively descriptive narrative level, but over time the new does not irritate him so much. Genuine self-exposure of the author shows on the intimate lyrical narrative level (the tastes of the author, his conception of the beautiful and the picturesque, leitmotiv comparison of the past and the present). Particular attention of Muratov, a certified engineer-transporter, belongs to urban and suburban traffic routes (tram and railway lines), their descriptions, sometimes lyrical, periodically become part of the narrative imagery. His opinion on the social institutions of the Kingdom of Italy becomes generous when it comes to the preservation and protection of monuments of antiquity: Muratov is impressed by the recent excavations of ancient Ostia, by archaeological arrangement of the Forum; he likes new museums: the National Museum, the Barracka and the Capitoline Museums.

In conclusion, it can be noted that Muratov’s judgment of Rome after the unification of Italy is clear and harsh, yet fair in regard to the merits of the new municipal government. This judgment is a result not only of the author’s acute sense of beauty, be it of landscape or a work of art, but also of his passion, his often lyrical and elegiac sense of the world, finally, his existential experience of Rome. Deep connoisseur of the Roman *genius loci*, Muratov asserts that Rome will certainly adapt all the innovations made to the urban look by the tumultuous events of Italian history at the turn of the 19th and 20th centuries to its space and spiritual aura. This prophecy of the passionate scholar, a Russian writer loving Italy was right.

References

1. Lee, V. (2010) *Lo spirito di Roma. Fogli di un diario 1895–1905* [The spirit of Rome. Leaves of a diary from 1895 to 1905]. S.l.: BancaEtruria.
2. Deotto, P. (2002) Bibliografiya P.P. Muratova [P.P. Muratov’s Bibliography]. In: Rizzi, D. & Shishkin, A. (eds) *Archivio Italo-Russo II – Russko-ital’ yanskiy arkhiv II* [Russian-Italian Archives II]. Salerno: Europa Orientalis.
3. Vzdornov, G.I. & Muratova, K.M. (eds) (2008) *Vozvrashchenie Muratova. Ot “Obrazov Italii” do “Istorii kavkazskikh voyn”*. Po materialam vystavki “Pavel Muratov –

chelovek Serebryanogo veka” v Gosudarstvennom muzee izobrazitel’nykh iskusstv im. A. S. Pushkina. 3 marta – 20 aprelya 2008 g. [Return of Muratov. From Images of Italy to the History of the Caucasian Wars. The materials of the exhibition “Pavel Muratov, the man of the Silver Age” in the Pushkin State Museum of Fine Arts. March 3 – April 20, 2008]. Moscow: Indrik.

4. Zaytsev, B.K. (1999) P.P. Muratov. In: Zaytsev, B.K. *Sobranie sochineniy: V 5 t.* [Works: In 5 v.]. V. 6. Moscow: Russkaya kniga.

5. Muratov, P.P. (1993) *Obrazy Italii: V 3 t.* [Images of Italy: In 3 v.]. Moscow: Galart.

6. Praz, M. (2013) *Il patto col serpente. Paralipomeni di “La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica”* [The pact with the snake. Chronicles of the flesh, death and the devil in the romantic literature]. Milano: Adelphi.

7. Lo Gatto, E. (1928) “*Immagini d’Italia*” di P. Muratov [Images of Italy by P. Muratov]. In: Lo Gatto, E. *Pagine di storia e di letteratura russa* [Pages of Russian history and literature]. Rome: Anonima Romana.

8. Deotto, P. (2006) *Putevye zametki Muratova na grani dvukh zhanrov* [Muratov’s travel notes on the verge of two genres]. In: Benelli, G. & Tonini, G. (eds) *Studi in ricordo di Carmen Sánchez Montero* [Studies in memory of Carmen Sanchez Montero]. Trieste: EUT.

9. Grashchenkov, V.N. (1993) P.P. Muratov i ego “*Obrazy Italii*” [P.P. Muratov and his Images of Italy]. In: Muratov, P.P. *Obrazy Italii: V 3 t.* [Images of Italy: In 3 v.]. V. 1. Moscow: Galart.

10. Muratova, K.V. (2008) *Nezrimoe prisutstvie* [Invisible presence]. In: Vzdornov, G.I. & Muratova, K.M. (eds) *Vozvrashchenie Muratova. Ot “Obrazov Italii” do “Istorii kavkazskikh voyn”*. Po materialam vystavki “Pavel Muratov – chelovek Serebryanogo veka” v Gosudarstvennom muzee izobrazitel’nykh iskusstv im. A. S. Pushkina. 3 marta – 20 aprelya 2008 g. [Return of Muratov. From Images of Italy to the History of the Caucasian Wars. The materials of the exhibition “Pavel Muratov, the man of the Silver Age” in the Pushkin State Museum of Fine Arts. March 3 – April 20, 2008]. Moscow: Indrik.

11. Berberova, N. (2008) *O Pavle Muratove* [Pavel Muratov]. In: Vzdornov, G.I. & Muratova, K.M. (eds) *Vozvrashchenie Muratova. Ot “Obrazov Italii” do “Istorii kavkazskikh voyn”*. Po materialam vystavki “Pavel Muratov – chelovek Serebryanogo veka” v Gosudarstvennom muzee izobrazitel’nykh iskusstv im. A. S. Pushkina. 3 marta – 20 aprelya 2008 g. [Return of Muratov. From Images of Italy to the History of the Caucasian Wars. The materials of the exhibition “Pavel Muratov, the man of the Silver Age” in the Pushkin State Museum of Fine Arts. March 3 – April 20, 2008]. Moscow: Indrik.

12. Nabokov, V.V. (1999) *Leksii po russkoy literature: Chekhov, Dostoevskiy, Gogol’, Gor’kiy, Tolstoy, Turgenev* [Lectures on Russian Literature: Chekhov, Dostoevsky, Gogol, Gorky, Tolstoy, Turgenev]. Translated from English and French. Moscow: Nezavisimaya gazeta.

13. Caillois, R. (1991) *Vocabolario estetico* [Aesthetic vocabulary]. Milano: Bompiani.

14. Medarich, M. (1998) *Avtobiografiya / avtobiografizm* [Autobiography / autobiographism]. In: Muratov, A.B. & Iezuitova, L.A. (eds) *Avtointerpretatsiya* [Autointerpretation]. St. Petersburg: St. Petersburg State University.

15. Muratov, P.P. (1926) *Iskusstvo prozy* [The art of prose]. *Sovremennye zapiski*.

16. Kiprian (Kern), Archimandrite. (2008) “*Obrazy Italii*” Muratova [Muratov’s Images of Italy]. In: Vzdornov, G.I. & Muratova, K.M. (eds) *Vozvrashchenie Muratova. Ot “Obrazov Italii” do “Istorii kavkazskikh voyn”*. Po materialam vystavki “Pavel Muratov – chelovek Serebryanogo veka” v Gosudarstvennom muzee izobrazitel’nykh iskusstv im. A.S. Pushkina. 3 marta – 20 aprelya 2008 g. [Return of Muratov. From Images of Italy to the

History of the Caucasian Wars. The materials of the exhibition “Pavel Muratov, the man of the Silver Age” in the Pushkin State Museum of Fine Arts. March 3 – April 20, 2008]. Moscow: Indrik.

17. Insolera, I. (1974) *Roma moderna* [Modern Rome]. 5th ed. Torino: Einaudi.

18. Zola, E. (1923) *Roma* [Rome]. Torino: Sten.

19. Boborykin, P.D. (1903) *Vechnyy Gorod (Itogi perezhitogo)* [The Eternal City (Results of the experienced)]. Moscow: Lito-tipografiya t-va I.N. Kushnerev i Ko.

20. Voloshin, M. (1991) *Zhurnal puteshestviya* [The journal of a travel]. In: Voloshin, M. *Avtobiograficheskaya proza. Dnevnik* [Autobiographical prose. Diaries]. Moscow: Kniga.

21. D’Annunzio, G. (1939) *Le vergini delle rocce* [The virgin of the rocks]. Rome: Il Vittoriale degli Italiani.

22. Assunto, R. (1978) *Specchio vivente del mondo (Artisti stranieri in Roma 1600–1800)* [Living mirror of the world (Foreign Artists in Rome from 1600 to 1800)]. Rome: De Luca.

23. Rubino, G. (1998) *Eclissi di un mito* [Eclipse of a myth]. In: Norci Cagiano, L. & Pompejano Natoli, V. (eds) *Roma nella letteratura francese del Novecento. Aspetti del francese nel Ventesimo secolo* [Rome in French literature of the twentieth century. Aspects of French in the twentieth century]. Rome: Aracne.

24. Ioganson, L.I. (ed.) (2007) *Russkie pis'ma o Rime* [Russian letters of Rome]. Moscow: Agraf.

25. Osorgin, M. (1990) *Tam, gde byl schastliv* [Where I was happy]. In: Afanas'ev, A. (ed.) *Literatura russkogo zarubezh'ya. Antologiya* [Literature of the Russian emigre. Anthology]. V. 1, Book 1. Moscow: Kniga.

26. Böll, H. (1988) *Roma a prima vista* [Rome at first sight]. Rome: Editori Riuniti.

27. Giardina, A. & Vauches, A. (2000) *Il mito di Roma. Da Carlo Magno a Mussolini* [The myth of Rome. From Charlemagne to Mussolini]. Roma-Bari: Laterza.

Петер Тирген

ИСТОРИЯ РУССКИХ ПОНЯТИЙ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Статья посвящена итогам и перспективам истории понятий как отрасли гуманитарной науки. Рассмотрены взаимосвязи истории понятий с контактными гуманитарными дисциплинами: историей философии, историей языка, историей права, историей концептов, историей идей, культурологией, лингвистикой (ономастология, синонимия, антонимия, фразеология). Сформулирована цель разработки истории русских понятий и позиционирования соответствующей отрасли гуманитарной науки в России. Проанализированы проблемы, затрудняющие прогрессивную эволюцию этой отрасли в России: отсутствие национальной философской традиции, почти остановившееся в XX–XXI вв. развитие классической филологии, исторически существующая билингвальность русской словесной культуры, характерное для русского менталитета удвоение понятий, наконец, отдаленность интересов ведущих научных направлений русской филологии от задач исследования истории понятий.

Ключевые слова: история понятий как научная дисциплина, история русских понятий, междисциплинарность гуманитарной науки.

I. История понятий как научная дисциплина

История понятий представляет собой очень сложную дисциплину. Не обладая статусом самостоятельного предмета в учебной программе высшей школы, она пытается на ощупь определить свое место среди таких вполне сформировавшихся дисциплин, как этимология и история идей, история философии, история культуры; при этом история понятий подвержена всем рискам и обладает всеми шансами междисциплинарной эвристики. В разных странах и в разных языковых ареалах в термин «история понятий» вкладывается самое различное содержание в зависимости от национальной традиции; в эпоху господства биологии, точных наук и экономики история понятий вызывает подозрения в спекулятивности, неопределенности и бесполез-

ности; наконец, она не может служить источником утилитарной экспресс-информации в силу своей глубинной природы, по определению диахронной и абстрактной.

История понятий не удовлетворяет распространенному в наше время пристрастию к статистике, фактографии, (лже-)объективности и прагматической пользе. Столь же далека она от заблуждения, предполагающего возможность втиснуть человеческое мышление и историю человечества в рамки так называемой языковой картины мира или в прескрипции теоретических концептов. Она выступает против «латентной наивности чистой систематики» [1. S. 270].

Понятия и история понятий являют собой перманентные *crucis interpretum*¹. Они таят в себе истинно «дьявольские» опасности: греческий глагол *diaballein* помимо прочего обладает еще и значением «выворачивать понятия наизнанку». Языковой скептицизм и недоверие к языку сопровождали человечество на протяжении всей истории его существования. Тезису «В начале было слово» (Ин. 1, 1) всегда сопутствовала антитеза «В начале было недоверие к слову». Греки и римляне терзались вопросом о «кажущейся истинности» (*species recti* Горация²), Августин предупреждал: «*incognita pro cognitis habere periculosum*»³ (De magistro).

Многие писатели и мыслители Средневековья считали слово и словесные искусства лишь «смехотворной личиной» (*cortex ridiculus*). Артур Шопенгауэр осуждал «черепаший шаг» мысли тех авторов, которые довольствуются «несказанной удовлетворенностью словами» в силу своей неспособности к «отчетливым понятиям» и к «ясности выражений» [2. S. 185 и след.]. Фридрих Ницше в свою очередь говорил о «великом колумбарии понятий», в котором «погребены видимости» [3. S. 319]. По мнению Людвиг Витгенштейна, речь не только одевает, но и переодевает мысли. Авторы статьи об истории понятий в Большом историко-философском словаре настойчиво предостерегают от риска впасть в «кажущуюся точность» [4. S. XIII–XXIX].

¹ Примеч. пер.: «Крест интерпретаторов» (лат.) – значок креста, отмечающий в изданиях то место текста, которое считается испорченным в рукописной традиции и не поддающимся ни удовлетворительному истолкованию, ни исправлению. – О.Л.

² Примеч. пер.: Ср.: [Saepe] decipimur specie recti. (Перевод: Мы часто обманываемся кажущейся правдой): Ног. Ars poet. 25; Гораций. Наука поэзии: «Мы, стихотворцы, бываем наружнем обмануты блеском». Пер. М. Дмитриева. – О.Л.

³ Перевод: «опасно принимать неизвестное за известное». – О.Л.

Гете в трагедии «Фауст» четко разграничивает слово и понятие. В сцене «Кабинет Фауста» Мефистофель в лучших традициях софистики берет слово под защиту: «Словами диспуты ведутся, // Из слов системы создаются; // Словам должны вы доверять: // В словах нельзя ни йоты изменять» (ст. 1997 и след.). Ученик же, напротив, настаивает на том, что «<...> ведь понятия в словах должны же быть?» (ст. 1993). Гете отчетливо понимал, что язык может быть инструментом для создания своего рода дымовой завесы, затуманивающей смысл: «имя — только дым и звук» (ст. 3457) [5. S. 49, 98].

История понятий намного сложнее этимологии. Рейнгарт Козеллек сравнивает слово с «сосудом»; напротив, понятие он определяет как комплексное и зачастую спорное содержимое этого сосуда: «каждое понятие привязано к слову, но не каждое слово является <...> понятием» [4. S. XIX.]. Кто изучает проблемы философии и вопросы научного мышления, должен, согласно Гегелю, взвалить себе на плечи все тяготы «серьезности понятия» («Феноменология духа», Предисловие 2).

Вышеприведенные цитаты дают определенное представление о том, что следует подразумевать под понятиями, анализом понятий и историей понятий. Я, в свою очередь, под «понятием» подразумеваю некий духовный концепт, охватывающий полное комплексное содержание слова, которое в определенный продолжительный или непродолжительный промежуток времени является ключевым словом или основным понятием истории идей, культуры и общества, т.е. духовной истории.

Таким образом, понятийное слово должно рассматриваться как сущее и репрезентативное в аспекте своей идейно-исторической, философской, политической и т.д. актуальности. В силу своей семантической сложности оно постоянно нуждается в динамичной корректировке принятой в данный момент интерпретации (которая, в отличие от большинства естественноведческих трактовок, не требует непрямого одобрения).

История понятий исследует генетически-смысловые, исторические процессы становления или трансформации данных ключевых слов. Подобные исследования как *retractatio* (переделка, поправки) включают в себя не только дескриптивные, но и значительные реконструктивные, а иногда и спекулятивные, и некоторые делиберативные составляющие. Чем дольше существует понятие, тем больше «необоснованности» и «бездонности» ему свойственно. Эта «необоснованность» объясняет невыполнимость некоторых историко-понятийных задач.

В непосредственном соседстве с историей понятий находятся история концептов, история идей, исторические понятия, история дискурса, дискурсивный анализ («<...> Begriffe sind die thematischen Bausteine der Diskurse»; перевод: «Понятия – это краеугольные камни дискурса» [6. S. 153], историческая семантика, культурологическая семантика, культурологическая лингвистика, исследование ключевых слов и т.д. Разумеется, здесь должны учитываться и лингвистические науки: ономазиология, синонимия, антонимия, фразеология и т. д. [7. P. 1829–1837]¹. См. также: [8, 9].

Именно центральные ключевые понятия духовной и культурной истории (свобода, равенство, истина, справедливость, добродетель, совесть, идея, душа, разум, человеколюбие, прогресс, цивилизация, иллюзия, любовь к себе/себялюбие, нигилизм, зло и др.) являются теми терминами, которые обеспечивают взаимосвязь различных дисциплин. Речь идет, как сказал Ганс-Георг Гадамер, об «общих понятиях, и прежде всего о тех понятиях, которые обеспечивают мирное сосуществование людей без убийства и разрушения, в системе общественных отношений, основанных на конституционном порядке и экономически обоснованном разделении труда» [10. S. 237]. Другие ученые говорят об «исходных, изначальных понятиях», которые касаются проблемы универсалий культуры.

Каждая из перечисленных дисциплин может внести свой вклад в изучение формирования понятий при помощи своего аналитического и синтетического инструментария. Исследователи понятий, занимающиеся проблемами «Что есть обязанность?» (ср.: Цицерон. «Об обязанностях») или «Что есть истина?» (ср. вопрос Понтия Пилата Христу – Ин., 18, 38) или «Что есть страх?» (ср.: Кьеркегор. «Понятие страха») должны, по меньшей мере, разбираться в классической филологии, философии, теологии, правоведении, истории общественного вознания, истории экономики, а также в истории менталитета и в этнопсихологии. Однако ни один исследователь не в состоянии соответствовать подобному требованию универсальной междисциплинарной эрудиции.

Понятие культуры само по себе уже является «целостным понятием» [6. S. 151]. Из этого следует вывод, что история многих понятий в справочной литературе («Реальная энциклопедия науки о классической древности» Паули-Виссова, «Философский исторический словарь», «Словарь основных исторических понятий» и др.) может быть

¹ За указание на это издание выражаю благодарность Гельмуту Кайперту (Бонн).

представлена не одним единственным, а сразу несколькими учеными (например, специалистами, занимающимися древней историей, Средневековьем и Новым временем). Междисциплинарное и трансдисциплинарное позиционирование истории понятий представляет собой огромную проблему [12, 13], в частности, предисловие к сборнику «Die Interdisziplinarität der Begriffsgeschichte» («Междисциплинарность истории понятий») гласит: «Diese Interdisziplinarität ist hier kein *pium desideratum* und kein Postulat, sondern ein Faktum» (Перевод: «Междисциплинарность здесь – не заветная мечта и не постулат, но факт» [11. S. 11]. И, разумеется, с достаточной долей остроумия и скепсиса здесь можно было бы порассуждать на тему «понятие понятия» [14. S. 21 etc.].

Исследование понятий и истории понятий интересовало человечество со времен возникновения письменности. Греческое слово «lógos» обозначает мышление, закон, язык, слово и понятие [10. S. 239]. Основную подготовительную работу, начиная с возникновения греческой философии и заканчивая формированием римского правового сознания, проделали греки и римляне. Христианская теология тоже внесла свой вклад в историю понятий. Наконец, и история европейской философии заложила свой собственный фундамент для этой отрасли научного знания, но истинной обителью истории понятий стало прежде всего немецкое языковое пространство.

Не случайно немецкий неогуманизм, немецкий идеализм и немецкая классическая литература со своим воспитательным романом, который можно было бы назвать понятийно-концептуальным (концепты «прекраснодушия», «самоотречения» и «гуманности», идеал «добраго, истинного и прекрасного» и др.) подготовили для этого необходимую почву. Позже над созданием первых словарей, вслед за И.-Г. Вальхом и В.-Т. Кругом, работали такие лингвисты и исследователи понятий, как Рудольф Эйслер, Рудольф Эйкен, Рихард Майер, Отто Ладендорф и Фридрих Клуге – не говоря уже о братьях Гримм и других великих этимологах. Наконец, и такие отрасли немецкой гуманитарной науки, как классическая филология, история, романская филология, социология, психология и история культуры, внесли свой значительный вклад в эту область знания.

Интерес к истории понятий возрастает, а сама отрасль методологически совершенствуется и эдичионно систематизируется после Второй мировой войны. Начиная с 1955 г. публикуется «Архив истории понятий», с 1961 г. – «Архив социальной истории», с 1963 г. на-

чинает выходить серия «Ключевые слова европейской культуры», с 1971 г. издается «Исторический словарь философии». Между 1972 и 1997 гг. выходят в свет «Основные понятия исторической науки» (О. Бруннер, В. Конце, Р. Козеллек). В этих и многих других справочных пособиях западного, западноевропейского и особенно немецкого языкового пространства собрано поразительное количество сведений, позволяющих осознать всю обширность проблематики истории понятий как отрасли гуманитарной науки [4. XV].

Поэтому неудивительно, что в Германии до сих пор регулярно издаются сборники трудов по истории понятий [4; 6–14]. И все больше дисциплин принимает участие в дискуссиях на эту тему. В широком смысле можно сказать, что в данном случае мы имеем дело с феноменом *Linguistic Turn* (лингвистический поворот) [15. S. 7 etc.].

II. История понятий в России

Если в западном и прежде всего в немецкоязычном пространстве история понятий принадлежит к числу уже сложившихся и традиционных исследовательских методик, то в России такого рода исследования находятся на начальной стадии развития. Сам термин «история понятий» еще не укоренился в науке, и было бы напрасным трудом искать его во многих философских и филологических изданиях. Интерес к классическим языкам, равно как к немецкому и французскому, ослабевает: это затрудняет русским ученым знакомство с соответствующими иноязычными исследованиями по истории понятий.

В России гуманитарные науки находятся в еще более тяжелом положении, нежели на Западе: они постоянно страдают от падения авторитета этих дисциплин, от сокращения рабочих мест, от постыдно ничтожного финансирования. Привилегированная англомания, прагматика и утилитаризм, выражающиеся в предпочтении таких предметов, как информатика, экономика или модные дисциплины: гендерные исследования, теория коммуникации, медиаведение, так называемое киноведение и *Iconic Turn* (иконический поворот), тривиальная культурология и пр., с их популистской склонностью к упрощенной экспресс-информации – все это вытесняет как способности к историко-лингвистическому мышлению, трудоемкой работе с источниками, так и долгосрочные проекты, требующие определенной выдержки. Не больше пользы приносят и раздражающие тенденции к умствованиям в русофильском духе, скорее мистическому, нежели

научному («русская душа», «славянская идея, «евроазиатский дух», «расовый смысл русской идеи» и т.д.). Серьезная философия с ее пограничными и соседствующими науками, к которым относится и история понятий, занимает очень шаткое положение в этой парадигме, вплоть до того, что России диагностируют «потерянный разум», как это делает С.Г. Кара-Мурза в своей одноименной монографии, заключенной следующим выводом: «<...> наша интеллигенция <...> не выполнила своей обязанности – вводить поток массового сознания в рамки разумных умозаключений, она не дала людям примера спокойных рассуждений, применения ясных понятий и надежной меры» [16. С. 727]. И даже если совсем не принимать во внимание эти тревожные симптомы, вывод тем не менее разочаровывает.

Ситуация выглядит еще хуже, когда для историко-понятийных исследований возникают трудности, восходящие к русской истории и истории духовной жизни России и достигающие своего апогея в советское время. Вот несколько соображений на этот счет [4. S. XVIII etc.].

1. Исходной дисциплиной, из которой берет свое начало история понятий, является философия. Но в России очень слабо развита философская традиция. Больше всего преуспела религиозная философия в конце XIX в. Однако многие выдающиеся философы выступали против теологии и религиозной философии (ср. известные резкие инвективы Хайдеггера). Александр Герцен придерживался мнения, что мир не может быть спасен «подогретой религией» и свойственным современному человеку недостатком последовательности в понятиях: «<...> какой недостаток последовательности в понятиях современного человека!» [17. С. 133]. Александр Пушкин в 1825 г. выразил сожаление о том, что русский философский язык («метафизический язык») находится в «диком состоянии», или даже вовсе не существует, из-за чего все свои понятия русские должны заимствовать из иностранной литературы [18, 21]. Иван Гончаров говорил о русском «растлении понятий и нравов». Федор Степун утверждал, что большинству русских мыслителей чужда тщательная ювелирная работа над понятиями [4. S. XX etc.]. Судьбы философии и религиозной философии во времена Советского Союза нам хорошо известны. Хайдеггер заметил, что так называемая советская философия являет собой «печальную материю» (высказывание относится к 1967 г.) [19. S. 156]. Истинная история понятий требует бесцензурной работы с источниками, широкого кругозора, свободы мысли и отказа от идеологии. Эти условия были ог-

раничены при царизме, а во времена Советского Союза и вовсе перестали существовать. Подобные ограничения – это, вероятно, самое тяжелое историческое наследие, препятствующее развитию истории понятий в России.

2. Не только философия, но и многие другие значимые научные отрасли истории духовной жизни в России, а позже и в Советском Союзе, не могли прогрессировать должным образом. Важная для развития истории понятий классическая филология, равно как и юриспруденция, пережили «катастрофический упадок» после 1917 г. [20; 5. S. 401]. Кроме того, в России не было прочных оснований для укоренения римского права – соответственно, от этого страдало усвоение системы понятий и нравственных ценностей персонализма [21. С. 22]. В спорных случаях предпочтение всегда отдавалось церковно-каноническому праву. Разделение функций юриста по профессии и священника по сану, изначально связанное со становлением римского права, долгое время не имело своего русского эквивалента, а во времена Советского Союза преобладала, так сказать, личная уния «идеологически грамотного священника» и партийного прокурора. К тому же древнерусское судопроизводство часто предпочитало казуистическое решение по отдельным частным случаям и бытовое право положительному правовому регулированию, которое могло бы способствовать осознанию действующей правовой культуры с ее основными ценностями, зафиксированными в соответствующих понятиях. Повальная безграмотность сделала все остальное. В марксистско-ленинистской исторической науке после 1917 г. вновь возобладала идеологическая система принуждения, которая, разумеется, разрушила теологию и историю религии. Свобода мысли могла существовать только во внутренней эмиграции. Еще больший вред истории понятий нанесло начавшееся после перестройки на волне своего рода юношеского максимализма вышеупомянутое засилье популярных теорий. Философ Одо Марквард считает, что не легковерная молодежь, а люди, достигшие зрелого возраста, являются «<...> особенно теоретически одаренными, поскольку с течением времени – по меньшей мере – редуцируется склонность к единомыслию» [23. S. 135]. И разве не «склонности к единомыслию» и «иллюзии бесконечности» требовали православие и коммунистическая идеология? Укорененное в философии понятийное мышление, требующее, напротив, самостоятельности, противостоит и тому и другому.

3. Русское и западное языкознание занималось в первую очередь этимологией, семантикой, лексикологией, фразеологией и терминологией, а не классической историей понятий. Формальные описательные модели лингвистики, математическая лингвистика и информатика еще больше отдалены от истории понятий. В 1971 г. Мартин Хайдеггер заметил: «Сознательно или бессознательно, но вычислительная лингвистика проделывает подготовительную работу, которая гарантирует господство информатики, т.е. науки о строении и использовании компьютера. Речь идет уже о поколениях компьютеров, что <...> означает прорыв витальности в рукотворную технику. Тот же смысл заключают в себе распространенные высказывания философии о способах и моделях представления» [24. S. 41]. Можно сказать, что лингвистика постепенно превращается в одну из естественных наук, и это влечет за собой потерю представлений об «исторических основах языка» [8. S. XIV]. Так называемый лингвистический поворот (Linguistic Turn) в истории и культурологии не способен сбалансировать это однобокое развитие.

Еще хуже дело обстоит в литературоведении. Научные направления, такие как формализм, структурализм, риторика, нарратология, деконструктивизм, абсурдизм и др., не вносят ни малейшего вклада в развитие истории понятий. Многие, в особенности молодые, литературоведы занимаются исключительно литературой Нового времени или только современной литературой. Филология в строгом смысле слова сегодня больше не ценится. Сегодня особенно привлекательными отраслями гуманитарной науки являются теория средств массовой коммуникации, коммуникативные стратегии или Iconic Turn (визуальный поворот). Нормативные методы пользуются куда большей популярностью, нежели подобные истории понятий смыслообразующие подходы [25. S. 425]. Поэтому тяжелая участь, постигшая в Советском Союзе широкие круги академической элиты, сопровождается ныне еще и актуализирующимся саморедукционизмом [26]. И любой популизм, независимо от того, коренится ли он в идеологии тоталитарного режима, или в модных тенденциях, неизбежно влечет за собой манипуляцию понятиями.

4. История русских понятий представляет собой большую сложность еще и в силу билингвальности русской словесной культуры – т.е., исторически реально существовавшей церковнославянской диглоссии; кроме того, в определенный период русской истории, по крайней мере в русской образованной элите, существовала еще

и триглоссия: русский–церковнославянский–французский; прибавим к этому многочисленные заимствования из греческого, латинского, голландского, итальянского, немецкого и, наконец, английского языков. В настоящий момент все языки, в том числе и русский, переживают мощное вторжение англицизмов, с которыми соседствуют альтернативные пуристические течения. Русский язык переполнен заимствованиями, кальками и интернационализмами, которые нередко влекут за собой и перенос понятий. Прилагательное «равнодушный» восходит к греческому «*isópsychos/homópsychos*» (единомышленный, согласный), но со временем оно приобретает совершенно противоположные значения «безразличный, индифферентный». Понятия «самолюбие» и «себялюбие» восходят к концу XVIII в. – к терминам этики Ж.-Ж. Руссо «*amour-propre*» (себялюбие) и «*amour de soi*» (самолюбие, т.е. любовь к самому себе) [27. С. 203–217].

Наряду с этим в русском языке существует и такое не очень-то распространенное в западных языках явление, как удвоение понятий (ср. свобода/воля, правда/истина, мир/свет, узкий/тесный и т.д.). А сколько значений заключено в словах «тоска», «мир», «пошлость», «бездвремя», «обломовщина» или «всечеловек»? А кто может сказать, что именно и в чьих устах означает мнимо-русское понятие «нигилизм»? Верно ли утверждение Юрия Лотмана, что в России преобладает противопоставительно-бинарное мышление с противительно-антонимичными словопарами? Или же прав Петр Чаадаев, утверждавший, что русское мышление неспособно различать антономичные концепты, такие как «добрый» и «злой» или «истина» и «ложь»? Что верно – разграничение или смешение этих понятий?

Русская история понятий предлагает богатейший материал: при условии применения диахронического и сравнительного методов ее систематическое изучение могло бы верифицировать или опровергнуть многие до сих пор спекулятивные тезисы в области ментальных исследований, геопсихологии или популярной культурософии. По крайней мере, она могла бы осмысленно собрать более обширный, нежели существующий, базис источников и сделать его доступным. Нужно признать как неизбежную трудность тот факт, что русские понятия находятся в напряженных отношениях с семантикой слова и текста, что они, будучи заимствованиями из других языков, зачастую недостаточно

определенны и находятся в как бы подвешенном состоянии, колеблясь между полюсами смысла и мнения [28. S. 30 etc.].

Несмотря на то, что в российской науке отсутствует прочная традиция изучения истории понятий, укорененного в философии, истории и правоведении, в ней все же существует большое количество подготовительных исследовательских работ. Важные научные подходы и фактический базис для истории русских понятий предлагают такие дисциплины, как этимология, исследования в области ключевых слов и ключевых идей, языковой картины мира и концептосферы, а также толковые словари, справочная литература по истории культуры и истории идей, лингвокультурология, лингвофилософия и терминоведение [29–34].

Кроме того, сюда же следует отнести обнаружение словарей, ранее считавшихся утерянными [35], а также проекты по созданию новых словарей, энциклопедий и регулярно издаваемые конкордансы (светский аналог теологического комментаторского жанра «симфонии») [36]. Несмотря на то, что желание поскорее восполнить имеющиеся в данной области пробелы влечет за собой появление скоропелых публикаций, следует констатировать наличие основательной базы для дальнейшего развития истории русских понятий [4. S. XVII etc.]. Чего действительно не хватает российской науке в этой отрасли, так это фундаментальных крупных проектов типа исторического словаря философии или словаря основных исторических понятий, а также специальных изданий типа архива истории понятий.

Российская академия наук (РАН) должна взять на себя соответствующие обязательства и способствовать продвижению долговременных фундаментальных проектов в этой области. Историко-понятийное исследование русской лингвистической науки нуждается в организаторской систематизации, методологическом регулировании и, возможно, централизации в научно-исследовательских институтах. В любом случае координация действий в этом направлении желательна и необходима. Изданные на Западе основополагающие труды по истории понятий должны быть переведены в качестве образцов и опорных текстов. Только так в обозримом будущем можно приблизиться к стандарту западных историко-понятийных исследований и обратиться к проблемам трансфера понятий и сравнительной истории понятий [15. S. 61 etc.] (таким представляется идеальное развитие событий). Еще великий историк Сергей Соловьев (1820–1879), отец Владимира Соловьева, заметил: «Мы европейцы, и ничто европейское не может быть нам чуждо» [37. С. 25].

III. В качестве заключения

История понятий располагается в поле напряжения между понятным и тем, что необходимо понять. Здесь – содержание слова, которое необходимо понять, здесь же – исследователь истории понятий, который должен понять этот смысл, здесь же – значения слов, которые должны быть поняты; здесь же, наконец, и само понятие, которое требует понятного процесса осмысления. Познаваемое и познанное соотносятся как своего рода качели. Процесс познания познаваемого можно сравнить с хождением по краю пропасти – от данной понятийной величины (познаваемой с большим трудом, возможно даже многосмысленной и переменчивой) через субъективные опции познающего до попытки объективного описания этой величины. Каждое понятие источено коррозией, и каждый исследователь понятий должен постоянно вести борьбу с сократовским «Я знаю, что я ничего не знаю» или, по меньшей мере, с немощностью сознания. Очень может быть, что он никогда не сможет воскликнуть «Эврика!» [38]. С другой стороны, история понятий (и вновь сошлюсь на описанный Гадамером понятийный мир) обладает огромным потенциалом сопротивления всяческого рода предписанию, авторитаризму и тоталитаризму. Напротив, она является запечатленным эквивалентом мышления в его самой чистой и свободной форме. Мышление, как считает тот же Гадамер, это «приобретение общих понятий» [10. Р. 240]. Перед подобным типом мышления и его понятийным миром тоталитарный режим всегда испытывал чувство страха.

IV. *Post scriptum*

В 2001 г. в Бамберге (Германия) впервые состоялся большой конгресс, посвященный истории русских понятий. Большинство представленных на нем докладов было опубликовано в издании: *Russische Begriffsgeschichte der Neuzeit. Beiträge zu einem Forschungsdesiderat.* (Hg.: *Peter Thiergen*). Köln/Weimar/Wien, 2006. 547 S.

Во вступительном слове к этому тому я в качестве его издателя и редактора описал сложное положение истории понятий как науки вообще и в особенности – русской истории понятий (S. XIII–XXIX). Вскоре после этого я написал статью, посвященную истории русских понятий, которая была опубликована в немецком оригинале на страницах издания: *Studia slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 2007.

№ 52. S. 403–412. Вышеприведенный текст является переводом этой статьи на русский язык.

В этих двух работах я предложил проект русского *pendant* к немецкому журналу «Archiv für Begriffsgeschichte» («Архив истории понятий», выходит с 1955 г.) и издания русских переводов немецких исследований, посвященных истории понятий, а также соответствующих немецкоязычных энциклопедий. Это предложение в последнее время отчасти реализовано в русских публикациях. Назову следующие издания: История понятий, история дискурса, история метафор: сб. статей / под ред. Ханса Эриха Бёдекера; пер. с нем. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 320 с.; Словарь основных исторических понятий: Избранные статьи: в 2 т. / пер. с нем. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 1486 с.

Кроме того, назову следующие публикации: Исторические понятия и политические идеи в России XVI–XX веков. СПб., 2006; «Понятия о России»: К исторической семантике имперского периода. Т. 1–2. М., 2012; Эволюция понятий в свете истории русской культуры. М., 2012 (*Studia philologica*).

Большинство этих публикаций явилось результатом совместных проектов издательства «Новое литературное обозрение» и «Deutsches Historisches Institut» («Немецкий исторический институт», Москва; Ингрид Ширле и др.). Каждый исследователь истории понятий может быть только благодарен за эти издания: это подлинные «*Studia Europaee*» и несомненный гарант того, что отныне история понятий и в России прочно позиционирована как отрасль гуманитарной науки.

При этом центр тяжести лежит на изучении политических, т.е. социально-исторических понятий, таких как *буржуазия, либерализм, нация, гласность, политика, революция, сословная структура*. Само собой разумеется, что историки интересуются преимущественно такого рода понятиями и что выдающаяся роль в подобных исследованиях принадлежит большому словарю «Основные исторические понятия» («*Geschichtliche Grundbegriffe*», O. Brunner, W. Conze, R. Koselleck; 1972–1997). Эта энциклопедия не утратила своего значения до настоящего времени.

Тем не менее не следует забывать, что наряду с «Основными историческими понятиями» существует не менее значительный «Исторический философский словарь» («*Historisches Wörterbuch der Philosophie*», Basel/Darmstadt; 1971–2007, 13 Bände). Он также заслу-

живает хотя бы частичного перевода на русский язык. Философские, теологические или правовые понятия, такие как *истина*, *совесть*, *обязанность*, *привычка*, *грех*, *вина*, *забота* (*беспокойство*) или *свобода* имеют более глубокие диахронические корни и распространены несравненно шире, чем политические понятия Нового времени. Основопологающие гуманитарные дисциплины – философия (прежде всего!), история языка, классическая филология, теология или юриспруденция – это истинные прародители истории понятий, поскольку история их существования уходит далеко во времена Античности.

Разумеется, следует признать, что философские понятия по определению труднее постигнуть, нежели специфические понятийные системы определенных исторических эпох, например новейшей политики и социальной истории. Поэтому не случайно история понятий периодически приходит в соприкосновение с историей идей, историей проблем, историей концептов, историей метафор, историей мотивов и тому подобными ответвлениями фундаментальной гуманитарной науки – границы между ними очень зыбкие и текучие. Поэтому узкоспециализированные на определенных эпохах историки предъявляют истории философских понятий упрек в том, что она имеет «плавающий фокус» («Понятия о России». Т. 1. С. 35). Действительно, многие такие понятия нуждаются в определенной «эластичности диапазона», как назвал это свойство Ханс Blumenberg [39. S. 12]. Ориентированные на философию историки понятий стабильно отказываются от «релятивистского историзма» и прочно придерживаются следующей исходной установки: «История понятий прежде всего решительно отвергает такое ограничение определения понятий, которое обусловлено историческим фактором» [40. S. 7]. Следовательно, история понятий использует самые разнообразные смежные области науки [41].

Конечно, это не упрощает проблему. Однако трудно представить себе осмысленную политику и рациональный социальный строй, в основе которых не лежало бы философское понятие «добродетель». Следовательно, для адекватности истории понятия наряду с политическими и социально-историческими дефинициями необходимо предпринять и философское «усилие понятия» (Гегель). В истории русской мысли к этому аспекту истории понятий существует традиционный интерес, который нуждается только в интенсификации и систематизации уже достигнутых результатов. Исследования в области истории понятий, предпринимаемые русскими историками и философами, не должны быть просто соседствующими или даже

противоборствующими, они должны стать сотрудничеством. Для этого есть все необходимые предпосылки.

*Перевод О.В. Щербаковой (Томский политехнический университет),
О.Б. Лебедевой (Томский государственный университет).*

Литература

1. Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie. (Hg.: Jürgen Mittelstraß). Sonderausgabe. Stuttgart/Weimar, 2004. Bd. 1.
2. *Schopenhauer A. Sämtliche Werke.* (Hg.: Wolfgang Frhr. von Löhneysen). Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1968. Bd 2; *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление / пер. М.И. Левиной. М., 1993. Гл. XV. О существенных недостатках интеллекта.
3. *Nietzsche F. Werke in drei Bänden.* (Hg.: Karl Schlechta). Darmstadt, 1965. Bd. 3; *Ничше Ф.* Об истине и лжи во внеэтическом смысле. Интернет-ресурс. Режим доступа: свободный. Код доступа: <http://nietzsche.ru/works/other/about-istina/>
4. *Thiergen P. Begriffsgeschichte: Traditionen, Probleme, Desiderat* // *Russische Begriffsgeschichte der Neuzeit. Beiträge zu einem Forschungsdesiderat.* (Hg.: Peter Thiergen). Köln/Weimar/Wien, 2006.
5. *Гегель И.-В.* Фауст / пер. Н.А. Холодковского. М., 1969.
6. *Gardt A. Begriffsgeschichte als Praxis kulturwissenschaftlicher Semantik* // *Brisante Semantik. Neuere Konzepte und Forschungsergebnisse einer kulturwissenschaftlichen Linguistik.* (Hgg.: D. Busse, Th. Niehr, M. Wengeler). Tübingen, 2005.
7. *Zillig W. Lexikologie und Begriffsgeschichte* // *Lexikologie. Ein Internationales Handbuch zur Natur und Struktur von Wörtern und Wortschätzen.* Bd. 2. Berlin; New York, 2005 (HSK 21.2).
8. *Sprache der Geschichte.* (Hg.: J. Trabant). München, 2005 (= Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien 62).
9. *Matuschek S. Über das Staunen. Eine ideengeschichtliche Analyse.* Tübingen, 1991.
10. *Gadamer H.-G. Mensch und Sprache* // *Orbis Scriptus. Dmitrij Tschizewskij zum 70. Geburtstag.* (Hg.: Dietrich Gerhardt et al.). München, 1966. S. 237–243.
11. *Die Interdisziplinarität der Begriffsgeschichte.* (Hg.: G. Scholtz). Hamburg, 2000.
12. *Herausforderungen der Begriffsgeschichte.* (Hg.: C. Dutt). Heidelberg, 2003.
13. *Begriffsgeschichte – Diskursgeschichte – Metapherngeschichte.* (Hg.: H.-E. Böderker). Göttingen, 2002.
14. *Busse D. Begriffsgeschichte oder Diskursgeschichte?* // *Herausforderungen der Begriffsgeschichte.* (Hg.: C. Dutt). Heidelberg, 2003.
15. *Aufklärung und Historische Semantik. Interdisziplinäre Beiträge zur westeuropäischen Kulturgeschichte.* (Hg.: R. Reichardt). Berlin, 1998 (= Zs. f. Hist. Forschung, Beiheft 21).
16. *Кара-Мурза С.Г.* Потерянный разум. М., 2005.
17. *Герцен А.И.* Собрание сочинений: в 30 т. М., 1955. Т. 6.
18. *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: в 16 т. Т. 17, доп. М.;Л., 1937–1959. Т. 11.
19. *Hannah Arendt-Martin Heidegger. Briefe 1925 bis 1975.* Aus den Nachlässen hg. v. Ursula Ludz. 3, erweit. Aufl. Frankfurt/Main, 2002.
20. *Фролов Э.Д.* Русская наука об античности. СПб., 1999.

21. *Silnizki M.* Der Geist der russischen Herrschaftstradition. Köln. Weimar. Wien, 1991.
22. *Silnizki M.* Geschichte des gelehrten Rechts in Rußland <...> 1700–1835. Frankfurt / Main, 1997.
23. *Marquard O.* Philosophie des Ständes. Studien. Stuttgart, 2000.
24. *Frankfurter Allgemeine Zeitung.* № 119. 23.05.2006.
25. *Weigel S.* Die Aura des Nutzens // *Forschung und Lehre* 13 (2006). 8.
26. *Робинсон М.А.* Судьбы академической элиты: отечественное славяноведение (1917 – начало 1930-х годов). М., 2004.
27. *Круглов В.М.* К истории слов и понятий: «самолюбие – самосохранение» и «самолюбие-тщеславие» в русском языке XVIII века // *Russische Begriffsgeschichte der Neuzeit. Beiträge zu einem Forschungsdesiderat.* (Hg.: Peter Thiergen). Köln. Weimar. Wien, 2006.
28. *Weinrich H.* Linguistik der Lüge. Heidelberg, 1970. («Wort und Begriff»).
29. *Виноградов В.В.* История слов. М., 1999.
30. *Кондаков И.В.* Введение в историю русской культуры. М., 1997.
31. *Степанов Ю.С.* Константы. Словарь русской культуры. М., 1997.
32. *Зализняк А.А., Левонтина И.Б., Шмелев А.Д.* Ключевые идеи русской языковой картины мира. М., 2005.
33. *Idee w Rosji. Ideas in Russia* (Red.: A. de Lazari). 1–8. Warszawa, 1999 – Łódź, 2014.
34. *Wierzbicka A.* Understanding Cultures Through Their Key Words. English, Russian, Polish, German, and Japanese. New York. Oxford, 1997.
35. *Русско-французский словарь Антиоха Кантемира.* М., 2004.
36. *Проспект.* Русский идеографический словарь. Под ред. Н.Ю. Шведовой. М., 2004.
37. *Турген П.* “Homo sum” – “Europaes sum” – “Slavus sum”: К вопросу о культурном споре между просветительством, евроцентризмом и славянофильством в России и западнославянских культурах // *Евроазиатский межкультурный диалог.* Томск: Изд-во Том. ун-та, 2007.
38. *Gumbrecht H.U.* Dimensionen und Grenzen der Begriffsgeschichte. München, 2006.
39. *Blumenberg H.* Theorie der Unbegrifflichkeit. Frankfurt a.M., 2007.
40. *Begriffs-, Ideen- und Problemgeschichte im 21. Jahrhundert* (Hg.: R. Pozzo, M. Sgarbi). Wiesbaden, 2011.
41. *Eine Typologie der Formen der Begriffsgeschichte* (Hg.: R. Pozzo, M. Sgarbi). Hamburg, 2010.

THE HISTORY OF RUSSIAN CONCEPTS: TO THE PROBLEM

Imagology and Comparative Studies, 2015, 1(3), pp. 61–80. DOI 10.17223/24099554/3/4

Thiergen Peter. University of Bamberg (Bamberg, Germany). E-mail: peter@thiergen.de

Keywords: history of concepts as a scientific discipline, history of Russian concepts, interdisciplinarity of the Humanities.

The history of concepts is a complex discipline. It has no status of an independent subject in the high school curriculum, yet it tries to grope its place among such well-established disciplines as etymology and history of ideas, history of philosophy, history of culture. The history of concepts is subject to all the risks and has all the possibilities of interdisciplinary

heuristics. In the era of the rule of biology, natural sciences and economics, the history of concepts is suspected of speculation, uncertainty and worthlessness. It cannot be a source of utilitarian express-information due to its diachronic and abstract nature. By 'concept' I mean a certain spiritual concept covering the full complex content of the word, which is a keyword or basic concept of the history of ideas, culture and society, i.e. spiritual history, for a specific long or short period of time. The history of concepts explores genetically-semantic, historical processes of formation and transformation of these keywords. Such studies include not only descriptive, but also significant reconstructive and sometimes speculative, and some deliberative components. The longer the concept exists, the more 'unfounded' and 'fathomless' it becomes. In the immediate vicinity of the history of the concepts there is the history of constructs, the history of ideas, historical concepts, the history of discourse, discourse analysis, historical semantics, semantic of cultural studies, cultural linguistics, keyword research, etc. Surely, we must consider linguistic sciences as well: onomasiology, synonyms, antonyms, phraseology, and so on.

But if Germany regularly publishes collection of works on the history of concepts, in Russian this branch of the Humanities is in its infancy, for several reasons. 1. The initial discipline, from which the history of concepts originates, is philosophy. However, Russia has got a very poorly developed philosophical tradition. The fate of philosophy and religious philosophy in the Soviet Union is well known, while the genuine history of concepts requires uncensored work with sources, broad-based knowledge, the freedom of thought, and rejection of ideology. 2. Many other important scientific branches of history of spiritual life in Russia, and later in the Soviet Union, could not progress properly. Classical philology and jurisprudence, which are important for the development of the history of the concepts, survived a 'catastrophic decline' after 1917. There was no solid foundation for the Roman law in Russia, which affected the assimilation of concepts and moral values of personalism. The Marxist-Leninist historical science after 1917 was based on the ideological system of coercion, which, of course, destroyed theology and history of religion. The freedom of thought could only exist in the internal emigration. 3. Russian and Western linguistics primarily studied etymology, semantics, lexicology, phraseology and terminology, rather than the classic history of the concept. The formal models of descriptive linguistics, mathematical linguistics and computer science are even more remote from the history of concepts. 4. The scientific schools of literary studies such as formalism, structuralism, rhetoric, narratology, deconstruction, absurdism and others do not make the slightest contribution to the history of concepts. Nowadays among the most attractive branches of the Humanities is the theory of mass communication, communication strategies or Iconic Turn (eye turn). The regulatory methods are far more popular than the sense-making approaches like the history of concepts. 5. The history of Russian concepts is even a greater complexity due to the bilingual Russian verbal culture, i.e. the Russian-Church Slavonic diglossia that existed before. Besides, in a certain period of Russian history, there was the Russian-French-Church Slavonic triglossia, at least among the Russian educated elite, to say nothing of numerous borrowings from Greek, Latin, Dutch, Italian, German, and English. The Russian language is overloaded with borrowings, calques and international words, which often entail the transfer of concepts. 6. The Russian language is characterized by the doubling of concepts. This phenomenon is not widespread in Western languages (compare 'svoboda'/'volya', 'pravda'/'istina', 'mir'/'svet', 'uzkiy'/'tesny' etc.).

However, despite all mentioned above, the Russian history of concepts offers a wealth of material: it could have collected more extensive sources and make it available. It must be acknowledged as the inevitable difficulty that Russian concepts are in tense relationships with the semantics of the word and the text; that being borrowed from other languages, they

are often insufficiently defined and seem to be in limbo, hovering between the poles of meaning and opinion. What Russian science really lacks in this field is fundamental large-scale projects, like the historical dictionary of philosophy, or the dictionary of basic concepts as well as special editions such as the archive of the history of concepts. The Russian Academy of Sciences (RAS) should undertake corresponding obligations and promote the fundamental long-term projects in this area. Only in this way the foreseeable future can bring the standards of western historical and conceptual studies and address the issues of transfer of concepts and the comparative history of concepts. A great historian Sergei Solovyov said, "We are Europeans, and European values are not alien to us".

References

1. Mittelstraß, J. (ed.) (2004) *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie* [An Encyclopedia of Philosophy and Philosophy of Science]. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler.
2. Schopenhauer, A. (1968) *Sämtliche Werke* [Collected Works]. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft; Schopenhauer, A. (1993) *Mir kak volya i predstavlenie* [The World as Will and Representation]. Translated from German by M.I. Levin. Moscow: Nauka.
3. Nietzsche, F. (1965) *Werke in drei Bänden* [Works in three volumes]. Darmstadt; Nietzsche, F. (n.d.) *Ob istine i lzhi vo vnenravstvennom smysle* [On truth and lies in a non-moral sense]. [Online] Available from: <http://nietzsche.ru/works/other/about-istina/>.
4. Thiergen, P. (2006) Begriffsgeschichte: Traditionen, Probleme, Desiderat [Conceptual History: Traditions, Problems, Desiderata]. In: Thiergen, P. (ed.) *Russische Begriffsgeschichte der Neuzeit. Beiträge zu einem Forschungsdesiderat* [Russian Terms of Modern History. Contributions to a Desideratum]. Cologne / Weimar / Vienna: Böhlau Verlag.
5. Goethe, J.W. (1969) *Faust* [Faust]. Translated from German by N.A. Kholodkovsky. Moscow: Detskaya literatura.
6. Gardt, A. (2005) Begriffsgeschichte als Praxis kulturwissenschaftlicher Semantik [Term history as a practice of cultural studies of semantics]. In: Busse, D., Niehr, Th. & Wengeler, M. (eds) *Brisante Semantik. Neuere Konzepte und Forschungsergebnisse einer kulturwissenschaftlichen Linguistik* [Explosive Semantics. Newer Concepts and Research Findings of Cultural Linguistics Studies]. Tübingen: Walter de Gruyter.
7. Zillig, W. (2005) Lexikologie und Begriffsgeschichte [Lexicology and conceptual history]. In: Cruse, A. (ed.) *Lexikologie. Ein Internationales Handbuch zur Natur und Struktur von Wörtern und Wortschätzen* [Lexicology. An International Handbook to the Nature and Structure of Words and Vocabularies]. Vol. 2. Berlin/New York: de Gruyter.
8. Trabant, J. (2005) *Sprache der Geschichte* [Language of the History]. Munich: Oldenbourg Verlag.
9. Matuschek, S. (1991) *Über das Staunen. Eine ideengeschichtliche Analyse* [About Amazement. An Analysis of the History of Ideas]. Tübingen: Walter de Gruyter.
10. Gadamer, H.-G. (1966) Mensch und Sprache [Man and Language]. In: Gerhardt, D. et al. (eds) *Orbis Scriptus. Dmitrij Tschizewskij zum 70. Geburtstag* [Orbis Scriptus. Dmytro Chyzhevsky – to the 70th Birthday]. Munich: pp. 237–243.
11. Scholtz, G. (ed.) (2000) *Die Interdisziplinarität der Begriffsgeschichte* [The Interdisciplinary Nature of The History of Concepts]. Hamburg.
12. Dutt, C. (ed.) (2003) *Herausforderungen der Begriffsgeschichte* [Challenges of The History of Concept]. Heidelberg: Winter.
13. Bödeker, H.-E. (ed.) (2002) *Begriffsgeschichte – Diskursgeschichte – Metapherngeschichte* [The History of Concepts – the History of Discourse – the Metaphor History]. Göttingen: Wallstein Verlag.

14. Busse, D. (2003) Begriffsgeschichte oder Diskursgeschichte? [The history of concepts or the history of discourse?] In: Dutt, C. (ed.) *Herausforderungen der Begriffsgeschichte* [Challenges of the History of Concept]. Heidelberg: Winter.
15. Reichardt, R. (1998) *Aufklärung und Historische Semantik. Interdisziplinäre Beiträge zur westeuropäischen Kulturgeschichte* [Education and Historical Semantics. Interdisciplinary Contributions to West European Cultural History]. Berlin: Duncker & Humblot.
16. Kara-Murza, S.G. (2005) *Poteryanny razum* [The Lost Mind]. Moscow: Eksmo.
17. Herzen, A.I. (1955) *Sobranie sochineniy: V 30 t.* [Complete Works. In 30 vols.]. Vol. 6. Moscow.
18. Pushkin, A.S. (1937–1959) *Polnoe sobranie sochineniy: V 16 t.* [Complete Works: In 16 v.]. Vol. 17, additional. Moscow, Leningrad.
19. Arendt, H. & Heidegger, M. (2002) *Hannah Arendt-Martin Heidegger. Briefe 1925 bis 1975* [Hannah Arendt, Martin Heidegger. Letters from 1925 to 1975.]. Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann.
20. Frolov, E.D. (1999) *Russkaya nauka ob antichnosti* [The Russian Science on Antiquity]. St. Petersburg: St. Petersburg.
21. Silnizki, M. (1991) *Der Geist der russischen Herrschaftstradition* [The Spirit of Russian Domination Tradition]. Cologne / Weimar / Vienna: Böhlau.
22. Silnizki, M. (1997) *Geschichte des gelehrten Rechts in Rußland <...> 1700–1835* [History of the Learned Law in Russia . . . from 1700 to 1835]. Frankfurt/Main: V. Klostermann.
23. Marquard, O. (2000) *Philosophie des Stattdessen. Studien* [Instead of Philosophy. Studies]. Stuttgart: Reclam.
24. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. (2006) 119. 23rd May.
25. Weigel, S. (2006) Die Aura des Nutzens [The Aura of Usefulness]. *Forschung und Lehre* 13. 8.
26. Robinson, M.A. (2004) *Sud'by akademicheskoy elity: otechestvennoe slavyanovedenie (1917 – nachalo 1930-kh godov)* [The Fate of the Academic Elite: Russian Slavic Studies (1917 – early 1930s)]. Moscow: Indrik.
27. Kruglov, V.M. (2006) K istorii slov i ponyatiy: 'samolyubie – samosokhranenie' i 'samolyubie-tshcheslavie' v russkom yazyke XVIII veka [To the history of words and concepts 'self-esteem' – 'self-protection' and 'self-love – vanity' in the Russian language of the 18th century]. In: Thiergen, P. (ed.) *Russische Begriffsgeschichte der Neuzeit. Beiträge zu einem Forschungsdesiderat* [Russian Terms of Modern History. Contributions to a Desideratum]. Cologne / Weimar / Vienna: Böhlau Verlag.
28. Weinrich, H. (1970) *Linguistik der Lüge* [Linguistics of Lies]. Heidelberg: C.H. Beck.
29. Vinogradov, V.V. (1999) *Istoriya slov* [The History of Words]. Moscow: RAS.
30. Kondakov, I.V. (1997) *Vvedenie v istoriyu russkoy kul'tury* [Introduction to the History of Russian Culture]. Moscow: Aspekt Press.
31. Stepanov, Yu.S. (1997) *Konstanty. Slovar' russkoy kul'tury* [Constants. The Dictionary of Russian Culture]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury.
32. Zaliznyak, A.A., Levontina, I.B. & Shmelev, A.D. (2005) *Klyuchevye idei russkoy yazykovoy kartiny mira* [The Key Idea of The Russian Language Picture of The World]. Moscow: Litres.
33. Lazari, de A. (ed.) (1999–2014) *Idee w Rosji* [Ideas in Russia]. 1-8. Warszawa, 1999 – Łódź, 2014.
34. Wierzbicka, A. (1997) *Understanding Cultures Through Their Key Words. English, Russian, Polish, German, and Japanese*. New York/Oxford: Oxford University Press.

35. Kantemir, A. (2004) *Russko-frantsuzskiy slovar' Antiokha Kantemira* [The Russian-French Dictionary of Antiochus Kantemir]. Moscow: Azbukovnik.
36. Shvedova, N.Yu. (ed.) (2004) *Prospekt. Russkiy ideograficheskiy slovar'* [Prospect. The Russian Thesaurus]. Moscow: RAS.
37. Thiergen, P. (2007) "Homo sum" – "Europaeus sum" – "Slavus sum": K voprosu o kul'turnom spore mezhdru prosvetitel'stvom, evrotsentrizmom i slavyanofil'stvom v Rossii i zapadnoslavyanskikh kul'turakh ["Homo sum" – "Europaeus sum" – "Slavus sum": the question of cultural dispute between Enlightenment, Eurocentrism and Slavophilism in Russia and the West Slavic cultures]. In: Lebedeva, O.B. (ed.) *Evroaziatskiy mezhkul'turnyy dialog* [Eurasian Intercultural Dialogue]. Tomsk: Tomsk State University.
38. Gumbrecht, H.U. (2006) *Dimensionen und Grenzen der Begriffsgeschichte* [Dimensions and Borders of the History of Concepts]. Munich: Wilhelm Fink Verlag.
39. Blumenberg, H. (2007) *Theorie der Unbegrifflichkeit*. Frankfurt a.Main: Suhrkamp.
40. Pozzo, R. & Sgarbi, M. (eds) (2011) *Begriffs-, Ideen- und Problemgeschichte im 21. Jahrhundert* [The History of Concepts, Ideas and Problems in the 21st Century]. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
41. Pozzo, R. & Sgarbi, M. (eds) (2010) *Eine Typologie der Formen der Begriffsgeschichte* [A Typology of Forms of the History of Concepts]. Hamburg: Meiner Verlag.

Д.В. Ларкович

**«МНЕ ХОТЕЛОСЬ ВО ВКУСЕ ОССИАНА...»:
К ВОПРОСУ О ВАРЯГО-РОССКИХ ПОЭТИЧЕСКИХ ОПЫТАХ
Г.Р. ДЕРЖАВИНА 1810-Х гг.**

На рубеже XVIII–XIX вв. Г.Р. Державин сознательно включился в общеевропейское движение оссианизма. Результатом этой творческой инициативы стал корпус отмеченных чертами оссианического влияния одических текстов, в которых звучит голос барда, поющего славу русского оружия. Позднее жанровыми формами выражения народного мироощущения «во вкусе Оссиана» поэт выбирает романс и балладу. Именно в варяго-росских опытах 1810-х гг. («Жилище богини Фригги», «Новгородский волхв Злогор», «Царь-девица») обнаружилось целенаправленное стремление Державина к органическому синтезу высокой литературы и традиционной народной культуры.

Ключевые слова: Г.Р. Державин, оссианизм, межкультурный диалог, литературная маска, стилизация.

Проблема «Г.Р. Державина и оссианическая традиция» является предметом достаточно пристального внимания современной литературоведческой науки. Исследователями атрибутирован круг источников державинских оссианических экспериментов [1. С. 35–38, 167–173], описана система принципов и приемов воплощения его оссианических стилизаций [2. С. 163–179], прокомментирован мифопоэтический контекст оссианической образности [3. С. 65–94], определена роль Державина в становлении оссианической традиции в русской литературе [4. С. 47–50].

Так, в частности, удалось выяснить, что интерес поэта к «северной мифологии» был подготовлен знакомством с сочинением П.А. Малле «Введение в историю датскую, в котором рассуждается о вере, законах, нравах и обыкновениях древних датчан» (СПб., 1785), что было в распоряжении членов «львовско-державинского» кружка. Кроме того, в личной библиотеке Державина находились один из наиболее ранних переводов Оссиана «Поэмы древних бардов» (1788), выполненный А.И. Дмитриевым, и один из наиболее полных на конец XVIII в. – перевод Е.И. Кострова «Оссиан, сын Фингалов, бард третьего века» (1792) [5. С. 262].

В 1790-е гг. Державин последовательно откликнулся на общеевропейское движение оссианизма и активно вступил в диалог с этим литературным явлением. В отличие от своих «цеховых» товарищей (Н.А. Львова, В.В. Капниста, М.Н. Муравьева и др.) в этот период он не стремится ассимилировать оссианическое содержание с русскими народными поэтическими формами, не создает стилизаций в духе Оссиана, а сознательно и целенаправленно примеряет на себя авторское амплуа поэта-сказителя. Следует заметить, что сама общественно-политическая ситуация в России конца 1780-х – 1790-х гг сформировала для этой творческой инициативы исключительно благоприятный контекст: в этот момент, как известно, Россия вела сразу несколько военных кампаний (с Турцией, Швецией, Польшей, Францией), связанных с укреплением ее авторитета на европейской политической арене. И Державин, подобно Оссиану, вдохновенно принялся за поэтическую летопись ее славных побед и увековечение ее героев. Результатом этой творческой инициативы стал целый корпус одических текстов, отмеченных чертами оссианического влияния («На взятие Измаила», «Водопад», («На взятие Варшавы», «На победы в Италии», «На переход Альпийских гор» и др.), в которых обретает полновесное звучание голос барда, поющего «доблесть воинов избранных, / Собравших лавры с тьмы побед, / Безсмертной славой осиянных, / Какой не видывал весь свет!» [6. 2. С. 296].

Более позднее обращение Державина к оссианическому художественному арсеналу приходится лишь на 1812 г., по всей видимости, под влиянием его сближения с А.С. Шишковым и активного участия в литературном обществе «Беседа любителей русского слова». Теперь жанровыми формами выражения народного мироощущения «во вкусе Оссиана» стали «романс» и «баллада». Следует заметить, что державинские представления о сущности этих жанровых дефиниций, весьма далекие от современных, не отличались строгой системностью и предполагали достаточно широкий и разнообразный спектр отличительных признаков, что само по себе характеризовало Державина как противника жесткой жанровой иерархии и, говоря словами самого поэта, «педантского раздела лирических стихотворений» [6. Т. 6. С. 340].

Так, например, в трактате «Рассуждение о лирической поэзии, или Об оде», над которым он работал параллельно с созданием соответствующих поэтических образцов, о романсе можно прочесть следующее: «Содержание старинных романсов была всякая всячина (курсив мой. – Д.Л.): забавная и печальная, а особливо набожность, храбрость,

честь, любовь. В них воспевались рыцари, дамы, волшебники, волшебницы; в богомолье, в рыцарских подвигах и волокитстве упражнявшиеся. <...> Словом: романс любит волшебное, чудесное, удивительное, ужасное, мечтательное, любовное, нежное, страстное и всякие издевательские повести обоих полов, а особливо о каком-либо древнем богатыре, странном рыцаре, царе-девице, волшебнике, волшебнице, отшельнике, старинном служивом и проч.» [7. С. 259]. Как видно, жанровые признаки романа Державин связывает с фабульной авантюристкой, комизмом ситуаций и широкой свободой поэтического вымысла. Истоки жанра он возводит к творчеству прованских трубадуров, а в составе русского фольклорного репертуара его образцы находит в сборнике «Древние русские стихотворения», изданном Ф.П. Ключаревым (1804), т.е. сближает романс «по образу повествования» с былинным эпосом.

Показательно и то, что сами сочинения, вошедшие в сборник Кириши Данилова, Державин оценивает весьма скептически: «...в них нет почти поэзии... она одноцветна и однотонна. В них только господствует гигантск, или богатырское хвастовство, как в хлебосольстве, так и в сражениях, без всякого вкуса. ...Нелепица, варварство и грубое неуважение женскому полу изысканная» [6. Т. 3. С. 119]. Следует полагать, отсутствие вкуса и нарочитая грубость нравов, обнаруженные Державиным в ключаревском издании, вызвали его возмущение тем, что могли сформировать у читателя искаженное представление о героической национальной истории и доблестном национальном характере, поэтизации которых он посвятил долгие годы творчества. Ущербность этих образцов «русского эпоса» в глазах Державина была еще более очевидной на фоне величественных и исполненных национального достоинства поэм Оссиана, что и побудило его встать на защиту национального культурного достоинства. Как справедливо указывает Л.С. Саркисян, «Державин решал проблему, отталкиваясь не от фольклора, а от литературы. <...> Отрицая русский героический эпос, Державин создавал поэзию, во многом близкую традициям фольклорной героической поэзии. Свою же теорию он строил на русском мифологизме, бывшем еще на уровне предположений и гипотез» [8. С. 200].

И действительно, при создании «варягоросских» романсов и балад 1812–1813 гг. Державин активно привлекает обширный и достаточно разнообразный фольклорный материал (см. об этом, напр.: 9. С. 326–350), но подвергает его кардинальной авторской трансформации

и облакает в оригинальные литературные формы. Так, в романсе «Жилище богини Фригги» (1812), основанном на «аллегорическом содержании», имеющем «моральную цель» и написанном «во вкусе Оссиана» [6. Т. 3. С. 108], появляется образ скальда, ведóмого духом поэзии Браге через многие испытания и препятствия (дремучий лес, болота, охраняемые драконами замки, воинские станы древних народов и т.п.) в «чертог блаженства» Валкал (Валгаллу). Мрачный колорит скандинавских саг оригинально сочетается здесь с дантовским сюжетом восхождения к Истине, что в итоге создает предпосылку для реализации художественной идеи автора. Этому, в частности, подчинена речевая структура державинского текста, которая основана на принципах драматизации. Здесь два автономных субъекта речи, каждый из которых выполняет особую ролевую функцию: основное повествование ведется от лица певца-скальда, который одновременно и участвует в мужественном восхождении в Валкал, и рассказывает о нем в третьем лице. В свою очередь, каждую строфу его высказывания обрамляет четырехстишный рефрен, отмеченный в тексте пометой «Хор» и выражающий итоговую, авторскую точку зрения:

Боги любят добродетель,
Сердце верное хранят,
Благ, щедрот их я свидетель,
За терпение наград [6. Т. 3. С. 108].

Аналогичная речевая структура присуща и балладе «Новгородский волхв Злогор» (1813), основанной уже на отечественном, «новгородском баснословии». Здесь двухголосая переключка субъектов речи также стимулирует процесс межродового взаимодействия (скальд – эпос, хор – лирика, их диалог – драма), но новый ракурс художественной презентации обретает фигура самого автора. Как следует из текста баллады, ее действие разворачивается в Званке, «на мрачном Волхове», название которого как раз и восходит к имени *волхва* Злогора. Ранее легенда о злом волшебнике, похороненном под «страшным холмом», упоминалась Державиным в стихотворении «Евгению. Жизнь Званская». Оттуда же в балладу переходит и грохот раскатистого грома, и скрип «булатных ржавых врат» [6. Т. 2. С. 645], раздающихся по воле не успокоившегося после смерти колдуна, в результате чего соединяются две реальности: *баснословная* (баллады) вступает во взаимодействие с *безусловной* (с посланием), а вымысел соединяется с явью. В этой ситуации автор становится причастным двум принципиально различным пространственно-временным конти-

нуумам, фиксируя достоверность обоих и легко переступая грань жанровых моделей бытия:

И днесь на Званке он проказит,
Тьмы ночью дела чудес:
Златой луной на Волхов слазит,
Лучом в нем пишет горы, лес
И, лоснясь с колкунами длинной
Как снег брадой, склоняясь челом,
Дрожит в струях, – иль, в холм могильной
Залегши, в мрак храпит как гром [6. Т. 3. С. 186].

Кроме того, баллада «Новгородский волхв Злогор» фиксирует новый уровень ролевой стратегии автора. Как отмечает А. Прохоров, «особенность рассказчика данной баллады оформилась на пересечении двух эволюционных литературных рядов: культурно-мифологического ряда и ряда масок рассказчика поэтических текстов Державина. С одной стороны, скальд – фигура оссианическо-скандинавских мифов, которые были важным элементом русских преромантических текстов... С другой стороны, скальд – новая маска рассказчика, который до этого был, например, мурзой в “Фелице”, “певцом тииским” в Анакреонтических песнях, и т.д.» [10. С. 261]. Следует уточнить, «скальд» есть продукт эволюционного развития сформировавшегося еще в 1790-е гг. ролевого авторского амплуа «бард», семантически и функционально близкий ему, но знаменующий качественно новый этап последовательно осуществляемой Державиным межкультурной интеграции.

И наконец, еще одна модификация авторского амплуа «бард» фигурирует в романсе «Царь-девица» (1812), представляющем собой изящную поэтическую контаминацию сюжетов русского былинного и сказочного репертуара, написанных в легких ритмах четырехстопного хорея, который на ближайшие десятилетия станет неизменным атрибутом русской литературной стихотворной сказки («Спящая царевна» В.А. Жуковского, «Сказка о золотом петушке» А.С. Пушкина, «Конек-Горбунок» П.П. Ершова и др.).

Здесь нет и тени мрачного оссианического колорита, и буквально все пронизано игровой стихией, основано на розыгрыше, мистификации, переодевании. Уже в самом зачине текста автором как будто моделируется традиционно-сказочная ситуация, которая переносит читателя в условное надысторическое прошлое: «Царь жила-была Девица, / Шепчет русска старина...» [6. Т. 3. С. 122]. Однако по ходу

повествования возникает ряд аллюзий, в которых Я.К. Грот не без основания усмотрел косвенную отсылку к личностям русских монархинь XVIII столетия – Екатерины II и Елизаветы Петровны, чему соответствует и стиливая маркировка приведенных характеристик: «Слава доброго правленья / Разливалась всюду в свет; / Все кричали с восхищенья, / Что ея мудрее нет» или «Стиходеи ту ж бряцали / И на гусях милу ложь...» [6. 3. С. 126]. Так в условное сказочное «прошлое» проникает конкретное «настоящее».

Сам образ Царь-девицы и сопутствующий ей ситуативный фон складываются из целого ряда театрально-игровых элементов карнавального характера. Изначально создается идеальный женский портрет, который включает в себя черты телесного и духовного совершенства. Постепенно этот образ доводится до уровня сакрализации («К ней придти необычайно / Было не перекрестясь») [6. Т. 3. С. 126], и к нему добавляются качества образцовой монархини. Однако в этот «идеальный» портрет время от времени вкрапляются некоторые штрихи, которые идут вразрез с его общими безупречными очертаниями и ставят под сомнение сам факт его идеальности, например:

С ними (боярами. – Д.Л.) так она вешала,
Как из облак божество;
Лежа царством управляла,
Их журия за шаловство.

Иногда же и тазала
Не одним уж язычком:
Если больно разсерчала,
То – по кудрям башмачком [6. Т. 3. С. 125].

В пародийно-стилевом ракурсе представлена и сцена сватовства – один из центральных эпизодов сюжета романа: женихи – соискатели руки Царь-девицы тянутся к ее дворцу «вереницей... как фазаньи пехуки» и еще «царств за тридевять» начинают «мудровать», как завоевать сердце невесты. Будучи «набожной чрес-чур», Царь-девица отвергает все их диковинные дары, что, однако, не мешает ей прагматично отправить соискателей на поиски «яблок райских» для того, чтобы «век младостью блистать» [6. Т. 3. С. 127]. Характерно и то, что в конце концов она все же выбирает, но не достойнейшего из достойных, а дерзкого Маркобруна, который «ни людям не поклонился, / Ни на Спаса не взглянул» [6. Т. 3. С. 128] и обманом вырвал ее поцелуй. Да и сам выбор сделан лишь после того, как, потеряв свое царство и утратив власть, он стал пастухом. Таким образом, финальная развязка романа,

говоря словами М.М. Бахтина, демонстрирует карнавальный мезальянс¹, знаменующий мысль о равенстве всех перед любовной страстью.

Организирующая функция общей карнавально-игровой стихии принадлежит самому автору, который стилизован под древнего сказителя Бояна. Он шутит, балагурит, дает ироничные характеристики всем действующим персонажам и происходящим событиям. Он дискредитирует все привычные ценностные ориентиры и подвергает пародийному осмеянию всю систему иерархических отношений, закреплённых литературной традицией в канонической системе высоких жанров. Вот, например, как подвергается травестийной трансформации обязательный элемент героической оды – батальная сцена, где изображен ратный подвиг «мужей славных», вступивших в кровопролитный поединок с врагом за честь своей монархии:

Идет в шкурах рать звериных,
С дубом, с пращей, с кистенем,
В перьях птичьих, в кожах рыбных,
И как холм течет сквозь холм.

Занимает степи, луги
И насадами моря,
И кричит: помремте други,
За девицу и царя! [6. Т. 3. С. 129].

Венчает игровую ситуацию «Царь-девицы» финальная «моральная» сентенция («Любят жены, девы честь»), которая содержательно противоречит всей предшествующей логике повествования. В результате авторская маска сказителя получает в державинском романсе пародийную актуализацию. Используя мотивно-образный арсенал русского былинно-сказочного эпоса, этот «русский Оссиан», травестированный певец «русской старины» не столько стремится познакомить читателя с летописной героикой легендарного прошлого, сколько приобщить его к духу русской шутки и продемонстрировать способность русского человека посмеяться над собой, что также представляется поэту как неотъемлемая черта национального характера.

¹ Характеризуя карнавальные мезальянсы как категорию карнавального мироощущения, М.М. Бахтин отмечает: «Вольное фамильярное отношение распространяется на все: на все ценности, мысли, явления и вещи. В карнавальные контакты и сочетания вступает все то, что было замкнуто, разъединено, удалено друг от друга внекарнавальным иерархическим мировоззрением. Карнавал сближает, объединяет, обручает и сочетает священное с профанным, высокое с низким, великое с ничтожным, мудрое с глупым и т.д.» [11. С. 139].

Таким образом, в варяго-русских поэтических опытах 1810-х гг. явно обнаружилось целенаправленное стремление Г.Р. Державина к органическому синтезу высокой литературы и традиционной народной культуры, субъектной формой выражения которого стал образ эпического сказителя – барда. В последние годы жизни и в особенности после смерти поэта эта авторская ипостась уже необратимо соединилась с самой личностью Державина в сознании его современников. В этом условно-поэтическом определении, которое вошло в широкий культурный обиход во многом благодаря самому Державину и которым вскоре после его смерти был удостоен его «преемник» А.С. Пушкин, выразилось представление о национальном поэте, призванном в пламенных стихах выразить духовные ценности своего народа и безраздельно преданном своему высокому предназначению быть «органом истины».

Литература

1. Левин Ю.Д. Оссиан в русской литературе: Конец XVIII – первая треть XIX в. Л.: Наука, 1980. 202 с.
2. Орлицкий Ю.Б. Русский Оссиан в костюмах разных веков // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. Самара: НТЦ, 2003. С. 163–179.
3. Альтишуллер М.Г. Беседа любителей русского слова: У истоков русского славянофильства. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 448 с.
4. Паикуров А.Н. Оссианизм и Г.Р. Державин: лирико-философские аспекты // Г.Р. Державин и диалектика культур: материалы Международной научной конференции. Казань, 2010. С. 47–50.
5. Морозова Н.П., Шаталина Н.Н., Егоров С.К. Материалы к описанию библиотеки Г.Р. Державина // XVIII век. Сб. 22. СПб., 2002. С. 235–287.
6. Державин Г.Р. Сочинения / С объяснит. примеч. Я. Грота. Т. 1–9. СПб., 1864–1883.
7. Державин Г.Р. Продолжение о лирической поэзии. Ч. 3 / подгот. текста В.А. Западова // Русская литература XVIII века в ее связях с искусством и наукой. XVIII век. Сб. 15. Л., 1986. С. 246–282.
8. Саркисян Л.С. Об одном «несостоявшемся» жанре русской лирики конца XVIII – начала XIX века (Державин и Карамзин) // Русская литература. 1990. № 4. С. 169–202.
9. Серман И.З. Державин // Русская литература и фольклор (XI–XVIII вв.): Сб. ст. Л., 1970. С. 326–350.
10. Прохоров А. Он услышал рассказы Оссиана: варягорусские баллады Державина («Новгородский волхв Злогор» и «Жилище богини Фригии») // Норвические симпозиумы по русской литературе и культуре. Т. 4: Гаврила Державин. 1743–1816. Нортфилд, Вермонт, 1995. С. 257–267.
11. Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 6. Проблемы поэтики Достоевского, 1963. Работы 1960 – 1970-х гг. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. 800 с.

“I WOULD LIKE TO WRITE SOMETHING LIKE OSSIAN . . . ”: ON G.R. DERZHAVIN’S RUSSO-VARANGIAN POETRY IN THE 1810S

Imagology and Comparative Studies, 2015, 1(3), pp. 81–90. DOI 10.17223/24099554/3/5
Larkovich Dmitry V. Surgut State Teachers’ Training University (Surgut, Russian Federation). E-mail: f_philological@surgpu.ru

Keywords: G.R. Derzhavin, Ossianism, intercultural dialogue, literary disguise, styling.

At the turn of the 19th century Gavrila Derzhavin followed the Ossianic movement that was very popular in Europe. Based on the Old Irish poetic traditions, Ossianism was a literary trend pertaining to the Irish warrior and bard – Ossian whose poems were written in the high-sounding and inflated language. Derzhavin’s poems written at that time were glorifying the Russian Army and the Russian Arms.

Derzhavin’s manner to write poems in Ossian’s style was influenced by A.S. Shishkov as well as his own active participation in the literary circle *The Colloquy of Lovers of the Russian Word*. In his Russo-Varangian Poetry of 1810–1813 Derzhavin widely used literary folk tales and popular narrative songs. However, he changed the folk oral narratives according to his literary taste and wrote new texts using folk plots in the original literary shapes. For example, his musical romance “Goddess Phrygia’s Dwelling” (1812) employs the image of a Scandinavian poet and warrior led by Bragi, the Scandinavian God of Poetry, who helps the warrior overcome various obstacles, such as dense forests, bogs and castles guarded by dragons, military camps of pagans and the like in order to get to Valhalla, a hall where, according to the Scandinavian mythology, the souls of those who have died in combat feast with Odin for eternity. The reader comes across the dim and dark mood characteristic to both the Scandinavian sagas, Dante’s *Inferno* and *Resurrection* showing the hero’s way to the Truth poetically realized by the author.

A Russian ballad “Zlogor, Volkhv of Novgorod”, unlike the texts written after the Scandinavian sagas, is based on one of the Russian Novgorod original plots. The action in the Novgorod legend takes place in Zvanka, Gavriil Derzhavin’s estate. As a result, the poetic text combines two realities as well as the real with the fictitious. The author, disguised as a Norwegian scald, belongs to two absolutely different spaces-time continua and can affirm the possibility of both to exist as a part of a real world due to the chosen genre patterns.

Another author’s mask is seen in Derzhavin’s poem “The Tzar-Girl” (1812) that contaminates the Russian traditional bylyna and fairy-tales repertoires. In this poem the reader comes across practical jokes, mystifications and changing clothes, rather than the dark Ossianic colouring. The author wears the mask of a famous Russian legendary folk story-teller Boyan. This approach lets the author tell jokes and mock at the hierarchy of social and religious values fixed in various traditional literary works and their canons of the time.

Thus in his Russo-Varangian poetry of the 1810s Derzhavin aspires to synthesize the high literary style with the Northern traditional folk cultures, expressed by a folk-tale narrator – a bard.

References

1. Levin, Yu.D. (1980) *Ossian v russkoy literature: Konets XVIII – pervaya tret’ XIX v. [Ossian in Russian Literature: the late 18th – early 19th Centuries]*. Leningrad: Nauka.
2. Orlitskiy, Yu.B. (2003) *Russkiy Ossian v kostyumakh raznykh vekov [The Russian Ossian in suits of different epochs]*. In: Buranok, O.M. (ed.) *Problemy izucheniya russkoy literatury XVIII veka [The Study of Russian Literature of the 18th Century]*. Samara: NTTs. pp. 163–179.

3. Altschuller, M.G. (2007) *Beseda lyubiteley russkogo slova: U istokov russkogo slavyanofil'stva* [The Colloquy of Lovers of the Russian Word. The Origins of Russian Slavophilism]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
4. Pashkurov, A.N. (2010) [Ossianism and G.R. Derzhavin: lyrical and philosophical aspects]. *G.R. Derzhavin i dialektika kul'tur* [G.R. Derzhavin and the Dialectics of Cultures]. Proc. of the International Research Conference. Kazan: Kazan State University. pp. 47–50.
5. Morozova, N.P., Shatalina, N.N. & Egorov, S.K. (2002) Materialy k opisaniyu biblioteki G.R. Derzhavina [Materials to G.R. Derzhavin's Library]. In: Kochetkova, N.D. (ed.) *XVIII vek* [The 18th Century]. Vol. 22. St. Petersburg: Nauka. pp. 235–287.
6. Derzhavin, G.R. (1864–1883) *Sochineniya. S ob'yasnit. primech. Ya. Grota* [Works with Explanatory Notes by J. Groth]. Vol. I–IX. St. Petersburg: Imperial Academy of Sciences.
7. Derzhavin, G.R. (1986) Prodolzhenie o liricheskoy poezii. Chast' 3-ya [Further on lyric poetry. 3rd part]. In: Moiseeva, G.N. & Panchenko, A.M. (eds) *Russkaya literatura XVIII veka v ee svyazyakh s iskusstvom i naukoy. XVIII vek* [Russian Literature of the 18th Century in its Links to the Art and Science. The 18th Century]. Vol. 15. Leningrad: Nauka. pp. 246–282.
8. Sarkisyan, L.S. (1990) Ob odnom “nesostoyavshemsya” zhanre russkoy liriki kontsa XVIII – nachala XIX veka (Derzhavin i Karamzin) [On one ‘unfulfilled’ genre of Russian poetry in the late 18th – early 19th centuries (Derzhavin and Karamzin)]. *Russkaya literatura*. 4. pp. 169–202.
9. Serman, I.Z. (1970) Derzhavin [Derzhavin]. In: Bazanov, B.G. (ed.) *Russkaya literatura i fol'klor (XI–XVIII vv.)* [Russian Literature and Folklore (the 11th–18th centuries)]. Leningrad: Nauka. pp. 326–350.
10. Prokhorov, A. (1995) On uslykhal rasskazy Ossiana: varyagorosskie ballady Derzhavina (“Novgorodskiy volkhv Zlogor” i “Zhilishche bogini Frigii”) [He heard the tales of Ossian: Russo-Varangian ballads by Derzhavin (“Zlogor, Volkhv of Novgorod” and “Goddess Phrygia's Dwelling”)]. In: Etkin, E. & El'nitskaya, S. (eds) *Gavrila Derzhavin. 1743–1816* [Gavrila Derzhavin. 1743–1816]. Vol. IV. Nortfild, Vermont: Russian School of Norwich University. pp. 257–267.
11. Bakhtin, M.M. (2002) *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. Vol. 6. Moscow: Russkie slovari, Yazyki slavyanskoy kul'tury.

О.А. Кравченко

**«СКАЗКА О ЦАРЕВИЧЕ ХЛОРЕ»: ПУТИ РАЗВИТИЯ ЕЕ
ОБРАЗНО-АЛЛЕГОРИЧЕСКОГО СТРОЯ
В ОДЕ Г.Р. ДЕРЖАВИНА «ФЕЛИЦА»**

В статье исследуется характер творческого воздействия сказки Екатерины II на поэтику оды Г.Р. Державина «Фелица». Отмечается, что специфика одического высказывания Державина предзадана ситуацией творческого диалога с адресатом оды, порождающим жанровое новаторство. Дидактическая направленность сказки-претекста обретает в оде одновременно сатирический и сакральный векторы, что позволяет говорить не только о мотивной связи произведений, но и об утверждении общей для них идеи человечности как высшей добродетели.

Ключевые слова: Екатерина II, Державин, сказка, ода, сатира, жанр.

«Сказка о царевиче Хлоре», написанная Екатериной II для внуков Александра и Константина, была одним из самых популярных произведений императрицы. Отдельными книжками сказка вышла в 1781, 1782 и 1783 гг. Причем в 1783 г. по распоряжению директора Императорской Академии наук княгини Е.Р. Дашковой было напечатано «800 экз. на русском языке и 400 экз. с приобщением греческого перевода» [1. С. 338]. В «Сказке о царевиче Хлоре» ярко отразились идеалы эпохи Просвещения, и в то же время сама она стала своеобразным претекстом для ряда произведений XVIII в. Между тем и сама сказка, и порожденные ею интертекстуальные связи до сих пор исследованы недостаточно. Можно указать лишь на работы О.С. Карандашовой, раскрывающие различные аспекты интерпретации произведений Екатерины для детей: «Сказки о царевиче Хлоре» и «Сказки о царевиче Фивее» [2, 3, 4]. Что же касается того определяющего влияния, которое оказала первая сказка императрицы по поэтику оды Г.Р. Державина «Фелица», то здесь приходится говорить лишь о констатации самого факта державинского «отклика» на образный строй сказки. При этом даже в монографических исследованиях допускаются фактографические неточности. Так, например, И. Клейн пишет следующее: «...в 1781 году в печати появляется написанная самой императрицей <...> стилизованная в народном духе Сказка о царевиче Хлоре; ее вторая сказка «Сказка о царевиче Фивее позднее

используется Державиным в Фелице» [5. С. 474]. Эта «путаница» служит лишним доказательством актуальности разговора о глубоких связях оды «Фелица» со «Сказкой о царевице Хлоре»; прояснение которых и является задачей настоящей статьи.

Зачин сказки задает условно-историческое время: «До времени Кия, Князя Киевского, жил да был в России Царь...» [6. С. 118]. У Царя и Царицы родился сын – «дивное дитя» царевиц Хлор. Слух о чудесном ребенке, который «сколь был красив, столь же был умён и жив», проник в чужие земли. И тогда Хан Киргизский, кочующий по дикой степи, захотел испытать дитя. Он выкрал царевицу Хлору и велел ему найти «цветок розу без шипов, что не колется».

По закону волшебной сказки у Хлоры появляется помощник – ханская дочь Фелица, бывшая замужем за Брюзгой-Султаном. Брюзга «никогда не смеялся и сержился на других за улыбку, Ханша же была нрава веселого и весьма любезна» [6. С. 119]. Фелица предупреждает Хлору о различных трудностях пути и дает в провожатые своего сына. Простившись с Фелицей, царевиц сквозь калитку входит в «превеликий зверинец». Именно так называет Екатерина то условное пространство, на котором разворачиваются поиски цветка – символа добродетели. Ханский зверинец – это собрание человеческих слабостей и пороков, здесь Хлор проходит нравственные испытания под руководством Рассудка, сына Фелицы. Сначала путникам встречаются люди, проводящие жизнь в веселиях, «безсметных забавах», сопряженных, однако, «со множеством сук». Хлор не соглашается на их уговоры остаться и разделить безмятежное счастье. Новым препятствием на пути к добродетели становится встреча с Лентягом Мурзой. Лентяг возлежит на пуховых подушках, приказывает принести гостям «трубки курительные и кофе». Царевиц от всего отказывается, но хочет отведать винограда из угощений Лентяги, однако непреклонный Рассудок напоминает ему о заветной цели. Переночевав в крестьянском доме, герои продолжают путешествие, но утомленный Хлор сворачивает с прямого пути. Он заходит на рынок, где все заняты торгом и меною. Царевиц теряется среди телег и плачет от обиды на грубое обращение. Однако Рассудок-провожатый не покидает ребёнка. По узкой каменистой тропке они взбираются на гору и с помощью двух стариков – Честности и Правды – добираются до вершины горы. Здесь Хлор срывает цветок добродетели. Тут же в горном храме заиграли на трубах и литаврах, «и разнесся

повсюду слух, что Царевич Хлор сыскал в таких молодых летах розу без шипов, которая не колется» [6. С. 126]. С тех пор все люди любили царевица, а он час от часу укреплялся в добродетели.

Как видим, сочинение императрицы в трансформировано-фольклорных образах утверждало просветительский идеал добродетельного монарха и нацеливало на воспитание честного, правдивого, справедливого и добродетельного человека. Механизмы указанных трансформаций детально прослежены в статье О.С. Карандашовой «Фольклорные традиции и черты литературности в сказках Екатерины II для детей». В частности, отмечается функциональная близость хитрого Хана, похитившего царевица, с образами Кощея и Змея. Однако герой-антагонист в сказке Екатерины лишен фантастичности, «Хан не является воплощением низкого, злого и враждебного всему живому, он лишь человек, хотя и подверженный порокам» [4. С.48]. Интересна также предложенная трактовка образа Фелицы как варианта фольклорной Бабы-Яги, дающей жизненно необходимые для путника советы. Однако следует признать, что фольклорные схемы играют здесь лишь второстепенную роль, подчиняясь задаче создания философской аллегории. В образах розы, дороги, горы, Хлора и Фелицы (чьи имена символизируют нравственную чистоту и счастье), Рассудка, Правды и Справедливости утверждает себя характерная для поэтики классицизма тенденция создания аллегорической эмблематичности.

Можно говорить о том, что именно в сказке Екатерины добродетель как главное – человеческое, а не специально монаршее – достоинство правителя обретает конкретно-чувственную форму прекрасного цветка. Мы при этом полагаем, что сама идея человечности как высшей ценности восходит к Державину. В 1779 г., за два года до появления «Сказки о царевице Хлоре» Г.Р. Державин написал оду в честь рождения внука Екатерины великого князя Александра (будущего императора), переделанную несколько позднее в «Стихи на рождение в Севере порфирородного отрока». В «Стихах...» не только произошла кардинальная трансформация оды: использование хореического размера вместо нормативного четырехстопного ямба, обытовление античных образов, особая позиция лирического героя, скорее пребывающего в замешательстве, чем горящего «пермесским жаром». Важнее то, что в «Стихах...» впервые человеческая добродетель монарха выступает своеобразным смысловым центром поэтической ситуации. Порфирородное дитя получает от слетающихся к его колыбели гениев все полагающиеся царственному младенцу дары:

«гром <...> предбудущих побед», украшающие свет искусства и науки, «сияние порфир», «спокойствие и мир», «разум, духа высоту» [7. С. 88].

Но самый главный дар, выбивающийся из ряда царских «совершенств», приносит последний из гостей, и этот дар – добродетель человечности:

Но последний, добродетель
Зарождаячи в нем, рек:
Будь страстей твоих владетель,
Будь на троне человек! [7. С. 89].

Таким образом, впервые слово «человек» как настоящий предмет поэзии произнес именно Державин. Это позволяет предположить, что творческий диалог Екатерины и Державина не исчерпывается сказочно-олическим образом Фелицы, но восходит к новаторским стихам Державина «На рождение в Севере порфирородного отрока».

Екатерина-писательница, чуткая к художественным тенденциям эпохи, образно варьирует и углубляет смыслы человечности как добродетели. Причем обращается для этого не только к форме сказки, но и к такой разновидности детского чтения, как азбука. Написанная Екатериной также для ее внуков «Начальная азбука с гражданским учением» содержит наставления в добродетельном поведении.

Подхватив в свою очередь сюжет «Сказки о царевице Хлоре» и слегка усилив ее восточный колорит, Г. Р. Державин в 1872 г. написал оду Екатерине от имени «некоторого татарского мурзы», обыграв тем самым предание о происхождении своего рода от татарского мурзы Багрима. В объяснениях к оде ее автор отмечал, что назвал Екатерину киргиз-кайсакою царственною еще и потому, что у него были деревни в тогдашней оренбургской области, по соседству с киргизскою ордою, подвластною императрице. В первой публикации ода Державина «Фелица» называлась так: «Ода к премудрой киргиз-кайсаковой царевне Фелице, написанная некоторым татарским мурзою, издавна поселившимся в Москве, а живущим по делам своим в Санкт-Петербурге. Переведена с арабского языка».

Эта литературная мистификация стала не просто восхвалением монархини, но попыткой развития творческого диалога. Вячеслав Ходасевич в своей книге о Державине так обрисовал состояние одической пресыщенности, которое переживала Екатерина ко времени появления «Фелицы»: «Прежние похвалы Державина, в сущности более громкие и глубокие, нежели те, которые заключались в “Фелице”,

она, вероятно, тоже читала. Но они даже не запомнились – потонули в хоре привычной лести. А над “Фелицей” она несколько раз принималась плакать. “Как дура плачу”, – сказала Дашковой» [8. С. 130].

«Почему же она была так растрогана?» – задается вопросом Вяч. Ходасевич и объясняет это тем, что Екатерина устала от торжественных штампов и была рада увидеть себя не только государыней, но и живой женщиной, с ее привычками и склонностями. При всей справедливости этих объяснений, пожалуй, следует учитывать также и то, в «Фелице» императрица увидела непосредственную реакцию на собственную поэтическую личность, на Екатерину-писательницу. Возможно, эта ситуация сотворчества и была решающей для успеха столь неоднозначной по своей эстетической архитектонике державинской оды. Понимая, что Екатерина равнодушна к стихам и поэтическая красота для нее «приятна, сладостна, полезна, / Как летом вкусный лимонад»¹, Державин пленяет Екатерину ее же сказкой, укрупнив и исторически конкретизировав каждый «лепесток» розы добродетели и придав выразительность многочисленным образам зверинца человеческих пороков.

История публикации державинской оды была сопряжена с опасениями негативной реакции узнаваемо и насмешливо описанных в ней первых лиц государства: Г. Потемкина, А. Орлова, П. Панина, С. Нарышкина. Когда «по секрету» передаваемая из уст в уста ода дошла, наконец, до Потемкина и он потребовал ее полный текст, Державин был готов к самому худшему исходу событий и несколько месяцев томился неопределенностью своего положения. Между тем княгиня Дашкова весной 1773 г. поместила «Фелицу» в первой книжке только что учрежденного «Собеседника любителей русского слова». Державин, страшившийся опалы, получил в награду от Екатерины осыпанную бриллиантами золотую табакерку с пятьюстами червонцами.

Этот знак высшего монаршего признания поставил Державина в ряд знаменитостей и наиболее приближенных к императрице вельмож. Как писал Ходасевич, Екатерина «разом ставила Державина очень высоко, как бы вводила его в круг людей, с которыми императрица шутит» [8. С. 132].

¹ Вяч. Ходасевич так описывает поэтическую холодность Екатерины: «Она не слишком любила стихи, не много в них понимала и самого вещества поэзии не чувствовала. Вопросы чистой поэзии не занимали ее. При всей любви к литературным упражнением, она не умела составить ни одного стиха и сама в том признавалась...» [8. С. 130].

Успех Державина во многом был предзадан сочетанием прославления и порицания, одического хвалебного пафоса и снижающего сатирического осмеяния. Но в то же время он определялся точным попаданием в «поэтическую тональность» Екатерины. О.Б. Лебедева подчеркивает, что «опосредованное обращение к императрице через ее художественный текст дало Державину возможность избежать протокольно-одического, возвышенного тона обращения к высочайшей особе» [9. С. 287]. Державин начинает свое произведение не с позиции одописца, а с позиции человека, отправляющегося, подобно царевичу Хлору, на поиски добродетели и просящего наставленья премудрой Ханши:

Богородица царица
Киргиз-Кайсацкая орда!
Которой мудрость несравненна
Открыла верные следы
Царевичу младому Хлору
Взойти на ту высокую гору,
Где роза без шипов растет,
Где добродетель обитает, –
Она мой дух и ум пленяет,
Подай найти ее совет [7. С. 97].

Дальнейшее смысловое развертывание строится на контрастном сопоставлении добродетели и порока, причем воплощением первой является сама Фелица-Екатерина. Таким образом, автор снимает ситуацию поиска, трудного пути к желанной цели. Добродетель уже предстала перед лирическим героем и читателями, и потому высказывание строится как перечисление всех достоинств ее носительницы и осуждение всех пороков, свойственных лирическому герою – мурзе. В обоих случаях, несмотря на принятую поэтическую условность, Державин старается быть максимально конкретным, указывая на придворные, политические, военные реалии времени. Но в то же время ему важно сохранять близость к тексту екатерининской сказки, удерживать перед умственным взором читателей ее образно-символический строй.

Так, можно привести многочисленные примеры аллюзивных отсылок. Это, в частности, упоминание «трубок курительных и кофе», которыми Лентяй в сказке хотел угостить царевича Хлора и его провожатого. Но если сказочные герои «табаку не курят» и «кофе не пьют», то одический «раб прихотей» мурза говорит о себе противоположное:

А я, проспавши до полудни,
Курю табак и кофе пью;
Преображая в праздник будни,
Кружу в химерах мысль мою... [7. С. 98]
(здесь и далее курсив в цитатах наш. – О.К.).

Кружение мысли также можно считать трансформированной сказочной ситуацией, отсылающей и к непрямым путям, и к пляшущим в кругу праздно веселящимся людям.

Державин-одописец использует собственные имена как нарицательные, придавая сказке статус литературного топоса:

Между лентяем и брюзгой¹,
Между тщеславьем и пороком
Нашел кто разве ненароком
Путь добродетели прямой [7. С. 100].

Однако не собственно указанными аллюзиями задается диалогическая связь сказки и оды. Здесь важно появление одического слова – как высказывания, претендующего на непререкаемый авторитет, всеобщую значимость и безусловность утверждаемых смыслов. То, что первоначально предназначалось для детской комнаты и камерного домашнего чтения, обретает ораторские обертоны. Державин, таким образом, переводит произведение Екатерины совершенно в иной регистр. Причем в новом звучании никак не ослабляются смысловые пружины, задававшие ход сказочному повествованию, напротив, они словно наращивают силу своих импульсов.

Композиционное построение оды также отражает зависимость от екатерининского текста-источника. Ода условно разделяется на две части, каждая из которых содержит вопрошание о заветной розе. В первой строфе это строки о царевиче, взошедшем на гору, «где роза без шипов растет, / где добродетель обитает», в двенадцатой строфе – сетования на человеческие страсти и заблуждения, переходящие в вопрос: «Где ж добродетель обитает? / Где роза без шипов растет?»

В первой части оды лирический герой мурза, как бы занимая положение Хлора, просит Фелицу «подать наставленья». Но тут же признается, что не в силах ему следовать: «Мятысь житейской суетою, / Сегодня властвую собою, / А завтра прихотям я раб». Разговор о дос-

¹ В Объяснениях к «Фелице» Державин пишет: «Сколько известно, разумела она под первым кн. Потемкина, а под другим кн. Вяземского, потому что первый, как выше сказано, вел ленивую и роскошную жизнь, а второй часто брюзжал, когда у него, как управляющего казной, денег требовали» (цит. по: [7. С. 376]).

тоинствах Фелицы здесь призван оттенить пороки мурзы: «Подобно в карты не играешь, / Как я, от утра до утра». Воздав похвалы кротости царицы и описав распорядок ее дня, мурза переводит взгляд на самого себя, актуализируя в одическом высказывании тот эпизод «Сказки...», где Хлор и Рассудок оказываются среди приживальщиков Лентяги. Многие из них подобно Хлору отправлялись на поиски розы без шипов, но, не преодолев соблазнов пути, так и остались жить в праздности и пороке. Таким образом, сатирическая часть оды является своеобразным развертыванием эпизода у Лентяги и рассмотриванием обитателей человеческого «зверинца».

Именно сатирическая часть вызывала державинские опасения в гнев екатерининских вельмож, без труда узнававших собственные портреты. Отметим, что «лично» реагировала на содержащуюся в оде сатиру и сама Екатерина, адресно рассылая отписки «Фелицы» всем тем, чьи «слабости» в ней были описаны. Однако вряд ли можно говорить здесь о Державине как злом сатирике-обличителе. Живо описывая пороки вельмож, он не обходит стороной и почти интимные подробности собственных домашних занятий, отмечая в объяснениях к оде, что «сей куплет относится вообще до старинных обычаев и забав русских» [7. С. 376]:

Иль, сидя дома, я прокажу,
Играя в дураки с женой;
То с ней на голубятню лажу,
То в жмурки резвимся порой;
То в свайку с нею веселюся,
То ею в голове ищуся... [7. С. 376].

Таким образом, подразумевая в сатирическом описании конкретных людей, Державин все же ориентируется на общие законы человеческого существования, и в этом смысле сказка-претекст как раз и предстает воплощением должного бытийного плана. Утверждая универсальный характер заложенных в сказке положений, Державин усиливает их формулой сакрального текста: «всякий человек есть ложь»¹.

Сатирическая часть оды воссоздает тот особый порочный фон, на котором Фелица-Екатерина предстает счастливым исключением из

¹ Державин цитирует 115-й псалом. Более подробно о библейских аллюзиях и христианской доминанте «Фелицы» см. статью С.А. Саловой «Метафизические аспекты в оде Г.Р. Державина "Фелица"» [10].

правила. Она сама и есть воплощение искомой добродетели, созидающей счастье:

Из разногласия согласье
И из страстей свирепых счастье
Ты можешь только созидать... [7. С.101].

В композиционном отношении сатирическое обличение «зверинца» уравнивается патетическим прославлением добродетельной монархини. Но и здесь также Державин старается не выпускать из поля зрения сказку, однако уже не в ее содержательном, а в назидательном аспекте. Таким образом, к числу добродетелей причисляется сама морализаторская направленность творчества императрицы. Не уподобляясь предшествующим российским правителям, Екатерина создает сказки и азбуки, воспитывая своих подданных в духе кротости и незлобивости:

В твои от дел отдохновеньи
Ты пишешь в сказках поученьи,
И Хлору в азбуке твердишь:
“Не делай ничего худого,
И самого сатира злого
Лжецом презренным сотворишь” [7. С. 102].

Интересно отметить тот факт, что воздействие сказки на оду придало последней черты интимности, создало иллюзию близкого знакомства автора с адресатом. В книге Вяч. Ходасевича эта ситуация получает следующее художественное воплощение: «...при всей идеальности портрет и на самом деле был очень схож. Екатерина считала, что безымянный автор разгадал ее всю – от больших добродетелей до маленьких слабостей. “Кто бы меня так хорошо знал?” – в слезах спрашивала она у Дашковой» [8. С. 132].

Между тем Державин был лично представлен императрице уже после получения от нее знаменитой золотой табакерки. Но даже учитывая художественную условность воспроизводимой Вяч. Ходасевичем императорской реакции на «Фелицу», следует задаться вопросом о том, что заставило предполагать близкое знакомство одописца с Екатериной. Мы считаем, что здесь снова-таки проявилось влияние сказки: предзаданная ею установка на близость дистанции и «неофициальность» общения вылилась в обывовленный одический образ. Причем, как подчеркивает О.Б. Лебедева, сниженно-бытовой образ порока был традиционен для сатиры, в то время как «бытового

образа добродетели, да еще и венценосной, русская литература до Державина принципиально не допускала» [9. С. 288]. Бытовая конкретность и достоверность облика Екатерины вытеснила абстрактную схему идеального монарха не без предшествующего усилия со стороны самой Екатерины предстать живым человеком в семейном окружении, бабушкой, сочиняющей сказки для внуков. Эта сказочная модальность образа императрицы и была столь успешно разработана Державиным.

В оде заслуживает внимания еще один момент, сопряженный с семейно-бытовым амплуа монархини. Воспевая такие ее качества, как скромность, любезность и приятность в обращении, Державин пишет:

Слух идет о твоих поступках,
Что ты нимало не горда;
Любезна и в делах и в шутках,
Приятна в дружбе и тверда;
Что ты в напастях равнодушна,
А в славе так великодушна,
Что отреклась и мудрой слыть [7. С. 101].

Это отречение заслуживает особого комментария. Речь идет о том, что в 1767 г. Комиссия по составлению Нового Уложения приняла решение о поднесении Екатерине II титула «Великой Екатерины, Премудрой и Матери Отечества». Императрица отклонила титул за его «преждевременностью». Однако через несколько дней она вновь приняла депутатов Комиссии, вторично отказалась от именования «Великой и Премудрой», но оставила за собой титул «Матери Отечества» (см.: [11. С. 85]). Державин, говоря о великодушии Екатерины, имплицитно вводит сопряженную с ней тему семейственности, охватывающей в данном случае целое государство.

Таким образом, Державин сочетает интимные и государственно-патетические оттенки в образе Фелицы. Будучи одописцем, он видит главную цель в восхвалении и возвеличении монархини. Этим объясняется осуществляемая в финале «Фелицы» смысловая амплификация: деятельность государыни в ее добродетельной заботе о своих подданных приравнивается к мироустроительной силе Бога. Поэт называет императрицу кротким и мирным ангелом, ниспосланным с небес, и взывает к высшим силам:

Небесные прошу я силы,
Да, их простря сафирны крылы,
Невидимо тебя хранят
От всех болезней, зол и скуки;
Да дел твоих в потомстве звуки,
Как в небе звезды, возблестят [7. С. 104].

В финальных образах неба, звезд, сияющего трона выстраивается смысловая вертикаль, соотносимая с восхождением Хлора на вершину горы. Вертикальная направленность движения утверждает поэтическое усилие духовного возвышения. Интересно отметить, что своеобразным продолжением этого сказочно-одического вектора стал построенный в 1780-е гг. по проекту архитектора Н.А. Львова «Храм Розы без шипов», воспроизводящий в Павловске топографию «Сказки о царевице Хлоре».

Сама же державинская ода оказывается специфическим типом поэтического высказывания, осуществляющимся в напряженном взаимодействии сказочного и ораторского жанров. Снимая мотив странствия, Державин тем не менее сохраняет актуальность мотива поиска добродетели, реализуя его и на содержательно-стилевом, и на композиционном уровне произведения. Образно-аллегорический строй «Сказки о царевице Хлоре» преломлен в конкретно-исторической ситуации создания «Фелицы», не утрачивая при этом глубины и действенности заложенных нравственно-воспитательных идей.

Отметим в заключение, что в сознании целой эпохи творческий диалог Екатерины Великой и Г.Р. Державина закрепился как одно из самых значимых духовных событий. Уже после смерти императрицы, работая над проектом устройства Сената при дворе Александра I, Державин разрабатывал принцип централизации законодательной власти в руках монарха. При этом залогом уважения к закону оказывалась исключительно личная добродетель монарха. Вяч. Ходасевич по этому поводу пишет: «Недаром старался он в ту пору увлечь Александра идеальным портретом Царевича Хлора, как некогда соблазнял Екатерину изображением Фелицы» [8. С. 224]. И хотя предложения Державина были отклонены, Александр запомнил их, свидетельством чего стало награждение Державина орденом Александра Невского.

Дальнейшие исследования влияния «Сказки о царевице Хлоре» на развитие русской литературы XVIII в. могли бы вовлечь в себя и барочно-классицистический роман М. Хераскова «Кадм и Гармония» с его идеей провиденциального пути идеального правителя,

и сказку Аксакова «Аленький цветочек», актуализирующую мотив поиска заветного цветка. В целом возрождение значения полузабытого произведения Екатерины II позволит обогатить картину жанрового развития, а также осмыслить механизм жанровых трансформаций сказочных мотивов.

Литература

1. *Сводный каталог русской книги XVIII (1725–1800)*. М., 1962. Т. 1.
2. Карандашова О.С. Взгляды Екатерины II на воспитание в сказках для детей // *Детская литература и воспитание*. Тверь, 2004. С. 113–118.
3. Карандашова О.С. Идеи Просвещения в сказках Екатерины II для детей («Сказка о царевиче Хлоре», «Сказка о царевиче Фивее») // *Вестн. ТвГУ. Сер. Филология*. 2005. №7 (13). Вып. 3. С. 4–11.
4. Карандашова О.С. Фольклорные традиции и черты литературности в сказках Екатерины II для детей // *Вестн. ТвГУ. Сер. Филология*. 2013. Вып. 2. С. 45–52.
5. Клейн И. Пути культурного импорта: Труды по русской литературе XVIII века. М.: Языки славянской культуры, 2005. 576 с. (*Studia philologica*).
6. Екатерина II. Сочинения. М.: Современник, 1990. 557с.
7. Державин Г.Р. Сочинения. М., 1957. 501 с.
8. Ходасевич Вяч. Державин. М.: Книга, 1988. 384 с.
9. Лебедева О.Б. История русской литературы XVIII века: учеб. М.: Высш. шк.: Изд. Центр «Академия», 2000. 415 с.
10. Салова С.А. Метафизические аспекты в оде Г.Р. Державина «Фелица» // *Поэтика русской и зарубежной литературы*. Уфа, 1998. С. 37–50.
11. Екатерина Великая и Москва: Каталог выставки. М., 1997. С. 85.

THE STORY OF TSAREVICH CHLOR: ON DEVELOPMENT OF THE FIGURATIVE AND ALLEGORICAL SYSTEM IN DERZHAVIN'S ODE TO FELICE

Imagology and Comparative Studies, 2015, 1(3), pp. 91–104. DOI 10.17223/24099554/3/6
 Kravchenko Oksana A. Donetsk National University (Donetsk, Ukraine). E-mail: 1234oksana@rambler.ru

Keywords: Catherine II, Derzhavin, tale, ode, satire, genre.

The article investigates the impact of Catherine II's fairy tale on the poetics of Derzhavin's *Ode to Felice*. Catherine II's fairy tale in its transformed folklore images affirms the Enlightenment ideal of the virtuous monarch and aims to bring up an honest, truthful, just and virtuous man. The fairy tale reflects Derzhavin's innovative position of Man as the subject of poetry. It is suggested that the creative dialogue between Catherine and Derzhavin is not limited to the fairy-tale and odic Felice, but goes further to the innovative Derzhavin's poems "Birth of a North Crowned Lad".

The success of Derzhavin's ode, with its ambiguous aesthetic architectonics, was predetermined by the fact that *Ode to Felice* was seen by the Empress as an immediate reaction to her own poetic identity, to Catherine-writer. It was not only the combination of praise and blame, odic laudatory pathos and satirical ridicule, but the exact assonance with the Catherine's 'poetic tone' promoted Derzhavin to the Empress's poet-confidant.

However, the fairy-tale orientation outlined the genre innovation: Derzhavin begins his work not from the position of an ode writer, but from the perspective of a man who, like

Tsarevich Chlor, goes in search of virtues and asks the Wise Khan's Wife to instruct him. The further semantic development is based on the contrast between virtues and vice, where the former is embodied by Felice-Catherine II. Derzhavin does not describe the situation of search or a difficult road to the desired goal. The lyric hero and readers can see the embodiment of virtue; therefore the statement lists all the advantages of the virtue-bearer and the condemnation of all the vices inherent to the lyrical hero – Mirza. In both cases, despite the poetic convention, Derzhavin tries to be as specific as possible, including the court, political and military realities of the time. At the same time it is important for him to keep close to the text of Catherine's fairy tale with its imagery and symbolism.

Numerous allusions to the fairy-tale imagery (the menagerie of human vices, road, mountain, rose), the use of proper names as common (Grumpy, Lentyag), and compositional peculiarities make possible to consider the fairy tale not only as an odic pretext, but as an ontological universal primary text.

Having created the household image of the crowned virtue for the first time, Derzhavin reformed the genre of ode that traditionally followed the abstract scheme of an ideal monarch. It was possible due to Catherine's previous efforts to be a real person within her family circle, a grandmother telling fairy tales to her grandchildren. This fairy-tale modality of the Empress's image was successfully developed by Derzhavin. However, Derzhavin combines the intimate and public pathetic shades in Felice's image. As an ode writer, he sees the main goal in praise and glorification of the monarch. It explains carried the semantic amplification in the final of *Ode to Felice*: the Empress's virtuous care of her subjects is equivalent to God's dispensations.

Thus, Derzhavin's ode is a particular type of poetic expression that implies an intense interaction between the fairy-tale and rhetorical genres. Removing the motif of journey, Derzhavin, nonetheless, preserves the motif of search in the content, style and composition. The imagery and allegory of *The Story of Tsarevich Chlor* is reworked in the certain historical situation of *The Ode to Felice*, without losing the depth and effectiveness of its inherent moral and educational ideas.

References

1. The USSR State Library. (1962) *Svodnyy katalog russkoy knigi XVIII (1725–1800)* [The Summary Catalog of Russian Books of the 18th Century (1725–1800)]. Vol. 1. Moscow: The USSR State Library.
2. Karandashova, O.S. (2004) Vzgl'yady Ekateriny II na vospitanie v skazkakh dlya detey [Catherine II's views on education in fairy tales for children]. In: *Detskaya literatura i vospitanie* [Children's Literature and Education]. Tver: Tver State University. pp. 113–118.
3. Karandashova, O.S. (2005) Idei Prosveshcheniya v skazkakh Ekateriny II dlya detey ("Skazka o tsareviche Khlore", "Skazka o tsareviche Fivey") [The Enlightenment ideas of Catherine II in fairy tales for children ("The Story of Tsarevich Chlor", "The Story of Tsarevich Fivey")]. *Vestnik TvGU. Ser. Filologiya*. 7 (13). pp. 4–11.
4. Karandashova, O. S. (2013) Fol'klornye traditsii i cherty literaturnosti v skazkakh Ekateriny II dlya detey [The folklore traditions and characteristics of literary Catherine II's fairy tales for children]. *Vestnik TvGU. Ser. Filologiya*. 2. pp. 45–52.
5. Klein, I. (2005) *Puti kul'turnogo importa: Trudy po russkoy literature XVIII veka* [The Ways of Cultural Import: Proceedings on Russian Literature of the 18th Century]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury.
6. Catherine II. (1990) *Sochineniya* [Works]. Moscow: Sovremennik.
7. Derzhavin, G.R. (1957) *Sochineniya* [Works]. Moscow.

8. Khodasevich, Vyach. (1988) *Derzhavin*. Moscow: Kniga.
9. Lebedeva, O.B. (2000) *Istoriya russkoy literatury XVIII veka* [The History of Russian Literature of the 18th Century]. Moscow: Akademiya.
10. Salova, S.A. (1998) Metafizicheskie aspekty v ode G. R. Derzhavina "Felitsa" [Metaphysical aspects of Derzhavin's "Ode to Felice"]. In: *Poetika russkoy i zarubezhnoy literatury* [The Poetics of Russian and Foreign Literature]. Ufa: Gilem. pp. 37-50.
11. Markina, L.A. (ed.) (1997) *Ekaterina Velikaya i Moskva* [Catherine the Great and Moscow]. Moscow: The Tretyakov Gallery. p. 85

Михаэла Бёмиг

О ГЕНЕЗИСЕ ОБРАЗА НЕАПОЛИТАНСКОГО ИМПРОВИЗАТОРА В ПОВЕСТИ А.С. ПУШКИНА «ЕГИПЕТСКИЕ НОЧИ». НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ

Статья посвящена генезису образа неаполитанского импровизатора в повести А.С. Пушкина «Египетские ночи». Центральным в ней является вопрос о причинах, заставивших Пушкина изменить распространенной романтической традиции изображать поэта-импровизатора итальянцем вообще, но сделать его именно неаполитанцем. В поисках ответа на этот вопрос и вообще уточнить представление о генезисе незавершенной повести Пушкина, автор попытался привлечь к исследованию источники, обнаруженные в реальных исторических событиях той эпохи и в журнальных публикациях первой трети XIX в., а также многочисленные литературные произведения, среди которых главное внимание уделено роману Г.-Х. Андерсена «Импровизатор», написанному в 1833 г.

Ключевые слова: А.С. Пушкин, «Египетские ночи», источники образа импровизатора-неаполитанца, Г.-Х. Андерсен, роман «Импровизатор», компаративистика.

1. Журнальные публикации

В многочисленных исследованиях, посвященных творческой истории повести «Египетские ночи» (1835 [?]; публикация: 1837) и теме Клеопатры в творчестве Пушкина [1–13], до сих пор лишь мельком упоминались два вероятных образно-тематических источника пушкинской повести: это статьи «Египетские вечера», перевод публикации «Soirées égyptiennes» (Journal des dames et des modes. 11.10.1802, № 42. Р. 66–70; возможно, этот перевод принадлежит перу Н.М. Карамзина) [14. С. 129–131] и «Импровизаторы», перевод публикации под названием «Des Improvisateurs», подпись: А.Д. (La Décade philosophique, littéraire et politique, 1802. XI. Vol. 35, № 7. Р. 427–430) [15. С. 259–264]. Обе статьи, названные, но не проанализированные в статье Л.А. Сапченко «“Египетские ночи” А.С. Пушкина в свете жанровой традиции» [16. С. 152], опубликованы в журнале «Вестник Европы» в 1802 и 1803 гг. соответственно и уже в самих названиях содержат очевидные образно-лексические переклички с текстом Пушкина.

Если начать с египетского мотива в названии повести Пушкина, то необходимо отметить, что интерес широкой европейской общественности к Египту был спровоцирован наполеоновской кампанией: в это время более 150 представителей «Комитета искусств и наук» – ученых и художников, отправившихся в страну вместе с войсками, – начали собирать материалы для монументального труда «Описание Египта», статьи которого сопровождались многочисленными иллюстрациями и таблицами; этот труд положил начало египтологии как научной дисциплине. Систематическое исследование египетских древностей воскресило забытую культуру к новой жизни и сделало ее общедоступной для всех, кто интересовался историей культуры. Культ Египта заполонил Европу, формальные элементы египетского искусства наложили свой отпечаток на стиль эпохи, возникла мода на все «египетское». И для России первого десятилетия XIX в. Египет стал сквозной темой периодики: именно на страницах «Вестника Европы» последовательно появляются публикации, посвященные культуре и хронике современной политической жизни Египта; при этом очевидно и распространение своего рода страсти ко всему «псевдоегипетскому»: в этот разряд попадали в том числе и мистические явления, овеянные тайнами и ужасами древнейшей цивилизации.

Одним из высоко ценимых модными дамами развлечений были так называемые «египетские вечера», которые как раз и описываются в одноименной публикации «Вестника Европы», посвященной времяпрепровождению, бывшему в то время последней парижской модой: оно заключалось в том, что после обеда гостей уводили из «великолепных, раззолоченных комнат» в «самую темную горницу дома» с тем, чтобы организовать некое подобие спиритического сеанса. Как только все усаживались, в комнате гасили свечи и начинались страшные рассказы, воздействие которых было многократно усилено всеобщим безмолвием и абсолютной темнотой.

Для полной наглядности представления о сути «египетских вечеров» в статье приводится следующий рассказ об одном происшествии, слышанный автором «в самом блестящем Парижском обществе» [14. С. 129]. Во время одного из таких вечеров речь зашла об истории юноши, который утратил рассудок от неразделенной любви, после чего его отец объявил несчастного сына умершим. Кульминацией напряжения становится тот момент, когда к постели недавно возвратившегося из-за границы друга юноши приближается труп мнимого мертвеца, в котором тот узнает своего якобы умершего друга. Лишь

утром ночное происшествие обретает разумное объяснение в том, что несчастный влюбленный сумел сбежать из своего заключения в башне и своим «загробным» явлением повергнул всех в ужас.

Эта публикация могла оказать свое влияние на название пушкинской повести «Египетские ночи», тем более что в первых рукописных вариантах повесть изначально называлась «Клеопатра» [17. Т. 8/2. С. 839]; кроме того, стоит отметить сходство нарративных структур журнального очерка «Египетские вечера» и третьей главы прозаического отрывка Пушкина – в обоих текстах это вечернее собрание с импровизацией «страшных» историй, в сюжетосложении которых играют активную роль эротические и танатологические мотивы.

Почти все темы, которые предложены импровизатору в повести Пушкина «Египетские ночи» (*La famiglia dei Cenci*; *L'ultimo giorno di Pompeia*; *Cleopatra e i suoi amanti*; *La primavera veduta da una prigioniera*; *Il trionfo di Tasso*), не только окружены ореолом трагедийных ассоциаций, но и предполагают сюжетное развитие именно в плане эротики и/или танатологии. Кроме того, все они отличаются тесным переплетением исторических фактов и элементов художественного вымысла с тенденцией перетекания фантастики в реальность. Подобно тому, как в «Египетских вечерах» мнимоумерший юноша во плоти является перед ложем своего друга, в «Египетских ночах» рассказанная во время вечерней импровизации древняя роковая история Клеопатры проецируется на жизнь современного петербургского света. Эта параллель еще более отчетливо проявлена во второй, синхронной «Египетским ночам», попытке Пушкина вписать историю Клеопатры в сюжетно-повествовательную рамку: прозаический отрывок «Мы проводили вечер на даче» (1835, впервые опубликован в 1857 г.) заканчивается вспыхнувшей после изложения истории Клеопатры в вечернем собрании продолжительной дискуссией на тему о том, способна ли современная женщина потребовать за свою любовь ту же цену, что и египетская царица; прозаический набросок Пушкина оборван именно на том сюжетном повороте, который намечает возможность повторения исторического предания в современной жизни.

Вторая интересующая нас публикация, озаглавленная «Импровизаторы», имеет подзаголовок «Перевод из замечаний одного французского путешественника, еще не изданных в свет» [15. С. 259]: ср. мотив путешествия, введенный в текст повести «Египетские ночи» формулировкой: «молодой человек, недавно возвратившийся из путешествия» [17. Т. 8/1. С. 272]; в первой редакции повести в числе

приглашенных на выступление импровизатора гостей упомянут «молодой дипломат, недавно возвратившийся из Неаполя» [17. Т. 8/2. С. 852]. Тексту «Импровизаторов» в «Вестнике Европы» придана форма дневниковой записи или очерка: он сопровождается топографическим указанием: «Неаполь», датирован 7 апреля и начинается фразой: «*Импровизаторами* называются в Италии Поэты, которые на всякой заданный предмет *вдруг* сочиняют стихи и поют их» [15. С. 259].

В статье описан званый обед у барона Д*, после которого выступает приглашенный хозяином импровизатор. Облик этого последнего во время импровизации (заметим, кстати, что одна из двух заданных ему тем является любовной), представлен следующим образом:

Пот тек с него ручьями, глаза наполнились кровью, однакож блистали как звезды. Он дурен собой; но кажется приятным, когда сочиняет: лицо его делается выразительным – а выражение есть красота [15. С. 262].

В следующей записи от 9 апреля повествуется о выступлении другого импровизатора с композицией на мифологический сюжет любви Елены и Париса, причем корреспондент считает необходимым особо отметить то обстоятельство, что и этот импровизатор «<...> всякой раз бывает в лихорадке, и прежде, и после своего пения» [15. С. 262].

Сравнение этих пассажей с соответствующим фрагментом «Египетских ночей», в котором пушкинский импровизатор представлен в последний предшествующий творческому акту момент, обнаруживает между двумя текстами нечто большее, чем просто сходство:

Но уже импровизатор чувствовал приближение бога... Он дал знак музыкантам играть... Лицо его побледнело, он затрепетал как в лихорадке, глаза его засверкали чудным огнем; он приподнял рукой черные свои волосы, отер платком высокое чело, покрытое крупными каплями пота... [17. Т. 8/1. С. 274].

Дневниковая запись заканчивается умозаключением автора о том, что «одни Итальянцы могут хвалиться импровизаторами» [15. С. 262], поскольку ни в одном другом языке не найдется такого количества синонимов и богатых, благозвучных рифм. Далее, однако, он замечает, что это удовольствие не для него, и задается вопросом: «Какая радость видеть бедного поэта в муках Аполлоновых и в судорогах Пифии для пустого набора слов?» [15. С. 263].

Автор дневниковых заметок, начавший словами «*Импровизаторами* называются в Италии Поэты <...>», заканчивает их недвусмысленным

противопоставлением поэта импровизатору и проводит четкую границу между ремеслом одного и творчеством другого, безусловно предпочитая три написанных дома куплета трем сотням посредственных стихов, сочиненных вдруг и без размышления [15. С. 263].

Несмотря на явное сходство черт неаполитанского импровизатора «Египетских ночей» с теми, которые придал своим героям автор цитированного очерка, «французский путешественник», Пушкин в своих представлениях об искусстве импровизации идет собственным путем, не отказывая импровизатору в праве называться истинным поэтом. Об этом свидетельствует вводная фраза цитированного фрагмента пушкинской повести: «Но уже импровизатор чувствовал приближение бога...», которая сразу же поднимает импровизатора до уровня творца, вдохновенного свыше «божественным глаголом». В.Э. Вацуρο отметил очевидное сближение этого пушкинского мотива с аналогичным изображением импровизатора, который ощущает приближающееся вдохновение в последний момент перед тем, как песнь польется из его уст, в более поздней статье А. Глаголева «Итальянцы (Отрывок из путешествия по Италии)», опубликованной в 1827 г. в журнале «Московский вестник» (Ч. 3, № 12): «<...> и казалось, он чувствовал приближение Аполлона <...>» [18. С. 216; см. также: 8. С. 145; 10. С. 172–173; 13. С. 345]. Напротив, Э.Г. Герштейн в комментариях к «Неизданным заметкам о Пушкине» А.А. Ахматовой интерпретирует это сближение как совпадение, скорее случайное [19. С. 184–185].

Здесь уместно заметить, однако, что при неизменности перифрастического способа обозначения творческого вдохновения именем бога – покровителя поэзии в журнальных статьях «Импровизаторы» («Вестник Европы», 1803) и «Итальянцы» («Московский вестник», 1827), представленное в очерке «Импровизаторы» жалкое зрелище «бедного поэта в муках Аполлоновых» преобразается и у Глаголева, и у Пушкина в картину высокого творческого экстаза.

Реминисценции из очерка «Импровизаторы» не ограничиваются только внешностью пушкинского героя, они очевидны и в некоторых на первый взгляд незначительных, но очень выразительных деталях «Египетских ночей»: таких, например, как явная в обоих текстах ассоциативная связь образа импровизатора не просто с Италией, но конкретно с Неаполем. Кроме того, немаловажным обстоятельством, свидетельствующим о вероятном знакомстве Пушкина с очерком из «Вестника Европы», представляется и факт, который можно считать

косвенным отзвуком этого знакомства: не только в «Египетских ночах», но и в других прозаических фрагментах поэта, развивающих тему Клеопатры, фигурируют те же самые цифры и буквенные аббревиатуры, которые присутствуют в журнальной публикации. В очерке «Импровизаторы» дата вечернего собрания у барона *Д** обозначена как «7 апреля»; в повести «Египетские ночи» званный вечер в доме княгини **** начинается в 7 часов пополудни; в прозаическом отрывке «Мы проводили вечер на даче...», втором из трех фрагментов, связанных с темой Клеопатры и написанных почти одновременно, вечернее собрание происходит на даче княгини *Д*.

II. Литературные источники

В литературоведческих работах, исследующих творческую историю «Египетских ночей» и реконструирующих литературный фон повести, не обойдены вниманием и литературные тексты, посвященные теме импровизатора и проблеме художественного творчества. В качестве хронологически и тематически ближайшего источника пушкинской повести, как правило, называется повесть В.Ф. Одоевского «Импровизатор», впервые опубликованная в альманахе «Альциона» на 1833 г. и вошедшая позднее в состав текста философского романа «Русские ночи» (1844). Но если Л.А. Степанов, невзирая на очевидное концептуальное несовпадение двух произведений на одну тему, все же принципиально не исключает возможности генетического родства текстов Пушкина и Одоевского, усматривая его корни в общих источниках информации двух писателей, читавших одни и те же материалы периодики и присутствовавших на одних и тех же выступлениях импровизаторов [10. С. 168–169], то Н.Н. Петрунина сосредоточивается именно на этих концептуальных несовпадениях в представлении Пушкина и Одоевского об искусстве импровизации: если импровизатор Одоевского воплощает в своем лице блистательную, но холодную, пустую и чисто механическую профессиональную технику, то пушкинский вариант образа представляет собой олицетворенное творческое вдохновение истинного поэта [9. С. 39 и след.]. И в то время как Киприяно Одоевского стремится лишь к тому, чтобы без труда кропать стихи, и именно за этим обращается к зловещему доктору Сегелиелю, предопределяя свой грядущий жалкий конец, пушкинский импровизатор выступает в двоящемся облике подражателя и истинного творца, который не избавлен от творческих мук, описанных в их физическом проявлении перед началом второй им-

провизации. Импульсы, полученные из одних и тех же источников двумя авторами, побудили их к созданию двух несовместимых концепций ремесла импровизации и поэтического искусства, воплощенных в антагонистическом соотношении двух вариантов образа импровизатора.

К числу немногих точек пересечения Пушкина и Одоевского относятся мотив корыстолюбия обоих импровизаторов и тема «Последнего дня Помпей»: один из персонажей обрамляющего повествования «Русских ночей», Ростислав, упоминает одноименную картину (1830–1833) кисти Карла Брюллова, противопоставляя ее, как живое создание гениального творческого духа, чисто механическому воспроизведению реальности в дагерротипе; в повести же «Египетские ночи» импровизатору среди нескольких других предложена и тема «Последний день Помпей»: вероятно, здесь можно говорить не столько о прямом параллелизме или типологическом соответствии, сколько о почти неизбежном отголоске всеобщей увлеченности произведением, которое стало подлинной эстетической сенсацией и в 1830–1840-х гг. воспринималось как выражение творческого дара русского художника, равноценное шедеврам европейской живописи.

В отдельных работах, посвященных литературному фону «Египетских ночей», упоминаются и произведения западноевропейской литературы, в которых содержатся тематические переключки с «Египетскими ночами»: частью этих изданий Пушкин располагал, имея их экземпляры в своей библиотеке. Так, в самом начале своей статьи Л.Н. Степанов цитирует пассаж из романа мадам де Сталь «Коринна, или Италия», находя в нем определенные мотивные совпадения с эпизодом явления импровизатора в кабинет Чарского [10. С. 168]. Однако обращение к французскому оригиналу и некоторое расширение контекста цитаты убеждает в том, что соответствующий образ романа мадам де Сталь более замкнут на традиционное представление о бездушии импровизаторов и введен по принципу контраста к образу Коринны, чье искусство одушевлено истинным творческим вдохновением:

Le soir du jour où lady Nelvil et lui [Oswald] étoient arrivés à l'auberge de Milan, ils entendirent frapper à leur porte, et virent entrer dans leur chambre un Romain d'une figure très-noire, très-marquée, mais cependant sans véritable physionomie; des traits créés pour l'expression, mais auxquels il manquoit l'âme qui la donne; et sur cette figure il y avoit à perpétuité un sourire gracieux, et un regard qui vouloit être poétique. Il se mit, dès la porte, à improviser des vers tout remplis de louanges sur la mère, l'enfant et l'époux; de ces louanges qui convenoient à toutes les mères, à tous les enfants, à tous les époux du monde, et dont l'exagération passoit par-dessus tous les sujets, comme si les paroles et la vérité ne

devoient avoir aucun rapport ensemble. Le Romain se servoit cependant de ces sons harmonieux qui ont tant de charmes dans l'italien; il déclamoit avec une force qui faisoit encore mieux remarquer l'insignifiance de ce qu' il disoit. <...> il faisoit des exclamations et des gestes continuels, et ne s'embarrassoit pas du tout de l'ennui qu'il causoit à ses auditeurs. Son mouvement étoit comme celui d' une machine montée, qui ne s'arrête qu'après un temps marqué; enfin ce temps arriva, et lady Nelvil parvint à le congédier [20. P. 434–436]¹.

Заметим, что в библиотеке Пушкина имелось именно это издание, по которому приведена цитата: собрание сочинений мадам де Сталь 1820 г., с разрезанными страницами в XVIII и IX томах («Corinne ou l'Italie») [21. С. 341. № 1406].

Действительно, первое появление импровизатора в «Египетских нотах» описано очень близко цитированному тексту, хотя у пушкинского героя, в отличие от импровизатора мадам де Сталь, лицо которого не имеет «определенного характера» («sans véritable physionomie»), очень яркая и выразительная внешность:

Вдруг дверь его кабинета скрипнула, и незнакомая голова показалась. <...>
Незнакомец вошел.

Он был высокого роста – худощав и казался лет тридцати. Черты смуглого его лица были выразительны: бледный высокий лоб, осененный черными клоками волос, черные сверкающие глаза, орлиный нос и густая борода, окружающая впалые желто-смуглые щеки, обличали в нем иностранца [17. Т. 8/1. С. 264–265].

Невзирая на текстуальную близость в изображении некоторых деталей внешности двух импровизаторов, очевидно, что основные ха-

¹ «Вечером того дня, когда он [Освальд] и леди Нелвил прибыли в Милан, раздался стук в дверь, и в номер вошел чернявый римлянин с резкими чертами лица, не имеющего, впрочем, определенного характера: его черты, созданные для того, чтобы выражать чувства, лишены были одушевленности; на его лице застыла вечная любезная улыбка, а во взоре светилось усилие придать ему поэтическое выражение. Прямо от двери он начал декламировать импровизированные стихи о матери, дитяти и супруге; восхваляя их в таких выражениях, которые приличествовали бы всем на свете матерям, детям и супругам; их чрезмерность была такова, как если бы слова не должны были иметь вообще никакого отношения к истине вещей. Между тем римлянин произносил те самые гармонические звуки итальянского языка, которые таят в себе бездну очарования; он декламировал с такой силой, которая еще более оттеняла пустоту смысла его речей. <...> он сопровождал свои восклицания беспрестанной жестикуляцией и нисколько не заботился о том, что смертельно наскучил своим слушателям. Его действия были подобны движению пущенной в ход машины, которая не может остановиться ранее назначенного времени; наконец, это время пришло, и леди Нелвил получила возможность его выводить» (перевод мой. – О.Л.).

ракетерные черты пушкинского героя роднят его скорее с вдохновенной поэтессой Коринной.

Еще один указанный Л.А. Степановым вслед за В. Ледническим [21. С. 204–205; 22. С. 76] потенциальный источник образа импровизатора – это примечание Дж. К. Хобхауза к 7-му стиху 54-й строфы четвертой песни «Паломничества Чайльд-Гарольда» в издании поэмы Байрона 1812 г., где упомянуто состоявшееся в 1816 г. на сцене Миланской оперы выступление Томмазо Сгриччи, к этому времени известного импровизатора Европы (между прочим, он был знаменит не только своим сверхъестественным талантом, но и своей алчностью), и описаны характерные признаки его исполнительской манеры [24. Vol. 2. P. 236–237] – некоторые подробности этого описания могли откликнуться и в эпизоде появления импровизатора в «Египетских ночах» [10. С. 171–172]. В составе библиотеки Пушкина было много разных изданий Байрона, в том числе: *The Works of Lord Byron. Complete in One Volume. Francfort o. M., 1826*, с дарственной надписью А. Мицкевича, а также: *The Complete Works of Lord Byron from the Last London Edition. Paris, 1835* [21. С. 181–182. № 693, 697].

Об импровизаторе Сгриччи Пушкин, скорее всего, подробно узнал в 1832 г. от гр. Дарьи (Долли) Фикельмон, которая покровительствовала молодому немецкому импровизатору М. Лангеншварцу; возможно, что выступление немецкого импровизатора напомнило ей ее собственное впечатление пятилетней давности от импровизации Сгриччи на тему «Смерть Клеопатры», с которой он выступил в Неаполе по просьбе неаполитанского короля [25. P. 57–58; 26. С. 16]. На повторном концерте Лангеншварца, состоявшемся 18 октября 1832 г. в особняке гр. Лавалей на Английской набережной, по всей вероятности, присутствовал и Пушкин. Величественное помещение, атмосфера вечера, равно как и образы некоторых из приглашенных гостей, сохранились в памяти Пушкина и могли повлиять на замысел и многочисленные детали «Египетских ночей» [27. С. 234–236, 612–613]. О Сгриччи, его славе и его таланте русская пресса сообщала, впрочем, еще за несколько лет до описываемых событий: в рубрике «Вестника Европы» (1817. № 7) «Краткие выписки, известия и замечания» было высоко оценено его искусство и перечислены некоторые темы импровизаций, в том числе «Смерть Геркулеса» и «Смерть Поликсены». В другой заметке о Сгриччи, опубликованной через несколько лет в том же «Вестнике Европы» (1824. № 7. С. 321–323), вновь находим некоторые мотивы будущей повести «Египетские ночи»:

отождествление импровизатора и Поэта (с заглавной буквы), импровизации и поэтического вдохновения, упоминание о возрасте импровизатора, тема импровизации (роковая женщина, умерщвляющая мужчин с помощью яда) и, наконец, уподобление самого акта импровизации своего рода иступлению или бреду)¹. В предположительно принадлежащей перу С.П. Шевырева статье «Итальянские импровизаторы», опубликованной в журнале «Телескоп» и подписанной криптонимом «B.a.d.G» (Н.Н. Петрунина расшифровывает его как «Bad Gastein» [9. С. 40]), напротив, подчеркнуто различие между импровизатором и поэтом, причем профессиональная ловкость импровизатора уподобляется повадкам ярмарочного фигляра. В примечаниях Н.И. Надеждина к этой статье еще раз упомянуты Сгриччи и его импровизация на тему «Смерть Марии Стюарт» [28. С. 405–415; 411].

Кроме вышеописанных источников сюжета и образов повести Пушкина в посвященной «Египетским ночам» работе Н.В. Яковлева, упомянута поэма С.-Т. Кольриджа «Импровизатор» (1827; первая публикация – 1828), с которой пушкинская повесть соотносится не только тематически, но и формально: интенсивностью диалогических форм повествования и наличием вставных поэтических фрагментов (2; см. также [13. С. 299–300]).

Вероятно, здесь будет уместно вспомнить и «Флорентийские ночи» Г. Гейне (1836), и прежде всего вставную новеллу «Первой ночи», посвященную Никколо Паганини, в которой, несмотря на ее хронологическую неконгруэнтность, тем не менее обнаруживаются определенные тематические и мотивные переклички не только с «Египетскими ночами» Пушкина, но и с повестью Одоевского «Импровизатор». Паганини, подобно Киприяно заключающий договор с дьяволом во имя того, чтобы «стать лучшим скрипачом», в своих внешних проявлениях живо напоминает того незнакомца, который однажды утром неожиданно переступил порог кабинета Чарского. На этот вывод, как кажется, уполномочивает сравнение иностранного облика незнакомца в цитированном выше фрагменте «Египетских ночей» с портретом Паганини у Гейне:

Er trug einen dunkelgrauen Oberrock, der ihm bis zu den Fuessen reichte, wodurch seine Gestalt sehr hoch zu sein schien. Das lange schwarze Haar fiel in

¹ За это ценное указание выражаю свою благодарность Нине Елисеевне Меднис.

verzerzten Locken auf seine Schulter herab und bildete wie einen dunklen Rahmen um das blasse, leichenartige Gesicht <...> [29. S. 576]¹.

Фрагменты различных текстов, подобные вышеприведенному, свидетельствуют о том, что основным текстопорождающим началом эпохи наряду с литературными образцами была, так сказать, сценическая практика разного рода виртуозов и профессиональных импровизаторов, накладывающая свой отпечаток на их бытовой облик и превращающая напластования однотипных повторяющихся реалий в литературное клише, которое кочевало из текста в текст с минимальными вариациями: это клише атрибутирует внешние признаки южного физического типа художнику, одержимому высшими силами – вне зависимости от того, является ли эта сила божественным вдохновением или дьявольским наущением.

И тем не менее, несмотря на некоторые сквозные мотивы и переключку отдельных деталей, вариант образа импровизатора в повести Пушкина несет в себе такие сущностные свойства, аналога которым мы не найдем ни в одном из цитированных текстов, составляющих традиционный литературный фон и вероятный источник образности «Египетских ночей»: эти свойства роднят импровизатора с пушкинским же образом поэта-пророка, в результате чего он вырастает до масштабов символической фигуры дискурса об искусстве, о его слуге-художнике и о художественном творчестве.

III. *Импровизатор Г.Х. Андерсена*

В этом контексте хочется уделить особое место еще одному произведению, созданному незадолго до «Египетских ночей» и имеющему с пушкинской повестью очевидные мотивные совпадения, превышающие масштабы простого типологического сходства. Я имею в виду автобиографический роман Ганса Христиана Андерсена «Импровизатор», над которым писатель начал работать в конце 1833 г. в Риме. В одной из своих дневниковых записей периода пребывания в Риме (запись от 16 декабря 1833 г.) Андерсен называет импровизатором самого себя [30. S. 80, 650]. В 1835 г. роман был напечатан в Копенгагене, в том же году он был издан и в Гамбурге под названи-

¹ «Он носил длинный, до полу, темно-серый сюртук, отчего его фигура казалась непропорционально высокой. Длинные черные волосы растрепанными локонами падали ему на плечи и образовывали что-то вроде темной рамки вокруг его мертвенно-бледного лица <...>» (перевод мой. – О.Л.).

ем «Jugendleben und Traeume eines italienischen Dichters» («Юные годы и мечты итальянского поэта»). Русский перевод вышел лишь в 1844 г., в 33 и 35 номерах журнала «Современник».

Опираясь на свои собственные юношеские воспоминания и актуальные римские впечатления, Андерсен повествует о годах становления молодого поэта Антонио, который избирает стезю импровизатора и венчает свою карьеру выступлением в неаполитанском театре Сан-Карло.

Самая яркая параллель романа Андерсена с повестью Пушкина – это психологический абрис главного героя, в котором очевидны автобиографические мотивы, подчеркнутые формой повествования от первого лица. Герой романа, как и пушкинский импровизатор, соединяет в себе дарование импровизатора и поэта. Слова «поэт» и «импровизатор» по ходу повествования употребляются как синонимы, и только в главе, которая описывает прогулку героя в Пестум и следует за описанием триумфа в Сан-Карло, его спутница обращает его внимание на разницу обозначаемых этими словами понятий, ссылаясь на пример Торквато Тассо: «Не думай, что ты поэт только потому, что ты импровизатор <...>» [31. S. 23, 160–161, 194]¹. Заметим, что и Пушкин в ранних редакциях «Египетских ночей» тоже часто употребляет слова «импровизатор» и «поэт» или как аппозицию (поэт-импровизатор), или в качестве синонимов [17. Т. 8/2. С. 845, 846].

Как и в пушкинском прозаическом фрагменте, в романе Андерсена описаны два выступления героя в частных помещениях: далее герой Андерсена дебютирует в публичном театре. Первую импровизацию Антонио исполняет в доме своей возлюбленной Аннунциаты в Риме – к сожалению, в этой статье нет возможности остановиться на этой фигуре, которая играла центральную роль в среде русских художников и писателей в Риме, напомним лишь «отрывок» Гоголя «Рим», представляющий переработку начала повести «Аннунциата», начатой в 1838–1839 гг., подробную информацию заинтересованный читатель может найти в посвященных прототипу Аннунциаты работах Р. Джулиани [32–35]. Антонио поет свою импровизацию под аккомпанемент гитары, к помощи которой он прибегает так же, как и пушкинский импровизатор; в обоих текстах эта импровизация посвящена возвышенной материи: теме бессмертия у Андерсена и проблеме призвания поэта у Пушкина, который развивает здесь мысли из

¹ Здесь и далее перевод цитат из романа «Импровизатор» мой. – О.Л.

стихотворения 1828 г. «Поэт и толпа» и использует фрагменты неоконченной поэмы «Езерский» (1832–1833).

Гораздо более пространно представлено второе выступление импровизатора, которое в романе Андерсена приурочено к неаполитанскому локусу. В Неаполе Антонио получает приглашение от профессора Моретти и его жены Санты, прием в доме которых во многих своих подробностях напоминает описанный Пушкиным вечер в доме графини **. В обоих произведениях импровизатор выступает в ярко освещенной зале, заполненной многочисленными зрителями, в обоих случаях особая роль в представлении принадлежит молодой даме: у Андерсена она садится за фортепьяно и поет арию Дидоны, у Пушкина – вытягивает записочку с темой «*Cleopatra e i suoi amanti*».

Еще одной общей сюжетной деталью романа Андерсена и повести Пушкина является мотив извержения Везувия: у Андерсена разговор на эту тему завязывается между Антонио и одним из гостей на вечере, причем речь заходит и о том историческом извержении, которое погубило Помпею и Геркуланум и описано Плинием Младшим [31. S. 156]; эта же тема возникает и в «Египетских ночах», в несколько иной дискурсивной форме: как предложенный итальянцу для импровизации сюжет «Последний день Помпеи». Непосредственным импульсом введения этой темы для Пушкина послужила, несомненно, картина К. Брюллова «Последний день Помпеи» (1830–1833), выставленная в Петербурге в августе 1834 г.; под впечатлением от нее Пушкин написал отрывок «Везувий зев открыл...» (1834). Определенную роль мог сыграть и роман Э.-Л. Бульвера-Литтона «Последние дни Помпеи» (1834) – в библиотеке Пушкина этот роман имелся во французском переводе, изданном в Париже в 1834 г. [21. С. 179. № 685].

Третье выступление Антонио в большом неаполитанском театре Сан-Карло происходит после его двухмесячного пребывания в городе. Антонио выступает под псевдонимом «Ченчи» – немаловажная деталь, если учесть то обстоятельство, что одной из тем для импровизации, предложенных пушкинскому герою, является «Семейство Ченчи» (*La famiglia dei Cenci*) и что история семейства Ченчи была одним из излюбленных сюжетов романтизма: в 1819 г. была опубликована трагедия Перси Биши Шелли «Ченчи», а в 1833 г. в Париже состоялась премьера трагедии Адама Филиппа де Кюстина «Беатриса Ченчи». Назначенный для выступления Антонио вечер (когда Везувий «извергает больше чем обычно огня и пепла» [31. S. 177] в строгом психологическом соответствии с возбужденным состоянием героя)

открывается представлением оперы Россини «Севильский цирюльник». Аналогичным образом выступление импровизатора в «Египетских ночах» в доме княгини ** предварено музыкой Россини, на сей раз увертюрой «Танкреда» – заметим кстати, что опера Россини «Танкред» (1813) ставилась на сцене петербургской Немецкой оперы в течение зимнего сезона 1834/35 г. Согласно установленному обычаю каждый зритель в зале Сан-Карло может «предложить <...> записочку с темой для импровизации» [31. S. 178]. После того как комиссар полиции проверит, не содержат ли темы чего-нибудь противозаконного, импровизатор может выбирать любую. Смысловую параллелью андерсеновскому образу комиссара полиции (Polizei-Sekretär) в «Египетских ночах» является упоминание о жандармах, стоящих у подъезда графини ** перед началом выступления импровизатора, а несомненным лексическим соответствием ему же – присутствующий на вечере «секретарь неаполитанского посольства»; этот фрагмент текста повести претерпел определенные изменения по сравнению с его первой редакцией, в которой соответствующий персонаж назван «молодым дипломатом, недавно возвратившимся из Неаполя» [17. Т. 8/2. С. 852]. Во время своего третьего выступления Антонио импровизирует на разные сюжеты, в числе которых есть и такой, который обозначен «Тассо». Вообще, тематический мотив, связанный с образом Торквато Тассо, периодически обыгрывается в романе Андерсена: Антонио сочиняет в Неаполе глубоко тронувшее синьору Санту стихотворение «Тассо в темнице», тема «Тассо» предложена ему для импровизации в театре Сан-Карло, на примере Тассо продемонстрировано различие между поэтом и импровизатором [31. S. 158, 180, 194]. Пушкинскому герою также предложен подобный сюжет («Il trionfo di Tasso»), может быть, инспирированный представленной в Петербурге в 1833 г., т.е., незадолго до того, как Пушкин начал работу над «Египетскими ночами», «драматической фантазией» Нестора Кукольника «Торквато Тассо». Кроме того, в сюжетах для импровизаций в романе Андерсена следует отметить и типичные мортальные мотивы, на сей раз это «Неаполитанские катакомбы» и «Смерть Сафо».

Последний из числа плотно сплетенных между собой в устойчивую последовательность сюжетных мотивов, повторяющихся в текстах Андерсена и Пушкина, – это ассоциативная аналогия искусства импровизатора с мастерством скульптора. Воспоминание о флорентийских собраниях живописи в романе «Импровизатор» сопровожда-

ется размышлениями о скульптуре и панегириком творческому вдохновению человека, которое оказывается способно вдохнуть жизнь в мертвую материю и создать, например, статую Венеры Медицейской – высшее выражение «запечатленной в камне жизни» [31. С. 102–103].

В «Египетских ночах» Пушкина мотиву ваяния принадлежит позиция главного аргумента в дискурсе о таинствах творческого процесса:

Каким образом ваятель в куске каррарского мрамора видит сокрытого Юпитера и выводит его на свет, резцом и молотом раздробляя его оболочку? Почему мысль из головы поэта выходит уже вооруженная четырьмя рифмами, размеренная стройными однообразными стопами? [17. Т. 8/1. С. 270].

Мотив ваяния изначально присутствует и в первой редакции, впоследствии переработанной в других деталях, ср.: «ваятель, роясь в мягком гипсе...» [17. Т. V8/2. С. 849].

Этот же мотив уподобления творческого процесса, происходящего в глубинах души художника, креативному акту в широком смысле и работе скульптора в частности находим и в повести В.Ф. Одоевского «Последний квартет Бетховена», в эстетической декларации немецкого композитора, который противопоставлен импровизатору Киприяно и сопоставлен с ним как эталонное воплощение подлинного творца:

Сравнивают меня с Микель-Анджелом – но как работал творец «Моисея»? в гневе, в ярости, он сильными ударами молота ударял по неподвижному мрамору и поневоле заставлял его выдавать живую мысль, скрывавшуюся под каменной оболочкою [36. С. 115–117].

Повесть В.Ф. Одоевского «Последний квартет Бетховена» была впервые опубликована в альманахе «Северные цветы на 1831 год» (СПб., 1830); впоследствии она вошла в состав романа «Русские ночи» (гл. «Ночь шестая», непосредственно предшествующая гл. «Ночь седьмая», в которую включена новелла «Импровизатор»). В «Египетских ночах» имя Микеланджело присутствует в ассоциативном подтексте цитированного выше фрагмента, поскольку слова импровизатора «Каким образом ваятель...», возможно, инспирированы одним из многочисленных сонетов скульптора, развивающих тему материального труда и духовной деятельности ваятеля. Одним из наиболее знаменитых является сонет, посвященный высоко чтимой Микеланджело женщине, поэтессе Виттории Колонна: этот сонет открывает собой именно те поэтические сборники скульптора, которые могли быть

известны Пушкину и его окружению: *Le rime di Michelagnolo Buonarroti* ([Roma], 1817), *Rime di Michelagnolo Buonarroti il Vecchio* (Parigi, 1821), *Il Parnasso italiano* (Lipsia, 1833). Примечательно и то, что в этом сонете обожаемая женщина предстает носительницей и добра и зла, скрывая в своем сердце одновременно смерть и милосердие: это сближает образность сонета с темой, организующей сюжет Клеопатры, ср.:

Non ha l'ottimo artista alcun concetto,
Ch'un marmo solo in sè non circoscriva
Col suo soverchio, e solo a quello arriva
La man che obbedisce all'intelletto.

Il mal ch'io fuggo, e 'l ben ch'io mi prometto,
In te, Donna leggiadra, altera, e diva,
Tal si nasconde; e, perch'io più non viva,
Contraria ho l'arte al desiato effetto.

Amor dunque non ha, nè tua beltate,
O fortuna, o durezza, o gran disegno,
Del mio mal colpa, o mio destino o sorte,

Se dentro del tuo cor morte e pietate
Porti in un tempo, e che 'l mio basso ingegno
Non sappia ardendo trarne altro che morte.
[37. P. 1].

Для мастера не может быть решения
Вне мрамора, где кроется оно,
Пока в скульптуре не воплощено
Рукой, послушной воле вдохновения.

Так для меня надежды и свершения –
Все, Госпожа, в тебе заключено,
И тут уже искусству не дано
Оборонить меня от поражения.

Меня убьют не чары красоты,
Не холодность твоя сведет в могилу
И не судьбы превратной торжество,

Но то, что смерть и сострадание ты
Несешь в себе, тогда как мне под силу
Лишь смерть извлечь из сердца твоего.
[38. С. 89]

Еще один сонет скульптора, также посвященный Виттории Колонна, развивает эту тему следующим образом:

Posciach' appreso ha l'arte intera e diva
D'alcun la forma e gli atti, indi di quello
D'umil materia in semplice modello
Fa il primo parto, e 'l suo concetto avviva:

Ma nel secondo in dura pietra viva
S'adempion le promesse del martello;
Ond'ei rinasce, e fatto illustre e bello,
Segno non è che sua gloria prescriv. <...>
[37. P. 15].

Когда искусство в муках осознало
Природу формы и ее строенье,
Сперва оно дало ей преломленье
В модели из любого матерьяла.

Затем, чтоб в грубом камне мысль
предстала,
Резец и молот проявляют рвенье
И порождают дивное творенье,
Изъяв из глыбы вечные начала. <...>
[39. С. 245].

IV. Заключение

Несмотря на то, что цитированные фрагменты романа Андерсена «Импровизатор» и повести Пушкина «Египетские ночи» демонстрируют более чем сходство основных сюжетообразующих мотивов, мне

до сих пор не удалось установить, является ли это сближение контактным или чисто типологическим: неизвестно, был ли Пушкин знаком с романом Андерсена и, следовательно, имело ли место влияние его поэтики на третью редакцию рамочного повествования «Египетских ночей». Наиболее вероятный путь прохождения информации – это римский кружок художников и любителей искусства, группировавшийся в 1830-х гг. вокруг Бертеля Торвальдсена. Однако в пределах данной статьи прояснение этого вопроса не представляется возможным – он остается перспективной проблемой для будущего исследования.

В текстах, которые на данный момент введены в научный оборот как предполагаемые источники информации Пушкина об импровизаторах и искусстве импровизации, эта отрасль словесного искусства, как правило, атрибутирована нации в целом – т.е., итальянцам. И то обстоятельство, что пушкинский герой является не просто итальянским, но конкретно неаполитанским импровизатором, заставляет со всем вниманием отнестись к тем текстам пушкинской эпохи, в которых присутствует или ассоциативная, или причинно-следственная связь профессии импровизатора или искусства импровизации с неаполитанским локусом, как к потенциальным источникам образности «Египетских ночей».

И наконец, как следствие предположения о возможности влияния романа Андерсена «Импровизатор» на повесть Пушкина «Египетские ночи» возникает вопрос о пересмотре датировки сочинения русского поэта: если «Египетские ночи» были бы написаны не в 1835 г., а годом позже, в 1836 г., то гипотеза, что Пушкин каким-то образом был осведомлен о романе Андерсена, становится более вероятной.

Литература

1. Багдасарянц Я.К. К истории текста «Египетских ночей» // Пушкин. Статьи и материалы / под ред. М.П. Алексеева. Одесса, 1926. Вып. 2. С. 88–91.
2. Яковлев Н.В. Из разысканий о литературных источниках в творчестве Пушкина. III. Пушкин и Кольридж // Пушкин в мировой литературе: сб. ст. Л., 1926. С. 137–145.
3. Бонди С.М. К истории создания «Египетских ночей» // Бонди С.М. Новые страницы Пушкина. Стихи, проза, письма. М., 1931. С. 148–205.
4. Казанович Е.П. К источникам «Египетских ночей» // Звенья. М.; Л., 1934. Т. 3–4. С. 187–204.
5. Gorlin M. Noce egipskie (kompozycja i geneza) // Puszklin. 1827–1937. Krakow, 1939. T. 1. S. 133–134.

6. Сидяков Л.С. К изучению «Египетских ночей» // Пушкин. Исследования и материалы. Т. 4. М.; Л., 1962. С. 173–182.
7. Тойбин И.М. «Египетские ночи» и некоторые вопросы творчества Пушкина 1830-х годов // Вопросы истории литературы и фольклора Орел, 1966. С. 112–152. (Учен. зап. Орлов. гос. пед. ин-та. Т. 30).
8. Сидяков Л.С. Художественная проза А.С. Пушкина. Рига, 1973. С. 136–148.
9. Петрунина Н.Н. «Египетские ночи» и русская повесть 1830-х годов // Пушкин. Исследования и материалы. Т. 8. Л., 1978. С. 22–50 (в расширенном варианте: Петрунина Н.Н. Проза Пушкина. Л., 1987. С. 288–321).
10. Степанов Л.А. Об источниках образа импровизатора в «Египетских ночах» // Пушкин. Исследования и материалы. Т. 10. Л., 1982. С. 168–175.
11. O'Bell L.S. Pushkin's «Egyptian Nights»: The Biography of a Work. Ann Arbor, Mich., 1984.
12. Штеттке К. «Египетские ночи» и вопрос об искусстве: (К проблеме интекста в статье Достоевского «Ответ» «Русскому вестнику») // Учен. зап. Тарт. ун-та. 1986. Вып. 720: Труды по знаковым системам. 19. Семиотика пространства и пространство семиотики. С. 133–144.
13. Дебрецени П. Блудная дочь. Анализ художественной прозы Пушкина. СПб., 1995.
14. Египетские вечера // Вестник Европы. 1802. Ч. 6, № 22. С. 129–131.
15. Импровизаторы // Вестник Европы. 1803. Ч. 7, № 4. С. 259–264.
16. Сапченко Л.А. «Египетские ночи» А.С. Пушкина в свете жанровой традиции // Беллетристическая пушкиниана XIX–XX веков. Современная наука – вузу и школе. Псков, 2004.
17. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 17 т. М., 1937–1953.
18. Пушкин. Итоги и проблемы изучения / под ред. Б.П. Городецкого, Н.В. Измайлова, Б.С. Мейлаха. М.; Л., 1966. С. 216.
19. Вопросы литературы. 1970. № 1.
20. Oeuvres complètes de Madame la Baronne de Stael-Holstein, publiés par son fils, Paris, 1820, Tome IX, Livre XIX. Chap. VI.
21. Модзалевский Б.Л. Библиотека А.С. Пушкина. СПб., 1910.
22. Lednicki W. Aleksander Puszkín, Kraków, 1926.
23. Lednicki W. Mickiewics's Stay in Russia and His Friendship with Pushkin // Adam Mickiewicz in World Literature: A Symposium. Berkeley and Los Angeles, 1956.
24. Byron D.G. The Complete Poetical Works. Oxford, 1980–1993.
25. Kauchtschischwili N. Il diario di Dar'ja Fedorovna Ficquelmont. Milano, 1968.
26. Гиллельсон М.И. Пушкин в итальянском издании дневника Д.Ф. Фикельмон // Временник Пушкинской комиссии. 1967–1968. Л., 1970.
27. Фикельмон Д. Дневник 1829–1837 // Весь пушкинский Петербург. М., 2009.
28. Шевырев С.П. Итальянские импровизаторы // Телескоп, 1834. Ч. 24. № 50.
29. Heine H. Sämtliche Schriften. T. I. München, 1968.
30. Andersen H.-C. Tagebücher 1825–1875. Hrsg.: G. Perlet. Frankfurt a. M.; Leipzig, 2003.
31. Andersen H.-C. Der Improvisator. Roman in zwei Teilen. Stuttgart. S.a.
32. Giuliani R. Vittoria Caldoni Lapčenko: la “fanciulla di Albano” nell'arte, nell'estetica e nella letteratura russa. Roma, 1995, 2012.
33. Джулиани Р. Героиня Гоголя Аннунциата: история и миф // Мир романтизма. Вып. 5 (29). Тверь, 2001. С. 96–104.

34. Джулиани Р. Аннунциата: обреченная на забвение // Поэтика русской литературы: сб. ст. к 75-летию профессора Ю.В. Манна. М., 2006. С. 103–123.
35. Джулиани Р. Виттория Кальдони, или Девушка из Альбано // Итальянский сборник: От древности до XXI века / под ред. В.Т. Сониной. № 9. СПб., 2006. С. 143–159.
36. Одоевский В.Ф. Последний квартет Бетховена // Одоевский В.Ф. Сочинения: в 2 т. М., 1981. Т. 1.
37. Michelangelo Buonarroti // Il Parnaso italiano. Lipsia, 1833.
38. Итальянская поэзия в переводах Евгения Солоновича. М., 2000.
39. Буонарроти Микеланджело. Я помыслил в вечность устремлен: Стихотворения в переводе Александра Махова. М., 2000.

ON THE GENESIS OF THE NEAPOLITAN IMPROVISATOR'S IMAGE IN A.S. PUSHKIN'S EGYPTIAN NIGHTS. NEW MATERIALS

Imagology and Comparative Studies, 2015, 1(3), pp. 105–126. DOI 10.17223/24099554/3/7

Bohmig Michaela. L'Orientale University of Naples (Naples, Italy). E-mail: mbohmig@unior.it

Keywords: A.S. Pushkin, *Egyptian Nights*, the sources of the Neapolitan improvisator's image, H.-C. Andersen, the novel *Improvisator*, comparative studies.

The numerous studies of the history of *Egyptian Nights* and the theme of Cleopatra in Pushkin's works hardly mention two possible sources of imagery and themes in Pushkin's short story: the translated articles "Egyptian Nights" and "Improvisators". Both translations were published in *Vestnik Evropy* (The Herald of Europe) in 1802 and 1803 respectively. Their titles contain obvious imagery and lexical associations with the text by Pushkin.

The wide European public got interested in Egypt and Egyptian themes in literature and journalism due to Napoleon's campaign that came amid collecting materials for the monumental work *The Description of Egypt*. The systematic study of Egyptian antiquities revived a forgotten culture. The cult of Egypt captivated Europe, and formal elements of Egyptian art left their mark on the style of the era, giving start to the Egyptian fashion. The Russian periodicals of the early 19th century focused on Egypt as well. Egypt became a cross-cutting theme in *Vestnik Evropy* that articles and essays about Egyptian culture and modern political life. It was obvious that the passion for everything 'pseudo-Egyptian' was a well-spread tendency, too. It included mystical phenomena steeped in with mysteries and horrors of the ancient civilization. The article "Egyptian Nights" could influence the title of Pushkin's short story *Egyptian Nights*. Besides, it is worth mentioning the similarity of narrative structures between the journal essay and the prose passage of the third chapter in Pushkin's short story – in both texts it is the rout with improvised 'scary' stories the plots of which are based on erotic and thanatological motifs.

The second essay, "Improvisators", has a subhead "Translation from a French traveler, not yet published". It corresponds to the motif of travel in *Egyptian Nights*. "Improvisators" in *Vestnik Evropy* is written in the form of a diary entries or essay: it is accompanied by the topographical indication "Naples", dated by April 7 and begins with the phrase: "Improvisators in Italy are poets who suddenly write poems and sing poems on any given subject". The way the poet looks in the journal publication resembles much that of the poet in Pushkin's short story. The reminiscences from the essay are obvious in some expressive details of Pushkin's *Egyptian Nights*: both texts contain a clear association of the improvisator's image not just with Italy, but particularly with Naples and the same numbers and letter abbreviations appear in the journal publication and in the short story.

However, despite some cross-cutting motifs and association of details, the image of the improvisator in Pushkin's short story bears such properties that have no analogues in any of the cited texts: the image of the improvisator grows to the symbolic figure of the art discourse, artists and art. So, it is worth paying close attention to H.-C. Andersen's novel *Improvisator* (1833).

The most striking parallel between Andersen's novel and Pushkin's short story is the psychological outline of the main character, with evident autobiographical motifs emphasized by the first person narrative. The hero of the novel, like that of Pushkin's short story, combines the talent of an improvisator and a poet. The words 'poet' and 'improvisator' in the course of the narrative are mainly used as synonyms. It should be noted that in the early editions of *Egyptian Nights* Pushkin also frequently used the words 'improvisator' and 'poet' either as an apposition (poet-improvisator), or as synonyms. Like Pushkin, Andersen describes two appearances of the hero. Antonio sings his first improvisation to the accompaniment of guitars, like Pushkin's improvisator. In both texts the improvisation is dedicated to sublime matters: immortality in Andersen's and vocation of the poet in Pushkin's. It should be noted that both texts contain a repeated motif of an associative analogy between the art of improvisation and the skill of the sculptor. In *Egyptian Nights* the motif of sculpturing is the main arguments in the discourse about the mysteries of creation.

Although the cited fragments of Andersen's novel and Pushkin's short story are more than similar on the basis of their plot-forming motifs, it is still unknown whether this rapprochement contact or purely typological. If Pushkin was familiar with Andersen's novel, he could most likely do it via the Roman circle of artists and art lovers that gathered around Bertel Thorvaldsen in the 1830s. However, it is impossible to clarify this question within this article, thus it remains a promising issue for future research. Yet, the texts that are currently put into scientific circulation as potential sources of Pushkin's information about improvisators and the art of improvisation traditionally attribute this branch of art to the nation of Italians as a whole. And the fact that Pushkin's hero is not just Italian, but particularly Neapolitan improvisator draws attention to those texts of the Pushkin's epoch that demonstrate either associative or causal connection of improvisators or the art of improvisation with the Neapolitan locus as to possible sources of imagery in *Egyptian Nights*.

References

1. Bagdasaryants, Ya.K. (1926) K istorii teksta "Egipetskikh nochey" [On the history of the text of *Egyptian Nights*]. In: Alekseev, M.P. (ed.) *Pushkin. Stat'i i materialy* [Pushkin. Articles and Materials]. Odessa: The State Publishing House of Belles-Lettres. pp. 88–91.
2. Yakovlev, N.V. (1926) Iz razyskaniy o literaturnykh istochnikakh v tvorchestve Pushkina. III. Pushkin i Kol'ridzh [From the researches on the literary sources in the works of Pushkin. III. Pushkin and Coleridge]. In: *Pushkin v mirovoy literature* [Pushkin in the World Literature]. Leningrad: State Publishing House. pp. 137–145.
3. Bondi, S.M. (1931) *Novye stranitsy Pushkina. Stikhi, proza, pis'ma* [New Pages of Pushkin. Poetry, Prose, Letters]. Moscow: Mir. pp. 148–205.
4. Kazanovich, E.P. (1934) K istochnikam "Egipetskikh nochey" [On the sources of *Egyptian Nights*]. In: *Zven'ya* [Links]. Vol. 3–4. Moscow, Leningrad: Academia. pp. 187–204.
5. Gorlin, M. (1939) Noce egipskie (kompozycja i geneza) [*Egyptian Nights*: Composition and Origin]. In: *Pushkin. 1827–1937* [Pushkin. 1827–1937]. Vol. 1. Krakow. pp. 133–134.
6. Sidiyakov, L.S. (1962) K izucheniyu "Egipetskikh nochey" [Studying *Egyptian Nights*]. In: Gorodetsky, B.P. (ed.) *Pushkin. Issledovaniya i materialy* [Pushkin. Research and Materials]. Vol. 4. Moscow, Leningrad. pp. 173–182.

7. Toybin, I.M. (1966) "Egipetskie nochi" i nekotorye voprosy tvorchestva Pushkina 1830-kh godov [Egyptian Nights and some questions of Pushkin's creative works in the 1830s]. In: *Voprosy istorii literatury i fol'klora (Uchenye zapiski Orlovskogo gos. ped. instituta)* [The questions of history of literature and folklore (The Scientific Notes of Orel State Pedagogical Institute)]. Vol. 30. Orel. pp. 112–152.
8. Sidiyakov, L.S. (1973) *Khudozhestvennaya proza A.S. Pushkina* [The Narrative Prose of A.S. Pushkin]. Riga: Latvian University named after P. Stuchka. pp. 136–148.
9. Petrunina, N.N. (1978) "Egipetskie nochi" i russkaya povest' 1830-kh godov [Egyptian Nights and the Russian novel of the 1830s]. In: Sidiyakov, L. et al. *Pushkin. Issledovaniya i materialy* [Pushkin. Research and Materials]. Vol. 8. Leningrad: Nauka. pp. 22–50.
10. Stepanov, L.A. (1982) Ob istochnikakh obraza improvizatora v "Egipetskikh no-chakh" [On the sources of the improvisator's image in *Egyptian Nights*]. In: Vatsuro, V.E. (ed.) *Pushkin. Issledovaniya i materialy* [Pushkin. Research and Materials]. Vol. 10. Leningrad: Nauka. pp. 168–175.
11. O'Bell, L.S. (1984) *Pushkin's Egyptian Nights: The Biography of a Work*. Ann Arbor: Ardis.
12. Stedtko, K. (1986) "Egipetskie nochi" i vopros ob iskusstve: (K probleme inteksta v stat'e Dostoevskogo "Otvét" "Russkomu vestniku") [Egyptian Nights and the question about art: (To the problem of intext in Dostoevsky's "Response to *The Russian Messenger*)]. In: *Uchenye zapiski Tartuskogo universiteta* [The Research Notes of the University of Tartu]. Issue 720. Tartu: University of Tartu. pp. 133–144.
13. Debreceeni, P. (1995) *Bludnaya doch'*. Analiz khudozhestvennoy prozy Pushkina [The Prodigal Daughter. An Analysis of Pushkin's prose]. St. Petersburg: Akademicheskii Proekt.
14. Anon. (1802) Egipetskie vechera [Egyptian Nights]. *Vestnik Evropy – The Herald of Europe*. VI(22). pp. 129–131.
15. Anon. (1803) Improvizatory [Improvisators]. *Vestnik Evropy – The Herald of Europe*. VII(4). pp. 259–264.
16. Sapchenko, L.A. (2004) "Egipetskie nochi" A.S. Pushkina v svete zhanrovoy traditsii [Egyptian Nights by A.S. Pushkin in terms of the genre tradition]. In: Vershinina, N.L. (ed.) *Belletristicheskaya pushkiniana XIX – XX vekov. Sovremennaya nauka – VUZu i shkole* [The Pushkin Studies of the 19th–20th Centuries. Modern Research for the University and School]. Pskov: Pskov State Pedagogic University.
17. Pushkin, A.S. (1937–1953) *Polnoe sobranie sochineniy: V 17 t.* [Complete Works. In 17 vols.]. Moscow.
18. Gorodetsky, B.P., Izmaylov, N.V. & Meylakh, B.S. (eds) (1966) *Pushkin. Itogi i problemy izucheniya* [Pushkin. Results and Problems of Studies]. Moscow, Leningrad: Nauka. p. 216.
19. *Voprosy literatury*. (1970) 1.
20. Stael-Holstein, de A.L. (1820) *Oeuvres complètes de Madame la Baronne de Stael-Holstein, publiées par son fils* [Complete Works of Baroness de Stael-Holstein, published by his son]. Vol. 9. Paris: Treuttel et Wurtz, libraires, rue de Bourbon.
21. Modzalevsky, B.L. (1910) *Biblioteka A.S. Pushkina* [A.S. Pushkin's Library]. St. Petersburg: Kniga.
22. Lednicki, W. (1926) *Aleksander Puszkín* [Aleksandr Pushkin]. Kraków: Nakł. Krakowskiej Spółki Wydawniczej.
23. Lednicki, W. (1956) Mickiewicz's Stay in Russia and His Friendship with Pushkin. In: Lednicki, W. (ed.) *Adam Mickiewicz in World Literature: A Symposium*. Berkeley and Los Angeles: Greenwood Press.
24. Byron, D.G. (1980–1993). *The Complete Poetical Works*. Oxford.

25. Kauchtschischwili, N. (1968) *Il diario di Dar'ja Fedorovna Ficquelmont* [The Diary of Darya Ficquelmont]. Milano.
26. Gillelson, M.I. (1970) Pushkin v ital'yanskom izdanii dnevnika D.F. Fikel'mon [Pushkin in the Italian edition of the diary by D.F. Ficquelmont]. In: Murianov, M.V. (ed.) *Vremennik Pushkinskoy komissii. 1967–1968* [The Annals of Pushkin Commission. 1967–1968]. Leningrad: Nauka.
27. Ficquelmont, D. (2009) *Dnevnik 1829–1837* [The Diary of 1829–1837]. In: Mrochkovskaya-Balashova, S. (ed.) *Ves' pushkinskiy Peterburg* [All Pushkin's Petersburg]. Moscow: Minuvshee.
28. Shevyrev, S.P. (1834) *Ital'yanskije improvizatory* [Italian Improvisators]. *Teleskop*. XXIV(50).
29. Heine, H. (1968) *Sämtliche Schriften* [Complete Works]. Vol. I. Munich.
30. Andersen, H.-C. (2003) *Tagebücher 1825–1875* [Diaries 1825–1875]. Frankfurt a.M.-Leipzig.
31. Andersen, H.-C. (n.d.) *Der Improvisator. Roman in zwei Teilen* [The Improvisator. In 2 Parts]. Stuttgart. S.a.
32. Giuliani, R. (2012) *Vittoria Caldoni Lapčenko: la “fanciulla di Albano” nell’arte, nell’estetica e nella letteratura russa* [Victory of Caldoni Lapčenko: the “Albano Maiden” in art, aesthetics and Russian literature]. Rome: Gangemi Editore spa.
33. Giuliani, R. (2001) *Geroinya Gogolya Annuntsiata: istoriya i mif* [Annunziata, the heroine of Gogol: History and Myth]. In: Milyugina, E.G. (ed.) *Mir romantizma* [The World of Romanticism]. Issue 5(29). Tver: Tver State University. pp. 96–104.
34. Giuliani, R. (2006) *Annuntsiata: obrechennaya na zabvenie* [Annunziata: doomed to oblivion]. In: Tamarchenko, N.D. (ed.) *Poetika russkoy literatury* [Poetics of Russian literature]. Moscow: Russian State University for the Humanities. pp. 103–123.
35. Giuliani, R. (2006) *Vittoriya Kal'doni, ili devushka iz Al'bano* [Vittoria Caldoni or the girl from Albano]. In: Sonina, V.T. (ed.) *Ital'yanskiy sbornik. Ot drevnosti do XXI veka* [The Italian Collection. From Ancient Times to the 21st Century]. Vol. 9. St. Petersburg: Aktsioner i K. pp. 143–159.
36. Odoevsky, V.F. (1981) *Sochineniya: V 2 t.* [Works in 2 vols]. Vol. 1. Moscow.
37. Michelangelo Buonarroti. In: *Il Parnaso italiano* [Italian Parnassus]. Lipsia.
38. Alighieri, D. et al. (2000) *Ital'yanskaya poeziya* [Italian Poets]. Translated from Italian by E. Solonovich. Moscow: Raduga.
39. Buonarroti, M. (2000) *Ya pomyslami v vechnost' ustremlyen* [I have thoughts directed to eternity]. Translated from Italian by A. Makhov. Moscow: Letopis'-M.

Е.О. Третьяков

ОБРАЗ ЧИЧИКОВА КАК ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ ЗАГАДКА: ФЕНОМЕН ЭНИГМАТИЧЕСКОГО ХАРАКТЕРА ТАНАТОЛОГИИ «МЕРТВЫХ ДУШ» Н.В. ГОГОЛЯ

Статья посвящена доказательству того, что эпический потенциал поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души» в полной мере раскрывается в теме преодоления смерти. Действительно, приобретение Чичиковым душ умерших крестьян, а также характерных черт иных личностей имеет целью расширение своей субъективности, а значит, и своего места в мире. Результатом этого должен стать своего рода суррогат бессмертия. Таким образом, за аферой героя скрываются сложные импликации подлинно онтологического характера.

Ключевые слова: Н.В. Гоголь, «Мертвые души», образ Чичикова, проблема бессмертия.

В преддверии становления реалистической парадигмы с обязательным для нее психологизмом литература первой половины XIX столетия начинает утверждать идею изменчивости форм и неопределенности личности. В конце века интенсивная разработка этой темы приводит к тому, что она становится «общим местом», свойственным не только элитарной культуре, — ее подхватывает и культура массовая, в частности, готическая литература. Так, К. Херли в своем исследовании литературы ужасов эпохи поздней готики обращает внимание на «энтропийные», дегенеративные тела, которые поздневикторианская готика представляла как «человеческое как от-человеческое, как двусмысленную в физическом отношении или иным образом прерывную личность» [1. Р. 5]. Этот постулат очевидно соотносится с постулатами теории «отвержения» Ю. Кристевой (см.: [2]); при этом, расширяя анализ Кристевой соотношений между опытом ужаса и конструированием и сохранением личности, Херли описывает «от-человеческий субъект» как «субъект не совсем человеческий, который характеризуется изменчивостью форм, который постоянно находится под угрозой превращения в не-я, который может стать чем-то другим» [1. Р. 3].

Гоголь стоял у истоков мортальной тематики в отечественной «высокой» литературе XIX в., причем в «Мертвых душах» мортальность откровенно переходит в эсхатологию. Однако в гоголевской

поэме лиминальная тематика, проявляющаяся в том или ином виде во всей творческой системе художника, скрывает проблематику столь же онтологического характера, связанную с многократным усложнением общепринятых мнений по поводу границ понятия «я» и сущности самой этой категории; в этом смысле шедевр Гоголя являет собой стимулирующий пример того, как литература ставит под угрозу традиционные представления о субъективности и границах человеческой личности, предопределяя и во многом формируя мировоззренческо-философский «взрыв» рубежа XIX–XX вв.

Одной из фундаментальных предпосылок появления теории эволюции и бурного развития социальных наук во второй половине XIX в. стало резкое возрастание усилий рационального определения и категоризации человеческого характера. Предпринимаемые с начала XIX столетия, эти попытки были основаны на уверенности в том, что основные – в том числе (и прежде всего) физические – различия могут объяснить разность поведения и психологии, отделяющие мужчин от женщин, нравственных людей от аморальных и т.д. Однако чем дальше, тем больше эти в значительной степени умозрительные дефиниции репрезентировали свою недостоверность, и все возрастающий к концу века страх по поводу того, что различные классификации, определяющие существование человека и регламентирующие его место в мире, могут быть легко разрушены или оказаться неэффективными, выражался в произведениях художественной культуры. Гоголь, не заставший апофеоза этой смены мировоззренческих и научных парадигм, тем не менее сумел гениально прозреть ее и воплотить в своей поэме.

Хрестоматийное представление Чичикова в начале «Мертвых душ», когда он описывается как «господин, не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так, чтобы слишком молод» [3. С. 7], уже репрезентирует невозможность объединения героя в стабильную, последовательную личность. Чичиков с самого начала вызывает как минимум двойственное чувство, поскольку он сам – двусмысленный, составной персонаж; он пронизывает собой текст возможностью изменчивой, гетерогенной субъективности, одновременно воплощая собой радикально противоположные, казалось бы несовместимые, полюса: «Приезжий во всем как-то умел найтись и показал в себе опытного светского человека. О чем бы разговор ни был, он всегда умел поддержать его: шла ли речь о лошадином заводе, он говорил и о

лошадином заводе; говорили ли о хороших собаках, и здесь он сообщал очень дельные замечания; трактовали ли касательно следствия, произведенного казенною палатою, — он показал, что ему небезызвестны и судейские проделки; было ли рассуждение о билиартной игре — и в билиартной игре не давал он промаха; говорили ли о добродетели, и о добродетели рассуждал он очень хорошо, даже со слезами на глазах; об выделке горячего вина, и в горячем вине знал он прок; о таможенных надсмотрщиках и чиновниках — и о них он судил так, как будто бы сам был и чиновником и надсмотрщиком» [З. С. 17–18]. За этим следуют знаменитые диалоги в имении Манилова, когда Чичиков и хозяин поместья «стояли уже несколько минут перед дверями гостиной, взаимно упрашивая друг друга пройти вперед» [З. С. 26], далее — обмолвка о том, что «читатель, я думаю, уже заметил, что Чичиков, несмотря на ласковый вид, говорил, однако же, с большею свободою, нежели с Маниловым, и вовсе не церемонился» [З. С. 49] и т.д. Протеичный герой ассимилирует в себе множество личностей и вместе с тем интегрирует собственную субъективность в личность каждого из своих собеседников; тем самым одновременно реализуются две противоположные тенденции: с одной стороны, вскрывается кроющаяся за поверхностным единством «мертвых душ» истинная кунсткамера разрозненных, несоизмеримых друг с другом личностей, тогда как с другой — их ассимиляция и диффузное взаимопроникновение в Чичикове формируют единство пребывания в бытии помещиков-душевладельцев и городских чиновников как онтологического феномена. Эта амбивалентность становится репрезентантом фундаментальной угрозы самому понятию личности: в ней просматривается разрушение «я», отказ от себя как сущностная основа самораспространения интегральной субъективности.

Именно поэтому столь велико значение последней главы, содержание которой проясняет истинные причины поспешного бегства Чичикова из города NN, номинация которого, к слову, «по странному стечению обстоятельств меняется: вместо NN просто N, но речь идет об одном городе»; эта знаковая смена номинации сопровождается также тем, что «время путешествия Чичикова определить невозможно: все погодные реалии смыты. Это поистине блуждание в вечности» [4. С. 670]. Это придает хронотопу поэмы характер подлинно художественно-философской универсалии, в пространстве которой происходит процесс экзистенциального самоопределения человека. Действительно, казалось бы, распространение личности героя в главе X

достигает апогея, когда «один говорил, что Чичиков делатель государственных ассигнаций, и потом сам прибавлял: а может быть, и не делатель; другой утверждал, что он чиновник генерал-губернаторской канцелярии и тут же присовокуплял: а, впрочем, чорт его знает, на лбу ведь не прочтешь» [З. С. 199]; высказывалось предположение, что Чичиков – одноногий и однорукий (!) капитан Копейкин и, наконец, «переодетый Наполеон» [З. С. 205]. Однако, как уже было отмечено, этот абсурд инспирируется не самим Чичиковым, но происходит помимо него, втягивая в себя героя против его воли. В конечном итоге это оборачивается разрушением не только границ, но и субстанциальных основ чичиковского «я», дезинтеграцией его личности. Для Чичикова же это представляет наибольшую опасность – и глава XI как раз показывает, что протейность героя коренится не в несостоятельности его личности, но, напротив, в ее принципиальной определенности и онтологической зафиксированности.

В.И. Тюпа, задаваясь вопросом: «Что общего между хитроумным “приобретателем” и легкомысленным “вертопрахом”?», т.е. между Хлестаковым и Чичиковым, отвечает: «Только одно: автор наделил их “уединенным” (по Вяч.Вс. Иванову), или “субъектцентрированным” (Ю. Хабермас), сознанием. Такое “модернистское” позиционирование себя отдельной личностью, начиная от эпохи романтизма, становится культурообразующим менталитетом для всей нововременной стадии человеческой истории» [5. С. 446]. Действительно, «надобно отдать справедливость неодолимой силе его (Чичикова. – Е. Т.) характера. После всего того, что бы достаточно было если не убить, то охладить и усмирить навсегда человека, в нем не потухла непостижимая страсть. Он был в горе, в досаде, роптал на весь свет, сердился на несправедливость судьбы, негодовал на несправедливость людей и, однако же, не мог отказаться от новых попыток. Словом, он показал терпенье, пред которым ничто деревянное терпенье немца, заключенное уже в медленном, ленивом обращении крови его. Кровь Чичикова, напротив, играла сильно, и нужно было много разумной воли, чтоб набросить узду на все то, что хотело бы выпрыгнуть и погулять на свободе» [З. С. 238]. Безусловно, Чичиков – личность, и личность неординарная; в связи с этим В.И. Тюпа остроумно замечает, что «в этом отношении абсурдное предположение гоголевских чиновников, “не есть ли Чичиков переодетый Наполеон” <...> исполнено глубокого смысла. Ибо Чичиков являет собой не что иное, как сатирическую версию эгоцентрического сознания, таяще-

гося под оболочкой демонстративно легитимного, нормированного поведения» [5. С. 447].

Приобретение Чичковым характерных черт иных личностей и интегрирование им своего «я» в личности других имеет своей целью расширение своей субъективности, а значит, и своего места в мире. В конечном итоге пределом этого должен стать некий суррогат бессмертия. Это подтверждается и тем, что «Чичиков сильно заботился о своих потомках» [3. С. 238], т.е. стремился продлить свое пребывание в мире за пределы собственной телесной смертности. Однако самораспространение не ведет к самоосуществлению, поскольку «жизнь в другом» предполагает, что суть «я» перманентно находится вне «я». Разрешение этого парадокса связано с нахождением ответа на вопрос: «Зачем Чичикову мертвые души?».

Не останавливаясь на истории попыток дать ответ на этот важнейший вопрос, предпринимаемых в гоголеведении на протяжении последних полутора столетий, отметим лишь точку зрения, которую высказал В.И. Тюпа в русле своей концепции рассмотрения образа Чичикова как носителя «субъектцентрированного сознания»: «скупка мертвых душ для поселения на необжитых землях – это не просто остроумная афера ловкого приобретателя, практически не преступающего государственных законов. Это еще и непризнание объективной данности мира, пренебрежение таинствами жизни и смерти, в чем и кроется не вполне очевидная “отрицательность” Чичикова как героя “наполеоновского” типа. В противоположность Хлестакову Чичиков – отнюдь не пародия, это своего рода квинтэссенция уединенного “я” (в гоголевском сатирическом его понимании)» [5. С. 451–452].

Думается, что при всей бесспорности утверждения исследователя за предприятием Чичикова скрываются более сложные импликации подлинно онтологического характера. Это репрезентативно проявляется, когда Чичиков «взглянул <...> потом на эти листики, на мужиков, которые, точно, были когда-то мужиками, работали, пахали, пьянствовали, извозничали, обманывали бар, а может быть, и просто были хорошими мужиками, то какое-то странное, непонятное ему самому чувство овладело им. Каждая из записочек как будто имела какой-то особенный характер, и чрез то как будто бы самые мужики получали свой собственный характер» [3. С. 135–136], и реконструирует судьбу покойных крестьян [3. С. 136–140]; при этом он «вспоминает» те эпизоды их жизни, о которых не должен, казалось бы, иметь никакого представления. Формально постоянно «говоря» со своими

воображаемыми собеседниками, сущностно Чичиков идентифицирует себя с ними, а их – с собой, формируя тем самым своего рода имманентное единство, которое совмещает то, что на вид кажется отдельными – и, более того, субстанциально противоположными – категориями, – крестьянин и дворянин, «я» и «другой», живой и мертвый. Другими словами, желание Чичикова обзавестись как можно большим количеством мертвых душ и вербальное их воскрешение аналогично отождествлению себя героем с помещиками-душевноладельцами – за обоими действиями стоит морфически-преображающая субъективность, которую воплощает Чичиков. Это распространение парадоксально-гетерогенного «эго» становится онтологической угрозой – агрессивное «я» проникает в границы «других» и осуществляет скрытые манипуляции ими, т.е. ломает сущностную границу, позволяющую функционировать многим системам социального и концептуального порядка. Для Чичикова же эта интервенция субъективностей других и их приобщение к собственной личности есть преодоление собственной смертности – максимальное распространение своего «я» как в мире «предсмертья», так и за его пределами – в пространстве «засмертья». Данная интенция соплагается с тем, что мертвая душа как одушевленный мертвец, материальная смерть, воплощенная лиминальность – это образ, основной характеристикой которого является его неопределенная природа; в этом смысле стирание различий между субъектом и объектом, «я» и «другим» допускает некую радикальную интересубъективность, укорененную куда более глубоко, нежели основывающаяся просто на ассимиляции или присвоении «других», тогда как смерть представляет собой некую всеобщую связь, которая в пределе должна соединить всех людей равным образом.

Чичиков стремится к перенесению этой ситуации из мира «послесмертья» в мир «предсмертья» и трансформации этой сакральной связи в основанную на максимальной степени распространения своей личности. Его желание происходит, как формулирует Л. Берсани, от «относительности... укорененной в растяжимости человеческой индивидуальности... укорененной в единстве» [6. Р. 5]. Согласно этой точке зрения на относительность «другой предел» желания «включен в то, что идентифицирует или индивидуализирует желющую сторону», т.е. желание приоткрывает органическое единство между различными с виду «я», и интенция Чичикова перемещается за пределы индивидуального и тем более социального в более широкую область онтологического, репрезентируя возможность того, что преодоление

смерти может быть связано с тем, что субъект и объект, «я» и другой в основе неразличимы и являются составляющими одной субъективности, единой личности. Мощь «эго» героя направлена на обретение бессмертия; впрочем, он не единственный, кто пытается путем накопительства обмануть смерть, – апофеоза подобный способ достигает в бессмысленном на первый взгляд, но приобретающем в свете данной концепции глобальное онтологическое обоснование собирательстве Плюшкина – показательно единственного (кроме Чичикова) из героев первого тома поэмы, который должен был, согласно замыслу Гоголя, возродиться к новой жизни в следующих частях: так, по замечанию А.Х. Гольденберга, «за “страстью” Плюшкина к вещам и деньгам кроется не просто “любопытство”, но и онтологическое стремление противостоять бренности человеческой жизни» [7. С. 97].

В этом смысле эпический потенциал гоголевского текста раскрывается в полной мере, достигая мыслимого предела в теме преодоления смерти. В частности, хрестоматийные авторские лирические отступления, на самом деле представляющие собой совмещение голосов героя и повествователя, в данном свете обретают дополнительное измерение смысла: традиционно интерпретируемые в качестве «проникновения» проекции автора в сознание героя как предварение грядущего воскресения его души, они демонстрируют также обратную направленность, подразумевающую «вторжение» внутреннего мира героя в сокровенную сущность художественного alter ego Гоголя. Не случайно Н.В. Хомук утверждает, что в поэме «перед героем встает в сюжете та же проблема, что и перед автором в отношении героя: эстетического оформления себя в действительности» [8. С. 190], а М.М. Бахтин в статье «Автор и герой в эстетической деятельности» говорит о «внутренней внемировой активности» гоголевского героя, его «субъективности», «которая противостоит внешнему миру как объекту, не вмещааясь в него» [9. С. 38], причем противостоит и тексту, стремясь не только выйти за пределы моделируемой в нем художественной действительности, но вырваться из рамок самого текста как явления объективной реальности. Таким образом, сам текст демонстрирует разрушение границ между своими уровнями, условность демаркаций, разделяющих их.

Масштаб притязаний «я» Чичикова, вторгающегося в сознание диететического повествователя, становится очевидным в свете бытования в последней главе стихий. Действительно, уже в начале возникает знаменитое «Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасно-

го далека тебя вижу <...> не развеселят, не испугают взоров дерзкие дива природы, венчанные дерзкими дивами искусства, города с многооконными, высокими дворцами, вросшими в утесы, картинные, деревья и плющи, вросшие в дома, в шуме и в вечной пыли водопадов; не опрокинется назад голова посмотреть на громоздящиеся без конца над нею и в вышине каменные глыбы; не блеснут сквозь наброшенные одна на другую темные арки, опутанные виноградными сучьями, плющом и несметными миллионами диких роз, не блеснут сквозь них вдали вечные линии сияющих гор, несущихся в серебряные, ясные небеса. <...> Но какая же непостижимая, тайная сила влечет к тебе? Почему слышится и раздается немолчно в ушах твоя тоскливая, несущаяся по всей длине и ширине твоей, от моря и до моря, песня? <...> И еще, полный недоумения, неподвижно стою я, а уже главу осенило грозное облако, тяжелое грядущими дождями, и онемела мысль пред твоим пространством. Что пророчит сей необъятный простор? <...> И грозно объемлет меня могучее пространство, страшно силою отразясь во глубине моей; неестественной властью осветились мои очи: у! какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь!..» [З. С. 220–221], в котором многочисленные отрицания («не развеселят», «не испугают», «не опрокинется», «не блеснут») в отношении именно онтологических, «стихийных» проявлений бытия превращают Русь в пространство иномирья, «засмертья», что подчеркивается фразой «какая сверкающая, чудная, незнакомая земле (здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, курсив мой. – Е. Т.) даль! Русь!..»; одновременно Русь, напротив, является «этим» миром, тогда как повествователь взирает на нее пусть и из «чудного, прекрасного», но все же «далека», под которым подразумевается, разумеется, не Рим, а рай. И та «неестественная власть», которой «осветились очи» повествователя, – исходит ли она от Руси или этого рая? Структура фразы «И грозно объемлет меня могучее пространство <...>; неестественной властью осветились мои очи...» позволяет утверждать, что первая ее часть безусловно характеризует влияние на повествователя Руси, тогда как вторая вполне может относиться к «чудному, прекрасному далеку»; здесь вспоминается наблюдение С.П. Шевырева о том, что краски для описания Рая, который в «Божественной Комедии» предстает «стихийей чистого и однообразного света», Данте находит во всем, что «горит, светит, блещет на нашей земле: вода, отражающая лучи солнца, рубины, сапфиры, топазы, все драгоценные камни, человеческие очи, перлы, хрустали, пламень, радуга, свет солнца, пылинки в лучах его, рас-

каленное железо: все это послужило ему материалом к живому представлению области неведомого эфира» [10. С. 357]. В связи с этим уместным представляется вспомнить рассуждение А. фон Большедта о свете, являющемся, согласно точке зрения натурфилософа, «чувственным выражением интеллигибельного света, символом органичности всех частей мира в противоположность представлению о мире как механизме» [11. С. 94]; в полной мере этот смысл будет реализован в 1842 г. в повести «Рим», однако здесь он также присутствует – как имплицитная «подсветка» негативно-социальной коннотации концепта света, в которой видится истинная – по Гоголю – природа бытия как онтологической и духовной целокупности. Вот откуда эта «неестественная власть», которая *освещает* очи повествователя и тем самым вводит сакральную ипостась бытования света в противовес конкретно-бытовому и социальному его изводам.

Это совмещение в обоих пространствах миров «предсмертья» и «послесмертья» (пусть в хронотопе повествователя «засмертье» и принимает вид, совершенно отличный от того, что был явлен на протяжении всего предшествующего повествования), а также спиритуализация Руси, говоря о которой, повествователь подчеркнуто заменяет слово «земля» словом «пространство», превращающим натурфилософское понятие в подлинно философскую категорию, определяет слияние сознаний героя, повествователя и автора; при этом, как пишет В.Ш. Кривonos, «автору, включенному в стремительное движение *бойкой необгонимой тройки*, открывается мессианское предназначение Руси, несущей спасение всему миру; в финале “русской поэмы” Россия окончательно оборачивается Русью и окончательно сливается с ней в художественно обобщенном образе сдвинутого с места *неведомой силой* и устремившегося в полет мимо всего, *что ни есть на земли* (курсив В.Ш. Кривonos. – *Е. Т.*), русского пространства» [12. С. 493]. Именно по этой траектории движется суггестивная мысль автора, сублимирующаяся в философию и поэтику текста.

Так, следующее «лирическое отступление», посвященное дороге, репрезентирует совмещение не столько пространств жизни и смерти, сколько земных и небесных координат – причем здесь онтология пространства Руси уже не отрицается, но утверждается: «Какое странное, и манящее, и несущее, и чудесное в слове: дорога! и как чудна она сама, эта дорога: ясный день, осенние листья, холодный воздух... <...> А ночь! небесные силы! какая ночь совершается в вышине! А воздух, а небо, далекое, высокое, там, в недоступной глубине своей,

так необъятно, звучно и ясно раскинувшееся!.. Но дышит свежо в самые очи холодное ночное дыхание и убаюкивает тебя... <...> ...На побелевшем холодном небосклоне золотая бледная полоса; свежее и жестче становится ветер: покрепче в теплую шинель!.. какой славный холод!.. <...> На вершине неба солнце. <...> ...телега спускается с кручи: внизу плотина широкая и широкий ясный пруд, сияющий, как медное дно, перед солнцем; деревня, избы рассыпались на косогоре; как звезда, блестит в стороне крест сельской церкви...» [З. С. 221–222]. Причем взаимодействие стихий рождается только в движении, переходящем в полет.

И в финале брчка Чичикова, соотносимая с Русью, возносится над миром, погружаясь в воздушную стихию: «Кажись, неведомая сила подхватила тебя на крыло к себе, и сам летишь, и все летит... <...> Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка, несешься? <...> Остановился пораженный божьим чудом созерцатель: не молния ли это, сброшенная с неба? Что значит это наводящее ужас движение? и что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях? <...> Чудным звоном заливаются колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо все, что ни есть на земли, и косясь постораниваются и дают ей дорогу другие народы и государства» [З. С. 246–247] и предвосхищая тем самым «Выбранные места из переписки с друзьями» (1847), где пластичность и синестезия гоголевского языка материализуют эфемерные стихии света и воздуха в их высшем метафизическом смысле – и одновременно, напротив, спиритуализуют текст, в котором доминируют эти неуловимые элементы и который в связи с этим в некотором роде перестает быть материальным объектом, становясь просто Словом-Логосом.

Однако активному «я» Чичикова претит это растворение в соборности народа и, в пределе, онтологии бытия. Представляющее собой вариант бессмертия, это растворение подразумевает отказ от своей личности и приобщение к более высокой цельности – национальной, онтологической и метафизической, что не может быть принято героем с его «уединенным» сознанием. И он ищет иного пути – при том что повествовательская и авторская интенция, стремящаяся захватить и его, ему понятна; именно с этим поиском альтернативного способа обрести бессмертие связано также совмещение физического и метафизического миров в едином художественном пространстве. Без последней главы с ее утверждением личности Чичикова это было бы самоцельным творческим экспериментом Гоголя; учитывая же

содержание «Главы XI», заставляющей по-иному оценить все предшествующее повествование, поэма обретает завершенность как воплощение – сознательное или нет – мировоззрения писателя и мыслителя. Идея преодоления смерти, заявленная уже в повести «Портрет» редакции «Арабесок» (1835) и очевидно имеющая в ней эстетико-метафизический характер, модифицируется и предстает в «Мертвых душах» в онтологической перспективе; разумеется, метафизика никуда не исчезает, но кардинальным образом трансформируется – в соположение жизни и смерти.

Итак, в своем главном произведении – национальной эпопее «Мертвые души» – Гоголь пытается познать тайну энигматического характера человеческого бытия, постичь природу его основных феноменов – жизни и смерти и разрешить коренной, сущностный вопрос, связанный с преходящестью, недолговечностью пребывания человека в мире; в этом смысле Гоголь создает философский трактат о преодолении смерти, успешно «маскирующийся» под шедевр художественного слова. Именно с этим, думается, связана правомерность обоснованно высказанного Ф.Т. Гриффитсом и С.Д. Рабиновичем замечания о том, что «для сюжета “Мертвых душ” важны не столько его собственные перипетии, сколько смещение координат в иное временное измерение и в иной способ повествования, когда сюжетная развязка лишается всякого значения» [13. С. 127]. И в первом томе Гоголь приходит к выводу, что «человеческое в человеке помещается прежде всего в самость как таковую, его субстанцией считается тогда субъективность, а именно – субъективность индивида, понимаемая “монадно” как заключенное в себе, относящееся к себе самому единство и единичность. Если человеческое бытие соответственно всегда – мое, то экзистенциальный пунктуализм кажется правильным выводом» [14. С. 71] и что утверждение этой Я-самости может стать фундаментом бессмертия «личности», базирующейся на одиночестве индивида и на духовности. Это соплагается с удвоением, которому открывается человек в аспекте смерти (на важность которого указывает само название), ибо «мы существуем не только в отношении к сфере явлений, где собрано и связано в единство универсального присутствия все разнообразное, многочисленное сущее, мы существуем также в отношении к темной пра-основе, к бездне, из которой восходит все конечное и в которую обратно погружается все обособленное. Двойственность человека как “живого” и как “мертвого” ста-

новится знаком фундаментальной двойной области, на которую имеет свой взгляд относящееся к миру существо» [14. С. 129].

Таким образом, смерть в «Мертвых душах» «не просто лишь бытийная структура; касается не только человека самого по себе, но целиком всего человеческого отношения к бытию, истине и миру» [14. С. 128]; парадоксально, что результатом этого становится еретическое по отношению к основополагающим догматам христианства положение о возможности человеческой «личности» во всей ее полноте преодолеть смерть точно так же, как обычно смерть в конечном итоге преодолевает жизнь. И поскольку в гоголевской картине мира смерть имплицирована, везде по-разному, во всех иных бытийных феноменах, она репрезентирует тотальную амбивалентность, сущностную полисемантическую свою природу, парадоксально относясь одновременно к мирам «предсмертья» и «засмертья», явленным в едином художественном пространстве поэмы, а значит, парадоксальную гетерогенность всего Всемира Гоголя, «мерцающая» неоднозначность которого балансирует между жизнью и смертью, не разделенными никакой границей.

А.Х. Гольденберг, не придавая трудолюбивому проториванию Чичиковым исключительно своего, окольного пути к благоденствию столь всеобъемлюще-онтологического значения, говорит о том, что основное «направление» извилистого пути героя – «героя дороги, принимающего любую форму в предлагаемых ему обстоятельствах» и к тому же «выступающего медиатором, неутомимым посредником между миром живых и миром мертвых» – определяется задачей восстановления «глубинных архетипических связей мифологем жизни – смерти – воскрешения» [7. С. 35]. Нам же думается, что исследователь сводит к архетипической модели то, что является личностной инновацией героя, вторжением и попыткой интервенции онтологии, предпринятой антропологией. Речь идет не о «воскрешении», а о «бессмертии» – Чичиков одержим желанием переписать мироиздательские законы, регламентирующие неотвратимость смерти, вопреки заявлению Манилову: «...обязанность для меня дело священное, закон – я немею пред законом» [3. С. 35]. Таким образом, имагологический по природе мотив поиска и желания обретения бессмертия становится для гоголевского героя подлинно «личностным вопросом» (С.Г. Бочаров); разумеется, это не отменяет комплекса историко-социальных причин, лежащих в основе чичиковского мошенничества, спекуляции и финансовых махинаций, однако «эпическая подсветка»

(Е.А. Смирнова) его совершенно уникальной гоголевской танатологией заставляет переосмыслить реалии поэмы и по-иному расставить акценты в ее интерпретации.

При этом крайне остро встает вопрос об осознанности этой сублимации в суггестию гоголевского творчества – слишком уж она неортодоксальна. Действительно, думается, что самого Гоголя должно было привести в ужас возникшее в его поэме отождествление «я» и «другого», жизни и смерти, преступающее фундаментальную черту, являющую собой саму суть принятых в XIX столетии определений и границ личности и Человека как такового. Бессмертие, которое базируется на идее радикальной intersубъективности, основанной на абсолютном сближении растворенных индивидуальностей, должна видеться Гоголю переходом и пребыванием в несвязанном, изменчивом, альтернативном состоянии бытия (не случайно Чичиков на протяжении всей биографии постоянно наблюдает крах своих начинаний; крахом ознаменован и финал поэмы), тогда как сам художник стремился к совершенно иному исходу. Независимо от его стремлений в «Мертвых душах» явлена онтологическая загадка: личность, самоутверждение которой становится угрозой существующим культурным идеологиям, ибо предполагает, что «я» и «другой» – а следовательно, добро и зло, жизнь и смерть, «сделаны» из одного и того же первоначального материала и всегда могут «растечься», «распылиться» – в общем, распространиться за пределы положенных им границ. Эта архаическая возможность отменяет концептуальные демаркации, структурирующие общество, поскольку все они укоренены в первичном различии, которое ограничивает «я» от того, чем оно не является. Радикально подвергая сомнению эту статическую, бинарную модель субъективности, «Мертвые души» вводят угрозу – в первую очередь религиозному миропониманию, согласно которому физическое бессмертие невозможно в отличие от бессмертия души. Безусловно, Гоголь разделял эту христианскую аксиому, однако амбивалентность мироздания его главного произведения вступает в сущностное противоречие с изначальными установками художника, его мировидением и пафосом, который он намеревался вложить в поэму. Именно эти семиотические колебания, «мерцания» во многом и делают «Мертвые души» неисчерпаемым источником смыслов и обуславливают невозможность окончательной или хотя бы однозначной интерпретации гоголевского шедевра.

Литература

1. Hurley K. The Gothic Body: Sexuality, Materialism and Degeneration at the Fin de Siecle. New York, 1996. Цит. по: Хюн Джун Ли «Слились навеки»: желание, субъективность и угроза отвержения в «Кармилле» Шеридана Ле Фаню // *Стокер Б. Леди в саване*. М.: Энигма, 2012. С. 490–514.
2. Kristeva J. Powers of Horror: An Essay on Abjection. New York, 1982.
3. Гоголь Н.В. Мертвые души. Том первый // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: в 14 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952. Т. 6.
4. Янушкевич А.С. История русской литературы первой трети XIX века : учеб. пособие. М.: Флинта, 2013.
5. Тюпа В.И. Хлестаков и Чичиков в отношении к романтическому концепту «Я» // Феномен Гоголя: материалы Юбилейной международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения Н.В. Гоголя. СПб., 2011.
6. Bersani L. Against Monogamy // *Oxford Literary Review*. 1998. No. 20. Цит. по: Хюн Джун Ли «Слились навеки»: желание, субъективность и угроза отвержения в «Кармилле» Шеридана Ле Фаню // *Стокер Б. Леди в саване*. М., 2012. С. 490–514.
7. Гольденберг А.Х. Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя. Волгоград, 2007.
8. Хомук Н.В. Отношения «Я – Другой» как миромоделирующий фактор «Мертвых душ» // Феномен русской классики. Томск, 2004.
9. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества. М., 1979.
10. Шевырев С.П. Дант и его век: Исследование о Божественной комедии // Учен. зап. Имп. Моск. ун-та. 1834. Ч. 3, № 8.
11. Андрушко В.А. Феноменология зрения и света в поэзии Данте // Дантовские чтения. 1987. М., 1989.
12. Кривонос В.Ш. Символическое пространство в «Мертвых душах» Гоголя // Феномен Гоголя : материалы Юбилейной международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения Н.В. Гоголя. СПб., 2011.
13. Гриффитс Ф.Т., Рабинович С.Д. Третий Рим: Классический эпос и русский роман (от Гоголя до Пастернака). М.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005.
14. Финк Е. Основные феномены человеческого бытия. Смертность человека // Феномен смерти в художественном изображении: сб. науч. ст. Кемерово, 2012.

THE IMAGE OF CHICHIKOV AS AN ONTOLOGICAL MYSTERY: THE PHENOMENON OF ENIGMATIC CHARACTER OF THE THANATOLOGY OF DEAD SOULS BY N.V. GOGOL

Imagology and Comparative Studies, 2015, 1(3), pp. 127–142. DOI 10.17223/24099554/3/8
 Tretyakov Evgeniy O. Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: shvarcengopf@mail.ru

Keywords: N.V. Gogol, *Dead Souls*, image of Chichikov, problem of immortality.

On the eve of becoming a realistic paradigm that necessarily involves psychology, literature of the first half of the 19th century begins to assert the idea of the instability of forms and unreliability of the person. Gogol was behind the deadly issues in the national “high” literature of the 19th century, and in *Dead Souls* lethality frankly goes into eschatology. However, in Gogol’s poem liminal subjects, which manifest themselves in the whole creative system of the writer, hide the ontological perspective. This issue is related to the complexity of multiple conventional views on the boundaries of the concept “I” and the essence of this category.

Presentation of Chichikov at the beginning of *Dead Souls* already indicates that the character can not be combined into a stable, unified identity. Chichikov assimilates a variety of personalities and yet integrates his own subjectivity in the identity of each of his interlocutors. This ambivalence becomes a measure of the threat of the concept of personality. It sees the destruction of the “I”, the rejection of oneself as the essential foundation of self-propagation possibility of the integral subjectivity of Gogol’s character. When Chichikov acquires the features of other persons, and integrates his “I” in other people, he must expand his subjectivity, and hence increase his place in the world. The result should be a substitute for immortality. However, self-distribution does not lead to self-realization, because “the life of another person” suggests that the essence of the “I” resides not in the “I”. The resolution of this paradox is due to finding an answer to the question: “What is Chichikov’s reason to buy dead souls?”. Chichikov wants to acquire the largest possible number of dead souls. He also verbally resurrects them. This action is similar to the character’s self-identification with landlords. For Chichikov this intervention of others’ subjectivities and bringing them to his own personality is the overcoming of death, the maximum distribution of his “I” and the world “to death”, and in the space “after death”. Thus, the power of the “ego” of Chichikov is aimed at gaining immortality; and the idea of overcoming death appears in *Dead Souls* in the ontological perspective, and takes the form of juxtaposition of life and death.

An extremely acute question is about the awareness of the sublimation in the suggestion of Gogol’s work, because it is too unorthodox. Indeed, *Dead Souls* is an administered threat to the religious outlook, according to which physical immortality is not possible, in contrast to the immortality of the soul. Of course, Gogol shared the Christian axiom, but the ambivalence of the world-making of the poem conflicts with the original views of the writer, his worldview and the pathos he intended to present in the text. It is these semiotic fluctuations that largely make *Dead Souls* an inexhaustible source of meanings and determine the inability of the final or, at least, unambiguous interpretation of Gogol’s masterpiece.

References

1. Hurley, K. (1996) *The Gothic Body: Sexuality, Materialism and Degeneration at the Fin de Siecle*. New York: Free Press.
2. Kristeva, J. (1982) *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.
3. Gogol, N.V. (1951) *Mertvye dushi*. Tom pervyy [Dead Souls. Volume One]. In: Gogol, N.V. *Polnoe sobranie sochineniy: v 14 t.* [Complete works: in 14 v.]. V. 6. Moscow; Leningrad: USSR AS, 1937–1952.
4. Yanushkevich, A.S. (2013) *Istoriya russkoy literatury pervoy treti XIX veka* [History of Russian literature of the first third of the 19th century]. Moscow: Flinta.
5. Tyupa, V.I. (2011) [Khlestakov and Chichikov in relation to the romantic concept “I”]. *Fenomen Gogolya* [The phenomenon of Gogol]. Proc. of the Jubilee International Scientific Conference dedicated to the 200th anniversary of N.V. Gogol. St. Petersburg: Petropolis. (In Russian).
6. Bersani, L. (1998) Against Monogamy. *Oxford Literary Review*. 20.
7. Gol’denberg, A.Kh. (2007) *Arkhetipy v poetike N.V. Gogolya* [Archetypes in the poetics of N.V. Gogol]. Volgograd: Peremena.
8. Khomuk, N.V. (2004) Otnosheniya “Ya – Drugoy” kak miromodeliruyushchiy faktor “Mertvykh dush” [Relationship “I – Another” as a world modeling factor of Dead Souls]. In: Kanunova, F.Z. (ed.) *Fenomen russkoy klassiki* [The phenomenon of Russian classics]. Tomsk: Tomsk State University.

9. Bakhtin, M.M. (1979) Avtor i geroy v esteticheskoy deyatel'nosti [Author and hero in aesthetic activity]. In: Bakhtin, M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal creativity]. Moscow: Iskusstvo.
10. Shevyrev, S.P. (1834) Dant i ego vek: Issledovanie o Bozhestvennoy komedii [Dante and his century: A study on the Divine Comedy]. *Uchenye zapiski Imperatorskogo moskovskogo universiteta*. 3:8.
11. Andrushko, V.A. (1989) Fenomenologiya zreniya i sveta v poezii Dante [Phenomenology of sight and light in the poetry of Dante]. In: Belza, I. (ed.) *Dantovskie chteniya. 1987* [Dante Readings. 1987]. Moscow: Nauka.
12. Krivonos, V.Sh. (2011) [The symbolic space in Dead Souls by Gogol Gogol]. *Fenomen Gogolya* [The phenomenon of Gogol]. Proc. of the Jubilee International Scientific Conference dedicated to the 200th anniversary of N.V. Gogol. St. Petersburg: Petropolis. (In Russian).
13. Griffiths, F.T. & Rabinovich, S.D. (2005) *Tretiy Rim: Klassicheskiy epos i russkiy roman (ot Gogolya do Pasternaka)* [The third Rome: epic and classic Russian novel (from Gogol to Pasternak)]. Moscow: Izd-vo Ivana Limbakha.
14. Fink, E. (2012) Osnovnye fenomeny chelovecheskogo bytiya. Smertnost' cheloveka [Main phenomena of human existence. Human mortality]. In: Fukson, L.Yu. (ed.) *Fenomen smerti v khudozhestvennom izobrazhenii* [The phenomenon of death in the artistic reflection]. Kemerovo: Kemerovo State University.

А.Е. Козлов

ТРАВЕЛОГИ «РУССКОГО ВЕСТНИКА» 50-х гг. XIX в.: ДИНАМИКА И ПРАГМАТИКА

Статья посвящена анализу жанровых особенностей травелогов «Русского вестника» 1850-х гг. – времени, ознаменовавшегося в истории журнала умеренным либерализмом. На примере путевых очерков П.Н. Кудрявцева, Н.В. Берга и Э. Циммермана рассматривается своеобразная динамика, определяемая как эксплицитными, так и имплицитными задачами издания. Во многих травелогах можно встретить анализ современного и исторического политического курса; опыт путешествия оказывается неразрывно связанным с опытом постижения большого мира.

Ключевые слова: «Русский вестник», травелог, жанровая динамика, русская литература XIX в.

Первые годы «Русского вестника» под редакцией М.Н. Каткова открывают новую страницу в истории издания, обнаруживая большее сходство с умеренно-либеральными журналами, нежели с «Русским вестником» Ф. Глинки или Н. Греча. В отличие от того же «Современника» или «Вестника Европы» «Русский вестник» явно порывает с традицией, а его редакция делает ставку на иного читателя, спектр возможностей которого не ограничен традиционалистскими и консерваторскими воззрениями.

Безусловно, синонимом «Русского вестника» 1850-х гг. становятся очерки, часто затрагивающие злободневные темы, как-то: «Губернские очерки» М.Е. Салтыкова-Щедрина, «Картины русского быта» В.И. Даля, «Житейские сцены» А.Н. Плещеева, рассказы П.И. Мельникова-Печерского, близкие по своей содержательной структуре к очерковому типу. Такая доминанта своеобразно входит в означенный контекст, учитывая особый статус очерковой литературы. Как показала А.И. Журавлева, очерк как разновидность реалистической прозы был органичен демократическим изданиям, отвечая критическим и эстетическим задачам, возлагаемым на эстетику художественного слова Н.Г. Чернышевским. По замечанию Журавлевой, «...на пути, к которому звал Чернышевский, был очерк, очерк и очерк...» [1. С. 137]. Тем не менее именно этот путь был избран «Русским вестником»¹.

¹ В противоположность очеркам, беллетристика «Русского вестника», за исключением некоторых явлений женской прозы и поэзии (Н. Соханская, Е. Тур, К. Павлова), значимых

Неоднозначность репутации «Русского вестника» усиливалась из-за возникающей синонимии журнала с отдельным произведением – «Губернскими очерками» Салтыкова-Щедрина¹. Так, описывая развитие гласности в предновогоднем фельетоне, анонимный автор «Искры» писал: «Милый ребенок! Давно ли в одной из книжек “Русского вестника”, за 1856 год, раздался твой первый лепет о какой-то взятке в 10 рублей, взятой в каком-то городе, каким-то письмоводителем с какого-то крестьянина...» [2. С. 588]. Подобным образом оценивается «Русский вестник» и в романе М.М. Стопановского «Обличители», где говорится о «Погодовестнике», вместившем в себя многие сатирические картины, направленные против губернской элиты. Из контекста произведения становится очевидной аллюзия на «Русский вестник» и обличительные очерки Салтыкова-Щедрина. Учитывая концепцию Г.В. Зыковой, рассматривающей журнал как сложно организованную структуру или гипертекст [3], можно предположить, что тематическая организация социального очерка оказывала определенное влияние на содержательную модель журнала.

Данные наблюдения свидетельствуют о том, что «Русский вестник» первого пятилетия Каткова воспринимался современниками в качестве либерального независимого издания, а его очерки – как наиболее достоверный способ репрезентации мнения редакции по современным и злободневным вопросам.

Особую роль в расширении читательских горизонтов сыграли травелоги, опубликованные в первое пятилетие существования журнала: «Письма из Германии» М. Капустина, «Письма из Флоренции» П.Н. Кудрявцева, «Парижские письма» Е. Тур, «Выписки из дневника, веденного в Пекине» В.П. Васильева и т.п. При анализе этих текстов следует учитывать специфику травелога как жанра.

Сегодня, когда травелог становится объектом исторического, культурологического и литературоведческого изучения, можно констатировать, что травелог – это теоретический конструкт, существующий на определенном уровне абстрагирования от первичной жанровой системы. По справедливому замечанию М.В. Строганова, «...понятие *травелог* не так давно вошло в научный оборот и пока

более в социальном смысле, чем эстетическом, представляла преимущественно тиражные, многократно повторяемые фабулы с большим количеством действующих лиц и минимальным сюжетным развитием. В то же время в кругу сотрудников «Русского вестника» оказалось немало беллетристов, начинавших свою карьеру в «Современнике» 1847 г.: П.Н. Кудрявцев, А.Д. Галахов, М.Е. Салтыков-Щедрин и пр.

¹ Там же помещались и знаменитые переводы В. Курочкина из Беранже.

еще не затвердело в границах строгих дефиниций. Проблемы уяснения его жанровой сущности и временных границ связаны с разнообразием феноменов художественного и научного творчества, которые называют этим термином» [4. С. 17]. Представляя полижанровое явление, или синтетическую форму репрезентации события, травелог формируется на пересечении разных, поэтологически далёких жанров [5].

Оговоримся, что в данной статье рассматриваются те очерки, в которых репрезентировано событие путешествия. При этом следует исходить из нарратологической специфики события, о чём пишет И.В. Силантьев, указывая на «...вовлеченность человека в отмеченный им факт или совокупность фактов» [6. С. 3–4] как конституирующее свойство события. По замечанию исследователя, «...событие не просто ментально, но и отчетливо аксиологично» [6. С. 4]. Аксиологичность события путешествия обусловлена самим сюжетом травелога, поскольку путешественник даёт увиденному некоторые оценки. Учитывая динамический аспект сюжета травелога, можно констатировать, что через диалог с пространством определяется некоторая шкала с заданными пределами и константами. Изучение этих пределов и констант в их нарративной обусловленности событием путешествия и составляет цель настоящего исследования.

Оговоримся, что данный критерий *событийности* позволяет исключить из предполагаемой типологии псевдотравелоги, т.е. такие тексты, сюжеты которых не связаны с событием путешествия. В «Русском вестнике» было опубликовано множество аналитических очерков, название которых образовано по сходной модели «Из + n_2 »: «Из Милана», «Из Парижа», «Из Твери» и т.п. Например, письмо «Из Милана», открывающее цикл путевых очерков Н.В. Берга, содержит множество подробностей, касающихся переезда и увиденных достопримечательностей. Опубликованное в том же номере письмо «Из Твери» уже не является травелогом, сообщая о случившемся пожаре, т.е. единичном статичном хроникальном событии. Заключая в своих названиях семантику травелога, «Парижские письма» Е. Тур и «Две недели в Лондоне В. Боткина» в меньшей степени соответствуют сюжету путешествия, представляя совокупность аналитических очерков, формально скрепленных перемещением по стране.

Особую проблему при изучении подобных жанровых форм представляют вопросы типологии: многие травелоги публиковались по так называемому эстафетному принципу: за «Письмами из Флоренции» П. Кудрявцева последовали «Флорентийские письма» А.Д., за «Па-

рижскими письмами» Я. Фельдмана – «Парижские письма» Е. Тур. Несмотря на совпадение названий и тематического репертуара, эти произведения представляли качественно разную «оптику», через которую оценивалась действительность. Знаменательно, что в ряде случаев собственно травелоги сменялись одноименными социальными или проблемными очерками, за счёт чего возникала иллюзия сериальности определенных сюжетов¹.

П.Н. Кудрявцев. От Берлина до Вены. Флорентийские письма. Будучи профессором истории, ученик Т.Н. Грановского Кудрявцев начинает свои путевые заметки с разговора о немецкой философии. Трансформируя фабулу действительного путешествия, он обращается к рассуждениям о качестве современной европейской науки: «Да, философия больше не в ходу в Германии. Кредит на нее упал временно. Великие мыслители сошли с арены» [8. С. 8]. Объясняя кризис классической философии, автор очерков иронически подчёркивает несостоятельность позитивизма: «Посредством долгого и пристального анализа материи пришли к тому, что в ней одной думают видеть достаточную основу всякого бытия. Явление не вовсе новое...» [8. С. 9]. Очевидно, в первом письме П.Н. Кудрявцева осуществлена попытка разоблачения и развенчания позитивизма.

В первых письмах, которые создаются в пути (во всяком случае, так сообщается), подобные рассуждения образуют тематическое ядро. Сам маршрут представляется чем-то второстепенным, не столь значимым. Здесь действует принцип единой пресуппозиции: Кудрявцев не переживает новое, а воспроизводит полученные ранее впечатления (см. его травелоги, опубликованные в «Отечественных записках»). Берлинские и венские достопримечательности не являются для него откровением; иными словами, эта часть путешествия фактична, но не событийна, поэтому нарративно значимой становится философская полемика, а не пространство.

Однако удаляясь от Германии, Кудрявцев избирает иной – медитативный тип повествования. Иногда эти медитации прерываются шутивными замечаниями, более напоминающими роман в стихах: «Чуть ли я уж не потерял нить моих болтливых рассказов. Позвольте:

¹ Об этом явлении, исходя из теоретических концепций западноевропейских исследователей [7], пишет Г.В. Зыкова: «...сериальная форма основана на понятиях процессуальности и прогресса, а видение мира как вневременного и неизменного предполагает веру в произведение искусства как автономное целое» [3. С. 14]. Добавим, что, сохраняя процессуальность и прогрессивность, травелог самой идеей направленности обеспечивал включенность отдельного путешествия в метасюжет журнала.

кажется, нашею последней станцией была Болонья? – с приятностью думается, что мы уже не в ней более, а во Флоренции» [8. С. 99].

Флорентийское путешествие Кудрявцева действительно отличается от берлинского и венского, оно в высшей степени медитативно¹, точнее, оно становится таковым в процессе письма. Лейтмотивом этой части записок становится поиск «золотой середины», центра, организующего время и пространство: «Я ничего так не люблю, как города средней величины. В них не растеряешься так, как в этих громадных столицах, где собрано всего гораздо более, чем сколько может охватить одно внимание и где особенно никогда не победишь пространства» [9. С. 169].

Являясь профессиональным историком, автор очерков ищет в увиденном «исторический след», его путешествие в меньшей степени связано с пространством; оно как будто осуществляется по временной оси. Так, для него не существует сколько-нибудь значимых флорентийских современников; Флоренция Данте и Микеланджело представляет в его записках абсолют исторического величия Италии. Всякий раз обращаясь к настоящему, описывая современную итальянскую литературу и журналистику, театр и живопись, повествователь значительным образом изменяет свой тон: «От прошедшего Флоренции перейдем к ее настоящему. Оно скудно, бедно, не блестит много и не бросается в глаза, но всё же оно есть, и уже одним своим ежедневным шумом и движением обращает на себя внимание» [9. С. 176]. Контрапунктом, практически завершающим путевые записки, становится анализ статьи Ламартина, в которой критиковалось творчество Данте, а «Божественная Комедия» сравнивалась с посредственной газетой. Эта критика в сознании Кудрявцева представляла посягательство на абсолютное прошлое Флоренции.

Травелог Кудрявцева, наряду с фабульной частью действительно го путешествия, содержит значимый сюжетный смысл. Его можно назвать феноменологическим, поскольку многое из описанного дано не в «прямой оптике»: Кудрявцев изучает не субъекты и объекты действительности, а порождаемые ими явления и следы этих явлений в сознании наблюдателя.

¹ Как следует из написанного М. Капустиным некролога, Кудрявцев отправился в Европу после смерти жены. Большинство биографов Кудрявцева отмечают, что он болезненно переживал это событие. В связи с этим логично предположить, что «медитативность» письма Кудрявцева имеет свою психотерапевтическую прагматику.

Н.В. Берг. Из Милана. Поездка в отряд Гарибальди. Биография Н.В. Берга 1850–60-х гг. представляет череду событий, которые могут в равной степени трактоваться как подвиги, так и как авантюры¹. Оставив поприще чиновника, пройдя Крымскую войну, в 1859 г. он поехал корреспондентом в Ломбардию, где имел возможность интервьюировать Гарибальди и итальянских повстанцев. Изучая историю вопроса, У. Перси подчёркивает: «...после публикации доклада о своих встречах с Гарибальди его (Н.В. Берга. – А.К.) положение перед русскими властями ухудшилось из-за прославления итальянского полководца. В самом деле, несмотря на общий восторг подвигами Гарибальди и признание благородных идеалов, которые он олицетворял, <...> итальянский генерал был человеком, свергнувшим неаполитанского короля, наконец, он был другом А. Герцена, считавшегося, вместе с М. Бакуниним и Н. Огаревым, опасным революционером»² [10. С. 330]. Действительно, личность Н. Берга представляет ценный материал для изучения так называемой семиотики поведения, заставляя вспомнить жизненный путь Р. Медокса или Д.И. Завалишина [12].

Берг начинает свое повествование с тех деталей, которые в большей мере органичны плутовскому роману. «Опишу вам сначала кое-что из моих дорожных приключений», – так сам автор называет произошедшее на границе [13. С. 295]. «У нас я отделался без больших затруднений. А в парижской полиции своего рода приятности вроде наших уездных судов. Когда я пришёл, маленькая комната была наполнена чающими движения воды, а движение это зависело от пяти-шести лиц, сидевших за прилавком в разных местах» [13. С. 296]. Этот очерк бюрократического устройства с неизменной отсылкой к провинциальным порядкам, заставляет вспомнить обличительную сатиру «Искры». Первое препятствие на пути Берга разрешается после данной им взятки. Знаменательно, что автор чистосердечно признается в этом, называя взятку знакомым делом: «Ну, слава богу, – подумал я, – дело знакомое: по нашему на чаёк» [13]; «В сардинском посольстве

¹ Довольно любопытной выглядит биография писателя. Его отец В.Л. Берг участвовал наряду с А.Л. Витбергом (крёстным отцом Н.В. Берга) в создании проекта храма Христа Спасителя, что завершилось грандиозной авантюрой. В отличие от куратора проекта, он не был сослан, но по собственной воле покинул столицу.

² Как замечает Берг в своих записках, «...после испытан немало неприятностей со стороны тупых наблюдателей за русскими нравами и поведением русских за границей. Я попал и в сторонники Гарибальди, и в его волонтеры, и... мало ли что рассказывалось обо мне разными негодаями, а иногда и писалось в Петербург для увеличения моего досье» [11. С. 156].

тоже пришлось дать на чай» [13. С. 297]. Берг пишет об этой авантюрной подробности как о чём-то само собой разумеющемся. Впоследствии он в том же невозмутимом тоне рассказывает о том, как ему приходилось торговаться из-за двух франков с местными ветуринами.

В отличие от позиции Кудрявцева точка зрения Берга основана на сравнении: «Вид, обрамленный окнами кареты, напоминает, какую хотите из наших губерний. Ровно и плоско. Вон даже русская березка, а потом целая их купа» [13. С. 299]; «Издали здешние женщины, во время работ в поле, очень похожи на русских баб и девок <...>. Земля везде по-нашему дурна до крайности и переполнена мелкими камнями, но ее обрабатывают золотые руки, и все это обращается в золото» [14. С. 419]; «...те, которые работали без шляп, снова напоминали нам русских женщин» [15. С. 159]; «Случалось проезжать маленькие деревни. Когда я говорю *деревни*, забудьте о том, что представляется вам при этом слове на Руси. Каменные трехэтажные дома, превосходные мостовые, лавки не хуже тех, какие желал видеть в своем поместье Манилов» [15. С. 161]. На каждом шагу своего путешествия Берг ищет подходящую аналогию, решая таким образом задачу идентификации и со-общения с читателем. Подобные сравнения заставляют соотнести Россию Гоголя и Некрасова с Италией¹; однако дальнейшее усиление этой метонимии подразумевает сравнение государственных устройств не в пользу для Российской империи.

Неоднозначными выглядят замечания Берга о русских legionерах, пополнивших ряды французских зуавов, или добровольцах, отправившихся воевать за Гарибальди. Давая им общую оценку, Берг обращается к свойственной ему иронии: «Это разные шалуны всевозможных краев, шалуны, которым у себя оставаться неловко, и вот они ищут чужой службы» [14. С. 413]. В то же время, описывая своего русского собеседника, путешественник подчёркивает: «...бог знает, какими электрическими сотрясениями сердца при звуках родного языка, сообщила его с далёкою, навеки веков покинутою отчизной <...> Пласт чужой земли, наброшенный кое-как с кучей мелких камешков, покроет навсегда это русское тело, где, может быть, до последней минуты билось русское сердце» [14. С. 415]. Путешествующий по собствен-

¹ Значительное внимание в травелогe, как и в поэме Гоголя, уделено дороге. «Я прошел пешком шагов пятьсот и мог хорошо рассмотреть дорогу: дорога как дорога, нисколько не *bruttissima* и не *pericolosa*. Даже и слезать было бы не нужно. В России при таких спусках не слезают. <...> По-моему, гораздо *pericolos'ustmee* было катить рысью над обрывами, где не было никаких оград и даже столбиков» [15. С. 259].

ной инициативе Берг таким образом неоднократно выражает сочувствие и переживание по поводу искусственного положения своих соотечественников.

В то же время Берг демонстрирует вовлеченность в политическую жизнь. В его очерках довольно много деталей, свидетельствующих о реваншистских настроениях. Описывая город на итальянской границе, Берг остроумно замечает: «Куда ни поглядишь – французы. Та же история, что и под Севастополем <...> Хозяева здесь чужие люди. Француз дома, а пьемонтец, точно в гостях, сторонится и жмётся» [13. С. 301]. Он с пренебрежением отзывается о корреспонденте английского Times, считая его вертопрахом и лжецом¹, и иронизирует над украшающей французский трактир картиной, изображающей осаду Севастополя: «В третьем этаже, в комнате, исписанной кругом *al fresco*, подвигами французов под Севастополем (где Малахова башня чуть не равнялась нашей Сухарной...)» [13. С. 302]. Кроме того, называя себя российским представителем, Н.В. Берг подчеркивает значение своего визита, пребывания в Италии: «Я имею причины думать, что кроме магического звука “из штаба Виктора-Эммануила”, слово *Russo* имело здесь также свое значение. Оно напоминало ни больше, ни меньше про четыре корпуса на границах Австрии» [14. С. 429].

Берг смотрит на происходящее с имперским превосходством. Как и Кудрявцев, он сравнивает прошлое и настоящее. Память прошлого, следы истории он находит в архитектуре увиденных домов: «Точно какие духи пришли, выстроили и ушли, а люди, скитавшиеся до тех пор по горам без пристанища, заняли эти палаты...» [14. С. 161]. Тем не менее исторический смысл происходящего автор травелога видит не в фигурах ушедшей эпохи, а в современных повстанцах – Гарибальди и его окружении². При этом, учитывая общий авантюрный тон, нет никаких оснований верить портрету итальянского генерала;

¹ Корреспондент Times г. Ломекс был собеседником и приятелем Берга. Тем удивительнее читать о нём: «...как бывает очень часто с подобными ухарями, он ушел целехонек из-под наших батарей, в минуту известной безумной атаки под Балаклавой, атаки, про которую столько писано и переписано» [16. С. 231]. Возможно, такой взгляд на английского корреспондента обусловлен позицией А.П. Ермолова: «Скажи мне, пожалуйста, милый любезный Берг, хорошо французы дерутся? молодцы? Англичане, те не умеют драться. Англичане, брат, торгоши, а не солдаты!» [11. С. 156].

² В то же время Берг резонно замечает: «Необыкновенный город (Милан. – А.К.)! Чудесно перемешано в нем новое со старым, но старина все-таки давит своим величием <...> Много пройдет таких картин, много повиснет таких флагов из окон, но одни и те же останутся окна, одни и те же незаменяемые палаццо» [13. С. 306].

более того, содержание беседы Берга и Гарибальди в свете очевидных литературных аллюзий выглядит довольно сомнительно¹.

Берг создает два контрастных портрета. Изначально он рассказывает о гостеприимстве Гарибальди, описывая его как героя и истинного предводителя повстанцев. Это описание приходится на кульминацию военных действий, связанных с маджентским сражением и битвой под Сольферино. Второй портрет выполнен в ином ракурсе: здесь показан недомогающий человек, болезнь которого для читателя должна быть связана с внезапным и невыгодным для Италии миром. На вопросы Берга Гарибальди отвечает: «Меня всегда видели на стороне угнетенных, преследуемых судьбою народов. Я бился за них в Америке и здесь» [16. С. 285]. Внезапно речь полководца прерывается пылким монологом, в котором он говорит о ценности гражданских прав и свобод. Пересказывая речь Гарибальди, Берг воспроизводит ряд штампов и стереотипов о русском народе и России: «Я бесконечно благоговею перед вашим Императором, которому пришла мысль эманципации народа, одаренного, сколько я его разумею, самыми необыкновенными способностями и живущего среди земли, которой нет ничего подобного по силам и богатствам всякого рода. Это лучший кусок вселенной. Эманципировать такую землю – дело необыкновенное, мысль непростой души» [16. С. 284]. Несмотря на известное гостеприимство Гарибальди, представляется сомнительным, что он действительно мог назвать Россию лучшей и избранной землей. Тем не менее эта мысль дорога Бергу, и именно с ней он возвращается домой.

Последний путевой очерк связан с изменением позиции повествователя. Большую часть главы Берг, путь которого лежит через Берлин и Дрезден, «примеряет» маску странствующего студента. Он описывает дрезденскую картинную галерею, уделяя особое внимание предмету восхищения всех российских интеллектуалов – «Сикстинской мадонне» Рафаэля.

¹ В опубликованных посмертно записках Н. Берга об этих встречах сообщается лаконично: «Я уладил без труда разъезды не только по французской армии, но и по итальянской, а под конец кампании попал в штаб Гарибальди, видел этого знаменитого человека очень близко – в Тирано, главном городе Валкамоники, и в Ядоло, на берегу озера Изео, в альпийских горах.<...> Прощаясь со мною, он сказал: “Помните постоянно, что лучший ваш друг живет в Италии!”» [11. С. 156]. В другом месте Берг сравнивает встречу с Гарибальди с визитом к Гоголю: «Признаюсь: подходя к двери, за которою я должен был увидеть Гоголя, я почувствовал не меньше волнения, с каким, одиннадцать лет спустя, подходил в первый раз к двери марсальского героя» [18. С. 391].

Обратная дорога не составляет сколько-нибудь связной и детальной повествовательной линии. Демонстрируя качественно новый опыт, приобретенный в Ломбардии, Берг лаконично замечает: «Теперь я дома. Странное впечатление производит Россия и ее порядки, когда воротиться из-за границы. Такой хаос, так кипит и надывается сердце, а надывается, потому что, окинув мысленным взглядом нашу удивительную землю, этот “лучший кусок вселенной”, как выражаются о нем даже чужие, припомнив и сообразив эти силы, которые прут сами собою, сколько ни хлопочут их удерживать, эти никому хорошо неведомые и неизмеренные богатства, чувствуешь, что и нам можно бы жить, как живут другие, и даже во многом остановить их внимание, как они теперь останавливают наше» [17. С. 236]. Соответственно, европейское путешествие Берга несет определенную прагматику, соотносимую с целями автора «Путешествия из Петербурга в Москву». Берг не только создает ряд ярких картин, но и соотносит их с происходящим в России, намекая таким образом на необходимость своевременных преобразований. Его травелог в большей мере связан с настоящим временем, а сюжет представляет историософскую попытку понять происходящее в России через призму современной Европы.

Э.Р. Циммерман. Путешествия по Америке. Травелог Циммермана представляет важное свидетельство об определяющихся стереотипах, связанных с Новым Светом. Характерно то, что автор многократно указывает на ускользающий от него бег времени. Стараясь сделать фотографию определенного момента, зафиксировать его в своих очерках, путешественник указывает на объективные сложности, возникающие при этом. Циммерман обращается к характеристике одной анонимной книги, в которой приводились сведения о современной американской жизни: «Вообще, брошюра, по мнению самого автора, может иметь интерес разве только в историческом отношении, представляя нечто давнопрошедшее, бывшее <...>; но она никак уж не может служить руководством для туриста» [19. С. 737–738]. Далее Циммерман пишет о европейских путешествиях как некоторой устоявшейся данности: «...стоит купить путеводитель, и впредь во всей подробности узнаешь, что и где увидишь, какие достопримечательности находятся по пути. Всякий уверен, что встретит по дорогам и разным местам именно то, что обозначено в книге» [19. С. 738]. В противоположность европейским проторенным дорогам, пути в Новый Свет представляют, по его мнению, неизвестность. Действительность, сущностные основания которой первичны в сравнении с книжным

текстом, открывается *de facto*: «Здесь же в северо-западном краю Америки подобные путеводители не послужили бы, конечно, ни к чему» [19]; «Здесь статистик, если не хочет отставать от современности, должен обладать духом прорицания...» [19. С. 752]. Как следует из писем, многие города, которые ему доводилось наблюдать, появились на свет сравнительно недавно, не имея истории и связи с прошлым, они олицетворяют настоящее время, общую *недостроенность* и *животрепеющее развитие*. «В границах штатов, – пишет Циммерман, – с каждым годом основывается такое множество новых мест, что основатели затрудняются часто, как поименовать новый город. Воображение в таком случае черпает название из географии Старого Света, из мифологии, истории, из всех царств природы; прибегает также к именам значительных личностей; так, между прочим, здесь в названиях городов повторился весь ряд двенадцати президентов, начиная от первого и до последнего, г. Пирса» [21. С. 426].

Иллюстрируя свою мысль о быстротечности и неуловимости времени в Америке, Циммерман приводит ряд характерных ситуаций. Показательна история посещения Lady Academy, во время которого он со спутниками присутствовал на открытых уроках. Путешественник подчеркивает, что обучающиеся девицы прекрасно рассказывали о ходе пелопонесских войн. Такое внимание к прошлому кажется ему странным и представляет в его воображении диссонанс с неоштукатуренными стенами недавно открытого пансиона. «Странно как-то было здесь вспоминать о пелопонесских войнах, о Перикле, здесь, в Америке, где даже европейское кажется уже древностью, где прошедшее быстро сливается с настоящим, и, кажется, всё живёт одним только будущим» [20. С. 565]. В связи с этим Циммерман приводит метафору, определяющую один из лейтмотивов травелога: «Они находят в своих железных дорогах своего рода поэзию: эти дороги для Американца то же, что для нас “бойкая, необгонимая тройка”»¹ [20. С. 565]. Таким образом, именно железная дорога с ее бесконечным потенциалом и урбанистической сутью становится для него образом Нового Света, вбирая в себя не только пространство, но и время.

Сравнивая своё путешествие с европейским, Циммерман говорит о специфике увиденного: «Путешествующий по европейским городам

¹ По другому поводу Циммерман замечает: «В географическом положении России, в задаче, которая предстоит ей в будущем, он (американец. – А.К.) видит много сходного с состоянием своего отечества. Такой взгляд на наше отечество передается уже в школах» [22. С. 226].

интересуется преимущественно произведениями искусств, памятниками древности и тому подобными достопримечательностями. Редко кому вздумается там посещать заведения вроде больниц, богаделен и тюрем» [21. С. 205]. Как следует из этого замечания, большая часть очерков посвящена описанию быта и бытовой культуры американцев. Автор подчеркивает, что «положительный тип» мышления именно в Америке нашёл свое конечное воплощение и, по его мнению, определил появление новой генерации деловых людей¹. В ряде случаев автор очерков говорит об американцах как об исключительной, недавно возникшей нации, представляющий особый тип ментальности и мировидения: «Так сильно влияние этой страны на разные племенные типы: дети переселенцев даже в первом колене совершенно переобладают сообразно природе, обычаям и нравам, их окружающим. Родители, томимые тоской по родине, нередко возвращаются в Европу, но дети ни в коем случае уже не хотят следовать за ними в покинутую отчизну» [20. С. 572–573]; «Переселенец в новой стране должен совершенно преобразиться, отказаться от своего прошедшего, забыть его, словом, стать новым человеком» [20. С. 562]². Так сюжет травелога, при неизменности временного вектора, обретает антропологическое измерение. Пребывание в мире «новых людей», рассказы из жизни «новых людей»³ – всё это становится организующей темой травелога.

Открытый характер времени своеобразно отражается на композиции очерков. Строго говоря, письма лишены жесткой композиционной структуры: они не подразумевают зачина, равно как и исключают саму возможность завершения. В этом случае принципиальная невозможность завершения очерков также является знаком постоянно развивающегося, устремленного в будущее времени.

¹ См. об этом: «Вообще, здесь в публике встречается гораздо более интереса к положительным знаниям, и в особенности к естественным наукам, чем где-либо в Европе <...> У них скорее высказывается стремление постичь мир в настоящем его существе» [22. С. 100–101]; «Правда, в характере янки материализм составляет немаловажную черту, но только совсем в другом смысле: его материализм проявляется в преимущественно в стремлении к полезному в материальном отношении, и потому он во всяком случае стоит выше материализма наслаждения» [22. С. 208].

² Такие рассуждения ведут к довольно неоднозначным выводам: «Участь дикарей возбуждает сожаление, но она неизбежна: в интересе человечества, цивилизация не может останавливаться в развитии своем, хотя бы при этом пришлось гибнуть нескольким диким племенам» [23. С. 763]; «Никто не вправе остановить поток движущегося по пути прогресса человечества, хотя бы в этом потоке и гибли личности, гибли целые племена» [23. С. 793].

³ В сущности, мораль американцев в интерпретации Циммермана предельно близка идеям разумного эгоизма Н.Г. Чернышевского.

Очерки Циммермана создаются за два года до начала гражданской войны в Америке. Автор очерков неоднократно останавливается на обостряющихся противоречиях Севера и Юга, часть его писем посвящена беседам с южными невольниками. «Один из них за тайну поверил нам, что Христос не кто иной, как глава аболиционистов: он теперь на севере собирает своих приверженцев и скоро явится освободить их» [20. С. 601] – подобные намёки и прогнозы часто вводятся в текст данного путешествия. По мнению Циммермана, именно слияние рабов и рабовладельцев в единую нацию является залогом успешного будущего Америки. Учитывая, что очерки публиковались в «Русском вестнике» во время обсуждения грядущей реформы по отмене крепостного права, в этом и подобных замечаниях можно видеть попытку прогнозировать историю собственной страны.

* * *

Рассмотренные травелоги «Русского вестника» представляют важное историческое свидетельство, затрагивающее не только жанровую динамику, но и прагматику толстожурнальных изданий. Пребывая в состоянии становления, «Русский вестник» через очерки показывал различные варианты развития страны, словесности, ментальности и языка.

Путевые очерки позволяли дать наглядные решения существующих в историческом выборе вопросов. Привлекая читателя занимательными фактами, деталями и историями, травелоги в то же время способствовали расширению познавательного горизонта. Определяемые очерками векторы: европейский, азиатский и американский – демонстрировали разные картины мира, членимые единой – русской языковой ментальностью и определяемые некоторым «имагологическим текстом» русской культуры [24].

Три рассмотренных очерка, как отмечалось выше, демонстрируют разную оптику, разный взгляд на действительность. Исторический взгляд П.Н. Кудрявцева, авантюрное повествование о настоящем Н.В. Берга и, наконец, прогнозы Э.Р. Циммермана – предполагали активный диалог с читателем и находили развитие в других журнальных статьях. Так, очерки Кудрявцева печатались параллельно с различными разысканиями, посвященными критике позитивизма; злободневность очерков Берга усиливалась многочисленными исследованиями международных отношений Австрии и Италии; наконец,

наблюдения Циммермана подкреплялись описаниями различных аграрных и сельскохозяйственных реформ в Европе и Америке.

Таким образом, очерки, письма, путевые заметки – разнообразные жанровые формы, репрезентирующие событие путешествия, безусловно, делали читателя сопричастным мировой хронике, по-своему синхронизируя биографическое время с фундаментально-историческим.

Можно утверждать, что эта оптика в скором времени окажется нерелевантной, а подходы к описанию действительности – не соответствующими новым задачам издания. Они сменились темами «ино-го вектора», во многом скорректированного консервативным курсом «Русского вестника» 1860-х гг.

Литература

1. Журавлева А.И. Проблема народа и художественные искания русской литературы 1850–1860-х годов // Кое-что из бывшего и дум: О русской литературе XIX века. М., 2013.
2. *Н. 1860* (трагедия или фарс, по усмотрению каждого смертного) // Искра. 1860. № 51.
3. Зыкова Г.В. Поэтика русского журнала. М.: Макс Пресс, 2005.
4. Строганов М.В., Милюгина Е.Г. «Охота к перемене мест»: феномен путешествия в русской культуре // Строганов М.В., Милюгина Е.Г. Русская культура в зеркале путешествий. Тверь, 2013.
5. Анисимов К.В. Восточный травелог русской литературы XIX в.: «воображение» имперских окраин и поэтика повествования (предварительные замечания) // Имагология и компаративистика. 2014. № 1.
6. Силантьев И.В. Нарратология и сюжетология: к разграничению предмета исследования // Сюжетология и сюжетография. Новосибирск, 2014. № 1.
7. Hughes L., Lindt M. The Victorian Serial. Charlottesville: University Press of Virginia, 1991.
8. Кудрявцев П.Н. От Берлина до Вены // Русский вестник. 1857. Янв. Т. 7, кн. 1.
9. Кудрявцев П.Н. Письма из Флоренции. Современная летопись // Русский вестник. 1857. Февр. Т. 7, кн. 1.
10. Перси У. Путевые заметки Николая Берга о Ломбардии в 1859 году и его встреча с Дж. Гарибальди // Литература путешествий: культурно-семиотические и дискурсивные аспекты. Новосибирск, 2013.
11. Берг Н.В. Посмертные записки // Русская старина. 1890. № 2.
12. Лотман Ю.М. О Хлестакове // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин, 1992. Т. 1.
13. Берг Н. Из Милана // Русский вестник. Современная летопись. 1859. Июнь. Кн. 1.
14. Берг Н. Из Брешии // Русский вестник. Современная летопись. 1859. Июнь. Кн. 1.
15. Берг Н. Поездка в отряд Гарибальди // Русский вестник. Современная летопись. 1859. Июль. Кн. 2.

16. Берг Н. Вторая поездка к Гарибальди // Русский вестник. Современная летопись. 1859. Авг. Кн. 1.
17. Берг Н. На обратном пути // Русский вестник. Современная летопись. 1859. Окт. Кн. 1.
18. Берг Н.В. Воспоминания о Н.В. Гоголе // Гоголь в воспоминаниях современников. М., 1952.
19. Циммерман Э.Р. Путешествие по Америке. // Русский вестник. 1859. Дек. Кн. 1.
20. Циммерман Э.Р. Путешествие по Америке // Русский вестник. 1859. Дек. Кн. 2.
21. Циммерман Э.Р. Путешествие по Америке // Русский вестник. 1859. Февр. Кн. 1.
22. Циммерман Э.Р. Путешествие по Америке. // Русский вестник. 1859. Июнь. Кн. 2.
23. Циммерман Э.Р. Путешествие по Америке: От Нью-Йорка до озера Эри // Русский вестник. 1859. Сент. Т. 23, кн.2.
24. Янушкевич А.С. От картины мира к образу мира: история становления имагологического текста в русской словесной культуре // Имагология и компаративистика. 2014. № 2.

THE RUSSIAN MESSENGER TRAVELOGUES OF THE 1850S: DYNAMICS AND PRAGMATICS

Imagology and Comparative Studies, 2015, 1(3), pp. 143–159. DOI 10.17223/24099554/3/9

Kozlov Alexey E. Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: alexeykozlov54@gmail.com

Keywords: The Russian Messenger, travelogue, dynamics of genres, Russian literature of the 19th century.

The article is devoted to the analysis of genre features of travelogues of *The Russian Messenger* ("Russkiy Vestnik"). The definition "travelogue" is investigated and researched in the context of the narratology conception of "event" and "eventfulness".

The period of the 1850s in the history of *The Russian Messenger* is connected with public activity of Mikhail Katkov and was marked by a moderate liberal course. On the example of travelogues of Petr Kudryavtsev, Nicolay Berg and Eduard Zimmermann the specific dynamics of the genre is considered determined by both explicit and implicit objectives of the periodical.

The travelogue of Kudryavtsev can be called a phenomenological experience of reality description. Europe, especially Italy (Venice and Florence), in his travelogues is present in the absolute past. Narration in this travelogue has a meditative character. It can be explained as thoughts about death.

Letters of Nicolay Berg, on the contrary, are connected with modern reality. His travelogue is ambivalent. On the one hand, it present actual "world picture" with heroes and major significant persons, e.g. Garibaldi. On the other hand, it is an adventurist type of travel, which can be explained in the context of "behavior semiotics". A big part of Berg's narration is a model of reality with potential stories, potential worlds and thoughts. After many years Berg describes it again without details and detailed representation of reality.

The travelogue of Eduard Zimmermann, who long traveled in America, open the future of the Old and the New Worlds. This variant of reality reflects the historical way of Russia. Zimmermann's metaphors of railway, steamship, factories and other present a new vision of

the new reality. This reality generates a new anthropological type, which realizes the conception of “rational egoism” and utilitarianism.

The three investigated travelogues, as noted above, demonstrate different optics, a different view of reality. Descriptions here often transform into contemporary and historical policy analysis.

It is concluded that letters, essays and travel notes are diverse genre forms that represent the event of travel. They certainly made readers feel involved by synchronizing their own biographical time with the fundamental and historic one. So travel experience is linked with the experience of understanding the global process in the world.

It can be argued that the optics in the near future would be irrelevant, and the approaches to the description of reality not meeting the new challenges of the periodical. They were replaced by themes of the conservative course of *The Russian Messenger* of the 1860s.

References

1. Zhuravleva, A.I. (2013) Problema naroda i khudozhestvennyye iskaniya russkoy literatury 1850-kh – 1860-kh godov [The problem of the people and artistic quest of Russian literature of the 1850s–1860s]. In: Zhuravleva, A.I. *Koe-cto iz bylogo i dum. O russkoy literature XIX veka* [Something from the past and thoughts]. Moscow: Moscow State University.
2. N. (1860) (tragediya ili fars, po usmotreniyu kazhdogo smertnogo) [(Tragedy or farce, at the discretion of every mortal)]. *Iskra*. 51.
3. Zyкова, G.V. (2005) *Poetika russkogo zhurnala* [Poetics of the Russian journal]. Moscow: Maks Press.
4. Stroganov, M.V. & Milyugina, E.G. (2013) “Okhota k peremene mest”: fenomen puteshestviya v russkoy kul'ture [“Wanderlust”: the phenomenon of traveling in Russian culture]. In: Stroganov, M.V. & Milyugina, E.G. *Russkaya kul'tura v zerkale puteshestviy* [Russian culture in the mirror of travels]. Tver: Tver State University.
5. Anisimov, K.V. (2014) The eastern travelogue of the 19th century Russian literature: the imagination of imperial peripheries in the perspective of narrative poetics (introductory observations). *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 1. pp. 5–21. (In Russian).
6. Silant'ev, I.V. (2014) Narratology and theory of plot: to the delimitation of the research subject. *Syuzhetologiya i syuzhetografiya*. 1. pp. 3–8. (In Russian).
7. Hughes, L. & Lindt, M. (1991) *The Victorian Serial*. Charlottesville: University Press of Virginia.
8. Kudryavtsev, P.N. (1857) Ot Berlina do Veny [From Berlin to Vienna]. *Russkiy vestnik – The Russian Messenger*. January. 7:1.
9. Kudryavtsev, P.N. (1857) Pis'ma iz Florentsii. Sovremennaya letopis' [Letters from Florence. Modern chronicle]. *Russkiy vestnik – The Russian Messenger*. February. 7:1.
10. Percy, W. (2013) Putevye zametki Nikolaya Berga o Lombardii v 1859 godu i ego vstrecha s Dzh. Garibal'di [Travel notes of Nicolay Berg on Lombardy in 1859, and his meeting with G. Garibaldi]. In: Pecherskaya, T.I. (ed.) *Literatura puteshestviy: kul'turno-semioticheskie i diskursivnye aspekty* [Literature of Travel: cultural-semiotic and discursive aspects]. Novosibirsk: Gaudeaums.
11. Berg, N.V. (1890) Posmertnye zapiski [Posthumous Papers]. *Russkaya starina*. 2.
12. Lotman, Yu.M. (1992) O Khlestakove [On Khlestakov]. In: Lotman, Yu.M. *Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury* [Articles on semiotics and cultural typology]. V. 1. Tallin: Aleksandra.

13. Berg, N. (1859) Iz Milana. Sovremennaya letopis' [From Milan. Modern chronicle]. *Russkiy vestnik – The Russian Messenger*. June. 1.
14. Berg, N. (1859) Iz Breshii. Sovremennaya letopis' [From Brescia. Modern chronicle]. *Russkiy vestnik – The Russian Messenger*. June. 1.
15. Berg, N. (1859) Poezdka v otryad Garibal'di. Sovremennaya letopis' [A visit to the squad of Garibaldi. Modern chronicle]. *Russkiy vestnik – The Russian Messenger*. July. 2.
16. Berg, N. (1859) Vtoraya poezdka k Garibal'di Sovremennaya letopis' [A second visit to the squad of Garibaldi. Modern chronicle]. *Russkiy vestnik – The Russian Messenger*. August. 1.
17. Berg, N. (1859) Na obratnom puti. Sovremennaya letopis' [On the way back. Modern chronicle]. *Russkiy vestnik – The Russian Messenger*. October. 1.
18. Berg, N.V. (1952) Vospominaniya o N.V. Gogole [Memories of N.V. Gogol]. In: Mashinskiy, S. (ed.) *Gogol' v vospominaniyakh sovremennikov* [Gogol in the memories of the contemporaries]. Moscow: GIKhL.
19. Zimmerman, E.R. (1859) Puteshestvie po Amerike [Travel in America]. *Russkiy vestnik – The Russian Messenger*. December. 1.
20. Zimmerman, E.R. (1859) Puteshestvie po Amerike [Travel in America]. *Russkiy vestnik – The Russian Messenger*. December. 2.
21. Zimmerman, E.R. (1859) Puteshestvie po Amerike [Travel in America]. *Russkiy vestnik – The Russian Messenger*. February. 1.
22. Zimmerman, E.R. (1859) Puteshestvie po Amerike [Travel in America]. *Russkiy vestnik – The Russian Messenger*. June. 2.
23. Zimmerman, E.R. (1859) Puteshestvie po Amerike. Ot N'yu-Yorka do ozera Eri [Travel in America. From New York to Lake Erie]. *Russkiy vestnik – The Russian Messenger*. September. 23:2.
24. 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).

М.Г. Курган

ДАНТОВСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ АДА В ТВОРЧЕСКОЙ ПЕРЦЕПЦИИ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

В статье ставится проблема, связанная с восприятием концепции ада, выраженной в «Божественной комедии» Данте, в творческом сознании Ф.М. Достоевского. Исследуются упоминания Достоевского о Данте и его произведениях и их значение для художественного мира русского писателя. Указывается на особое значение категории ада в творчестве Достоевского и значимость сопоставления в этом аспекте с поэмой Данте. Отмечаются основополагающие принципы организации ада в «Божественной комедии». Выявляется феномен «ношения ада в душе», актуальный для произведений Достоевского, анализируется воплощение концепции ада в повести «Двойник».

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, Данте, концепция ада, «ношение ада в душе», двойничество.

Данте Алигьери и его «Божественную Комедию» можно причислить к произведениям, составляющим мировую литературу в том смысле, который подразумевал Гете, впервые вводя это понятие. «Божественная комедия» была написана в период с 1307 по 1321 г. и представляет собой один из самых значительных памятников литературы Средневековья, методично вобравший в себя научные, политические, философские и богословские реалии своего времени. Справедливо сам Данте оценил свой труд в тексте поэмы, причисляя себя к «славнейшей из школ», «чьи песнопенья вознеслись над светом» [1. С. 24], становясь в один ряд с Гомером, Горацием, Овидием, Лукианом и Вергилием.

В русскую культуру поэма входит с первыми переводами, которые были сделаны еще до начала XIX в. М.П. Алексеев показал в своем труде, как шло знакомство с итальянским поэтом в России, и указал на факторы, которые способствовали органичности восприятия Данте. Среди них ученый называет распространенность в русской «низовой» литературе до конца XVIII в. апокрифических «хождений по мукам» и «разговоров в царстве мертвых» (среди них, например, «Хождения Богородицы по мукам») [2. С. 197]. Другим немаловажным фактором стало повсеместное увлечение итальянской культурой в 1810–1820-х гг., усиленное культом Ита-

лии в среде французских романтиков, воплощавших в своих произведениях итальянские реалии.

Не приходится сомневаться, что «Божественная комедия» была прочитана Достоевским и он в полной мере осознавал ее значение. Однако свидетельства об этом произведении Данте, в сравнении с отзывами о других памятниках мировой литературы, мы находим в текстах Достоевского нечасто. В статистическом словаре языка Достоевского фиксируются четыре обращения автора к имени Данте, три из их – в художественных произведениях, однажды Достоевский упоминает Данте в критическом сочинении [3. С. 78]. Существует обращение Достоевского непосредственно к «Божественной комедии», которое мы находим в редакционном предисловии к напечатанному в журнале «Время» переводу «Собора Парижской Богоматери» В. Гюго в 1862 г. В этом предисловии Достоевский утверждает, что основной мыслью всего искусства XIX столетия явилась идея «восстановления погибшего человека, задавленного несправедливо гнетом обстоятельств, застоя веков и общественных предрассудков», которая наиболее полно выразилась в творчестве Гюго. Достоевский высказал уверенность в том, что в недалеком будущем эта идея получит свое воплощение в произведении, сопоставимом по масштабу с «Божественной комедией» Данте [4. С. 28]. Очевидно, Достоевский считал поэму Данте своего рода образцом произведения, в котором автору во всей полноте удалось отразить суть своей эпохи и в то же время причислить свое сочинение к ряду мировых литературных памятников. Важно помнить, что данное предисловие считается одним из основополагающих эстетических манифестов Достоевского, в котором он отметил в творчестве Гюго то, к чему стремился в собственных произведениях.

Интересны в связи с приведенными выше словами Достоевского свидетельства о разработке замысла большого романа «Житие великого грешника», зафиксированные в письмах и воспоминаниях. Как известно, роман должен был иметь трехчастную структуру (что само по себе может отослать нас к поэме Данте), но главное, именно этот роман мыслился как произведение, конгениальное по своему масштабу, охвату, проблематике времени и личностям, в нем живущим. Г.М. Фридлендер в комментариях к роману «Братья Карамазовы» отмечает, что подобная идея «собора» различных русских мыслителей разного времени в одном художественном тексте оригинальна даже в рамках творчества Достоевского, и склонен более сопоставлять эту

идею с «Божественной Комедией» Данте, чем с традицией реалистического романа XIX в. [5. С. 399-400], что вполне закономерно, если иметь в виду слова самого Достоевского о необходимости создания подобного произведения в XIX столетии.

В «Летописи жизни и творчества Ф.М. Достоевского» [6] обнаруживаются всего три упоминания о Данте, и примечательно, что каждое будет связано исключительно с произведением Достоевского «Записки из мертвого дома». Это отзывы И.С. Тургенева, А.П. Милюкова, и А.И. Герцена.

Думается, что сравнение с Данте в данном случае вполне закономерно и даже симптоматично, первая часть поэмы Данте «Ад» неизменно производила глубочайшее впечатление на читателей, а «Записки из мертвого дома», со своей стороны, уже заглавием соотносятся со смертью, загробным, потусторонним миром, адом. В «Записках...» мы находим прямые отсылки к «Божественной Комедии»: восьмиглазый плащ-майор, с рысьим взглядом, который также зовется Цербером, он, словно многоголовый страж Аида, преграждающий душам выход из царства мертвых. Эта же фигура сравнивается с пауком в центре паутины, от которого расходятся свитые им кольца, сходные с кругами ада. Все эти знаки Достоевский расставляет для того, чтобы его читатель смог в действительности оценить происходящее на каторге. Воздействуя на культурные ассоциации, Достоевский достигает ужасающего эффекта, сложного по своей природе, так как его произведение отсылает сознание читателя к ужасам ада, которые воплотил Данте, а потом снова возвращает к тексту «Записок...». Так произведение Достоевского приобретает новую глубину и в то же время отчетливость и понятность читателю, потому что воспринимающее сознание идет не напрямую от символа или знака к его первичному культурному воплощению, но проходит через дантовский текст.

Сопоставление Данте и Достоевского можно проводить по разным основаниям. Однако наиболее значительным, очевидным и уместным в рамках нашего исследования представляется аспект изображения ада в произведениях данных писателей. Думается, что первым произведением Достоевского, вызвавшим прямую ассоциацию с дантовским адом, стали «Записки из мертвого дома». Другие произведения писателя также можно рассматривать в указанной парадигме, и такой взгляд представляется весьма продуктивным и адекватным художественному пространству произведений Достоевского.

Данте в «Божественной Комедии» совершил нечто невероятное – воссоздал картину преисподней, четко обозначив ее внутреннее устройство, насколько это было возможно с точки зрения человеческого ума. Поэма Данте демонстрирует удивительную продуманность с точки зрения композиции и стихотворного строя. Идея тройственности пронизывает все мироздание, которое под пером Данте обрело гармоничное художественное выражение. Ю.М. Лотман и Б.А. Успенский в статье «Роль дуальных моделей в динамике русской культуры» отмечают, что отличительной чертой именно русской культуры явилась ее четкая поляризация еще со времен средневековья, что коренным образом отличает ее от модели западной, где мир изначально разделен на три составные части [7. С. 219–254]. В этой связи проблема двойничества в произведениях Достоевского может приобретать иной масштаб, связанный с национальной обусловленностью данного феномена, который закрепился в качестве культурной модели.

Дантовский ад имеет очень строгую организацию. Он разделен на девять кругов, каждый из них уже предшествующего и каждому кругу соответствует особая страсть. На адских кругах мы встречаем не один раз особую казнь, заключающуюся в раздвоении одного человеческого существа: «...единой стала голова, И смесь двух лиц явилась перед нами, Где прежние мерещились едва. Четыре отрасли – двумя руками, А бедра, ноги, и живот, и грудь Невиданными сделались частями. Все бывшее в одну смешилось муть; И жуткий образ медленной походкой, Ничто и двое, продолжал свой путь» [1. С. 113]; «...тело безголовое шагало В толпе, кружащей неисчетный раз, И срезанную голову держало За космы, как фонарь, и голова Взирала к нам и скорбно восклицала. Он сам себе светил, и было два В одном, единый в образе двойного...» [1. С. 127].

Важнейшей особенностью адских мук, которые изображает Данте, является то, что они всегда, на всех кругах, заключены в самом человеке. Это проявлено в абсолютной богооставленности: грешники предельно одиноки. Земной мир освобождается со смертью грешника от его злодеяний и больше не участвует в них. Грех, который в земной жизни еще можно искупить покаянием, в аду доводится до абсолюта и реализуется в вечности. Вергилий так объяснил эту мысль в поэме: «Здесь каждый дух затерян Внутри огня, которым он горит» [1. С. 117]. Это поддерживает идею губительной двойственности человека.

Другой аспект, который представляется значимым для осмысления дантовского ада, – это противопоставление живого и мертвого. Поскольку ад – это царство исключительно мертвых, то сама эта оппозиция могла родиться только при появлении живого человека в пространстве ада, что и происходит в поэме. И чуждость этого пространства повествователю ощущается постоянно, каждый подземный страж, стоящий у входа в следующий круг, вопрошает поэта о том, как и для чего он оказался в преисподней. Данная оппозиция обостряется, когда повествователь вступает в диалог с умершими и в поэму включаются истории их земной жизни. В этом видится некое последнее стремление страдающих грешников оправдать или утвердить себя. Поэт, в свою очередь, обещает увековечить их имена для живущих, устанавливая связь между миром живых и миром мертвых.

Для того чтобы понять, что составляет ад в произведениях Достоевского, обратимся к Словарю языка писателя, в котором слово «ад» представлено в трех значениях: 1. Нравственные страдания, муки, испытываемые кем-либо; хаос и ужас, царящие в душе. 2. Тяжелые условия, невыносимая обстановка, пребывание в которой мучительно. 3. Преисподняя, место, где души грешников после смерти подвергнутся вечным мукам [8. С. 5–8]. В этих трех значениях есть последовательная метафоризация и отдаление от основного значения – преисподней, которое реже всего встречается в произведениях Достоевского. Во втором значении еще наблюдаем сохранение привязанности ада к определенному топосу, и отметим, что в этом значении часто выступал Петербург в художественных произведениях и письмах. Другой яркий образ, иллюстрирующий данное значение, – сцена в бане в произведении «Записки из мертвого дома», которая напомнила И.С. Тургеневу картины дантовского ада. Первое же, самое частотное, значение ада в творчестве Достоевского уже не привязано к конкретному местоположению, более того, оно переносится исключительно в сознание и душу человека. Отчетлив для творчества Достоевского мотив «ношения ада в душе», который проявляет себя уже в ранних произведениях писателя и сохраняется до последнего его романа. Все герои первостепенного значения так или иначе переживают внутренне адское горение, связанное с глубочайшим душевным потрясением, доходящим часто до болезненного состояния.

Ад, лишенный топоса и заключенный в сознание, трудно описать детализированно и подробно, с одной стороны, он становится индивидуализированным, «личным» адом, а с другой – сохраняет свои

общие свойства, главное из которых – муки. И они действительно схожи с муками грешников в аду, который изображает Данте: они соответствуют страстям человека, который их переживает, и определяются его сознанием. Но для героев Достоевского в адских муках внутреннего переживания всегда кроется надежда на спасение и выход из ада: ведь они еще не в явном царстве мертвых, они еще на земле могут почувствовать дыхание адского пламени, выжигающего душу, и отречься от него.

Обыкновенно ад мыслится как некое место, топос, куда попадают после смерти грешники и где они обречены вечно принимать муки. Представления об устройстве ада могут разниться, однако сохраняется главное: ад в человеческом видении — это всегда некое место, имеющее какие-либо признаки привычного земного пространства, иначе человеческое мышление было бы неспособно воплотить образ ада в сознании. Так, в поэме Данте ад имеет хотя и весьма сложную, но представимую организацию, которая явилась источником вдохновения для художников, запечатлевших ад на живописных полотнах. В связи с этим вспоминаются слова Свидригайлова из романа «Преступление и наказание», которыми он характеризует вечность: «Нам вот всё представляется вечность как идея, которую понять нельзя, что-то огромное, огромное! Да почему же непременно огромное? И вдруг, вместо всего этого, представьте себе, будет там одна комнатка, эдак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки, и вот и вся вечность» [9. С. 221]. В данном случае Свидригайлов говорит о вечности для грешников, в сущности – об аде.

Но определяется ли существование ада как феномена пространственным бытованием? Если понимать пространство как форму существования материи, характеризующуюся протяженностью и неким объемом, то феномен «ношения ада в душе», являющийся, как было сказано выше, для Достоевского одним из определяющих, с трудом вписывается в это понятие. Таким образом, пространство как некий локус не является для феномена ада существенно важным, это и позволяет аду в изображении Достоевского не быть закрепленным только лишь за топосом внутри материального мира, но переноситься в пространство иного рода – пространство сознания, мысли, душевного устройства. Имея в виду сказанное, мы можем отметить еще один важный аспект феномена ада – это непереносимое наличие сознания, воспринимающего мучения. Об этом стоит упомянуть особо, поскольку ад у Достоевского, еще сохраняющий пространственную

прикрепленность, имеет несомненные признаки топоса потустороннего, дьявольского, и прямо номинируется как «ад», но неизменно в указанном пространстве помещается человек, который испытывает на себе его inferнальное воздействие, борется с ним самим и его порождениями. В том случае, когда ад перемещается в сознание, субъект этого сознания и определяет, какой именно вид примут его адские муки, тогда есть смысл говорить об аде «индивидуальном».

Ад в изображении Данте – это напрямую преисподняя, потустороннее пространство, куда герой попадает с помощью проводника, принадлежащего этому пространству. У Достоевского феномен ада сохраняет свои потусторонние характеристики, которые особым образом маркированы в тексте. Можно предположить, что не пространство организует ад определенным образом, но ад влияет на пространство, искажая его. Под влиянием сил, постичь которые человек неспособен, пространство перестает быть исключительно рациональным, осмысляемым, переходит в разряд фантастического. Именно этот процесс часто наблюдается в художественных текстах Достоевского в изображении Петербурга.

Остановимся подробнее на значении ада, выделяемом в Словаре языка писателя как второе по частотности употребления, определяющееся как «тяжелые условия, невыносимая обстановка, пребывание в которой мучительно» [8. С. 5]. Для этого необходимо определить, какое пространство Достоевский обозначал как «ад». В первую очередь в данном контексте, несомненно, стоит говорить о Петербурге. Писатель не раз называл Петербург «сущим адом» в своих письмах, но и в художественных произведениях город Петра нередко представляет собой место определенно inferнальное, не подчиненное рациональным законам, по которым пытались его выстроить. Весьма репрезентативна в этом отношении повесть Достоевского «Двойник», в которой Петербург по праву можно назвать одним из действующих лиц, приводящих сюжет повести в движение.

Ф.М. Достоевскому свойственно очень точно определять место действия своих произведений. Во всех романах «пятикнижия» хроно-топ будет четко отмечен, это дает основания полагать, что таким образом Достоевский указывает на значимость места событий. Повесть «Двойник», в частности, может служить ярким репрезентантом топографической точности автора. Многие исследователи обращали внимание на особую выстроенность и значимость маршрута, по которому движется герой повести господин Голядкин. В самом начале повест-

ования мы узнаем точный адрес проживания героя и, по выходу его из дома, можем легко проследить его точный маршрут, поскольку повествователь неустанно указывает названия улиц и переулков. Однако наибольший интерес в этом контексте, вызывает путь Голядкина от дома Берендеевых до своей квартиры. Титулярный советник Голядкин, изгнанный с бала в честь дня рождения Клары Олсуфьевны, вне себя выбежал на набережную Фонтанки, возле самого Измайловского моста, спасаясь от врагов, от преследований. Он пробежал набережную, перешел Аничков мост, миновал часть Невского, поворотил в Литейную, свернул в Итальянскую, и, наконец, оказался дома, в Шестилавочной. Несомненно, в выборе пути нужно видеть особый авторский умысел.

Необозначенным остается название улицы, на которую повернул Голядкин, следуя из Литейного, поскольку тогда существовало две Итальянских: Большая и Малая. Но наш герой поворачивает направо, а значит, в М. Итальянскую, а на углу Литейного и М. Итальянской и поныне расположена Мариинская городская больница (тогда – Петербургская больница для бедных). Удивительно, что больница в Москве, где служил отец Достоевского, построена одновременно и по одному с ней проекту. В казенной квартире ее левого флигеля, подобного петербургскому, прошли детство и отрочество автора «Двойника».

Но проследим далее путь героя. Он движется вдоль Фонтанки – уникальной реки Петербурга, на которой расположено семь однотипных мостов, герой же пробежал мимо четырех из них, причем каждый был назван своим именем, что не может быть осознано как простая случайность. К тому же повествователь точно отмечает время действия – ровно полночь, что также свидетельствует о наступлении особо значимого момента в повествовании. Именно в этот момент герой выбегает на набережную Фонтанки. Первый мост (к нему выбежал наш герой, изгнанный из дома Берендеева) Измайловский. «Ветер выл в опустелых улицах, вздымая выше колец черную воду Фонтанки и задорно потрогивая тощие фонари набережной, которые в свою очередь вторили его завываниям тоненьким, пронзительным скрипом, что составляло бесконечный, пискливый, дребезжащий концерт, весьма знакомый каждому петербургскому жителю» [10. С. 138] – от этой зарисовки, иллюстрирующей на первый взгляд совершенно обыденную картину, определенно веет нездешним холодком: ночью город начинает жить особой жизнью. На своем пути герой проходит три

идентичных моста, которые своеобразно отсчитывают столкновения Голядкина с двойником. Но прежде герой преодолевает Аничков мост, украшенный скульптурами работы Петра Карловича Клодта, в качестве которых выступили античные близнецы Диоскуры, укротители коней.

Можно говорить о том, что этим точным маршрутом героя Достоевский обозначает особое, уникальное пространство Петербурга, указывает на то, что в никаком другом городе и даже в другой улице не могло произойти больше такой встречи. Набережная Фонтанки становится одной из точек, где совершается кризис героя, радикальная смена и неожиданный перелом в его судьбе. В этом контексте можно говорить о границе на нескольких уровнях. Это внутреннее состояние пограничности, которое переживает господин Голядкин: он находится на грани сумасшествия, на грани неразличения реальности и ирреальности. Другая граница – это разделение собственной личности героя и его двойника Голядкина-младшего. Эта граница тоже становится зыбкой даже для самого героя. И еще одна граница, уже исключительно внешняя, связана с собственно пограничной семантикой набережной. Тяжелая гранитная набережная Фонтанки отделяет «черную воду» от пространства обитания и маршрута героя – земли. Не раз на своем пути в таинственную ночь встречи с двойником герой останавливается и вглядывается в толщу воды под ним. В этот момент, как отмечает повествователь, даже измерение времени производится с трудом: «господин Голядкин остановился, оперся на перила набережной в положении человека, у которого вдруг, совсем неожиданно, потекла носом кровь, и пристально стал смотреть на мутную, черную воду Фонтанки. Неизвестно, сколько именно времени проведено было им в этом занятии» [10. С. 139]. Пространство набережной Фонтанки, а шире – пространство Петербурга, оформляет и определяет общее состояние пограничности в повести, что связано также и с исторической границей города, которая раньше проходила именно по Фонтанке, ставшей затем равноправным центром города. В данном случае ассоциация с темными тяжелыми водами другой известной реки, также являющей собой своеобразную границу, довольно прозрачна: речь идет о реке Стикс, по которой Харон в своей ладье переправлял души грешников. Именно по этой реке проплывает со своим провожатым герой «Божественной комедии» Данте. Семантика пограничности, принадлежащая реке в данном контексте, расширится, и все менее

ясно, какой реальности принадлежит пространство, по которому движется господин Голядкин: обыденной или потусторонней.

Изображая пространство Петербурга в повести, Достоевский намеренно расставляет акценты, четко номинируя улицы, мосты, реки, проводя Голядкина именно по тем петербургским местам, которые имеют отношение к феномену двойничества и составляют его концептосферу. Путь Голядкина есть путь фантастический, выпадающий из нормального течения жизни, и пространство Петербурга в повести действительным образом искажается, герой в этом искаженном мире уже не может руководить собой полноценно, он управляет Петербургом, который ведет его, приближая неизбежную встречу с двойником. Именно поэтому пространство Петербурга приобретает inferнальные черты, двойник предстает словно его естественное порождение. Действительно, ловкий, вертлявый, говорливый чиновник, который знает, как угодить вышестоящим по чину, является воплощением особого петербургского типа, явившегося в почти абсурдной крайности. Становится явной и связь концепта Петербурга с феноменом ада, подземного царства, что выражается в повести «Двойник» в первую очередь в образе двойника – Голядкина-младшего.

Данный образ типологически восходит к древним верованиям, согласно которым двойник является вестником скорой смерти. Нет сомнений в том, что Достоевский, как образованный человек, не мог не знать систему народных примет, связанных со смертью, о чем говорят и другие его произведения, в которых обнаруживаются такие приметы. Так включается мифологическое значение двойника, которое будет очень важно в связи с феноменом ада, поскольку буквальным образом двойник в повести становится проводником Голядкина-старшего в царство смерти, одновременно предвещая ее. Именно после появления двойника и без того незавидной судьбе господина Голядкина все стало стремительно рушиться: его с позором выгнали из дома, где герой искал женитьбы, его сместили со службы, составлявшей все содержание жизни, к финалу повести герой находится на грани сумасшествия. И причиной всех несчастий становится двойник господина Голядкина, он буквальным образом конструирует ад вокруг героя, влияя на пространство и окружающих его людей.

О том, что двойник – вестник нездешнего мира, говорит множество красноречивых деталей, которыми обставлено первое появление двойника: он появляется в непогодную, мистически выюжную ночь, когда часы пробили полночь, извещая о наступлении особого време-

ни. В этот момент сам господин Голядкин показан пересекающим реку по мосту, будто поставлен у предельной черты бытия. Незнакомец, который окажется двойником героя, возникает на перекрестке. Писатель дважды указывает на перекресток дорог или перекресток улиц: Невского и Литейного, Литейного и Итальянской. Известно, что перекресток – место весьма значимое в большинстве древних культур, в котором вероятнее всего встреча с потусторонними силами. Таким образом, соотнесенность образа двойника с чертом выявляется в повести повсеместно. Достоевский в черновых записях к «Двойнику» указывает на то, что «младший все знает про старшего и все узнает» [10. С. 434], приписывает двойнику «сверхъестественное могущество», что прямым образом указывает на нематериальную, потустороннюю природу двойника.

Так герой повести господин Голядкин постепенно теряет возможность каким-либо образом управлять своей судьбой и влиять на ход событий. Он оказывается совершенно бессилен перед неотвратимой и ужасающей реальностью, которая убивает его человеческое достоинство и всякую амбицию. Абсурдная реальность венчается фантастическим образом двойника, который вмешивается в обыденный ход вещей так, что этот ход не только не нарушается, а напротив, поддерживается. Двойник словно угадывает внутренние основания движения и жизни человеческого общества и действует соразмерно им, ни разу не совершив оплошности, чего нельзя сказать о настоящем господине Голядкине. А Петербург становится своего рода фантастической декорацией этого действия, искажаясь под влиянием потусторонних сил, он приводит героя к фатальной встрече.

Такое изображение Петербурга не случайно в творчестве Достоевского и связано в том числе и с его личным восприятием города. В 1840-е гг., когда создавались его первые литературные произведения, писатель планировал путешествие по Европе, о чем Достоевский сообщал брату Михаилу в письме от 7 октября 1846 г. Именно тогда Петербург обозначается как «сущий ад» и противопоставляется желанному посещению Европы, в первую очередь – Италии [11. С. 127]. Однако позже внутри данного противопоставления указанные полюса полностью поменяют свое значение.

Спустя много лет Достоевскому вместе с женой суждено будет провести в когда-то столь желанной Италии, во Флоренции, несколько мучительных месяцев. У Достоевских не было денег на отъезд, и они были вынуждены жить в условиях страшной жары, тесноты

съемной квартиры и отсутствия средств. Именно в этот период в письмах формируется значимая параллель, связавшая обитание во Флоренции с образом ада (что прежде было прерогативой Петербурга), для обозначения данной параллели важны определенные маркёры, описывающие прежде всего переживание тоски, скуки и невыносимой жары, когда каждое строение накаляется словно камень в печи. Образ ада в данном случае актуализируется одновременно с разных аспектов: Достоевский сравнивал пребывание во Флоренции с сибирской каторгой, к чему отсылает также неоднократно описанная флорентийская жара в сопоставлении с известной сценой в бане в произведении «Записки из мертвого дома». И наконец, третьей деталью становится *piccola bestia* – тарантул, сюжет о котором позже станет основой одной из статей «Дневника писателя» [12. С. 106–111] и в данном контексте связывается частотным использованием сравнений героев уже упомянутого произведения с пауками, которые являются неперенными обитателями ада, по Достоевскому. Как отмечает М.П. Гребнева в монографии «Персональные флорентийские мифы в русской словесности XIX–XX вв.»: «Ад в “Записках” нельзя себе представить не только без бани, жары, тесноты, но и пауков» [13. С. 11]. Кроме того, данный сюжет коррелирует с приведенным выше высказыванием Свидригайлова, предполагающим, что именно пауки будут наполнять вечность грешника.

Другим важным аспектом, который составляет внутреннее устройство ада, по Достоевскому, является динамика перемещений героя в пространстве. Движение сюжета повести неразрывно связано и часто провоцируется буквальным перемещением господина Голядкина из одного места Петербурга в другое. И для маркирования этих мест служит, в частности, точная номинация улиц, домов и других архитектурных объектов. Уже в начале повествования обозначается место проживания Голядкина – Шестилавочная улица, затем в голубом экипаже герой отправляется на Невский проспект, а оттуда – к доктору Крестьяну Ивановичу, в «пятиэтажный дом на Литейной». При этом каждая смена географического положения сопровождается сменой настроения героя: дома Голядкин находится в приятном волнении, ожидании, он даже весел. На Невском, случайно повстречав своего начальника, но так и не поприветствовав его, герой впадает в страшное смущение. У доктора же Голядкиным овладевает раздражение, нервное беспокойство: «Тогда, впрочем необыкновенно странным образом, разрешилось и второе движение господина Голядкина. Губы

его затряслись, подбородок запрыгал, и герой наш заплакал совсем неожиданно» [10. С. 118]. После посещения доктора Голядкин снова отправляется на Невский проспект, где совершает множество дел, для него крайне необычных: он торгуется с несколькими купцами в Гостином дворе о покупке различных безделушек на знатную сумму, отправляется в мебельный магазин, где «сторговал мебели на шесть комнат», долго приценивается к дамским нарядам, затем «приказал своему кучеру остановиться возле одного известного ресторана на Невском проспекте, о котором доселе он знал лишь понаслышке» [10. С. 123], одним словом суетится и перемещается беспрестанно. Но, как мы узнаем позднее, конечной целью его пути был дом Олсуфия Ивановича Берендеева, где был званый обед в честь дня рождения его дочери. Однако господину Голядкину отказано, когда он пытается попасть в дом, лакей сообщает, что его не велено принимать, и Голядкин в страшном потрясении и смущении отправляется обедать в трактир. Но уже в следующей главе мы находим героя «в сених, на черной лестнице квартиры Олсуфия Ивановича», Голядкин все же врывается на бал непрошеным гостем, откуда был с позором изгнан.

Именно после этого происшествия, оказавшись «ужасной» петербургской ночью один на один с городом, герой повстречает своего двойника. И в течение всего дальнейшего повествования господин Голядкин постоянно пребывает в движении: из дома в департамент, из департамента в трактир, кофейню, и снова домой. Поминутно герой находится в погоне за Голядкиным-младшим, который и задает динамичный темп движения, постоянно скрываясь и изворачиваясь. На пике отчаяния, в ночь, когда должна была решиться его судьба, господин Голядкин бредет по Петербургу и замечает вдруг, что «стоит на Литейной. Погода была ужасная: была оттепель, валил снег, шел дождь, – ну точь-в-точь как в то незабвенное время, когда, в страшный полночный час, начались все несчастья господина Голядкина. "Какой тут вояж! – думал господин Голядкин, смотря на погоду, – тут всеобщая смерть..."» [10. С. 213]. Это внутреннее обреченное восклицание героя вряд ли можно адресовать только лишь к погоде: оно сообщается со всем окружающим Голядкина пространством ночного, промозглого, поистине inferнального города, в котором для героя нет надежды на спасение.

Непрестанное перемещение героя в пространстве коррелирует с первоначальным заглавием повести «Приключения господина Голядкина», которое впоследствии было изменено. Данный способ дей-

ствия героя внутри повествования, заключающийся в постоянном движении, изменении местонахождения, своеобразном «хождении» сообщается с «путешествием» героя другого произведения, а именно «Божественной комедии» Данте, сам принцип повествования которой основывается на хождении, перемещении. Но, как и в «Двойнике», принцип путешествия становится гораздо большим, чем просто внутренним сюжетом, – он влияет на метрическую и содержательную организацию поэмы. О. Мандельштам в книге «Разговор о Данте» писал: «"Inferno" и в особенности "Purgatorio" прославляет человеческую походку, размер и ритм шагов, ступню и ее форму. Шаг, сопряженный с дыханием и насыщенный мыслью, Дант понимает как начало просодии. Для обозначения ходьбы он употребляет множество разнообразных и прелестных оборотов» [14. С. 112]. Как и у героя «Божественной комедии», у господина Голядкина есть свой «проводник» по аду Петербурга – его собственный двойник. Именно он увлекает героя, подстрекает его, пишет любовное послание от лица Клары Олсуфьевны, окончательно погубив тем Голядкина-старшего. И если Вергилий для своего спутника – «возлюбленный» и «милый» отец, то мотив кровного родства, а именно братства, между двумя Голядкиными оборачивается непримиримой враждой вплоть до желания истребить другого вовсе.

Так при сопоставлении двух указанных произведений обнаруживается связь двойничества и ада как феноменов, воплощенных в художественном пространстве. Очевидно их диалектическое взаимовлияние, полюса которого различны у Данте и Достоевского. В «Божественной Комедии» раздвоенность поначалу выступает лишь как одна из возможных адских мук. Однако каждый встречающийся в аду Данте грешник по сути двойник самого себя, бледная искаженная тень той личности, которую подавил и загубил грех человека, ему поддавшегося. У Достоевского же имеет место обратный процесс: раздвоенность вызывает ад в душе человека и часто ведет его к гибели, что являет собой судьба господина Голядкина. Этот процесс рождает феномен «ношения ада в душе», индивидуального ада, который многократно ужаснее физических мук, поскольку является человеку уже на земле, но открыть его другому не представляется возможным, так как муки сознания настигают человека в тотальном одиночестве. В этом, думается, глубокая трагедия, как самого Достоевского, так и многих его героев.

Литература

1. *Божественная комедия* / Данте Алигьери; пер. М. Лозинского; изд. подгот. И.Н. Голенищев-Кутузов; АН СССР. - М.: Наука, 1968. 627 с.: ил. (Литературные памятники).
2. *Алексеев М.П.* Сравнительное литературоведение / отв. ред. Г.В. Степанов; АН СССР. Отд-ние лит. и яз. Л.: Наука, 1983. 444, [3] с.
3. *Шайкевич А.А.* Статистический словарь языка Достоевского / А.А. Шайкевич, В.М. Андрищенко, Н.А. Ребецкая; Рос. акад. наук. Ин-т рус. яз. им. В.В. Виноградова. М.: Языки славян. культуры (Кошелев), 2003. 832 с. (Studia philologica).
4. *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: в 30 т. Публицистика и письма: [в 13 т.]. Т. 20 / [редкол.: В.Г. Базанов (гл. ред.) и др.; Акад. наук СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом)]. Ленинград: Наука. Ленинградское отделение, 1980. 431, [1] с., [1] л. портр.
5. *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: в 30 т. Художественные произведения: [в 17 т.]. Т. 15 / [редкол.: В.Г. Базанов (гл. ред.) и др.; Акад. наук СССР, Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом)]. Ленинград: Наука, Ленинградское отделение, 1976. 623, [1] с.
6. *Летопись* жизни и творчества Ф.М. Достоевского: в 3 т. (1821–1881). Т. 3: 1875–1881 / сост.: И.Д. Якубович и др.; под ред. Н.Ф. Будановой, Г.М. Фридлендера; РАН. Ин-т рус. лит. СПб.: Академический проект, 1995. 614 с.
7. *Успенский Б.А.* Избранные труды. Т. 1. М.: Гнозис, 1994. 429, [1] с.: ил. (Язык. Семиотика. Культура)
8. *Словарь* языка Достоевского: идиоглоссарий / [авт.-сост.: Е.Л. Гинзбург и др.]; гл. ред. Ю.Н. Караулов; Учреждение Российской акад. наук. Ин-т рус. яз. им. В.В. Виноградова РАН. М.: Азбуковник, 2008.
9. *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: в 30 т. Художественные произведения: в 17 т. Т. 6 / [редкол.: В.Г. Базанов (гл. ред.) и др.; Акад. наук СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом)]. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1973. 421, [2] с., [1] л. портр.: факс.
10. *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: в 30 т. Художественные произведения: в 17 т. Т. 1 / [редкол.: В.Г. Базанов (гл. ред.) и др.; Акад. наук СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом)]. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1972. 517, [2] с., [1] л. портр.
11. *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: в 30 т. Публицистика и письма: [в 13 т.]. Т. 28, кн. 1 / [редкол.: В.Г. Базанов (гл. ред.) и др.; Акад. наук СССР. Ин-т русской литературы (Пушкинский дом)]. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1985. 551, [1] с., [1] л. портр.
12. *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: в 30 т. Публицистика и письма: [в 13 т.]. Т. 23 / [редкол.: В.Г. Базанов (гл. ред.) и др.; Акад. наук СССР. Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом)]. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1981. 422, [2] с.
13. *Гребнева М.П.* Персональные флорентийские мифы в русской словесности XIX–XX вв. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2015. 124 с.
14. *Мандельштам О.Э.* Слово и культура: [сборник] / [сост. и примеч. П. Нерлера; вступ. ст. М.Я. Полякова]. М.: Сов. писатель, 1987. 319, [1] с.: ил.

DANTE'S INFERNO IN F.M. DOSTOEVSKY'S CREATIVE PERCEPTION*Imagology and Comparative Studies*, 2015, 1(3), pp. 160–176. DOI 10.17223/24099554/3/10

Kurgan Marina G. Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: marina_sunrise@mail.ru

Keywords: F.M. Dostoevsky, Dante, Inferno, 'wearing hell on my heart', doppelgangers.

Dante's *Divine Comedy* can be attributed to the works of world literature. The first Russian translations of Dante's *Divine Comedy* appeared in the early 19th century, which made the poem an integral part of Russian culture. There is no doubt that Dostoevsky read *The Divine Comedy* and was fully aware of its significance. His editorial to the translation of Victor Hugo's *Notre Dame* published in the journal *Vremya* in 1862 contains a direct reference to Dante's poem. Apparently, Dostoevsky considered *The Divine Comedy* a model work in which the author managed to capture the essence of his era and achieve that his literary was included in the list of world literature masterpieces. *The Annals of Dostoevsky's Life and Creative Works* contains only three references to Dante, each of which is connected with Dostoevsky's *Notes from the House of the Dead*. The comparison with Dante in this case seems natural and even symptomatic. The first part of Dante's poem, "Inferno", has always produced a deep impression on readers, and *Notes from the House of the Dead* relate to death, afterlife, other worlds, and hell even in its title. Other works by Dostoevsky can also be analysed within this paradigm. This view approach appears very productive and adequate to the artistic space of Dostoevsky's works.

Dante's Inferno is a very strict organization. It is divided into nine circles, each of which is narrower than the previous. Each circle corresponds to a particular passion. There the reader meets a particular penalty many a time. This penalty implies the appearance of someone's dual personality. The most important feature of the torments represented by Dante is that they are always, in all circles, innate to a person. Another aspect that seems important for understanding of Dante's Inferno is the opposition of the living and the dead.

To understand how the Hell in Dostoevsky's works is made, it is necessary to address the writer's vocabulary, in which the word 'hell' has three meanings. These meanings reflect consistent metaphorization and distancing from the main meaning – the underworld, which is less often found in Dostoevsky's works. The motif of 'wearing hell on the heart' is also obvious in Dostoevsky's works. It is manifested in his early works to remain topical up to his last novel. Hell by Dostoevsky, though spatially fixed, is unmistakably the otherworldly diabolical topos named as Hell. Yet in this space there is always a person who suffers from the infernal impact and struggles against it and its creations.

Dostoevsky tends to specify the location of his works. All the novels of his 'Pentateuch' have a marked chronotope. It gives the reason to believe that this was the way for Dostoevsky to emphasise the importance of the scene. The story *The Double*, in particular, is a vivid representation of the writer's topographical accuracy. Golyadkin's path is visionary, falling out of the normal course of the life. The space of St. Petersburg in the novel is distorted, so the hero in this distorted world has no free will any longer; he is ruled by St. Petersburg that inevitably leads him to his doppelganger. This image of St. Petersburg is typical for Dostoevsky and can be related to his personal perception of the city. In the 1840s, the period of his first literary works, the writer planned a trip to Europe, as he wrote to his brother Mikhail in the letter of October 7, 1846. It was then when St. Petersburg is referred to as 'hell' and contrasted to the coveted visit to Europe, particularly to Italy. However, later in this opposition of these poles to completely change its meaning. Later, however, these poles will completely change their meanings within this opposition.

The hero's unceasing movement in the space correlates with the original title of the novel – *The Adventures of Mr. Goliadkin*. This method of the hero's action within the narration consists in constant motion, changing locations. It is a kind of 'wandering' correlates with the 'journey' of the hero of Dante's *Divine Comedy*, the narrative of which is based on descent. Comparing the above-mentioned works reveals the connection of the phenomena of doppelgangers and hell embodied in the artistic space, with obviously dialectal interaction and different poles.

References

1. Dante Alighieri. (1968) *Bozhestvennaya komediya* [The Divine Comedy]. Translated from Italian by M. Lozinsky. Moscow: Nauka.
2. Alekseev, M.P. (1983) *Sravnitel'noe literaturovedenie* [Comparative Literature Studies]. Leningrad: Nauka, 1983.
3. Shaykevich, A.Ya. (2003) *Statisticheskiy slovar' yazyka Dostoevskogo* [The Statistical Language Glossary of Dostoevsky]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury.
4. Dostoevsky, F.M. (1980) *Polnoe sobranie sochineniy: v 30 t.* [Complete Works. In 30 vols.]. Vol. 20. Leningrad: Nauka.
5. Dostoevsky, F.M. (1976) *Polnoe sobranie sochineniy: v 30 t.* [Complete Works. In 30 vols.]. Vol. 15. Leningrad: Nauka.
6. Budanova, N.F. & Fridlender, G.M. (1995) *Letopis' zhizni i tvorchestva F.M. Dostoevskogo: V 3 t. (1821-1881)* [The Annals of Dostoevsky's Life and Creative Works. In 3 vols.]. Vol. 3. St. Petersburg: Akademicheskii projekt.
7. Uspensky, B.A. (1994) *Izbrannye trudy* [Selected Works]. Vol. 1. Moscow: Gnozis.
8. Karaulov, Yu.N. (ed.) (2008) *Slovar' yazyka Dostoevskogo: idioglossariy* [Dostoevsky's Idioglossary]. Moscow: Azbukovnik.
9. Dostoevskiy, F.M. (1973) *Polnoe sobranie sochineniy: v 30 t.* [Complete Works. In 30 vols.]. Vol. 6. Leningrad: Nauka.
10. Dostoevskiy, F.M. (1972) *Polnoe sobranie sochineniy: v 30 t.* [Complete Works. In 30 vols.]. Vol. 1. Leningrad: Nauka.
11. Dostoevskiy, F.M. (1985) *Polnoe sobranie sochineniy: v 30 t.* [Complete Works. In 30 vols.]. Vol. 28. Leningrad: Nauka.
12. Dostoevskiy, F.M. (1981) *Polnoe sobranie sochineniy: v 30 t.* [Complete Works. In 30 vols.]. Vol. 23. Leningrad: Nauka.
13. Grebneva, M.P. (2015) *Personal'nye florentiyskie mify v russkoy slovesnosti XIX-XX vv.* [Personal Florentine Myths in Russian Literature of the 19th–20th Centuries]. Tomsk: Tomsk State University.
14. Mandelstam, O.E. (1987) *Slovo i kul'tura* [Word and Culture]. Moscow: Sovetskiy pisatel'.

РЕЦЕНЗИИ

УДК 821.161.1.09

DOI 10.17223/24099554/3/11

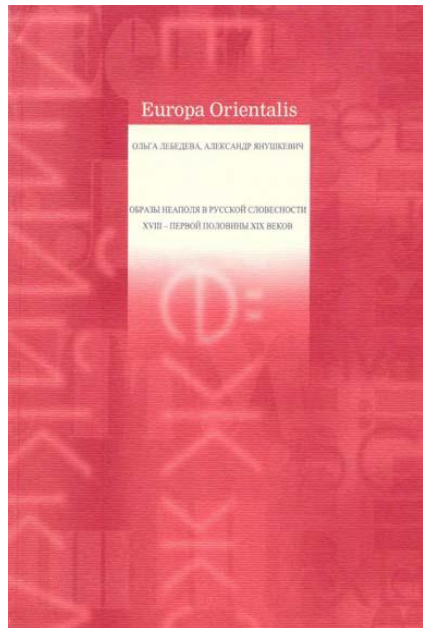
В.С. Киселев

«...ВЕЧНАЯ, НЕУМИРАЮЩАЯ, НЕРАЗРУШИМАЯ ИТАЛИЯ»

(Рецензия на книгу: Лебедева Ольга, Янушкевич Александр. Образы Неаполя в русской словесности XVIII – первой половины XIX веков / ред. М. Капальдо, А. Д’Амелия. Салерно, 2014. 436 с.)

Статья посвящена исследовательской концепции новой монографии Ольги Лебедевой и Александра Янушкевича о русской литературной рецепции Неаполя. Акцентируется внимание на оригинальных методологических подходах к реконструкции имагологического образа. Оценивается значимость выявленных авторами доминант в мифопоэтическом, природно-ландшафтном, антропологическом и культурно-историческом плане русской неаполитаны XVIII – начала XX в.

Ключевые слова: история русской литературы, имагология, Италия, Неаполь, русско-итальянские литературные связи.



В русском культурном сознании Италия занимает особое место, определяемое ощущением глубинного родства. Вряд ли можно найти более точные слова для его выражения, чем это сделал в начале XX в. Н.А. Бердяев: «Русская тоска по Италии — творческая тоска, тоска по вольной избыточности сил, по солнечной радости, по самооценной красоте. <...> Италия обладает таинственной и магической силой возрождать душу, снимать тяжесть с безрадостной жизни. Такова вечная,

неумирающая, неразрушимая Италия» («Чувство Италии», 1915) [1. С. 368–369]. Не одно поколение русских и итальянских ученых занималось изучением исторических форм и, главное, духовной сути этого взаимного тяготения. Благодаря им мы не только хорошо представляем себе общие культурно-эстетические смыслы, которые пронизывают русскую рецепцию Италии, но и можем выделить многие ключевые концепты, очень часто имеющие пространственную привязку. Рим, Венеция, Флоренция, Неаполь оказались в отечественном сознании локусами миромоделирующего значения, позволяющего ощутить саму Италию своеобразным космосом, системой планет-городов, где местные различия очень важны в симфонии целого. Современная имагология, активно выходящая в последние десятилетия с плана общенационального на уровень региональный, дала прочную методологическую основу для изучения итальянских «городских текстов» и восполнила многие лакуны в исследовании русской рецепции Рима, Венеции, Флоренции (из ключевых работ [2, 3]). Книга Ольги Лебедевой и Александра Янушкевича впервые позволяет осмыслить значение Неаполя как предмета активной культурологической рефлексии русских писателей XVIII – начала XX в.

Монография выросла из многолетних историко-литературных наблюдений авторов и стала результатом сотрудничества с итальянскими учеными-русистами. Ее издание в Салерно в серии «Europa Orientalis» под редакцией Марио Капальдо и Антонеллы Д’Амелия, главы Международного научно-исследовательского центра «Rossia-Italia» – «Россия-Италия», служит образцом плодотворного взаимодействия национальных научных школ и само является новым фактом межкультурного итальянско-русского диалога. Последнее выразительно подчеркивает приложение, созданное усилиями исследователей Неаполитанского университета «L’Orientale» и Центра культуры и истории Амальфи, куда вошли библиография русской литературной неаполитаны XVII–XX вв, а также каталоги художественных выставок и перечень живописных произведений, посвященных городу и его окрестностям. Приложение предваряет краткая, но содержательная статья Донаты Ди Лео, профессора Университета «L’Orientale» о сути поисковой работы и объеме выявленных материалов неаполитанских впечатлений русских писателей и художников за более чем трехвековой период. Библиография позволяет наглядно прочертить векторы непресекающегося отечественного интереса к Неаполю и служит ценнейшим пособием для любого ученого, обращающегося к данной теме.

Книга Ольги Лебедевой и Александра Янушкевича имеет не только историко-литературное, но и теоретико-методологическое значение, плодотворно развивая положения современной имагологии. В течение долгого периода становления от трудов Ж.-М. Карре до Г. Дизеринка эта научная дисциплина оперировала интегральными категориями, позволяющими зафиксировать более или менее цельный образ рецепции «чужого» культурного мира. Ее объектом становился пласт обобщающих смыслов и форм, тяготеющих к архетипичности, к закреплению устойчивого представления о той или иной национальной ментальности и ее культурно-историческом воплощении. В подобной интерпретации имагология становилась наукой о национальных мифах и стереотипах, что ощущается до настоящего времени, примером чему может служить энциклопедический труд «*Imagology: the cultural construction and literary representation of national characters: a critical survey*» [4]. Активное привлечение в последнюю четверть века конструктивистских методов постколониальных, мультикультурных исследований, изучения национальной идентичности не изменило, в сущности, ориентацию на сферу обобщающих культурных смыслов.

Предметом внимания томских ученых, отталкивающихся от концепции Н.Е. Меднис, выступает скорее структура имагологического образа, ее уровни и составляющие, связанные системными отношениями. Образ национального «другого» при таком подходе складывается не столько из интегральных мифов-концептов, сколько из скоординированной рецепции дифференцированных культурных примет. Природно-ландшафтный план здесь отражается в зеркале антропологии, в восприятии местных нравов, проецируется на национальную или региональную историю и социально-политические контексты, обрастает системой продуктивных локальных сюжетов, обретает опору на персонажную систему и воплощается в миромоделирующих тропах. Изучение подобного образа требует, конечно, больших историко-литературных разысканий, поскольку сложная структура имагологического конструкта находится в постоянном движении и на протяжении даже полувека рецептивной истории может существенно измениться, выдвигая на первый план то одни, то другие уровни или элементы.

Ольга Лебедева и Александр Янушкевич сосредоточили свое внимание на эпохе становления образа Неаполя в русской словесности. Именно в XVIII – первой половине XIX в. определились и обрели устойчивость основные слагаемые отечественной неаполита-

ны. В последующие периоды ее геополитика, антропология, культурно-исторический канон будут подвергаться активному переосмыслению под влиянием новых художественных парадигм, но никогда не потеряют связи с традицией Константина Батюшкова и Василия Жуковского, Александра Пушкина и Николая Гоголя. Пожалуй, образ Неаполя наиболее отчетливо показывает, насколько глубоко романтические контексты, обогатившиеся опытом раннего реалистического анализа, оказались вплавлены в русскую рецепцию «возрождающей душу» Италии. Рост социальной критичности, углубление культуро- и историософской рефлексии, перипетии политических отношений двух стран не изменили восприятия Неаполя как в первую очередь мифогенного локуса, воплощения бурной энергии жизни, обретающей особую ценность перед лицом возможного уничтожения. Этот образ прекрасного неаполитанского залива рядом с огнедышащим вулканом является лейтмотивом в монографии и неизменно возникает при обращении к любым текстам русской неаполитаны.

Художественно выстроенная композиция книги позволила авторам контрастно соединить два полюса рецепции, показав циклично-кольцеобразный характер неаполитанского текста через сюжет петровского стольника Петра Толстого, совершившего одно из первых литературных путешествий в древний город и сыгравшего роковую роль в судьбе царевича Алексея Петровича. Пристальное внимание к семантике, к тонкому миру смыслов, характерное для всей монографии в целом, открывает в путевых записках Толстого фундаментальную интенцию, определившую русское «чувство Неаполя». «Чудный», «дивный», «удивления достойный» город предстает в восприятии человека Петровской эпохи очарованной землей, полной красоты и оваянной духом сказки. Но уже следующая глава, посвященная одному из загадочных сюжетов русской истории – пребыванию царевича Алексея Петровича в замке Сант-Эльмо и роковому возвращению его к отцу на пытку и смерть, погружает нас в атмосферу экзистенциального трагизма. В романе Дмитрия Мережковского «Антихрист (Петр и Алексей)» неаполитанский эпизод соединяет ощущение чуда с мортальной семантикой, питаемой природными (извержение Везувия, сирокко) и культуролого-мифологическими контекстами (следы ушедшей языческой Античности).

Это буйство жизни на краю смерти выразительно демонстрирует различие национальных характеров. В последующих главах книги, в особенности посвященных антропологии неаполитанского текста, ав-

торы книги неоднократно останавливаются на описании местных нравов у Ф.П. Лубяновского, В.Б. Броневского, Н.С. Всеволожского, Н.И. Греча, М.П. Погодина, А.М. Зилова, В.Ф. Одоевского. Их воплощением чаще всего становится колоритный образ лаццарони – беззаботного неаполитанца, праздного, ленивого, плутоватого, бедного, но неизменно жизнерадостного. Его нечувствительность к соседству грозного вулкана, ежеминутно грозящего гибелью, поражает русских путешественников. Для них близость жизни и смерти – источник совершенно иных, трагических переживаний, повод для экстатического «упоения в бою, и бездны мрачной на краю». Поэтому, пожалуй, Неаполь так родствен русской душе и так важен для нее – как школа иного экзистенциального восприятия, не болезненного, но возрождающего и примиряющего.

Недаром, очевидно, самые психологически тонкие расследования, а именно такой характер имеют многие разделы книги, посвящены биографическим аспектам русской неаполитаны. Их лейтмотивом становится итальянская поговорка «*Vedi Napoli e poi muori*» (Увидеть Неаполь и умереть), точно передающая эту чрезмерность жизненной энергии, ее напряженность – и освобождение от страха смерти. Для Константина Батюшкова, Евгения Баратынского, Николая Гоголя пребывание в Неаполе становится своеобразным примирением с жизнью в конце долгого пути, после создания главной книги-завещания. Авторы монографии чутко вписывают экзистенциальную динамику неаполитанских переживаний в космологическую структуру городского локуса, где вечный природный Элизий органично совмещается с напоминанием о бренности человеческих свершений (Байя, Помпеи, Геркуланум) и близостью к стихиям разрушения (Везувий, Елисейские поля). Неаполитанский катарсис, однако, требовал определенной настроенности души, органического мировосприятия, как в случае Василия Жуковского, для которого пребывание в городе ожившей Античности стало ступенькой от романтического спиритуализма, воплотившегося в переводе гетевской «*Mignon*» и шиллеровской исторической элегии «Помпеи и Геркуланум», к эпическому постижению жизни. Батюшкова, Баратынского, Гоголя Неаполь не спас, он «обострил ощущение внутреннего ада и духовной истощенности» [5. С. 174].

Книга Ольги Лебедевой и Александра Янушкевича приближает нас не только к пониманию индивидуальной творческой психологии, но и к постижению исторической динамики в литературном осознании Неаполя. От «Путешествия стольника П.А. Толстого» конца XVII в. к документальным, одическим и романам образам XVIII столетия

(Н.А. Демидов, Ф.А. Эмин, Г.Р. Державин), многочисленным травелогам, лирике и прозе сентиментально-романтической эпохи, к иронии «Сенсаций и замечаний госпожи *Курдюковой* за границу, дан л'этранже» И.П. Мятлева и эпичности «Писем из Венеции, Рима и Неаполя» В.Д. Яковлева вплоть до символистской рецепции Д.С. Мережковского простирается преемственная связь форм культурно-художественного восприятия. Она не является предметом отдельного анализа, однако выступает фоном любых конкретных наблюдений и разборов. Ее внутреннюю логику определяет «присвоение» Неаполя, который шаг за шагом становится неотъемлемым элементом русской картины мира и, более того, приобретает миромоделирующее значение. Прямолинейные сравнения итальянского города с Москвой у Петра Толстого уступают место культурной эмблематике Федора Эмина и Гавриила Державина, встраиваемой в характеристику «своих» событий или персонажей, а им на смену идет осознание самоценного геопоэтического колорита, превращающего Неаполь в очарованное «там» русских романтиков. Блестящий анализ пятнадцати переводов гетевской «*Mignon*» и лирической неаполитаны 1820–1860-х гг. наглядно показывают, как органично локальные приметы Южной Италии, ее природа, древняя культура и жизнелюбивая современность приобретают под пером жителей Севера универсально-мифологическое звучание. «Космос» города-мира оказывается настолько обжит, настолько сроднится с семантикой ключевых концептов русской культуры, что даже для поэта, никогда его не видевшего воочию, как Пушкин, неаполитанские мотивы становятся незаменимым инструментом в реализации художественных замыслов.

В этом плане пушкинская неаполитана исключительно важна в архитектонике книги, она демонстрирует тонкое сплетение очевидного и подразумеваемого, когда Неаполь может даже напрямую не упоминаться в тексте, но сложившаяся в русском культурном сознании и собственно пушкинской семиосфере система взаимосвязанных образов оказывается настолько прочной, что позволяет ее актуализировать через намек, ассоциативную отсылку. Виртуозно построенные четыре этюда о политической, природно-ландшафтной, психологической и мифопоэтической семантике неаполитанских мотивов у Пушкина поражают сочетанием тщательной аргументации, привлечением максимально возможного количества фактов о круге чтения, осведомленности, биографических обстоятельствах, творческой истории произведений с очень смелыми гипотезами о возможных контекстах

того или иного сюжета или образа. Такова, например, неаполитанская привязка пушкинского сюжета о Клеопатре, обнаруживающего связь с легендами о королеве Джованне I и Джованне II и ассоциациями с ними у неаполитанских путешественников (Ш. Дюпати, Ф. Лубяновский) образа английской королевы Елизаветы. Контекстуальный анализ вовлекает в эту сферу не только пушкинский сюжет убийственной любви в «Бахчисарайском фонтане», но и позднейшие лермонтовскую балладу «Тамара», элегию Евдокии Ростопчиной «Еще о Неаполе» и стихотворение Аполлона Майкова из «Неаполитанского альбома», испытавшие влияние интерпретации уже самого Пушкина.

Подобный уровень «одомашнивания» неаполитанских мотивов не мог не привести уже к середине XIX в. к преодолению романтической трансцендентности. Симптоматично, что Ольга Лебедева и Александр Янушкевич неоднократно в разных разделах книги обращаются к соответствующим фрагментам «Сенсаций и замечаний госпожи Курдюковой за границу, дан л'этранже» Ивана Мятлева, где героиня совершенно фамилиарно, без какого-либо пиетета относится к местным достопримечательностям, воспринимая их как что-то само собой разумеющееся. В этом *госпожа Курдюкова оказывается поразительно сродни пресловутым лаццарони, для которых даже огнедышащий Везувий не более чем живописная иллюминация к вкусному ужину*. Ей, как и другим русским путешественникам второй половины XIX в. гораздо интереснее человеческий универсум, предстающий в Неаполе в буйном, порой контрастном разнообразии проявлений. Так, кодой всей книги закономерно становится анализ «Италии. Писем из Венеции, Рима и Неаполя» В.Д. Яковлева, в которой авторы тонко отмечают черты универсализма, приметы эпически-гомеровской картины мира, органично соединяющей природное, мифологическое, историко-культурное начало с вниманием к реалистическим, крупно выписанным деталям живой неаполитанской повседневности.

Пристальное внимание к исторической поэтике, к эволюции художественного постижения Неаполя прочно увязано в книге с анализом имагологической структуры. Нельзя не согласиться с авторами в том, что опорным уровнем русской неаполитаны выступает мифопоэтика: настолько насыщен локус знаковыми природными объектами, памятниками Античности и Средневековья. Более чем стостраничной главы оказывается едва достаточно, чтобы познакомить читателя с рецепцией лишь самых мифогенных топосов и персоналий – Везувия, гробницы Вергилия, Капри. Каждый из них порождает разветвленный интер-

текст с массой индивидуальных поэтических вариантов, скоординированных, однако, уникальным по своему характеру универсализмом. Ад и рай, жизнь и смерть, древность и современность предстают в Неаполе элементами единого целого. Здесь каждый образ легко обрастает массой проекций: огнедышащий Везувий превращается в политическую метафору жизни на вулкане, столь популярную у русских авторов эпохи бурных исторических движений, гробница Вергилия вызывает рефлексию о месте поэта в веках, а развалины дворца Тиберия на прекрасном Капри становятся источником насыщенного историко-философского текста.

В последующих главах природно-ландшафтное и сюжетно-персонажное пространство неаполитаны продолжает расширяться, обнаруживая поразительное богатство. Животрепещущая политическая современность входит в круг русской рецепции через сюжет о карбонариях и журнальные известия о неаполитанской революции 1820–1821 гг. «Вестник Европы» и «Сын Отечества» знакомят читателя с деталями событий, которые ассоциативно смыкаются с отечественными политическими движениями эпохи «гражданской экзальтации» и бурными эстетическими полемиками, рождая феномен «литературного карбонаризма». Разделы о Батюшкове, Баратынском, Жуковском, Пушкине и Гоголе рисуют выразительную панораму города, где Капри и Сорренто, виды Неаполитанского залива, Помпеи и Геркуланум, погруженная в воду Байя, Поццуоли с его античными развалинами и кратером Сольфатара, Кумы и Аверно, легендарный вход в Аид, порождают собственные микросюжеты, причем не только литературные, но и живописные. Этот параллелизм слова и изображения отзывается в графике «Неаполитанского альбома» Василия Жуковского, хранящегося в РНБ, рисунки из которого опубликованы в приложении к соответствующему разделу книги.

Не менее насыщенным предстает в книге и персонажный состав русской неаполитаны. Величественную фигуру Вергилия здесь органично дополняет Тассо, чья судьба занимает Лубяновского и Батюшкова, Вяземского и Пушкина, римские императоры Тиберий и Август соседствуют со средневековыми (Джованна I и II) и современными авторам королями (Фердинанд IV, королева Каролина), в неаполитанское пространство помещает Владимир Одоевский архитектора Джамбаттиста Пиранези, а Пушкин своего импровизатора из «Египетских ночей». Индивидуальные сюжеты, где реально-историческое органично переплетается с художественным воображаемым, накла-

дываются на коллективные портреты и типажи из местного быта, закрепляя в русском восприятии образ бурно текущей вольной жизни.

Тщательно прорисованный имагологический образ Неаполя, раскрывающийся в системе своих составляющих и массе авторских художественных вариантов, – фундаментальный вклад томских ученых в мировую итальянистику. Огромный историко-литературный материал, филигранность аналитических разборов, сочетание строгой аргументированности и смелых гипотез, глубина теоретической мысли, наконец, увлекательность изложения делают книгу Ольги Лебедевой и Александра Янушкевича большим научным событием, интересным не только для академического сообщества, но и для широкой публики, а прекрасное полиграфическое исполнение, обилие живописных иллюстраций и удобство указателей свидетельствуют о высоком мастерстве авторов и редакторов и их уважении к читателю.

Литература

1. Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. М., 1994. Т. 1.
2. Меднис Н.Е. Венеция в русской литературе. Новосибирск, 1999.
3. Гребнева М.П. Концептосфера флорентийского мифа в русской словесности. Томск, 2009.
4. *Imagology: the cultural construction and literary representation of national characters: a critical survey* / Ed. by M. Beller and J. Leerksen. Amsterdam; New York, 2007.
5. Лебедева О.Б., Янушкевич А.С. Образы Неаполя в русской словесности XVIII – первой половины XIX веков / ред. М. Капальдо, А. Д'Амелия. Салерно, 2014.

“...THE ETERNAL, UNDYING, INDESTRUCTIBLE ITALY” (BOOK REVIEW: LEBEDEVA, O.B. & YANUSHKEVICH, A.S. (2014) *OBRAZY NEAPOLYA V RUSSKOY SLOVESNOSTI XVIII – PEROY POLOVINY XIX VEKOV* [IMAGES OF NAPLES IN THE RUSSIAN LITERATURE OF THE EIGHTEENTH – FIRST HALF OF THE NINETEENTH CENTURIES]. ED. BY M. CAPALDO AND A. D'AMELIA. SALERNO)

Imagology and Comparative Studies, 2015, 1(3), pp. 177–186. DOI 10.17223/24099554/3/11
Kiselev Vitaliy S. Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: kv-kuliss@mail.ru

Keywords: the history of Russian literature, imagology, Italy, Naples, the Italian-Russian literary connections.

The article is devoted to the research conception of a new monograph by Olga Lebedeva and Alexander Yanushkevich about Russian literary reception of Naples. The attention is focused on the original methodological approach to the reconstruction of imagological representation. The significance of the dominants in mythopoetics, nature and landscapes, anthropological and cultural-historical perspective of the Russian Naples experience of the 18th – early 20th centuries the authors identified is evaluated.

References

1. *Berdyayev N.A.* Filosofiya tvorchestva, kul'tury i iskusstva. M., 1994. T. 1.
2. *Mednis N.E.* Veneciya v russskoj literature. Novosibirsk, 1999.
3. *Grebneva M.P.* Konceptosfera florentijskogo mifa v russskoj slovesnosti. Tomsk, 2009.
4. *Imagology: the cultural construction and literary representation of national characters: a critical survey* / Ed. by M. Beller and J. Leerssen. Amsterdam, New York, 2007.
5. *Lebedeva O.B., Yanushkevich A.S.* Obrazy Neapolya v russskoj slovesnosti XVIII – pervoj poloviny XIX vekov / Red. M. Kapal'do i A. D'Ameliya. Salerno, 2014.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Бёмиг Михаэла – ординарный профессор, заведующая кафедрой русского языка и литературы Неаполитанского университета Л'Ориентале

E-mail: mbohmig@unior.it

Джулиани Рита – ординарный профессор, заведующая кафедрой русского языка и литературы Римского университета «Ла Сапиенца».

E-mail: giulianir@tiscali.it

Козлов Алексей Евгеньевич – канд. филол. наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения литературе института филологии, массовой информации и психологии Новосибирского государственного педагогического университета

E-mail: alexeykozlov54@gmail.com

Кравченко Оксана Анатольевна – д-р филол. наук, профессор кафедры мировой и отечественной культуры Донецкого национально-го университета.

E-mail: 1234oksana@rambler.ru

Курган Марина Геннадьевна – магистрант 2-го года обучения, филологический факультет; Национальный исследовательский Томский государственный университет.

E-mail: marina_sunrise@mail.ru

Ларкович Дмитрий Владимирович – д-р филол. наук, доцент, профессор кафедры филологического образования и журналистики Сургутского государственного педагогического университета.

E-mail: dvl10@yandex.ru

Лебедева Ольга Борисовна – доктор филологических наук; профессор кафедры русской и зарубежной литературы, филологический факультет; Национальный исследовательский Томский государственный университет.

E-mail: obl25@yandex.ru

Пушкарева Юлия Евгеньевна – студентка 4-го курса бакалавриата филологического факультета Томского государственного университета.

Е-mail: pia11@yandex.ru

Тирген Петер – профессор-эмеритус Бамбергского Отто-Фридрих-университета, Германия.

Сайт: <http://www.thiergen.de/>

Третьяков Евгений Олегович – канд. филол. наук, старший преподаватель кафедры русской и зарубежной литературы Томского государственного университета.

Е-mail: shvarcengopf@mail.ru.

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ СТАТЕЙ В НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ «ИМАГОЛОГИЯ И КОМПАРАТИВИСТИКА»

Редакция принимает статьи, набранные в текстовом редакторе WinWord. 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»);

краткая аннотация (500 знаков), аннотация 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 соотнесён

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://vestnik.tsu.ru/book/>) в разделе «Архив».

Двумя отдельными файлами (а также в виде распечаток) обязательно предоставляются:

Англоязычный блок

английский вариант инициалов и фамилии автора;

перевод названия своей организации;

перевод названия статьи (например: Ideological of “Collection of Poems Relating to the Unforgettable 1812”);

автореферат статьи на английском языке (2500–3000 печатных знаков, включая пробелы) и исходный текст автореферата на русском языке;

перевод ключевых слов на английский язык.

Сведения об авторе по форме: фамилия, имя, отчество (полностью);

учёная степень, учёное звание;

должность и место работы / учёбы (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 учёной степени).

Всего оформляется и подаётся 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 её 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 «Вестник имагологии и компаративистики», Хомуку Николаю Владимировичу¹.

Электронные версии материалов обязательно размещаются в «личном кабинете» автора на сайте журнала: <http://vesynik.tsu.ru/book/>

После регистрации и прикрепления статьи авторы имеют возможность отслеживать изменение её 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.

Научно-практический журнал

**ИМАГОЛОГИЯ
И
КОМПАРАТИВИСТИКА**

IMAGODOLOGY AND COMPARATIVE STUDIES

2015

№ 3

Редактор Т.В. Зелева
Компьютерная верстка Т.В. Дьяковой

Подписано в печать 26.11.2015.

Формат 60х84¹/₁₆. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная.
Печ. л. 12,0; усл. печ. л. 11,2; уч.-изд. л. 11,0. Тираж 500. Заказ № .

ООО «Издательство ТГУ», 634029, г. Томск, ул. Никитина, 4
Издание отпечатано на оборудовании Издательского Дома
Томского государственного университета,
634050, г. Томск, пр. Ленина, 36, тел. 8(382-2) 53-15-28; 52-98-49
<http://publish.tsu.ru>; e-mail; rio.tsu@mail.ru