

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

ИМАГОЛОГИЯ И КОМПАРАТИВИСТИКА

IMAGODOLOGY AND COMPARATIVE STUDIES

Научно-практический журнал

2021

№ 16

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

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

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

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

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

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

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

СОДЕРЖАНИЕ

КОМПАРАТИВИСТИКА

Богомолова А.В. «Мировая литература» и коммуникация: литературные связи, читательские практики	7
Павлова М.В. Три «Лесных царя»	29
Березкина С.В. Либретто С.П. Шевырева по балладе В.А. Жуковского (опера А.Н. Верстовского «Вадим, или Пробуждение двенадцати спящих дев»)	39
Волков И.О. Роман В. Скотта «Сент-Ронанские воды» в творческом восприятии И.С. Тургенева	49
Кузнецова Н.В. Формы взаимодействия «светского» и «природного» в художественном творчестве Оскара Уайльда: выгодный обмен и жертвоприношение	68
Степовая В.И. Англоязычная рецепция комедии Н.В. Гоголя «Ревизор» в американских переводах первой трети XX в.	84

ИМАГОЛОГИЯ

Комаров С.А., Лагунова О.К. М.Ю. Лермонтов и Н.И. Надеждин: творческая история и источники стихотворения «Парус»	103
Хачатурян Л.В. «Дневник в буквальном смысле слова» или литературная игра? Достоевский на пути к моножурналу	115
Алексеев П.В., Дюсекенев Д.Н. М.М. Пришвин и казахская степь: проблемы эволюции русского ориентализма в период поздней империи	129
Боева-Омелечко Н.Б., Постерняк К.П. Трансформация образа-концепта России в британском политическом медиадискурсе: диахронический аспект	148
Тумин А.Д. Современное обоснование испанской национальной идеи «Españolidad» и проблема испанских исторических национальностей	174

II МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «НАЦИОНАЛЬНОЕ, ИМПЕРСКОЕ, КОЛОНИАЛЬНОЕ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ»

Королева С.Б. «На европейские события в 1854 году»: Достоевский в диалоге с поэтами-современниками о «Святой Руси»	187
Львова И.В. Образ России в культуре Бит	207
Мароши В.В. «Русский штык» в отечественной литературе XVIII – XX вв.: магическое оружие империи	225

Третьяков Е.О. (Пост)колониальный национализм или национальный (пост)колониализм: к 20-летию «Брата 2»	244
Шаров К.С. Неоимперский лейтмотив в исторических российских фильмах 2000–2010-х гг. и феномен кинематографической православной проповеди	269

РЕЦЕНЗИИ

Киселев В.С. Региональная литературная история как объект и конструкт (Рецензия на книгу: История литературы Урала. XIX век : в 2 кн. / под ред. проф. Е.К. Созиной. М. : Издательский дом ЯСК, 2021, 1440 с.)	292
Сведения об авторах	299

CONTENTS

COMPARATIVE STUDIES

Bogomolova A.V. “World Literature” and Communication: Literary Connections, Reading Practices	7
Pavlova M.V. Three “Erl-Kings”	29
Berezkina S.V. Stepan Shevryyov’s Libretto on the Ballad by Vasily Zhukovsky (Opera <i>Vadim, or the Awakening</i> <i>of the Twelve Sleeping Maidens</i> by Alexey Verstovsky)	39
Volkov I.O. Walter Scott’s <i>Saint Ronan’s Well</i> in Ivan Turgenev’s Artistic Perception	49
Kuznetsova N.V. The Forms of the Interaction between “Civilization” and “Nature” in the Fiction by Oscar Wilde: The Exchange and the Ritual of Sacrifice	68
Stepovaya V.I. Nikolai Gogol’s Comedy <i>The Government Inspector</i> in American Translations of the First Third of the 20th Century	84

IMAGIOLOGY

Komarov S.A., Lagunova O.K. Mikhail Lermontov and Nikolay Nadezhdin: Creative History and Sources of the Poem “The Sail”	103
Khachaturian L.V. “Diary in the Literal Sense” or a Subtle Literary Game? Dostoevsky on His Way to a Monojournal	115
Alekseev P.V., Dyusekenev D.N. Mikhail Prishvin and the Kazakh Steppe: Problems of the Evolution of Russian Orientalism During the Late Empire	129
Boeva-Omelechko N.B., Posternyak K.P. Transformation of the Image-Concept of Russia in British Political Media Discourse: A Diachronic Aspect	148
Tumin A.D. The Modern Rationale for the Spanish National Idea of <i>Españolidad</i> and the Problem of Spanish “Historical Nationalities”	174

II INTERNATIONAL CONFERENCE “THE NATIONAL, THE IMPERIAL, THE COLONIAL IN RUSSIAN LITERATURE”

Koroleva S.B. “On the European Events of 1854”: Dostoevsky in a Dialogue with Contemporary Poets on “Holy Russia”	187
L’vova I.V. The Image of Russia in Beat Culture	207
Maroshi V.V. “The Russian Bayonet” in the Russian Literature of the 18th–20th Centuries: The Magic Weapon of the Empire	225

Tretyakov E.O. (Post)colonial Nationalism or National (Post)Colonialism: 20th Anniversary of <i>Brother 2</i>	244
Sharov K.S. The Neoimperial Motif in Russian Historical Movies of the 2000s–2010s and the Phenomenon of Orthodox Cinematographic Sermon	269

REVIEWS

Kiselev V.S. Regional literary history as an object and construct (Book Review: Sozina, E.K. (Ed.) (2021) <i>Istoriya Literaturny Urala. XIX Vek: V 2 Kn.</i> [A History of Ural Literature. 19th Century: In 2 Books]. Moscow: Izdatelskiy Dom YaSK)	292
Information about the authors in Russian	299

КОМПАРАТИВИСТИКА

УДК 82.091

DOI: 10.17223/24099554/16/1

А.В. Богомолова

«МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА» И КОММУНИКАЦИЯ: ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ, ЧИТАТЕЛЬСКИЕ ПРАКТИКИ

Рассматриваются коммуникативные аспекты идеи «мировой литературы». Зарождение идеи в эпоху Гете, работы Маркса и Энгельса и проблематика капиталистической культурной экспансии, советский проект «мировой литературы», современные теории в условиях глобализации – четыре значимых эпизода в истории идеи, анализ которых позволяет проследить трансформацию представлений о литературной коммуникации от идеала космополитического содружества наций до теории «непереводимости» и критики культурной глобализации.

Ключевые слова: идея «мировой литературы», компаративистика, литературная коммуникация, культурная экспансия, советский проект «мировой литературы», культурная глобализация.

Понятие «мировая литература» обрело популярность после эпохи И. Гете и постепенно стало входить в культурный дискурс большинства стран Европы и за ее пределами. В начале XX в. оно активно использовалось в книгоиздании, гуманитарной науке, сфере образования, названиях курсов и университетских кафедр, заголовках монографий, учебников, хрестоматий и сборников в Европе, США и Советском Союзе. Уже во второй половине XX в. ситуация начала постепенно меняться. Теоретики постколониализма выступили с критикой сложившегося западного канона. Как следствие возрос интерес к неевропейской литературе, а географический охват текстов под эгидой «мировой литературы» значительно расширился. В связи со сдвигом в гуманитарном знании в сторону исследования силовых отношений внутри сложившегося европоцентричного культурного нарратива релевантность старого понятия «мировая литература»

применительно к актуальной ситуации была поставлена под сомнение.

Научные дискуссии о понятии «мировая литература» разгорелись в самом начале XXI в. Поводом для споров послужил практически синхронный выход двух работ: монографии французского литературного критика П. Казанова «Мировая республика литературы» [1] и статьи социолога литературы Ф. Моретти «Гипотезы о мировой литературе» [2]. Моретти писал: «Выбор словосочетания “мировая литература” в то время имел полемический оттенок. Кроме того, он был сомнительным: я помню, что в качестве одного из вариантов рассматривал заглавие “Мировая литература?” – с вопросительным знаком в конце, свидетельствующим о моей неуверенности в термине, который, казалось, вышел из употребления. “Мировая республика литературы” Паскаль Казановы, которая готовилась к публикации, когда я писал “Гипотезы”, помогла изменить ситуацию, однако в то время настроения у всех были как минимум скептические (мои коллеги из Колумбийского университета, например, отказались использовать словосочетание “мировая литература” в названии новой кафедры)» [2. С. 25]. Две эти работы стали теоретическим вызовом существующим научным парадигмам изучения литературы. Основной фокус исследований состоял в анализе литературных рынков и моделей производства, потребления и циркуляции «мировой литературы». Несмотря на различия в методах Моретти и Казанова, оба исследователя по-новому воскресили идею, утвердив ее релевантность для описания литературного поля.

В течение последующих двух десятилетий вокруг идеи «мировой литературы» развернулись острые дебаты, продолжающиеся до сих пор. В рамках этих дебатов «мировая литература» перешла в ранг теоретической проблемы, находящейся на пересечении сразу нескольких направлений: в области культурологии и компаративных исследований литературы, исследований литературных канонов, а также в рамках постколониальной теории и исследований глобализации в культуре. Ряд западных ученых, таких как Д. Пизер, Д. Дэмрош, Э. Аптер, Г. Спивак и другие, выдвинули свой теоретический взгляд на проблему «мировой литературы» [3]. Ключевые направления исследований касаются содержания понятия, его эволюции как концепции в культуре прошлого и в настоящем.

В статье мы рассмотрим идею «мировой литературы» в исторической перспективе вплоть до современной западной критики. Основной фокус исследования состоит в изучении одного из аспектов «мировой литературы» – коммуникации, а именно каким образом осмыслялась проблема литературной коммуникации и как менялись представления приверженцев идеи об устройстве мировой системы литературной коммуникации в XIX–XXI вв. Само понятие «мировая литература» возникло на фоне изменений в том, каким образом осуществлялась литературная коммуникация, а также в контексте трансформации читательских практик и институционализации литературы. На всех этапах развития и реализации идеи характер коммуникации между писателями, читателями, интенсивность и география переводческих практик определяли контуры «мировой литературы». Из большой истории идеи мы проанализируем четыре значимых эпизода с точки зрения изменений коммуникативной среды: зарождение буржуазной культуры и взгляды Гете на «мировую литературу», возникновение материалистической теории К. Маркса и Ф. Энгельса и представлений о капиталистической культурной экспансии, советский проект «мировой литературы» и его реализация, а также современные теории «мировой литературы» в условиях глобализации.

Гетевская парадигма «мировой литературы»

История идеи «мировой литературы» берет начало в XIX в. и связана с Гете. Однако у писателя были и предшественники. Изобретение неологизма *Weltliteratur* принадлежит веймарскому классику К. Виланду [4. Р. 1], который употребил это слово в комментарии к переводу Горация. Основой понятия стали положения работ немецкого культуролога Г. Гердера по исследованию культур народов мира. Труды Гердера подготовили теоретическую базу для представления о единстве национальных литератур. Первым концептуально ввел понятие «мировая литература» историк эпохи Просвещения А. Шлецер в своей работе по исландской литературе и истории в 1773 г. [5. С. 144]. Труды Шлецера и Гердера, вводившие новые малоизученные тексты, подчеркивали их значимость на фоне других национальных литератур. В отличие от Гердера Шлецер не интере-

совал как таковой диалог между культурами и литературами отдельных наций.

Внимание Гете к литературам других стран было обусловлено практикой культурного обмена, за налаживание которой выступал писатель: «Еще хорошо, что теперь, когда установилось тесное общение между французами, англичанами и немцами, нам удастся друг друга поправлять и направлять. Это великая польза мировой литературы, которая со временем будет все очевиднее» [6. С. 264]. Тогда же Гете высказался о переводах сербской поэзии, что отражает зарождающийся интерес к литературе иных культур и языков вне европейского контекста и вне зависимости от того, были ли эти тексты общепризнанными «шедеврами» и обладали ли к тому моменту явными связями с принимающей культурой. Также в разговорах с Эккерманом он, рассуждая о состоянии литературы и критики у немцев, рассматривал установившееся расширение культурного диалога и как мощный стимул к развитию творческого, эстетического и критического потенциала каждой отдельной нации. Интерес же самого Гете к азиатской литературе, его поэтический цикл «Западный восток», состоящий в воображаемом диалоге с персидским поэтом Ш. Хафизом, свидетельствует о его трансъевропейском космополитизме. Д. Пизер отмечает, что такое глобальное литературное сознание было относительно редким в 1820-х гг. [7. Р. 6]. Космополитизму и широте взглядов Гете и людей его поколения способствовало развитие книжной культуры. Историки чтения рассматривают вторую половину XVIII в. в европейской истории как время перехода от «интенсивного» чтения – перечитывания и выучивания наизусть ограниченного круга текстов, чаще религиозного характера – к чтению «экстенсивному» [8. С. 360–361]. В Англии, Германии и Франции на фоне роста грамотности и появления новых групп читателей – женщин, детей и рабочих – происходило развитие книгоиздания, выпускались книги малого формата, что позволяло снижать их стоимость, а также увеличилось число наименований и тиражи периодических изданий.

В первой половине XIX в. старая модель чтения трансформировалась как количественно, так и качественно, постепенно перерастая в современную модель экстенсивного чтения светских актуальных текстов. Двигателем перемен в читательских практиках на первых

порах стала «просвещенная буржуазия», включавшая широко эрудированную и образованную часть населения, численность которой возростала благодаря укреплению средней и мелкой буржуазии. В первой половине XIX в. немецкая аудитория становится все более обширной и разнородной. Новые практики позволяли включать те слои населения, которые финансово не могли позволить себе личные библиотеки. Популярность набирали новые читательские сообщества – читательские клубы, салоны и центры – народные библиотеки, способствовавшие эмансипации и приобщению к литературе на коллективной основе. Буржуазная культура с присущей ей тягой к интеллектуальной коммуникации, независимости, крайнему индивидуализму и расширению кругозора за счет печатного слова созвучны с чаяниями Гете о распространении «мировой литературы». Вскоре «читательская лихорадка» охватила всю Европу [8. С. 40]. Тексты в переводах стали выходить с меньшим временным промежутком на европейских языках, английском, французском, немецком. Взгляд Гете на литературный процесс также связан с усилением переводческой деятельности и развитием коммуникаций между писателями и читателями в период подъема буржуазной культуры. Видение «мировой литературы» как пространства диалога и области коммуникации сходно с представлением буржуазии о словесности. Прием и передача литературных текстов виделись Гете «высшей силой». Двум этим процессам способствовал и сам писатель посредством своей журналистской работы. Упрекая своих немецкоговорящих коллег, Гете писал: «Однако мы, немцы, боясь высунуть нос за пределы того, что нас окружает, неизбежно впадаем в такую педантическую спесь. Поэтому я охотно вглядываюсь в то, что имеется у других наций, и рекомендую каждому делать то же самое» [6. С. 219]. Таким образом, для Гете «мировая литература», как явление, состояла из процесса ретрансляции литературы, писательской коммуникации, поддерживаемой за счет переводческой, журналистской и критической работы.

Большинство ученых отмечают расплывчатость и «неуловимость» гетевской концепции. И действительно, писатель порядка двадцати одного раза обращался к словосочетанию в разговорах, записанных его учеником Эккерманом, в дневниках, письмах и статьях в журнале «*Art and Antiquity*» в период с 1827–1831 гг. [9. Р. 4–5]. Но

ни одно из высказываний писателя не содержало определения понятия. Однако на основе их анализа и изучения культурного контекста можно выявить ряд концептуальных черт идеи. В первую очередь Гете мыслил «мировую литературу» как сложившийся корпус классических текстов. Под классикой понимались не только тексты греческой и римской литературы. Слова «классика» и «классический» имели дополнительные коннотации в тот период. В диалогах с Эккерманом Гете рассуждал о понятиях «классика» и «романтика»: «Классическое я называю здоровым, а романтическое больным. И с этой точки зрения, “Нибелунги” такая же классика, как Гомер, тут и там здоровье и ясный разум» [6. С. 295]. Черты классического Гете видел в «объективности» в противовес субъективизму романтической поэзии и прозы. О собственных произведениях Гете рассуждал в той же логике. О «Вальпургиевой ночи» писатель говорил: «... я стремился, в согласии с духом античности, всему придать определенность очертаний, избегая смутного, расплывчатого, – словом, присущего романтическому стилю» [6. С. 354]. Объективность, разумность, которую Гете понимал вслед за немецкими идеалистами как постижение целостности явлений, и ясность были чертами классического. О современной литературе Гете высказывался в тех же категориях: «Большинство новейших произведений романтично не потому, что они новы, а потому, что слабы, хилы и болезненны, древнее же классично не потому, что старо, а потому, что оно сильно, свежо, радостно и здорово» [6. С. 295]. Ф. Шиллер, друг Гете, отмечал, что в гетевском произведении «Ифигения в Тавриде» преобладает романтическая чувствительность, которая не позволяет считать трагедию «классической в античном понимании этого слова» [6. С. 354–355]. Таким образом, во времена Гете к классике относили и современные тексты, которые «классичны» не по времени создания, а по характеристикам эстетического плана. Сам Гете относил к числу шедевров как свои собственные произведения, так и тексты современников. Такое отношение современности и классики стало характерно именно для первой половины XIX столетия. Сложившийся в этот период литературный демократизм способствовал тому, что и в исследовательском поле наблюдалось все большее внимание к актуальной литературе наравне с существующим классическим каноном.

Первоначально многие размышления Гете о «мировой литературе» даны в сослагательном наклонении, сама идея была «отлита в виде мысленного эксперимента, который ошупью тянется и едва мелькает в будущем» [10. Р. 9]. Наступление эпохи «мировой литературы» не являлось искусственной заменой множеству национальных литератур, а скорее выражало подчеркнутый интерес и внимание к рассвету европейских и неевропейских литератур самих по себе и их возрастающей доступности в переводах, которые писатель рассматривал как два аспекта одного и того же процесса. Явление «мировой литературы» включало всеобщий канон античных текстов наравне с литературой поздних эпох вплоть до времени Гете. Установление тесной взаимосвязи наций и эпох посредством литературы, космополитическое содружество писателей и тесная творческая коммуникация между ними были источником интернационализации литературы и ее единства.

«Мировая литература» в ранних работах К. Маркса и Ф. Энгельса

«Национальная односторонность и ограниченность становятся все более и более невозможными, и из множества национальных и местных литератур образуется одна всемирная литература» [11. Т. 4. С. 428], – писали Маркс и Энгельс спустя двадцать лет после смерти Гете. Изложение материалистического понимания истории в «Манифесте коммунистической партии» в первую очередь охватывало вопросы политической экономии и социалистической истории, но также касалось и культуры. По мысли Маркса и Энгельса, ключевые идеи каждого периода истории – идеи господствующего класса. Само понятие «мировая литература» к середине XIX в. уже стало неотъемлемой частью немецкого дискурса, а также являлось идеей господствующего класса – буржуазии. Сформировавшаяся к середине века система капиталистических отношений способствовала усилению взаимосвязи и взаимозависимости наций: «Это в равной мере относится как к материальному, так и к духовному производству. Плоды духовной деятельности отдельных наций становятся общим достоянием» [11. Т. 4. С. 428]. Поэтому когда Маркс и Энгельс утверждают, что буржуазия «путем эксплуатации всемирного

рынка сделала производство и потребление всех стран космополитическим» [11. Т. 4. С. 427], речь также идет о литературе как части духовного производства. Но если Гете видел пользу в культурном взаимодействии, то в манифесте нет критической оценки «мировой литературы», а рассматривается она как объективно сложившееся явление.

По мысли Маркса, космополитизм, как характерная черта и следствие развития капиталистических отношений и мирового рынка, фактически являлся результатом влияния капиталистической глобализации на производство и потребление. Для Виланда, Гердера, Канта, а позже Шиллера и Гете космополитизм был связан с идеалом общности всего человечества, берущего истоки еще в Античности. Сторонники идеала космополитизма полагали, что стирание национальных границ – одна из ступеней на пути к гуманистическому мироустройству. Для Маркса и Энгельса космополитизм не был ни целью, ни идеалом, а являлся данностью экономического устройства. XIX век – век национализма в Европе, который включал в свою систему ценностей идеи единства национального языка, уникальной национальной культуры и литературы, отражавшей характер самой нации. В теории Маркса и Энгельса космополитизм, как и патриотизм и защита национальных интересов, должны были уступить место пролетарскому интернационализму. То есть международная коммуникация, которая выстраивалась в мире путем глобализации экономики и средств производства, в материалистическом фокусе истории не была благом. Маркс и Энгельс, рассуждая об объединяющей силе капитала, считали создание такой мировой экономической взаимозависимости наций скорее принуждением господствующего класса буржуазии, направленным против интересов всех наций. Они связывали создание «мировой литературы» не с добровольной деятельностью просвещенной буржуазии и аристократии, которую имел в виду Гете, но с процессом, в рамках которого способы культурного обмена определялись моделями политической экономии. Безусловно, с ростом развития средств торговли и коммуникации в мировом масштабе распространение литературных текстов через национальные границы становилось все более оживленным с каждым десятилетием. Но география мира, о которой пишут Маркс и Энгельс, употребляя понятия «мировой рынок» и «мировая литература», сводилась к небольшому числу европейских стран преимуще-

ственно западной Европы – Германии, Англии, Франции, Италии – и включала некоторые американские штаты, оставив за бортом страны докапиталистического устройства и страны третьего мира [12. Р. 5–6]. В этом аспекте «мировая литература» в манифесте скорее меньше по географическому охвату, нежели описывал Гете.

Времени выхода «Манифеста» соответствуют новые реалии книжного рынка. В этот период произошла индустриализация литературного труда. Для большинства европейских стран к середине XIX в. была характерна профессионализация этой области экономики. Укрепился статус писателя как профессии, которая сделала «богатыми таких авторов, как Сю, Теккерея и Треллоп» [8. С. 400–401]. Отношения между автором и читателем также претерпели изменения. Читатели стали ассоциироваться с источником дохода. Середина XIX в. – время, когда в большинстве европейских стран в крупных городах журналистский и писательский труд профессионализировался и являлся полноценным способом заработка. Сам Маркс в прошении поселиться в Берлине от 1861 г. писал: «В течение последних двенадцати лет я проживал в Англии, существовал там на заработок от литературного труда и не пользовался пособием из общественных фондов для бедных» [11. Т. 15. С. 661]. Впоследствии труды Маркса и Энгельса стали бестселлерами. В 1872 г. во Франции «Капитал» Маркса публиковался в еженедельниках частями с целью увеличения экономической выгоды для издателей. Книга расходилась тысячными тиражами, переводилась на европейские языки и многократно переиздавалась впоследствии.

В «Манифесте», используя гетевскую идею в описании экономической экспансии, Маркс и Энгельс рассматривали литературу как отражение социальных явлений и экономического порядка, а также как сферу духовного производства, которая являлась объектом капиталистических отношений и была зависима от экономической системы и социальной действительности. Таким образом, коммуникативный аспект «мировой литературы» не рассматривался как позитивное явление и как фактор общего развития культуры.

Советский проект «мировой литературы»

Уже после революции идея Гете, актуализированная Марксом и Энгельсом, стала частью советского культурного проекта. Если на

первых порах становления нового режима вопрос наследия буржуазной культуры и отношения к нему новой советской культуры был спорным, то уже после революции позиция большинства идеологов государства состояла в том, что новая культура должна базироваться на наиболее прогрессивных достижениях буржуазного общества. Ленин в проекте резолюции Пролеткульта 1920 г. отмечал, что «марксизм отнюдь не отбросил ценнейших завоеваний буржуазной эпохи, а, напротив, усвоил и переработал все, что было ценного в более чем двухтысячелетнем развитии человеческой мысли и культуры» [13. С. 336–337], благодаря чему обрел всемирно-историческое значение.

В рамках проекта построения новой советской культуры идея «мировой литературы» обрела не только новые концептуальные рамки, но и конкретные способы реализации. Уже в 1917 г. Луначарский, возглавивший Народный комиссариат просвещения, в ведении которого была вся культурно-гуманитарная сфера, приступил к работе в области литературы, в частности книгоиздания, прямо связанного с идеей «мировой литературы». Выпуском классики русской литературы занимался Литературно-издательский отдел при Наркомпросе, а зарубежную литературу при активном содействии В. Ленина и А. Луначарского взял на себя М. Горький, организовав издательство «Всемирная литература». Горький разделял взгляды Гердера и Гете на литературу как единый процесс во всем мире, в том числе рассматривая «мировую литературу» в качестве корпуса текстов прошлого. «Всемирная литература» запланировала издание зарубежной литературы XVIII–XX вв. в двух сериях: основной и народной библиотеки. Географический охват в издательских планах и каталогах был беспрецедентно широк и не имел на тот момент аналогов в мире. Редакцией было намечено издание литератур Англии, Америки, Австрии, Германии, скандинавских стран, Голландии, Швейцарии, Франции, Италии, Испании, Португалии, Бельгии и Латинской Америки. После закрытия «Всемирной литературы» в 1924 г. задачу реализации идеи «мировой литературы» через издание систематической библиотеки продолжило издательство «Academia». Хронологический и географический охват был значительно расширен. Издательский портфель включал античную литературу, фольклор и выпуск двухтомника «Литература Востока». Л. Каменев, глава

издательства «Academia» с 1932 г., писал: «Мировая художественная литература в своих лучших произведениях – сокровищница, в которой человечество в ходе классовой борьбы накопило громадные ценности. Овладеть этой сокровищницей, критически переработать ее содержание, сделать доступным строителям социалистического общества <...> такова задача “Academia”» [14. С. 2].

Советский проект по изданию «мировой литературы» фактически поддерживал культурный диалог. Ключевое отличие предыдущих практик XIX в. состояло в том, что культурная коммуникация осуществлялась сверху. Литература сама по себе имела утилитарную функцию и рассматривалась как инструмент борьбы, главным образом идеологической. Переводческая работа в мелких и крупных советских издательствах также являлась частью проекта «мировой литературы». Многие произведения переводились впервые, а подавляющее большинство переводилось заново для советского читателя и адаптировалось через идеологическое обрамление посредством предисловий и комментариев, написанных в ключе марксистской критики. Таким образом, проект по созданию советского канона «мировой литературы» соединял тезис Гете о необходимости оглядываться на литературное прошлое и настоящее других наций с ориентацией на задачи политического характера, с просвещением «народных масс» и пропагандой марксистского взгляда на культуру.

Идея просвещения и воспитания посредством литературы осуществлялась сразу по двум направлениям – в отношении читателей и в отношении писателей. Стимулом к развитию новой социалистической литературы должна была послужить учеба в том числе у классиков «мировой литературы». Старая буржуазная «мировая литература» по-прежнему являлась значимой с точки зрения эстетической. Писательская творческая коммуникация была направлена не только в прошлое, но и являлась одним из ключевых аспектов в 1920–1930 гг. в рамках внешней культурной политики. Связи с западными писателями социалистических взглядов являлись инструментом культурной дипломатии. Современные советские писатели переводились преимущественно на европейские языки, а зарубежные левые писатели активно печатались в советской периодике, в журнале «Вестник иностранной литературы» (позже переименованный в «Литературу мировой революции»), а затем – «Интернациональную

литературу»). На Первом Всесоюзном съезде советских писателей К. Радек рассуждал о том, что мировая буржуазия потеряла монополию в мировой литературе. Современная литература капиталистических стран не отвечает запросам современности, «ибо во всех странах начала возникать пролетарская литература» [15. С. 302]. Социалистическая и в частности советская литература должны были стать «новой мировой литературой». Создание и развитие этой новой литературы, служившей инструментом борьбы и пропаганды социалистических идей за рубежом, связывались с задачей завоевания СССР культурной гегемонии в мире.

Революция стала толчком для значительных изменений в читательской среде, что было обусловлено прежде всего широкомащтабной кампанией по ликвидации неграмотности. В 1919 г. Совнарком принял указ, согласно которому все население в возрасте от 8 до 50 лет должно было научиться читать и писать на родном или русском языке. В результате примерно 4–5 миллионов человек научились читать и писать между 1918–1921 гг. [16. Р. 16]. Кроме того, были приняты меры для обеспечения доступности книг для рабочих и крестьян: публичные библиотеки были национализированы, а новые издания бесплатно распространялись среди библиотек в 1920–1921 гг. Претерпела значительные изменения и социальная структура читателей: возросла доля рабочих и крестьян. Луначарский и другие советские идеологи стремились окультурить население через воспитание потребности в постоянном чтении. Такая вертикаль влияния государства на читателя радикально преобразовывала и отношения между писателем и читателем. Сталинское выражение о писателе как об «инженере человеческих душ» подчеркивает именно эту обращенность на реципиента и новую советскую аудиторию.

Как уже можно заметить из истории культуры послереволюционных лет, советский проект «мировой литературы» воплотил просветительские и дидактические намерения в отношении советских граждан, претензию на создание общезначимого круга переводных текстов под эгидой «мировой литературы», апроприацию их в свете идеологических установок через книгоиздание. Сам старт для диалога между культурами в рамках концепции «мировой литературы» задавался государством. Гетевская концепция «мировой литерату-

ры», базирующаяся на идее развития литературных связей и культурной коммуникации между различными нациями, в лице Советского государства обрела довольно специфическую почву. С одной стороны, открытость, космополитизм на первых порах были частью советской идеологии, что отвечало взглядам Гете. В рамках проекта «мировой литературы» происходило взаимообогащение с культурой Запада, пусть и в политически ангажированном ключе. Однако расширение культурного диалога было подчинено задачам политического характера и применялось в борьбе за мировое признание и обеспечение лояльности как внутри страны, так и на мировой арене, вследствие чего сами связи и их качество были ограничены идеологией.

Современные дискуссии о «мировой литературе»

В XXI в. космополитическая и гуманистическая идея Гете утратила свой идеалистический ореол в условиях глобализации. Едва ли представимы сегодня проекты государственного масштаба по реализации этой концепции. Тем не менее именно «мировая литература» в последние годы находится в центре современной, по преимуществу западной литературной теории. Понятие «мировая литература» как феномен и как предмет академического дискурса сегодня сосуществуют в культурном и академическом полях. С одной стороны, «мировая литература» – явление глобализации и следствие развития мирового рынка, как утверждал Маркс, спровоцированное интенсивным чтением, переводом, циркуляцией текстов и транснациональным влиянием литератур отдельных государств друг на друга. С другой стороны, «мировая литература» стала теоретической проблемой академического поля в связи с тем, что первоначально заданная парадигма Гете, ориентированная на взаимосвязь и коммуникацию в сфере литературного творчества и культурного обмена наций, в условиях глобализации встретила противодействие и критику со стороны ряда представителей сравнительного литературоведения.

К настоящему моменту «мировая литература» в самом общем смысле понималась как канон литературных шедевров, наиболее значительных и влиятельных текстов прошлого. Такой взгляд на литературу подвергался критике со стороны ряда ученых в первую

очередь за европоцентризм, литературный, культурный и политический. В связи с явной ориентацией на западную литературу против концепции выступают критики наследия колониализма, доказывая, что существующий канон «мировой литературы» фиксирует периферийный статус неевропейских национальных литератур и продолжает воспроизводить тем самым дискриминирующие представления о культуре ряда стран. Ответом на такого рода критику стал другой значимый подход, рассматривающий «мировую литературу» как сумму всех национальных литератур мира. Однако столь широкое толкование вызывало сомнения в академической среде, так как остро ставило вопрос методологии. При самом грубом приближении в актуальном исследовательском поле можно выделить противников и сторонников концепции. Сторонники идеи «мировой литературы» утверждают продуктивность концепции для описания и изучения литературы, однако подчеркивают необходимость по-новому актуализировать понятие в условиях глобализации.

Подходы, выдвинутые по большей части американскими учеными, Дэвидом Дэврошем и его коллегами, стремятся разрушить старый канон, ориентированный на англоязычные и западноевропейские литературы, и реализуют проект «мировой литературы», делая акцент на включении малых западных литератур, восточных и азиатских. В свете педагогического прагматизма, которым руководствуются американские компаративисты, перевод рассматривается в качестве посредника для трансляции более сбалансированного канона, что неизбежно приводит к усилению зависимости от английского языка дисциплины в целом. Во многом основываясь на парадигме Гете, Дэврош предлагает включать в «мировую литературу» все литературные произведения, которые получили «распространение за пределами их культуры происхождения либо в переводе, либо на родном языке» [17. Р. 4]. Важным условием встроенности в мировой процесс становится «активное присутствие» текста в литературной системе. Циркуляция, чтение и перевод – вот процессы, которые позволяют текстам входить в круг «мировой литературы». Поэтому Дэврош предлагает рассматривать «мировую литературу» как способ обращения и чтения литературы.

Одним из крупных проектов в этой области стал выпуск целой серии изданий «Longman Anthology of World Literature» [18]. Основ-

ная концепция изданий состоит в том, чтобы представить не просто модернизированный канон, но отобрать и сгруппировать произведения как классические, так и забытые и вновь открытые, чтобы отразить диалогическую связь между каноническими и неканоническими текстами, эпохами и регионами. Дэмрош и его коллеги создали серию книг «Literatures as World Literature», в которых предпринимается попытка представить литературу отдельной страны (например, «German literature as world literature»), творчество одного автора (например, «Roberto Bolaño as World Literature») или конкретный жанр («Crime Fiction as World Literature») в глобальной перспективе через анализ специфических лингвистических, национальных, формальных и тематических аспектов. Общими же целями проектов являются: заполнение исследовательских лакун, введение малоизученных авторов и произведений, переосмысление истории целых национальных литератур в глобальном контексте, а также расширение поля «мировой литературы».

На сегодняшний день проект западных литературоведов фактически связан с американской моделью университета и преподаванием литературы в рамках англоязычных программ в мире и направлен в большей степени на студенческую читательскую аудиторию с учетом влияния американской системы образования за пределами США: в Европе, Ливане, Турции, Китае, Египте, Нигерии и др. Тем не менее реальная коммуникация вне университета через перевод новых текстов находится вне фокуса американских компаративистов.

Описанный американский проект «мировой литературы» вызывает обеспокоенность внутри научного сообщества, так как, лишь фрагментарно решая проблему старого канона, вступает в противоречие с академической исследовательской традицией изучения литературных текстов на языке оригинала. Скептицизм в связи с глобальной англоязычной педагогикой можно распространить до непосредственно исследовательской составляющей. Этот скепсис распространяется не только на педагогические принципы, но и ставит под сомнение объективность литературоведческих исследований, поскольку не только модель выборки текстов является преимущественно западной и определяется в рамках европейских и американских традиций теории литературы, но и дальнейшая жанровая клас-

сификация, трактовка и интерпретация текстов задействует методологию, устоявшуюся в западной гуманитарной науке. К настоящему моменту сложился круг ученых, выступающих против концепции «мировой литературы», в том числе настроенных скептически относительно проектов Дэроша. Э. Аптер и Г. Спивак являются последовательными критиками гегемонии английского языка, которая характерна как для изучения и преподавания «мировой литературы», так и для издательских проектов последних десятилетий. Аптер, профессор французской и сравнительной литератур, посвятила ряд работ проблемам перевода, в частности монографий «The translation zone: A new comparative literature» и «Against World Literature: On the Politics of Untranslatability». Рассматривая перевод как критически важную форму, исследовательница высказывает озабоченность тем фактом, что подавляющее большинство работ в области «мировой литературы» воспринимает перевод исключительно как практику, содействующую диалогу между языками, культурами, временами и дисциплинами, закрывая глаза на опыты неудачного перевода и проблемы непереводимости. Именно концепция непереводимости, которая включает в себя не просто технические, лингвистические и стилистические аспекты перевода, а глубинную диалектику переводимости / непереводимости на политическом и философском уровнях. Разговор о переводе как научной проблеме, которая состоит в понимании существенных различий в мышлении, обусловленных языком и культурой, позволяет создать продуктивную напряженность между переводимостью и непереводимостью, космополитизмом и локальным знанием. Она могла бы оживить поле «мировой литературы» и вывести его из зоны комфорта английского и доминирующих европейских языков. В частности, отталкиваясь от опыта издания «Vocabulaire européen des philosophies» Барбары Кассен и собственной редакторской работы над этим же изданием на французском, ученая рассматривает его в качестве прецедента для активации непереводимости как предмета для целого академического проекта. Концепция непереводимости не подразумевает отказ от перевода и не утверждает невозможность перевести те или иные понятия. Скорее, речь идет о случаях, когда перевод настолько проблематичен, что требует либо придания нового смысла существующему слову, либо введения неологизма. Кассен считала непереводимость

признаком «того, что при переходе от одного языка к другому (или с одного на другой) ни слова, ни понятийные сети не перекрывают друг друга полностью» [19. С. 16]. Именно из указанной неэквивалентности перевода оригиналу возникает подчеркнутый лингвистический плюрализм. Но он давно упоминался Кассен, а вслед за ней Аптер в своем подходе к переводу.

Такой взгляд создает по меньшей мере конфликтные отношения с актуальной парадигмой «мировой литературы», вступая в жесткое противоречие по целому ряду принципиальных вопросов. Традиционно сравнительный подход в литературоведении подразумевает изучение текстов на языке оригинала, а учебные программы для студентов-компаративистов предусматривают владение сразу несколькими языками. Таким образом, в основе компаративистики лежит представление о том, что чтение в переводе не заменяет и не может заменить внимательного прочтения оригинальных текстов. Ситуация, характерная для 1990-х гг., в особенности в Соединенных Штатах, когда в университетах начали активно практиковаться общие курсы по «мировой литературе» в переводах, отражавшие эклектичную широту представленных культур и эпох, на годы задала вектор в области преподавания литературы. В последние десятилетия можно наблюдать выпуск англоязычных сборников и антологий по «мировой литературе» для исследовательских и образовательных целей. Так, например, «The Routledge Companion to World Literature» и другие проекты Дэмроша, транслирующие глобальный взгляд на политику издания «мировой литературы», посредством перевода представляют широкий круг ученых и писателей. Аптер усматривает в подобных масштабных начинаниях тенденцию к антологизации «мировой литературы».

Стоит отдать должное авторам и составителям изданий, которые, безусловно, содействуют расширению канона и уходу от провинциальности. Однако теоретики постколониализма и многие компаративисты подвергли критике сложившиеся практики перевода за господство в нем английского языка. Во-первых, этот процесс экзотизировал другие культуры, а во-вторых, он создавал ложное представление об эквивалентности между ними, фетишизируя различия, отмеченные национальной спецификой. Критики глобализма вовсе рассматривали издательские проекты по «мировой литературе» как

коммодификацию литературы через создание удобного и легко усваиваемого канона, продвигаемого англоязычными институциями с целью притока студентов. Так или иначе можно прогнозировать тенденцию к сдерживанию изучения нескольких языков в пользу доступного и универсального английского языка.

Проект «мировой литературы» с учетом всего многообразия педагогических, издательских и исследовательских подходов и практик не способен выдерживать антикапиталистическую критику во многом потому, что недостаточно отрефлексированный статус перевода позволяет расценивать его как форму собственности. Автор перевода является «естественным дополнением к мировой литературе, понимаемой как эксперимент по национальному подчинению» [20. Р. 353], который презентуется в качестве мирового наследия и достояния. Теория перевода и концепция неперевода могли бы послужить вызовом глобализации знания по «мировой литературе».

Продолжая антипереводную риторику, Спивак предлагает более радикальную оптику. Исследовательница констатирует глубокий кризис старой дисциплины сравнительного исследования литератур. Новая компаративистика должна основываться на концепции «планетарности» [21. Р. 71–102] как альтернативе прежнему «миру» с его глобальными тенденциями и иерархией, и стать наукой о литературах всех наций, которая учитывала бы языковое и культурное разнообразие. Спивак призывает исследователей представить себя планетарными субъектами, а не глобальными агентами. Понятие «мира», по убеждению Аптер, в области «мировой литературы» отражает либеральную этику инклюзивности, которая на деле сохраняет политические и лингвистические ограничения.

Исходя из критического взгляда на современное состояние дисциплины, большинство исследователей вынуждены констатировать, что настоящие практики и подходы к «мировой литературе» не достигли того, возможно, утопичного идеала космополитического проекта по развитию международного общения в рамках гуманитарного поля в эпоху глобализации. Критика современного поля «мировой литературы» и компаративистики не предлагает единственно верного пути развития дисциплины. Как Аптер, так и Спивак волнует, возможно ли построение такой области изучения литератур мира, которая бы признавала множественность национальных литератур и

включала бы их таким образом, чтобы региональные особенности не были стерты, а возникающие идентичности не присваивались глобальным единообразием. Поэтому перевод и культурная политика передачи и приема текстов – проблемы первостепенной важности в рамках переосмысления идеи «мировой литературы».

Несмотря на нерешенность принципиальных вопросов, касающихся самого понятия и его определения, проблем концептуального характера, состоящих в дилемме, считать ли «мировую литературу» объектом исследования или же рассматривать ее как научную проблему, видеть ли в идее утопию, нереализуемую в условиях современной иерархии, или же предпринимать попытки выработать метод, который бы содействовал развитию космополитической перспективы в сравнительном изучении литератур, именно «мировая литература» за последние годы стала и остается парадигмой, находящейся в центре современной, по преимуществу западной теории литературы.

Литература

1. *Казанова П.* Мировая республика литературы. М. : Изд-во имени Сабашниковых, 2003. 416 с.
2. *Моретти Ф.* Дальнее чтение. М. : Изд-во Института Гайдара, 2016. 352 с.
3. *World Literature in Theory.* Oxford : Wiley-Blackwell, 2014. 536 p.
4. *Pizer J.* The Idea of World Literature: History and Pedagogical Practice. Baton Rouge : Louisiana State UP, 2006. 190 p.
5. *Тиханов Г.* Космополитизм в дискурсивном ландшафте модерности: два контекста выражения в эпоху Просвещения // Новое литературное обозрение. 2011. № 4. С. 135–155.
6. *Эккерман И.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М. : Художественная литература, 1986. 670 с.
7. *Pizer J.* Wolfgang von Goethe: Origins and Relevance of Weltliteratur // The Routledge Companion to World Literature. London ; New York : Routledge, 2012. P. 1–9.
8. История чтения в западном мире от Античности до наших дней. М. : Изд-во ФАИР, 2008. 544 с.
9. *Goethe J.W.* On World Literature (1827) // World literature: a reader. London ; New York, 2013. P. 9–15.
10. *Prendergast C.* Introduction // Debating World Literature. London ; New York : Verso, 2004. P. I–XIII.

11. Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения : в 50 т. М. : Государственное издательство политической литературы, 1955.
12. Aijaz A. The Communist Manifesto and “World Literature” // *Social Scientist*. 2000. Vol. 28, № 7/8. P. 3–30.
13. Ленин В.И. Полное собрание сочинений : в 55 т. М. : Политиздат, 1981. Т. 41. 689 с.
14. Начинаем обсуждение тематических планов издательств на 1934 // Литературная газета. 1933. № 59. С. 2.
15. Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М. : ГИХЛ, 1934. 718 с.
16. Dobrenko E., Reitblat A. The Readers’ Milieu, 1917–1920s // *Reading Russia: A History of Reading in Modern Russia*. Milan : Ledizioni, 2019. P. 15–42.
17. Damrosch D. What is World Literature? Princeton : Princeton University Press, 2003. 324 p.
18. The Longman Anthology of World Literature / ed. by D. Damrosch. New York : Pearson/Longman, 2009.
19. Маяцкий М. Непереводимости реальные и воображаемые. Листая «Европейский словарь философий: лексикон непереводимостей» / под ред. Б. Кассен (2004) // *Логос*. 2011. № 5–6. С. 13–21.
20. Apter E. Against World Literature // *World Literature in theory*. Chichester, West Sussex ; Malden, MA : Wiley-Blackwell, 2014. P. 345–363.
21. Gayatri S. Death of a Discipline. New York : Columbia University Press, 2003. 136 p.

“World Literature” and Communication: Literary Connections, Reading Practices

Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies, 2021, 16, pp. 7–28. DOI: 10.17223/24099554/16/1

Anna V. Bogomolova, National Research University Higher School of Economics (Moscow, Russian Federation). E-mail: bogomolovaannav@gmail.com

Keywords: idea of “world literature”, comparative studies, literary communication, cultural expansion, Soviet project of “world literature”, cultural globalization.

The article focuses on the communicative aspect of “world literature”. Covering the history of the idea from Goethe’s concept to the modern criticism of “world literature”, the author analyses four episodes which are significant in terms of changes in the communicative environment. Initially, the idea shaped within the emerging bourgeois culture and transition from intensive to extensive type of secular reading and developing book industry in Europe. According to Goethe, the establishment of a close relationship between nations and eras through literature, the cosmopolitan community of writers and their close creative communication were a source of internationalization and unity of literature. The ideas of capitalist cultural expansion were introduced by Karl Marx and Friedrich Engels within the theory of materialism. Litera-

ture was thought of as spiritual production, which was the object of capitalist relations and depended on the economic system. Marx associated the creation of “world literature” with the influence of the global market, rather than with the voluntary activities of the enlightened bourgeoisie and aristocracy (implied by Goethe). The communicative aspect of “world literature” was not considered a positive phenomenon and a factor in the overall cultural development. The Soviet project of “world literature” supported literary communication. The project to create the Soviet canon of “world literature” combined Goethe’s thesis about the need to look back at the literary past and present of other nations with political tasks and propaganda of the Marxist views. Literature *per se* had a utilitarian function and was seen as an instrument of primarily ideological struggle. Modern Western theories and practices of “world literature” seek to destroy the old canon dominated by English and West European literature to implement a project of “world literature” aimed at the inclusion of literatures of smaller European, Oriental, and Asian countries. In the vein of pragmatism of American comparativists, translation is an intermediary for a more balanced canon, which inevitably increases dependence on the English language. Critics of globalization viewed “world literature” publishing projects as a commodification of literature through a convenient and easily digestible canon. Proceeding from a critical view of the current state of discipline, most researchers have to acknowledge that real practices and approaches to “world literature” have not reached Goethean utopian ideal of cosmopolitan project for the development of international communication within the humanitarian field in the era of globalization. Scholars are primarily concerned about whether it is possible to build an area of study of world literatures that would recognize the plurality of national literatures and include them without eliminating regional features, so that emerging identities would not be appropriated by global uniformity. Therefore, the translation and cultural policy of transmitting and receiving texts are the most important issues in the framework of rethinking the idea of “world literature”.

References

1. Casanova, P. (2003) *Mirovaya respublika literatury* [The World Republic of Letters]. Translated from French. Moscow: Izd-vo imeni Sabashnikovykh.
2. Moretti, F. (2016) *Dal'nee chtenie* [Distant Reading]. Translated from English by A. Vdovin, O. Sobchuk, A. Shel. Moscow: The Gaidar Institute.
3. Damrosch, D. (ed.) (2014) *World Literature in Theory*. Oxford: Wiley-Blackwell.
4. Pizer, J. (2006) *The Idea of World Literature: History and Pedagogical Practice*. Baton Rouge: Louisiana State UP.
5. Tikhonov, G. (2011) Kosmopolitizm v diskursivnom landshafte modernosti: dva konteksta vyrazheniya v epokhu Prosveshcheniya [Cosmopolitanism in the discursive landscape of modernity: two contexts of expression in the Age of Enlightenment]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 4. pp. 135–155.

6. Ecferman, I.P. (1986) *Razgovory s Gete v poslednie gody ego zhizni* [Conversations with Goethe in the last years of his life]. Translated from English by N. Man. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
7. Pizer, J. (2012) Wolfgang von Goethe: Origins and Relevance of Weltliteratur. In: D'haen, T., Damrosch, D. & Kadir, D. (eds) *The Routledge Companion to World Literature*. London; New York: Routledge. pp. 1–9.
8. Cavallo, G. & Chartier, R. (eds) (2008) *Istoriya chteniya v zapadnom mire ot Antichnosti do nashikh dney* [The History of Reading in the Western World from Antiquity to the Present Day]. Translated by M.A. Runova. Moscow: FAIR.
9. Goethe, J.W. (2013) On World Literature (1827). In: D'haen, T., Domínguez, C. & Rosendahl Thomsen, M. (eds) *World Literature: A Reader*. London; New York: Routledge. pp. 9–15.
10. Prendergast, C. (2004) Introduction. In: Prendergast, C. (ed.) *Debating World Literature*. London; New York: Verso. pp. I–XIII.
11. Marx K. & Engels, F. (1955) *Sochineniya: v 50 t.* [Works: in 50 vols]. Translated from German. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo politicheskoy literatury.
12. Aijaz, A. (2000) The Communist Manifesto and “World Literature”. *Social Scientist*. 28(7/8). pp. 3–30.
13. Lenin, V.I. (1981) *Polnoe sobranie sochineniy: v 55 t.* [Complete Works: in 55 vols]. Vol. 41. Moscow: Politizdat.
14. *Literaturnaya gazeta*. (1933) Nachinaem obsuzhdenie tematicheskikh planov izdatel'stv na 1934 [Beginning a discussion of the thematic plans of publishing houses for 1934]. 59. p. 2.
15. USSR. (1934) *Pervyy Vsesoyuznyy s'ezd sovetskikh pisateley. Stenograficheskiy otchet* [First All-Union Congress of Soviet Writers. Verbatim records]. Moscow: GIKhL.
16. Dobrenko, E. & Reitblat, A. (2019) The Readers' Milieu, 1917–1920s. In: Rebecchini, D. & Vassena, R. (eds) *Reading Russia: A History of Reading in Modern Russia*. Milan: Ledizioni. pp. 15–42.
17. Damrosch, D. (2003) *What is World Literature?* Princeton: Princeton University Press.
18. Damrosch, D. (ed.) (2009) *The Longman Anthology of World Literature*. New York: Pearson/Longman.
19. Mayatsky, M. (2011) Neperevodimosti real'nye i vobrazhaemye. Listaya “Evro-peyskiy slovar' filosofiy: leksikon neperevodimostey” pod red. B. Kassen (2004) [Real and imaginary untranslatables. Leafing through the “European Dictionary of Philosophy: A Lexicon of Untranslatables” ed. by B. Kassen (2004)]. *Logos*. 5–6. pp. 13–21.
20. Apter, E. (2014) Against World Literature. In: Damrosch, D. (ed.) (2014) *World Literature in Theory*. Oxford: Wiley-Blackwell. pp. 345–363.
21. Spivak, G. (2003) *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press.

М.В. Павлова

ТРИ «ЛЕСНЫХ ЦАРЯ»

Статья посвящена компаративному анализу переводов баллады «Лесной царь» Гете («Erlkönig») в исполнении В. Скотта (1797) и В.А. Жуковского (1818). Приводятся доказательства того, что при создании перевода «Лесного царя» В.А. Жуковский мог ориентироваться на более ранний перевод В. Скотта. В обоих вариантах перевода прослеживаются сходные переводческие решения и трансформации, а также наблюдается ориентация на авторско-литературную форму балладного жанра, тогда как оригинал выполнен в фольклорном ключе.

Ключевые слова: В. Скотт, В.А. Жуковский, баллада, компаративный анализ, перевод

Читатели и исследователи русской литературы хорошо знакомы с переводом баллады Гете «Erlkönig» в исполнении В.А. Жуковского («Лесной царь»). Он оказался очень удачным и стал не менее популярным в России, чем его немецкий оригинал. Однако ни в одном из исследований, посвященных балладному творчеству Жуковского, не указывается на то, что перевод «Лесного царя», скорее всего, состоялся при участии английского варианта известной баллады, выполненного В. Скоттом. Несмотря на то что намеренное обращение В.А. Жуковского к вальтер-скоттовскому переводу в контексте перевода баллады Гете документально нигде не зафиксировано, в данной статье мы постараемся привести доказательства в пользу данной гипотезы.

Баллада В. Скотта «The Erl-King» была написана в 1797 г., т.е. через 15 лет после написания оригинала (1782) и почти за 20 лет до перевода В.А. Жуковского (1818). Таким образом, можно предположить, что В.А. Жуковский, прекрасно знакомый с балладным творчеством В. Скотта, не должен был обойти своим вниманием английский вариант перевода «Лесного царя». Это также доказывают некоторые дневниковые записи и пометы В.А. Жуковского в книгах его

личной библиотеки. Так, А.С. Янушкевич в монографии «В мире В.А. Жуковского» приводит список литературных источников для балладного творчества, составленный русским поэтом, и датирует его 1810 г.: «...к 1810 г. относится чтение Жуковским сочинения известного немецкого ориенталиста, профессора восточных языков в Йене и Гёттингене И.-Г. Эйхгорна “Всеобщая история культуры и литературы новой Европы”» [1. С. 91]. В первом томе имеются не только многочисленные пометы, связанные с историей рыцарства, рыцарской поэзии и английской баллады, но и записи, свидетельствующие о целенаправленном внимании Жуковского-читателя к эстетике балладного жанра. Так, на обороте нижнего форзаца Жуковский составляет список источников для переводного творчества:

*Для баллад
Persi reliques*

Немецкие баллады

Шиллер

Бюргер

Пфедфель

Гольдсмит

Walter Scott [1. С. 91]

О вальтер-скоттовском переводе баллады «Erlkönig» в контексте изучения балладного творчества В.А. Жуковского впервые упоминает Е.Г. Эткинд в работе «Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина». Исследователь приводит в пример балладу «The Erl-King» как доказательство отличия поэтики баллад Жуковского и Скотта.

Если сравнивать переводы баллады Гете по степени близости к оригиналу, то «Лесной царь» В.А. Жуковского оказывается значительно дальше от него, чем «The Erl-King» В. Скотта. В.А. Жуковский, несмотря на то что достаточно верно передает содержание гетевской баллады, практически полностью отказывается от фольклорной стилистики оригинала и традиционно организует свой текст по принципам литературной баллады, к тому времени уже разработанным в его творчестве. Еще М. Цветаева в известной статье «Два “Лесных царя”» отмечает, что, исходя из фольклорно-мифологической подосновы баллады Гете, Лесной царь оказывается вполне реальным. Совсем иначе обстоит дело у В.А. Жуковского.

У Жуковского ребенок погибает от страха.

У Гёте от Лесного Царя.

У Жуковского – просто. Ребенок испугался, отец не сумел успокоить, ребенку показалось, что его схватили (может быть, ветка хлестнула), и из-за всего этого показавшегося ребенок достоверно умер <...>

Лесной Царь Жуковского (сам Жуковский) бесконечно добрее: к ребенку добрее – ребенку у него не больно, а только душно, к отцу добрее – горестная, но все же естественная смерть, к нам добрее – ненарушенный порядок вещей. Ибо допустить хотя бы на секунду, что Лесной Царь есть, – сместить нас со всех наших мест. <...> Страшная сказка на ночь. Страшная, но сказка. Страшная сказка нестрашного дедушки. После страшной сказки все-таки можно спать.

Странная сказка совсем не дедушки. После страшной гётевской не-сказки жить нельзя – так, как жили (в тот лес! Домой!) [2. С. 286].

Изменение смысла в переводе Жуковского достигается путем трансформации оригинальных диалогов, на что также указывается в статье:

...у Жуковского – пересказ видения, у Гёте – оно само: «Родимый, Лесной Царь созвал дочерей! Мне, вижу, кивают из темных ветвей...» (Хотя бы «видишь?») – и: «Отец, отец, неужто ты не видишь – там, в этой страшной тьме, Лесного Царя дочерей?» Интонация, в которой мы узнаем собственное нетерпение, когда мы видим, а другой – не видит. И такие разные, такие соответственные вопросам ответы: олимпийский – Жуковского: «О нет, все спокойно в ночной глубине. То ветлы седые стоят в стороне», – ответ даже ивовых взмахов, то есть иллюзии видимости не дающий! И потрясенный, сердцебиенный ответ Гёте: «Мой сын, мой сын, я в точности вижу...» – ответ человека, умоляющего, заклинающего другого поверить, чтобы поверить самому, этой точностью видимых ив еще более убеждающего нас в обратном видении [2. С. 289].

В переводе В. Скотта сохраняется эта оригинальная интонация, с которой отец отвечает испуганному ребенку: «Oh yes, my loved treasure, I knew it full soon» (*О да, мое любимое сокровище, я сразу точно понял*). Иррациональное в балладе В. Скотта кажется таким же реальным, как и в гетевском тексте. На данном этапе литературного творчества В. Скотта в большей степени интересуется фантастическое начало. Неслучайно в письме к мисс Кристиан Рутерфорд (октябрь 1797 г.) В. Скотт называет балладу «историей о гоблине» («a goblin story») и дает особые указания к ее прочтению: «To be read

by a candle <...>» [3] (*Читать при свече*). Изменение отношения к чудесным и страшным явлениям на более ироническое в творчестве В. Скотта произойдет позже (см., например, поэму «Мармион»). Изменение отношения к фантастике проявляется и в балладном творчестве В.А. Жуковского. Второй период его балладного творчества характеризуется заметным уменьшением доли фантастического в повествовании, что можно наблюдать в балладе «Лесной царь».

Как видно, здесь русский поэт следует в своей эволюции за В. Скоттом, учитывая не только его ранние опыты в балладном жанре, но и более поздние лиро-эпические сочинения, отсюда и различия английской и русской интерпретаций гетевского текста.

Близость переводческих стратегий В.А. Жуковского и В. Скотта можно наблюдать и на стилистическом уровне. В период написания «Лесного царя» В. Скотт ориентирован преимущественно на литературную форму баллады и, несмотря на относительную близость к оригиналу, производит трансформацию подлинника, результатом которой становится заметная стилизация поэтической семантики и формы баллады в сентиментальном ключе, что наблюдалось и в его переводе баллады «Ленора» Бюргера. В. Скотт меняет оригинальный гетевский паузник на амфибрахий, что делает звучание перевода более плавным и напевным. Довольно сдержанные образы Гете в вальтер-скоттовском варианте представлены в духе чувствительного романтизма. Это достигается при소вокуплением оригинальных эпитетов, отсутствующих в оригинале: «fond father» (любящий отец) вместо просто «Vater» (отец); “my boy” (мой мальчик), «my heart's darling» (мой сердечный), «my child» (мой ребенок), «my loved treasure» (мое любимое сокровище) вместо сдержанного гетевского «mein Sohn» (мой сын), «mein Kind» (мой ребенок).

Характерным вальтер-скоттовским приемом, также проявившемся уже в его переводе «Леноры», является отказ от «пестроты» оригинальной образной системы, что заметно усиливает сентиментальное звучание перевода. Так, в переводе гетевской баллады у В. Скотта фигурирует только одна дочь Лесного царя вместо оригинального «Töchter» (дочери). По мнению Е.Г. Эткинда, такая трансформация придает Лесному царю «большую человеческую конкретность» [4. С. 110].

Подобное обращение с оригинальным текстом можно наблюдать и у В.А. Жуковского: та же смена оригинального паузника на амфибрахий, та же трансформация лексической и образной системы.

Уже при просмотре первой строфы немецкого, английского и русского текстов баллады создается впечатление, что в переводе В.А. Жуковского не обошлось без влияния вальтер-скоттовского текста.

Гете	В. Скотт	В.А. Жуковский
Wer reitet so spät durch Nacht und Wind? Es ist der Vater mit sei- nem Kind. Er hat den Knaben wohl in dem Arm, Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm [5. S. 154].	O, who rides by night thro' the woodland so wild? It is the fond Father embracing his child; And close the Boy nestles with- in his lov'd arm, To hold himself fast, and to keep himself warm [6. С. 86].	Кто скачет, кто мчится под хладною мглой? Ездок запоздалый, с ним сын молодой. К отцу, весь издрогнув, малютка приник ; Обняв, его держит и греет старик [7. С. 137]
<i>Кто едет так быстро сквозь ночь и ветер? Это отец со своим ребенком. У него в объятиях мальчик, Он обхватил его надежно, он согревает его.</i>	<i>О! Кто скачет ночью через лес так дико? Это любящий отец, обнимающий своего ребенка. И ближе прижимается мальчик в любящих объятиях, Чтобы держаться крепче, и чтобы было теплее.</i>	

Там, где у Гете относительно сдержанное перечисление событий, В. Скотт и В.А. Жуковский добавляют чувственности.

Во второй строфе обоих вариантов баллады происходит похожая трансформация оригинального текста, в результате которой изменяется характеристика Лесного царя. У Гете Лесной царь предстает в короне и с хвостом («mit Kron' und Schweif»). В. Скотт, следуя сентиментальной тональности своего произведения, заглушающей фольклорно-языческое звучание подлинника, меняет оригинальное «Schweif» (хвост) на «shroud» (саван, пелена, покров). Подобная переводческая замена может быть объяснена желанием сохранить оригинальную звуковую форму лексемы «Schweif». Это заставило В. Скотта отказаться от гетевского образа, который в английском варианте трансформировался бы в фонетически более нейтральное «tale». Вальтер-скоттовская замена кажется тем более удачной, что

образ «савана» хорошо гармонирует с последующей репликой отца, который, желая успокоить ребенка, объясняет его видение «темной пеленой облака» («a dark wreath of the cloud»), что кажется убедительнее гетевского сравнения «хвоста» Лесного царя с «полосой тумана» («Nebelstreif»). В.А. Жуковский подобно В. Скотту заменяет хвост «густой бородой», что, во-первых, заметно облагораживает гетевского персонажа и, во-вторых, точно так же, как и в английском тексте, более соответствует последующему сравнению с «туманом над водой».

В третьей и четвертой строфах баллады, претерпевших наиболее значительные трансформации в русском переводе, В.А. Жуковский оказывается весьма далек как от гетевского оригинала, так и от перевода В. Скотта, который постарался сохранить оригинальную гетевскую образность.

<i>Geme</i>	<i>В. Скотт</i>	<i>В.А. Жуковский</i>
«Du liebes Kind, komm geh' mit mir! Gar schöne Spiele, spiel ich mit dir, Manch bunte Blumen sind an dem Strand, Meine Mutter hat manch gülden Gewand».	«O come and go with me, thou loveliest child; By many a gay sport shall thy time be beguiled; My mother keeps for thee many a fair toy, And many a fine flower shall she pluck for my boy».	«Дитя, оглянися; младе- нец, ко мне; Веселого много в моей стороне; Цветы бирюзовы, жем- чужны струи ; Из золота слиты чертоги мои».
«Mein Vater, mein Vater, und hörst du nicht, Was Erlenkönig mir leise verspricht?» «Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind, In dürren Blättern säuselt der Wind» [5. S. 154–155].	«O father, my father, and did you not hear The Erl-King whisper so low in my ear?» «Be still, my heart's darling--my child, be at ease; It was but the wild blast as it sung thro' the trees» [6. С. 86–87].	«Родимый, лесной царь со мной говорит: Он золото, перлы и ра- дость сулит». «О нет, мой младенец, ослышался ты: То ветер, проснувшись, колыхнул листы» [7. С. 137].
« <i>Любимое дитя, идем со мной!</i> <i>В чудесную игру сыграю я с тобой,</i> <i>На берегу много ярких цветов,</i> <i>У моей матери есть</i>	« <i>О, пойдем со мной, прекрас- ное дитя.</i> <i>Ты будешь коротать свое вре- мя множеством веселых игр.</i> <i>У моей матери много краси- вых игрушек для тебя,</i> <i>И много прекрасных цветов</i>	

много золотых платьев».	соберет она для моего маль- чика.
«Мой отец, мой отец, разве ты не слышишь?»	«О отец, мой отец, ты не слышал,
Что Лесной царь тихо мне обещал?»	Лесной царь шепчет так низ- ко на ухо?»
«Будь спокойным, оставайся спокойным, мое дитя,	«Будь спокоен, мой сердеч- ный, мое дитя, успокойся.
В сухой листве шеле- стит ветер».	Это был порыв ветра, что поет среди деревьев».

У Гете и В. Скотта отец говорит о своей матери, к которой, по всей видимости, направляются путники. Жуковский решает не использовать второстепенный образ, очевидно, желая сосредоточить внимание на основных персонажах. Также, следуя уже привычной тактике перевода, он использует характерные авторские образы, отсутствующие в оригинале: «цветы бирюзовы, жемчужны струи»; «золото, перлы и радость сулит».

Пятая строфа перевода В.А. Жуковского тяготеет к оригинальному варианту баллады, однако и здесь можно усмотреть влияние английской сентиментальной традиции. Русский переводчик вводит характерный для сентиментального пейзажа и традиционный для своего творчества образ месяца: «При месяце будут играть и летать». Этого образа нет в оригинале, однако он обнаруживается в шестой строфе вальтер-скоттовского текста: «the grey willow that danced to the moon» (*серая ива, что пляшет при луне*).

Предпоследняя строфа баллады Гете охарактеризована М. Цветаевой как «взрыв, открытые карты, сорванная маска, угрозы, ультиматум»: «Ich lieb dich, mich reizt deine schöne Gestalt, // Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt!» (*Я люблю тебя! Меня прельстила твоя красота! И если ты не согласен – я возьму силой!*). В переводе В.А. Жуковского видим гораздо менее сильное, «пассивное» (М. Цветаева): «Дитя! Я пленился твоей красотой! // Неволей иль волей, а будешь ты мой». У В. Скотта: «Or else, silly child, I will drag thee away» (*А иначе, глупый ребенок, я утащу тебя*). Смена милости на гнев в интонации Лесного царя строится В. Скоттом на контрасте обращений к ребенку «loveliest child» (прекраснейшее дитя), «loveliest boy» (прекраснейший мальчик), «my

child» (мой ребенок) и уничижительное «silly child» (глупый ребенок) в пятой строфе. Угроза Лесного царя в интерпретации В. Скотта хотя и близка к оригиналу, однако кажется более облегченной и сглаживающей резкость сюжетного поворота баллады Гете.

Максимально близка к оригиналу последняя, восьмая, строфа баллады в исполнении В. Скотта. Переводчик не только оставляет практически без изменений образное наполнение строфы, но и сохраняет оригинальный синтаксический строй (ср., например, четвертый стих: Гете – «*Erreicht den Hof mit Mühe und Not*» (Достигает двора *с трудом, через силу*); В. Скотт – «*He reaches his dwelling in doubt and in dread*» (Достигает своего жилища *в сомнении и страхе*). Этот оборот опущен в переводе В.А. Жуковского так же, как и упоминание «двора», куда приезжает всадник со своим ребенком. Такое переводческое решение хотя и отдаляет перевод от текста оригинала, может показаться оправданным, так как Гете не открывает читателю, куда приехал ездок. В. Скотт конкретизирует ситуацию: «his dwelling». То же, кстати, делает и А.А. Фет в более позднем и более буквальном переводе «Лесного царя»: «Насилу достиг он двора *своего*...». В переводе В.А. Жуковского – более неопределенное: «ездок доскакал».

Как видно, вальтер-скоттовский перевод баллады «Лесной царь» занимает «промежуточное» положение между гетевским текстом, приближенным к фольклорным балладным образцам, и «подчеркнуто литературным вариантом» В.А. Жуковского. Если учитывать неоспоримый факт ориентации В.А. Жуковского на балладное творчество В. Скотта, можно говорить о том, что ранние опыты В. Скотта задают вектор переводному творчеству В.А. Жуковского и выступают в роли переходной ступени на пути становления и развития его как поэта и переводчика. Интересно, что В. Скотт впоследствии вернется к народным вариантам разработки балладного жанра, В.А. Жуковский же останется верен выбранному ранее курсу, создав, таким образом, свою собственную философию жанра.

Литература

1. Янушкевич А.С. В мире Жуковского. М. : Наука, 2006. 524 с.
2. Цветаева М.И. Два Лесных Царя // Мастерство перевода. М. : Советский писатель, 1964. С. 286–289.

3. *Lockhart J.G.* Memoirs of the life of Sir Walter Scott. URL: <http://www.gutenberg.org/files/24497/24497-h/24497-h.htm>

4. *Эткинд Е.Г.* Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина. Л. : Наука, 1973. 248 с.

5. *Göthe J.W.* Erlkönig // *Göthe J.W.* Gedichte. Hamburg, 1974. S. 154–155.

6. *Scott W.* The poetical works of Sir Walter Scott. Boston: Little, Brown and Company, 1857. Vol. 7.

7. *Жуковский В.А.* Баллады. М. : Советская Россия, 1981. 157 с.

Three “Erl-Kings”

Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies, 2021, 16, pp. 29–38. DOI: 10.17223/24099554/16/2

Maria V. Pavlova, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: dubenkoumaria@yandex.ru

Keywords: W. Scott, V. Zhukovsky, ballad, comparative analyses, translation.

The scholars of Russian literature are very well aware of V. Zhukovsky’s translation of Goethe’s “Erlkonig” (1782), published as “Lesnoy tsar’ ” (1818). However, none of the studies of Zhukovsky’s literary works mentions that Zhukovsky presumably used the English variant of the ballad by W. Scott for his translation of “Lesnoy tsar’ ”. W. Scott’s “The Erl-King” (1797) was written fifteen years after the original and almost twenty years before Zhukovsky’s translation. Thus, it can be assumed that V. Zhukovsky, who was acquainted with W. Scott’s, couldn’t ignore the English translation of “Erlkonig”. If we compare V. Zhukovsky’s and W. Scott’s translations in terms of their closeness to the original, we can see that the former is significantly far from the original than the latter. Zhukovsky is faithful to the original in terms of the content, but he completely abandons the folklore stylistics of the original and traditionally organizes his text according to the ballad principles, which have already been developed in his original works. However, in his evolution, V. Zhukovsky follows W. Scott and draws on not only W. Scott’s early ballads but also his later narrative poems. By the moment when V. Zhukovsky starts translating Goethe’s ballad, he must have been acquainted with W. Scott’s narrative poems and other poetical pieces, which results in a difference between the original, English, and Russian translations. The closeness of Zhukovsky’s and Scott’s translation strategies can be seen not only on the level of content but also on the stylistic level. When creating “The Erl-King”, W. Scott focuses on the literary form of the ballad: even though his translation is quite close to the original, he transforms the poetical semantics and ballad form in the vein of sentimentalism, which can be also seen in his translation of Burger’s “Lenore”. The comparative analyses of the original and two translations by Zhukovsky and Scott allows making a conclusion that W. Scott’s translation of “Erlkonig” can be “interposed” between Goethe’s text, which is close to folklore ballad traditions, and Zhukovsky’s literary variant. If we take into account the undeniable fact that V. Zhukovsky looked to W. Scott’s ballads, we can say that early

W. Scott's literary pieces vector Zhukovsky's translational creative works and play the role of a transition stage for Zhukovsky's development as a poet and translator. It should be noted then, that later W. Scott returns to folklore variants of the ballad, while Zhukovsky remains faithful to the previously developed course to create his own philosophy of the genre.

References

1. Yanushkevich, A.S. (2006) *V mire Zhukovskogo* [In Zhukovsky's World]. Moscow: Nauka.
2. Tsvetaeva, M.I. (1964) Dva Lesnykh Tsarya [Two Erl-Kings]. In: Chukovsky, K.I. (ed.) *Masterstvo perevoda* [The Mastery of Translation]. Moscow: Sovetskiy pisatel'. pp. 286–289.
3. Lockhart, J.G. (n.d.) *Memoirs of the life of Sir Walter Scott*. [Online] Available form: <http://www.gutenberg.org/files/24497/24497-h/24497-h.htm>
4. Etkind, E.G. (1973) *Russkie poety-perevodchiki ot Trediakovskogo do Pushkina* [Russian poets-translators from Trediakovsky to Pushkin]. Leningrad: Nauka.
5. Goethe, J.W. (1974) *Gedichte*. Hamburg: [s.n.]. pp. 154–155.
6. Scott, W. (1857) *The poetical works of Sir Walter Scott*. Boston: Little, Brown and Company. Vol. 7.
7. Zhukovsky, V.A. (1981) *Ballady* [Ballads]. Moscow: Sovetskaya Rossiya.

С.В. Березкина

**ЛИБРЕТТО С.П. ШЕВЫРЕВА ПО БАЛЛАДЕ
В.А. ЖУКОВСКОГО (ОПЕРА А.Н. ВЕРСТОВСКОГО
«ВАДИМ, ИЛИ ПРОБУЖДЕНИЕ
ДВЕНАДЦАТИ СПЯЩИХ ДЕВ»)¹**

Рассматривается история работы С.П. Шевырева над либретто к опере А.Н. Верстовского «Вадим, или Пробуждение двенадцати спящих дев», поставленной на московской сцене в 1832 г. Для Шевырева было характерно пародийно-полемическое восприятие баллады В.А. Жуковского, по мотивам которой создавалась опера. Его работа отражала театральные впечатления, полученные им в Италии. Изменения, внесенные либреттистом в сюжет баллады, не были приняты Верстовским, отказавшимся от созданного Шевыревым сочинения. В статье дается обзор источников сведений о текстах из не сохранившегося в полном виде либретто Шевырева.

Ключевые слова: творческое наследие С.П. Шевырева, либретто к опере А.Н. Верстовского «Вадим, или Пробуждение двенадцати спящих дев», баллада В.А. Жуковского «Двенадцать спящих дев» в пародийном восприятии современников.

Баллада В.А. Жуковского «Двенадцать спящих дев» (1811–1817) привлекла внимание композитора А.Н. Верстовского (1799–1862) в 1828 г., когда он решил создать на ее основе оперу в русском национальном духе. К написанию либретто был привлечен поэт, переводчик, критик журнала «Московский вестник» С.П. Шевырев (1806–1864), трудившийся над ним в 1828–1829 гг. Написанное им либретто имело сложную историю, что отчасти было связано с тем своеобразным, с элементами пародирования, восприятием баллады, кото-

¹ Исследование проведено в Томском государственном университете за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-18-00083 «Русская эпистолярная культура первой половины XIX века: текстология, комментарий, публикация»).

рое было характерно для Шевырева. История либретто освещена в работах М.И. Аронсона [1. С. 22] и М.И. Медового [2], однако многие детали и сложные творческие моменты не нашли в них отражения, что диктует необходимость нового ее изложения на основе рукописных и печатных источников.

Либретто Шевырева для оперы Верстовского «Вадим, или Пробуждение двенадцати спящих дев» не сохранилось. Как сообщал Шевырев в 1832 г. на страницах газеты «Молва», им была написана первая половина либретто еще в Москве в 1828 г. [3. С. 389], заканчивал же он его за границей в 1829 г.: часть была выслана в апрелемае из Германии, окончание – в начале осени из Италии [4. Л. 31–32, 45 об., 51 и др.; 5. С. 104–109]. Работа Шевырева была негативно встречена Верстовским, который отказался принять ее в качестве либретто для своей оперы. В итоге оно было переписано с участием, главным образом, С.Т. Аксакова [6. Л. 3–4 об., письмо Аксакова к Шевыреву от 25 октября 1829 г.], а затем М.Н. Загоскина и кн. А.Н. Шаховского, хотя, по-видимому, какие-то из текстов Шевырева в нем были сохранены.

Шевырев изменил сюжет баллады, сделав героя незаконнорожденным и отцеубийцей (последний элемент был сохранен в либретто и после его переделки), поэтому осенью 1829 г. он, еще не зная о реакции Верстовского, с беспокойством ожидал от него отклика: «...идея-то Вадима та, что и для отцеубийцы есть спасение в религии. Помнишь, я тебе рассказывал, – писал он Погодину, – одну сказку об Эдипе христианском? У нас великие идеи дремлют в народе: их надо пробуждать» [4. Л. 51]. Узнав об отрицательном отношении Верстовского к своим сюжетным новшествам, Шевырев в ответ на письмо Погодина от 20 октября 1829 г. [7. Л. 17] написал ему 27 октября (н. с.) 1829 г. из Рима:

Все, что годится в балладу, не годится на сцену – и обратно. Баллады Жуковского – это поэтические сны, бред <...> Во сне можно влюбиться в 12 дев, а наяву нельзя, разве в 12 девок, чтоб не сказать похуже имени, щадя твои девственные уши. Какими же *вещественными* узами приковать Вадима к девам? Извини, не удержусь: ведь у него нет двенадцати х... Поэтому из Вадима я и сделал мечтателя, который и гибнет невинною жертвой своего нравственного онанизма. Но мечтатель – лицо не драматическое; чем бы я наполнил действие, ибо мечтание не борение, а

без борения действия нету. Для этого я и вызвал новую пружину, не существующую в балладе: отцеубийство. <...> чтобы оживить идеальность содержания, произрастающую из главной мысли, я окружил его разными живыми сценами, как то: витязи, выбор женихов и невест и, наконец, пир. <...> есть еще два способа: представить à la Пушкин 12 дев поэтической борделью или написать драматическую пародию – представив идеалиста немецкого, который доказывает по системе Шеллинга, что в 12 дев влюбиться возможно, или что-нибудь подобное [4. Л. 57–57 об.].

15 ноября 1829 г. Погодин написал Шевыреву в ответ, что его письмо доставило ему «пребольшое удовольствие» [7. Л. 20 об.].

Из писем к Шевыреву и ответов на просьбы о переделках, на которые его пытались подвинуть и Погодин, и С. Аксаков, и Верстовский, становится ясно, что в его напряженно-лирическом либретто были и «хоры Бояна», и «темное проклятье», и «объяснительная» сцена в роще, и «сцена отчаяния», и «совершение таинства» в пещере (пробуждение дев), из которой Вадим выходит *очищенный, преобразенный, светлый*, далее «восторг, нужный для идущего на бой», чудесные «щит и меч», наконец, «труп» Вадима. Киевский князь Владимир в творении Шевырева (в оперной постановке он был переименован в Святослава) ругал своих слуг дураками и дурами, после адской сцены следовала сцена с «капризами» Гремиславы и затем со «змеей». То, что было предложено взамен другими авторами либретто, казалось Шевыреву «смешным» и напоминало «твердовщину» Загоскина, т.е. его либретто к опере Верстовского «Пан Твердовский» (1828). Доказывая свою правоту, Шевырев ссылаясь на комедии Шекспира и восхищавшие его в Италии балеты известного хореографа С. Вигано (Viganò, 1769–1821) [4. Л. 69 об.–70]. В письме Шевырева к Погодину от 6 марта (н. с.) 1830 г. говорилось: «Нечего толковать о Вадиме. Я вам дал полное право кромсать его как угодно, но не объявляйте, что он мой, и потушите молву об этом, если она есть» [4. Л. 92 об.].

Премьера оперы в роскошном художественном оформлении состоялась в Москве 25 ноября 1832 г. Вскоре была напечатана анонимная рецензия на постановку, которая включала сообщение об авторском замысле либретто, написанное, несомненно, самим Шевыревым. В нем говорилось:

«Вадим» <...> первоначально был написан г. Шевыревым и имел совершенно другую мысль, другое расположение. У г. Шевырева поэма оканчивалась преображением витязя вместе с пробудившимися девами: Гориславе оставлены были одни рыдания над смертными останками жёниха, погибшего жертвою своего бескорыстного подвига. Отцеубийство, которое теперь кое-как прилажено к механизму поэмы, совершалось не на сцене, даже не во время представления, и притом без всякого умышленного содействия ада; оно было случайным эпизодом прошлой жизни Вадима; пред глазами зрителей, на сцене, погибал от руки его просто литовский князь, также случайный похититель Гориславы. Повторения звонка, при различных искушениях, отвлекавших Вадима от цели, также не было; другие сценические пружины двигали машинизмом поэмы, как то: видение, сон, спасение спящего Вадима от змеи рукою Гориславы и проч. Расположение пиесы было совсем другое: опера состояла из четырех актов; пролога не было. Но ни мысль сия, ни расположение не соответствовали, во-первых, музыкальным видам композиста, во-вторых, сценическим условиям театра [3. С. 389].

Это заявление, прозвучавшее после публикации на страницах «Молвы» нескольких песен и хора из оперы, причем без указания имени автора, – песни новгородского витязя Стемида, песни старца-пустынника, хора «Царский пир тебя честит...», песни Гремиславы («Моей судьбы печальней в свете нет...») и песни сторожевой девы [8–10], можно расценить как указание на то, что Шевырев не был автором этих текстов.

Верстовский считал, что «русской оперой» о Вадиме был заложен «камень основания русской музыкально-драматической характеристики» [2. С. 8]. Впоследствии он утверждал, конечно же, преувеличивая, что у либретто этой оперы было «десять авторов» [11. С. 51–52]. В канун премьеры Шевырев опубликовал письмо, в котором отрекся от либретто, предлагая назвать его «общим произведением друзей композитора», и где утверждал, что ему «до сих пор» не известны перемены, произведенные в нем [12]. После увиденного спектакля Погодин написал Шевыреву 29 ноября 1832 г.: «Считая себя терпящим, ты мог бы оправдаться, напечатав свою пиесу, как ты ее написал; но этого не присоветует тебе и враг. <...> Ты прочти свою пиесу, взгляни на игранную и разочти, что было бы произведено выброшенною частью вместе с остальною» [13. С. 91–92; 7. Л. 82–82 об.]. Впоследствии в «Русском биографическом словаре»

было опубликовано ошибочное сообщение о том, что в 1832 г. Шевырев будто бы издал свое либретто под заглавием «Вадим» [14. С. 29]. С пометой «дезидерата» и отсылкой к этому словарю сообщение попало даже в каталог РНБ, где его можно видеть и по сей день! Между тем в переписке Шевырева речь шла лишь о планах публикации либретто. Об этом свидетельствует письмо бар. Е.Ф. Розена к Шевыреву от 16 декабря 1832 г. из Петербурга с упоминанием театрального цензора: «Вашего Вадима здесь не дают <...> Могу отдать его в ценсурование, ибо я хорошо знаком с Ольдекопом, которого немногие знают под сим именем его – и не в шутку называют <...>!» [15. Л. 5 об.]. В письме Н.А. Мельгунова от 18 января 1833 г. говорилось о намерении опубликовать в альманахе (не вышел) сцену пира из либретто Шевырева, прибавив к нему «вкратце содержание оперы: пусть все видевшие ее судят о разнице» [2. С. 10].

В прижизненных нотных изданиях Верстовского печатались из оперы только песня Гремиславы «Моей судьбы печальней в свете нет...») и песня сторожевой девы «Идет, идет обетованный...»: первая с указанием на авторство Жуковского (такого текста в его наследии не имеется), вторая анонимно. Сохранилась писарская рукопись либретто из архива С.Т. Аксакова с его (и другого, неустановленного лица) поправками, вставками, записями под заглавием «Вадим, или Пробуждение двенадцати спящих дев. Волшебная опера в 3-х действиях с Прологом. [Взятая из баллады В.А. Жуковского]» [16]; рукой Аксакова на л. 1 об.–2 список «Действующие лица» с именами московских актеров, на л. 35 об.–39 наброски мизансцен, список дублеров, подсчет смены декораций, на л. 28 подпись Аксакова; записи рукой Шевырева в рукописи отсутствуют. Либретто из архива Аксакова написано стихами и прозой, в то время как созданное Шевыревым сочинение было полностью стихотворным. По рукописи Аксакова тексты из либретто, как якобы написанного Шевыревым, публиковались в ряде музыковедческих изданий. С.Л. Гинзбург в хрестоматии, вышедшей в 1941 г., ввел в научный оборот аксаковскую рукопись и дал по ней подробный пересказ «либретто Шевырева», публикацию явления 3 из пролога с балладой старца-пустынника и явления 3 из действия II с песней «Моей судьбы...» [17. С. 277–285]. В позднейшей многотомной «Истории русской му-

зыки» приводились по аксаковской рукописи тексты песен из «либретто Шевырева» «Завивайте венки...», «Просияй ты, солнышко красное...» и «Не соколы в теремах...» с нотами [18. С. 424].

Что же в действительности сохранилось в наследии Шевырева из либретто «Вадима»? При наличии отречения автора от того, что представляла собой опера «Вадим» на сцене в 1832 г., мы можем с уверенностью включать в издания Шевырева только два сохранившихся текста – романс Вадима «Ах! опять проснулась мука...», известный в автографе под заглавием «Романс из оперы Вадим» с датой «11 февр<аля> 1829. Москва» [19], и песню Гремиславы «Участь моя горькая...», опубликованную в 1830 г. [20] и перепечатанную в 1831 г. [21. С. 39–42]. Эти тексты не были использованы в опере Верстовского, их нет и в рукописи Аксакова.

Упоминание в письмах Шевырева о «хорах Бояна», восхищавших его друзей, позволяет высказать самое осторожное предположение о том, что помещаемый ниже текст из рукописи Аксакова мог принадлежать ему хотя бы частично (он очень близок Шевыреву идейно и по творческой манере):

Боян
(выходит на середину сцены и начинает)
 Не соколы в теремах, не стаи синиц,
 То витязей строй и хоры девиц!
 Не за лебедью плавной
 Увивается орел,
 За царевой тихонравной
 Богатырь молодой вошел!

Хор
 Будет пир певцу Бояну,
 Быть ему на свадьбе пьяну.

Боян
 Не стожары горят у Перуна в дому,
 То племя княжье в златом терему.
 Не луна с звездами входит
 На лазурный неба свод,
 За собою князь выводит
 Милых чад и свой народ!

Хор
Не шуметь, певцы, умолкни,
Соловей рассыпья, щелкни! [16. Л. 17–17 об.]

В «Истории русской музыки» был напечатан по рукописи Аксакова из этой песни только первый куплет Бояна с хором [18. С. 424].

Опера «Вадим, или Пробуждение двенадцати спящих дев» была создана по *мотивам* произведения Жуковского. Изначально главным в замысле Верстовского была так называемая русская характеристика оперы, и эта сторона замысла не вызывала возражений Шевырева. Его трактовка сюжета «Вадима» была ультраромантической, и он, усложняя его, вводил в действие сложную психологическую мотивацию и яркие сценические эффекты. Пародирование Шевыревым в письмах к Погодину сюжета Жуковского имело «прикладное» значение, поскольку позволяло ему настаивать на правомерности своей трактовки сюжета. Все это было возможно на основе легкого, устремленного ввысь сочинения Жуковского, герои которого будто не касались земли. Зазор между земным и небесным позволял использовать различные пародийные инструменты при обращении к балладе о «спящих девах», и ими воспользовался не только Шевырев, но и И.В. Проташинский, выпустивший на ее основе в 1831 г. пародию на балладу Жуковского «Двенадцать спящих бутошников»².

Литература

1. Шевырев С.П. Стихотворения / вступ. ст., ред. и примеч. М.И. Аронсона. Л. : Советский писатель, 1939. 239 с.
2. Медовой М.И. С.П. Шевырев – либреттист «Вадима» (о новаторском характере исканий С. Шевырева и А. Верстовского) // Литературный процесс и традиции. Архангельск, 1992. С. 3–15.
3. Русский театр // Молва. 1832. 6 декабря. № 98. С. 389–392.
4. Письма С.П. Шевырева к М.П. Погодину // РО ИРЛИ. Ф. 26. № 14.
5. Письма А.Н. Верстовского к С.П. Шевыреву (1829–1862) // Музыкальная старина. СПб. : Изд-во РМГ, 1911. Вып. 6. С. 104–115.
6. Письма С.Т. Аксакова к С.П. Шевыреву // ОР РНБ. Ф. 850. № 108.

² Об истории ее, с приведением новых данных по источникам, см.: [22. С. 301–302].

7. Письма М.П. Погодина к С.П. Шевыреву // ОР РНБ. Ф. 850. № 444.
8. Песня новгородского витязя Стемида [«Багровой тучей облекло...»] // Молва. 1832. 29 июля. № 60. С. 237.
9. Песнь старца-пустынника [«Первый кубок в честь тебе...», с хором]; Хор [«Царский пир тебя честит...»]; Песнь Гремиславы [«Моей судьбы печальней в свете нет...»]; Песнь сторожевой девы [«Идет, идет обетованный!..»] // Молва. 1832. 22 ноября. № 94. С. 371–372 [должно быть: С. 373–374].
10. Баллада старца-пустынника (из Пролога оперы «Вадим») [«Давно здесь жил кудесник Громобой...»] // Молва. 1832. 2 декабря. № 97. С. 385–386.
11. Из бумаг С.П. Шевырева // Русский архив. 1878. № 5. С. 47–87.
12. *Шевырев С.П.* Письмо к издателю «Телескопа» и «Молвы» // Молва. 1832. 14 октября. № 83. С. 332.
13. *Барсуков Н.П.* Жизнь и труды М.П. Погодина : в 22 т. СПб. : Типография М.М. Стасюлевича, 1891. Кн. 4. 450 с.
14. Русский биографический словарь. СПб. : Типография Главного управления уделов, 1911. Т. 23 [Шебанов-Шютц]. 557 с.
15. Письма Е.Ф. Розена к С.П. Шевыреву // ОР РНБ. Ф. 850. № 474.
16. Вадим, или Пробуждение двенадцати спящих дев. Волшебная опера в 3-х действиях с Прологом // РГАЛИ. Ф. 10. Оп. 4. № 166.
17. Русский музыкальный театр 1700–1835 гг. : хрестоматия / сост. С.Л. Гинзбург. М. ; Л. : Искусство, 1941. 306 с.
18. История русской музыки : в 10 т. М. : Музыка, 1988. Т. 5. 519 с.
19. Романс из оперы Вадим // РГАЛИ. Ф. 563. Оп. 1. № 10.
20. *Шевырев С.П.* Песня Гремиславы // Денница, альманах на 1830 год. М. : В Университетской типографии, 1830. С. 254–256.
21. Венера, или Собрание стихотворений разных авторов : в 4 ч. М. : В типографии Н. Степанова, 1831. Ч. 2. 144 с.
22. *Березкина С.В.* Примечания // Переписка В.А. Жуковского и А.А. Воейковой: 1811–1829. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2020. С. 259–427.

Stepan Shevyryov's Libretto on the Ballad by Vasily Zhukovsky (Opera *Vadim, or the Awakening of the Twelve Sleeping Maidens* by Alexey Verstovsky)

Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies, 2021, 16, pp. 39–48. DOI: 10.17223/24099554/16/3

Svetlana V. Berezkina, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: s.berezkina@mail.ru

Keywords: S.P. Shevyryov's artistic legacy, libretto for the opera *Vadim, or the Awakening of the Twelve Sleeping Maidens* by A.N. Verstovsky, V.A. Zhukovsky's ballad "The Twelve Sleeping Maidens" in the parody perception of contemporaries.

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

The article focuses on the history of S.P. Shevryov's work on the libretto for A.N. Verstovsky's opera *Vadim, or The Awakening of the Twelve Sleeping Maidens*, staged in Moscow in 1832. Shevryov's parody-polemic rendition of V.A. Zhukovsky's ballad reflected his Italian theatrical experiences. The changes introduced by the librettist to the ballad plot were not accepted by Verstovsky, who rejected Shevryov's composition. The article reviews the sources on the texts from Shevryov's libretto, which has not been preserved in its entirety.

References

1. Shevryov, S.P. (1939) *Stikhotvoreniya* [Poems]. Leningrad: Sovetskiy pisatel'.
2. Medovoy, M.I. (1992) S.P. Shevryev – librettist “Vadima” (o novatorskom kharaktere iskanii S. Shevryeva i A. Verstovskogo) [S.P. Shevryov – the librettist for “Vadim” (on the innovative nature of the search of S. Shevryov and A. Verstovsky)]. In: Galimova, E.Sh. (ed.) *Literaturnyy protsess i traditsii* [Literary process and traditions]. Arkhangel'sk: Pomor State University. pp. 3–15.
3. *Molva*. (1832a) Russkiy teatr [Russian theatre]. 6th December. pp. 389–392.
4. Shevryov, S.P. (n.d.) *Pis'ma S.P. Shevryeva k M.P. Pogodinu* [Letters from S.P. Shevryeva to M.P. Pogodin]. The Manuscript Department of the Institute of Russian Literature. Fund 26. No. 14.
5. Verstovsky, A.N. (1911) *Pis'ma A.N. Verstovskogo k S.P. Shevryevu* (1829–1862) [A.N. Verstovsky's letters to S.P. Shevryov]. *Muzikal'naya starina*. 6. pp. 104–115.
6. Aksakov, S.T. (n.d.) *Pis'ma S.T. Aksakova k S.P. Shevryevu* [Letters from S.T. Aksakov to S.P. Shevryov]. The Manuscript Department of the Russian National Library. Fund 850. No. 108.
7. Pogodin, M.P. (n.d.) *Pis'ma M.P. Pogodina k S.P. Shevryevu* [Letters from M.P. Pogodin to S.P. Shevryov]. The Manuscript Department of the Russian National Library. Fund 850. No. 444.
8. Anon. (1832) *Pesnya novgorodskogo vityazya Stemida* [“Bagrovoy tuchey obleklo...”] [The song of the Novgorod knight Stemida [“A crimson cloud has clothed ...”]]. *Molva*. 29th July. No. 60. pp. 237.
9. *Molva*. (1832b) *Pesn' startsa-pustynnika* [“Pervyy kubok v chest' tebe...”, s khorom]; *Khor* [“Tsarskiy pir tebya chestit...”]; *Pesn' Gremislavy* [“Moey sud'by pechal'ney v svete net...”]; *Pesn' storozhevoy devy* [“Idet, idet obetovanny!...”] [Song of the Hermit Elder [“The first cup in honor of you ...”, with chorus]; Chorus [“The royal feast honors you ...”]; *Gremislava's Song* [“My fate is not sadder in the world ...”]; The song of the watch maiden [“There is the promised one! ...”]. 22nd November. No. 94. pp. 371–372 [must be: pp. 373–374].
10. Anon. (1832c) *Ballada startsa-pustynnika* (iz Prologa opery “Vadim”) [“Davno zdes' zhil kudesnik Gromoboy...”] [The ballad of the elder hermit (from the

Prologue of the opera “Vadim”) [“For a long time the wizard Thunderbolt lived here ...”]. *Molva*. 2nd December. No. 97. pp. 385–386.

11. Shevryov, S.P. (1878) Iz bumag S.P. Shevryeva [From S.P. Shevryov’s papers]. *Russkiy arkhiv*. 5. pp. 47–87.

12. Shevryov, S.P. (1832d) Pis’mo k izdatelyu “Teleskopa” i “Molvy” [Letter to the publisher of “Teleskop” and “Molva”]. *Molva*. 14th October. No. 83. p. 332.

13. Barsukov, N.P. (1891) *Zhizn’ i trudy M.P. Pogodina: v 22 t.* [Life and works of M.P. Pogodin: in 22 vols]. Vol. 4. St. Petersburg: M.M. Stasyulevich.

14. Polovtsev, A.A. (ed.) (1911) *Russkiy biograficheskiy slovar’* [Russian Biographical Dictionary]. Vol. 23. St. Petersburg: Tipografiya Glavnogo upravleniya udelov.

15. Rozen, E.F. (n.d.) *Pis’ma E.F. Rozena k S.P. Shevryevu* [Letters from E.F. Rosen to S.P. Shevryov]. The Manuscript Department of the Russian National Library. Fund 850. No. 474.

16. The Russian State Archives of Literature and Art. (n.d.) *Vadim, ili Probuzhdenie dvenadsati spyashchikh dev. Volshebnaya opera v 3-kh deystviyakh s Prologom* [Vadim, or The Awakening of the Twelve Sleeping Maidens. Magic opera in 3 Acts with the Prologue]. Fund 10. List 4. No. 166.

17. Ginzburg, S.L. (1941) *Russkiy muzykal’nyy teatr 1700-1835 gg.: Khrestomatiya* [Russian Musical Theater in 1700–1835: A Reader]. Moscow; Leningrad: Iskusstvo.

18. Keldysh, Yu.V. et al. (1988) *Istoriya russkoy muzyki: V 10 t.* [The History of Russian Music: in 10 vols]. Vol. 5. Moscow: Muzyka.

19. The Russian State Archives of Literature and Art. (n.d.) *Romans iz opery Vadim* [Romance from the opera “Vadim”]. Fund 563. List 1. No. 10.

20. Shevryov, S.P. (1830) Pesnya Gremislavy [Gremislava’s song]. In: *Dennitsa, al’manakh na 1830 god* [Dennitsa, Almanac for 1830]. Moscow: V Universitetskoy tipografii. pp. 254–256.

21. Norov, A. et al. (1831) *Venera, ili Sobranie stikhotvoreniy raznykh avtorov: v 4 ch.* [Venus, or Collection of poems by different authors: in 4 vols]. Vol. 2. Moscow: N. Stepanov.

22. Berezkina, S.V. (2020) Primechaniya [Notes]. In: Lebedeva, O.B. (ed.) *Perepiska V.A. Zhukovskogo i A.A. Voeykovoy: 1811–1829* [Correspondence of V.A. Zhukovsky and A.A. Voeikova: 1811–1829]. Tomsk: Tomsk State University. pp. 259–427.

И.О. Волков

РОМАН В. СКОТТА «СЕНТ-РОНАНСКИЕ ВОДЫ» В ТВОРЧЕСКОМ ВОСПРИЯТИИ И.С. ТУРГЕНЕВА¹

Разрабатывается проблема восприятия И.С. Тургеневым романа Вальтера Скотта «Сент-Ронанские воды» (1823). С одной стороны, на материале личной библиотеки русского писателя решается вопрос его активной читательской рефлексии. Подвергаются интерпретации пометы писателя в виде отчеркиваний и подчеркиваний, оставленные на страницах вальтерскоттовского романа; с другой – производится компаративный анализ последующей творческой рецепции Тургенева, которая воплотилась в поздней повести «Клара Милич» (1883).

Ключевые слова: И.С. Тургенев, В. Скотт, «Сент-Ронанские воды», библиотека писателя, У. Шекспир, «Клара Милич»

Констатируя «заметное влияние» [1. С. 551] романа Вальтера Скотта «Сент-Ронанские воды» (1823) на общемировую литературу, известный советский переводчик и литературовед Е.А. Лопырева в число его знаменитых русских читателей уверенно включает И.С. Тургенева. Это утверждение имеет под собой прочные основания, хотя исследователю, вероятно, не было известно о наличии в личной библиотеке писателя произведений Скотта с обильными читательскими знаками на полях страниц и внутри текста.

Вывод Е.А. Лопыревой, по всей видимости, был сделан на основе неоднократного упоминания в повести «Клара Милич» (1883) как самого романа, так и его главной героини – Клары Моубрей. Предельно конкретная авторская отсылка к Вальтеру Скотту в многочисленных исследованиях, посвященных повести, настойчиво игнорируется [2–5]. При этом здесь Тургенев в истории своего героя дает

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-012-00219 «И.С. Тургенев и проблемы западноевропейской литературы (по материалам родовой библиотеки писателя)».

прямое указание на «полное собрание сочинений Вальтера Скотта» [6. С. 79], которое имелось в библиотеке отца Аратова, – именно это собрание на языке оригинала² стало для самого писателя отправной точкой в подробном изучении и глубоком познании творческого мира «шотландского чародея». По точному замечанию Д.С. Гутмана, эта «литературная реминисценция вырастает в содержательный прием композиции повести» [7. С. 84], а также становится трагической основой ее сюжета и главных образов.

Парижское многотомное издание произведений Скотта было приобретено Тургеневым на рубеже 1830–1840-х гг. – в период обучения в Берлине и заграничного путешествия. Протяженный и последовательный процесс чтения можно с большой уверенностью отнести к началу 1840-х гг.: от возвращения писателя на родину и до знакомства с В.Г. Белинским (в 1843 г.). Вблизи последнего у Тургенева складывалась объективная и многосоставная картина вальтер-скоттовского творчества, в основу которой входила не только и не столько оценка английского романиста как писателя-романтика и живописателя истории, но признание в нем таланта, воссоздавшего «поэзию прозы жизни, поэзию действительной жизни» [8. С. 26].

Именно «действительной жизни» в полном масштабе был посвящен роман Вальтера Скотта «Сент-Ронанские воды» – единственный, в аспекте изображения которого оказались современные события, относимые к началу XIX в. В предисловии к роману, действие которого разворачивается в шотландской деревушке, автор предельно ясно выводит свою задачу: «Прославить события обыденной жизни» [9. С. 7]. Эта эстетическая установка на изображение обыкновенного, поэтизацию провинциального и повседневного всецело отвечала позиции Тургенева, постепенно подходящего в 1840-е гг. к созданию лироэпической книги «Записки охотника», в центре которой окажется мир обыкновенного существования.

Скотт именует свой роман «маленькой драмой из современной жизни» [9. С. 8], в которой сталкиваются характеры и живописуются «проти-

² Это многотомное собрание сочинений Вальтера Скотта в 1831–1838 гг. выпускал парижский книготорговец и издатель Клод-Луи Бодри (Claude-Louis Baudry, 1793–1853) в общей серии английской литературы, озаглавленной его именем.

воположные нравы» [9. С. 9]. «Драматический элемент» «Сент-Ронанских вод» чутко уловил Белинский, говоря, что «этот роман больше драма», и особенно отмечая его «человечность», т.е. предельную заостренность изображения на трагических взаимоотношениях между людьми («раскрыты до сокровенных глубин души и сердца») [8. С. 26]. Тургенев во многом сходится с критиком в своем читательском восприятии романа – долей явного внимания писатель одаривает практически каждого значимого героя и, погружаясь в эпическую стихию деревенского мира, выделяет разыгрывающуюся в нем человеческую драму.

Роман Вальтера Скотта был прочитан Тургеневым от начала и до конца с карандашом в руке. Свои примечания на его страницах писатель оформил в виде коротких штрихов-отчеркиваний на полях и подчеркиваний отдельных слов; в некоторых случаях карандаш сменяет ногтевая линия того же типа. Пометы Тургенева передают читательский интерес писателя совершенно определенно, они точно очерчивают предмет интереса, не допуская случайностей трактовки. Его рефлексия концентрирована и целенаправленна, на это указывают выделенные слова и отрывки, содержание которых всецело связано со своеобразием эстетики английского романиста. Кроме того, Тургенев в своем чтении стремится к наибольшей полноте и прозрачности понимания: дважды, например, он заменяет шотландскую лексику, подбирая (вписывая рядом карандашом) к ней английский эквивалент (*muckle mair* – *much more*; *baith* – *both*) [10. Р. 326, 328].

Первые явные следы чтения появляются в пределах главы XIII «Обманутые надежды». Тургенева привлекла сцена несостоявшейся дуэли – ожидание Тиррела четырьмя сент-ронанскими джентльменами: сэром Бинго Бинксом, капитаном Мак-Терком, мистером Уинтерблоссом и доктором Квеклебенем. Эта комическая компания призвана отстоять честь «водяного общества», якобы оскорбленную неподобающим поведением молодого пришельца из старого подворья. Тургенев отмечает реплику вздорного капитана, который и затеял все это «благородное собрание»: «*Возражаю против того, чтобы заявление, под которым будет моя подпись, еще кем-то обсуждалось, – взорвался капитан*»³ [9. С. 179].

³ Здесь и далее места, отчеркнутые или подчеркнутые Тургеневым в тексте романа, переданы курсивом.

В словах героя представлена яркая характеристика его как человека излишне самоуверенного и так же безоговорочно, как и бесосновательно, убежденного в исключительной значимости собственной персоны. Мак-Терк считает достаточным одного своего авторитета для того, чтобы составленный документ – меморандум о неудавшемся поединке и его виновнике – приобрел «законную» силу и влияние. При этом Скотт обнажает пустоту как притязаний капитана, так и всей комически-нелепой сцены написания этого «заявления». Не случайно далее Тургенев выделит в ней абсурдность направленных против Тиррела обвинений: «...недавно случившееся неприличное вторжение в сент-ронанский свет некоего постороннего лица» (здесь и далее в цитатах выделено мной. – И.В.) [9. С. 183].

Герои переворачивают ситуацию по своей прихоти, поскольку в действительности вторжение произошло именно в жизнь мирного обитателя Клейкемской гостиницы, которым честолобивый комитет источника захотел обладать как диковинной игрушкой. Тургенев, безусловно, улавливает звучащую здесь иронию автора и выделяет для себя отдельные моменты ее проявления. В этом же русле писатель прежде обратился к образу почтенного Уинтерблоссом – знатока искусств и председателя обеденного стола. Он выделяет его просьбу, адресованную сэру Бинго: «...разрешите мне прибегнуть к вашей фляжке, я чувствую, что у меня стреляет в колене, – это, верно, от сырой травы» [9. С. 180].

Лекарство, которым хочет воспользоваться Уинтерблоссом, на деле оказывается обыкновенным шотландским виски, однако все присутствующие с удовольствием принимают его за целебный напиток. В результате пристрастие сэра Бинго к алкоголю получает надежное оправдание из уст доктора Квеклебена и капитана («натошак нет ничего лучше для порядочного человека») [9. С. 181], а глава табльдота благополучно излечивается от коленной боли. Наконец, перешедший к каждому по кругу стакан этого напитка возрождает в товарищах утерянное было согласие и приводит к написанию упомянутого меморандума. Этому документу Тургенев также уделяет свое внимание, а вернее, той реакции, что была им произведена в компании отдыхающих: «...и не счесть было охов и ахов, исходивших от барышень-попрыгуний, не пересчитать клятв и проклятий, которыми сыпали щеголи в панталонах и лосинах» [9. С. 183].

Ироническая окраска «водяного общества», с заметным постоянством возникающая на страницах романа, в этом отрывке приобретает сатирическую остроту и обобщенность. Прямая насмешка автора направлена не на конкретные лица, а призвана создать совокупный образ «повес и бездельников», в самообмане причисляющих себя к избранной партии людей. Тургенев еще не раз в ходе чтения отметит язвительную характеристику «вертопрахов с источника» [9. С. 240], обращаясь, например, в главе XVIII «Превратности судьбы» к поведению легкомысленных барышень – *«ловких охотниц»*, ждущих, когда им *«тоже представится случай выказать свое искусство»* [9. С. 244] оболъщения перед знатным гостем. Этот опыт Скотта острой иронической характеристикой курортного общества позднее пригодится Тургеневу в период написания романа «Дым» (1867) – в изображении «русского Баден-Бадена».

В общем направлении читательской мысли писателя четко прослеживается интерес к четырем образам «Сент-Ронанских вод», причем исполнены они в противоположной тональности: комические – Перегрин Тачвуд и Мег Додз, и драматические – лорд Этерингтон и Джон Моубрей.

Первый – путешественник и знаток Востока отмечен Тургеневым в двух курьезных ситуациях. Во-первых, когда этот «любитель старины» наносит визит сент-ронанскому священнику Джосае Каргилу с целью завязать знакомство и развлечь себя. Описывая живописную неустроенность быта пастора, с которой Тачвуд враждебно сталкивается на пороге его дома, автор своим комментарием передает мысли как бы самого старого джентльмена: «Полное запустение и беспорядок при входе заставили бы счесть дом вовсе необитаемым, если бы у двери не стояли какие-то *лоханки с мыльной водой или с чем-то вроде этого, столь же непривлекательным. Лоханки эти были оставлены там словно нарочно для того, чтобы всякий, кому доведется из-за них переломать себе ноги*, имел бесспорное доказательство, что в беде “повинна женская рука”» [9. С. 228].

Тургенев отмечает обстоятельства, вызывающие мгновенную вспльчивость героя, поскольку они идут вразрез с его прихотливой природой – желанием удобства и тягой к заведенному порядку (именно такое благоустройство старый джентльмен введет в дом священника после тесного с ним знакомства, что отметил и Тургенев).

нев⁴). Позже писатель прямо выделит в тексте названную автором характерную черту Тачвуда – «*крайнюю степень раздражения*» [9. С. 382], в которую ему свойственно впадать, если кто-либо или что-либо нарушит его покой. Однако в приведенном отрывке для Тургенева важным оказывается и само по себе описание бедной и запущенной обстановки пасторского дома, которая с не меньшей откровенностью будет им самим воспроизведена в «Записках охотника» и последующих рассказах – в изображении нищих деревенских церквей и священников (см., например, подобное описание в «Гамлете Щигровского уезда»). Продолжая наблюдения за действиями старого путешественника, он очеркивает момент его «вторжения» в заброшенную обитель степенного мистера Каргила: «*Наконец, решив, что в таком заброшенном и покинутом месте нарушение неприкосновенности владения едва ли будет поставлено ему в вину*, он с таким грохотом отодвинул в сторону препятствие, преграждавшее вход, что должен был непременно потревожить кого-нибудь в доме, если там была хоть одна живая душа. *Но все было по-прежнему тихо*» [9. С. 229].

Показательны два момента рефлексии писателя: сначала он отмечает рассуждение Тачвуда в оправдание своего поступка, а затем – реакцию (вернее, ее отсутствие) на произведенный шум. Комически воспроизводя прозаическое продвижение героя по дому Каргила, Скотт пародирует, таким образом, его путешествия, героически представленные в собственных рассказах. Тургенев понимает специфику изображения и не случайно выделяет повторение комического несоответствия претензий героя его поведению в другой ситуации «вторжения» – ночное возвращение в гостиницу: «*Уж не думаете ли вы, что, побывав на вершине Афона, на краю утеса высотой в тысячу футов, круто обрывающегося над самым морем, я могу страшиться такого падения? Но тут он пошатнулся*, и оказавший ему помощь незнакомец удержал его за руку, чтобы он не упал вторично» [9. С. 378]. «*Я тут едва не убился, а вы меня заставляете ждать [и орать] под дверью*» [9. С. 379].

⁴ «*Старшая из двух служанок стала носить платье из хорошей материи, у младшей на голове появился красивый чепец, и она ходила по дому такая чистенькая и хорошенькая*, что одни считали ее слишком привлекательной для услужения холостяку священнику» [9. С. 373–374].

Выделенное Тургеневым «пошатывание» Тачвуда оказывается обратной реакцией на воображаемую им высоту утеса, что выявляет действительную изнеженность его «закаленной» опасностью природы и порожденную ею капризность. «Вершина Афона» здесь контрастно сопоставлена с «подступом к Сандерсу Джаупу» [9. С. 380]. Этот «подступ», подчеркнутый писателем далее, представляет собой обыкновенную мусорную яму «крестьянина-собственника», не захотевшего потакать путешественнику в его организации чистоты и порядка на деревенских улицах (в той же главе XXVIII «Испуг» Тургенев закономерно отмечает подобных «упрямцев», «не желавших признавать этой утвердившейся над ними власти» Тачвуда [9. С. 375]. Именно обходя в потемках «зловонную яму» Сандерса, герой и угодил в сточную канаву, где, по его признанию, «едва не убился». Символична произошедшая далее в герое перемена, которую замечает Тургенев: он не только не пытается храбриться, но уже склонен к тому, чтобы преувеличить последствия своего падения: «...мне казалось, что я не так уж серьезно ранен, но вот сейчас я совсем ослабел – потеря крови, наверно, порядочная» [9. С. 379].

Эпизод «ранения» Тачвуда сменяется собственно «вторжением» его в ночное спокойствие Клейкемской гостиницы, и в этот момент в поле пристального тургеневского внимания попадает второй комически значимый персонаж – хозяйка постоялого двора. Вместе с Тиррелом, спасшим неудачливого героя из канавы и помогшим добраться до дома Мег Додз, путешественник наталкивается на испуганную прислугу и саму владелицу подворья. Вальтер Скотт дает здесь полную искрометного юмора в духе Генри Филдинга живописную картину «домашнего воинства», выступившего на защиту гостиницы не столько от непрошенных гостей, сколько от «призрака», за который был принят искренно считавшийся убитым Тиррел. И Тургенев, к тому времени хорошо знакомый с филдинговским романом о Томе Джонсе [11], коротким штрихом с удовольствием очеркивает на полях: «Коннох и горбатый почтальон, один с фонарем и вилами, другой со свечой и метлой, составляли авангард, центром являлась сама миссис Додз, которая говорила зычным голосом и потрясала каминными щипцами, а обе служанки – часть армии, не за-

служившая доверия после того, как была обращена в бегство, – прикрывали тыл» [9. С. 380].

На следующей же странице писатель выделяет возмущенное негодование Мег Додз по поводу того, что служанки заставили ее думать, будто в дом явился призрак. Хотя за мгновение до этого сама хозяйка была уверена, что повстречалась с приведением своего молодого постояльца, и, задавая одним и тем же вопросом: «Вы уверены, что вас не убили?», долго не могла прийти в себя: *«Призрак! Подумать только! Уж я им покажу призраков. Если бы они больше думали о своей работе, чем о всяких глупостях, так не угощали бы меня подобными бреднями. Никуда не годится лошадь, что пугается стога соломы! Призраки! Да кто это слышал о призраках в порядочном доме?»* [9. С. 382].

Постепенная перемена в настроении миссис Додз – от воинственного расположения к потрясающему страху и относительному спокойствию – в «призрачном» плане тем более примечательна своим комизмом, что перед самой встречей с «погибшим» Тиррелом она была склонна видеть в ночном пришельце лишь нищего скитальца: «Призрак! Какой-нибудь бродяга с болот, который ради одной из вас же и притащился сюда с гнусной целью. Призрак, видите ли! Подними-ка фонарь, конюх Джон. У призрака этого, наверно, две обыкновенные руки» [9. С. 380].

Хотя этого первого отрывка о «призраке» Тургенев не помечает специально, он, безусловно, прослеживает всю объемную линию авторской иронии в адрес гостиничной хозяйки, при этом улавливая присущую ей мягкость и снисходительность тона. В оправдание минутных заблуждений Мег Додз, равно как и многолетних предрассудков⁵, Скотт ставит простоту, чувствительность и доброту ее нрава, что, конечно, принимал русский писатель. Поэтому, например, он да-

⁵ Показательно в чтении Тургенева отчеркивание характеристики Мег Додз, произнесенной миссис Потт, жеманной владелицы почтовой конторы: *«Чтобы я стала ей его доставлять? Эта старая брюзга кабатчица долго будет ждать, пока я ей отправлю письма! Она ведь не желает пользоваться королевской почтой и продолжает посылать письма со старым возчиком, словно в округе нет почтовой конторы»*. Здесь дана яркая реакция представителя общества Сент-Ронана на оскорбляющий его независимый и надменный нрав старой хозяйки Клейкемской гостиницы.

лее отмечает то, как почтенная дама переключает «все свое внимание» на мистера Тутчвуда и «помогает ему *мыться и вытираться*» [9. С. 382]. Тургенев понимает симпатию Скотта к своим двум героям, неслучайно поставленным им в комическую пару. В обрисовке характеров Тачвуда и Додз писатель принимал тонкость авторского юмора, играющего в своей сущности «утверждающую роль» [12. С. 119].

Картина «вторжения» и «разоблачения призрака» вскоре сменяется у Скотта своеобразным «натюрмортом», в центр которого Тургеневым, вслед за автором, был поставлен поздний ужин ночных постояльцев и их застольный разговор. Писатель отмечает подчеркиваниями то нехитрое угощение, которое было приготовлено для путников по просьбе Тачвуда: «*фирменная жареная птица с грибным соусом, а к ней горячее вино с пряностями*» («*плотти*») [9. С. 383, 386]. Описание этого блюда в речи героя противостоит менее привлекательному воспоминанию о «помойке старого пресвитерианина» [9. С. 383], которая доставила ему столько хлопот и которую он хочет поскорее забыть в ожидании сытной еды и излюбленного питья. И Тургенев отмечает эту несообразность в его реплике, отчеркивая указание автора на то, что «*с этими словами путешественник стал подниматься к себе в комнату*» [9. С. 383]. Последующая же беседа Тиррела и Тачвуда получила характер надоедливой расспроса со стороны последнего – и здесь писатель останавливается на реакции молодого гостя: «уже не мог сделать вид, что не понимает *намеков* старшего джентльмена» и: «...он оказал мне услугу, дающую ему нечто вроде права *приставать* ко мне» [9. С. 388–389].

Если Тачвуд и Додз в аспекте читательского восприятия Тургенева закономерно оказываются сближены, писатель совершенно оправданно находит сходство в комическом оформлении их образов, то в паре Этерингтон и Моубрей он, ставя их на одну драматическую линию, заостряет и усиливает отношения антагонизма, обозначенные автором между ними.

В образе лорда Этерингтона Вальтер Скотт вывел типичного шекспировского злодея, по беспринципности поступков и подлости намерений его вполне можно сопоставить с Макбетом или Хотспером. Тургенев угадывает такую наполненность характеристики героя и проявляет ее в ходе своего чтения, акцентируя внимание на сменяемости разных эмоциональных состояний героя. Так, первой поме-

той писатель выделяет в письме Этерингтона момент его рефлексии, самонадеянной и пока спокойной, непосредственно связанный с коварными планами и нависшей над ними угрозой, которая может опрокинуть всю затеваемую интригу: *«Неттлвуд будет для меня потерян, а если к тому же мне вчинят иск с целью оттягать у меня титул Окендейл, дело мое совсем дрянь»* [9. С. 363].

Далее Тургенев останавливается на отрывке родственного значения (разоблачение лжи), но уже с иным звучанием – здесь проявлено отчаяние лорда, вдруг узнавшего от верного Джекила, что тайна его поединка с братом, которую он скрывал под искусной выдумкой о нападении разбойников, раскрыта Тачвудом и может быть разглашена по всему Сент-Ронану: *«Черт побори, да ты с ума сошел! – вскричал лорд Этерингтон, бледнея. – Уж он-то, во всяком случае, разболтает об этом повсюду. Ты меня просто погубил»* [9. С. 422–423].

В следующем случае писатель отмечает полную цинизма фразу «благородного графа», извращающую трепетное и рыцарское отношение Тиррела к оберегаемой им Кларе: *«Как! Значит, он намерен разыгрывать собаку ка сене – и сам не ест и другим не дает?»* [9. С. 423].

Этерингтон не способен оценить благородство и готовность самопожертвования, которые проявляет его брат к невинной жертве обмана, и поэтому трактует чистоту помыслов Тиррела в соответствии с собственной грубо искаженной системой представлений. Определяющими чертами в характере вальтерскоттовского злодея оказываются тщеславие и самолюбие – их безудержная власть, питаемая эгоизмом героя, делает невозможным изменение его ценностных ориентиров. Тургенев отмечает эту внутреннюю разлаженность лорда, выделяя слова, сказанные его братом: *«Язык ваш говорит не то, что подсказала бы ему совесть, – заметил Тиррел, – но я пренебрегаю упреками и не желаю никаких споров»* [9. С. 435].

Вместе с емкой и исчерпывающей характеристикой лорда выделенная писателем реплика наглядно представляет этическую пропасть между двумя людьми, родными по крови: благородство одного и подлость другого.

Улавливая шекспировскую основу образа Этерингтона, Тургенев очеркивает его лживое оправдание, в котором он для большей убедительности прибегает к философской метафоре, обытовляя ее значение: *«Он лжет, – ответил лорд Этерингтон, – когда заявляет,*

что я знаю об этих бумагах. Вся эта история, на мой взгляд, – пена, мыльные пузыри, взбитый белок, словом – самая невесомая вещь на свете, что и обнаружится с появлением этих бумаг, если они вообще появятся» [9. С. 424].

Здесь «пена, мыльные пузыри, взбитый белок» – это отсылка к «пузырям земли» («The earth hath bubbles...»), о которых говорит Макбет в начале трагедии (акт I, явление 3). Однако символическое значение слов – мимолетность жизненных явлений и тщетность существования («самая невесомая вещь на свете») у Этерингтона снижена и ориентирована лишь на то, чтобы отвести от себя возникшие у Джекила подозрения в неискренности и бесчестности⁶. Словно в подтверждение изворотливой природы лорда Тургенев отчеркивает следом его собственное признание: «*Видишь, Джекил, – сказал он, – я могу выйти из затруднительного положения, столкнувшись с любым жителем Англии*» [9. С. 436].

Особая группа тургеневских помет связана с вероломными попытками героя добиться от девушки согласия на брак и, следовательно, признания законности совершенного им много лет назад обмана. Писатель отчеркивает фрагменты, в которых проявлено негодование Этерингтона как реакция на оскорбленное во время свидания с Кларой самолюбие: «*А для того чтобы уничтожить меня окончательно, она выбрала самое подходящее занятие – вяжет чулок! <...> и это не хорошенький шелковый чулочек, с помощью которого так мило кокетничала Жанетта из Амьена, когда Тристрам Шенди смотрел, как она работает; нет, это нечто вроде мешка из грубой шерсти, предназначенного какому-нибудь нищему, страдающему плоскостопием, у которого пятки как у слона*» [9. С. 439–440].

Вязание как предметы скромного быта и уютной повседневности оказываются для Этерингтона, погрязшего в праздности и удовольствии, бóльшим препятствием, чем прямое словесное сопротивление Клары. Привыкший к тому, что мир вертится вокруг него и потвор-

⁶ О «пузырях земли» Этерингтон ранее писал своему другу Гарри, употребляя выражение Макбета по отношению к брату, с которым стрелялся по дороге в Сент-Ронан: «Едва ли он умер: будь он ранен смертельно, мы так или иначе услышали бы о нем – не мог же он исчезнуть, как исчезают с лица земли пузыри, порожденные природой» [9. С. 265].

ствуется его желаниям, он ожидает, в духе Тристрама Шенди, что чулок явит собой нечто привлекательное и соблазнительное. Но Вальтер Скотт не только лишает кокетливости занятие, вызвавшее восторг чувств у сентиментального героя Стерна, но и окрашивает его в яркий ироничный тон. В этом занятии Клары можно также усмотреть намек на ковер Пенелопы у Гомера, плетение которого отсрочивало ее выбор женихов, – точно так же девушка пытается отклонить притязания лорда. Тургенев, очевидно, считывает прозаическую и со ссылкой на Стерна деталь, ставшую на пути бесчестных замыслов героя, а также связанную с ней иронию в его адрес.

Если в образе лорда Этерингтона полностью отсутствует возможность трансформации и развития – он статичен до самой своей гибели, скрытой от глаз читателя, – то на пути его противника Джоуна Моубрея автор располагает точку нравственного перелома – и именно с этого момента герой входит в поле активного внимания Тургенева. Писатель отмечает начавшуюся в Моубрее трансформацию после того, как он узнал от Тачвуда истинное положение вещей. Первой пометой выделена реплика из монолога молодого лэрда, в которой показано, что он наконец понимает и принимает истинную сердечную склонность своей сестры: *«Она любит этого сумрачного господина, который в конце концов оказался законным отпрыском старинного древа. Я от него не в восторге, хотя в нем есть что-то от настоящего лорда»* [9. С. 516].

Прозрение для Моубрея наступает слишком поздно: он отказывается от бесчестного принуждения Клары к браку с Этерингтоном незадолго до гибели сестры. Таким образом, герою приходится заплатить высокую цену за открытие истины, причем Скотт дает ему прийти к сознанию этого факта постепенно. Тургенев следует за Моубреем в его движении к разгадке трагедии, вот-вот готовый свершиться. В описании его действий писатель подчеркивает проявленную эмоциональность: *«довольно сильно постучал»* (при входе в комнату сестры), и понимание своей вины в возможном несчастье: *«Клара, не будь злопамятной»* (память о жестоком разговоре накануне) [9. С. 518].

Психологическое напряжение Моубрея достигает одного из критических моментов, когда он обнаруживает, что комната сестры пуста, а распахнутые двери указывают на ее отчаянное бегство. На эту

сцену Тургенев делает особый упор, подвергая ее двойной рефлексии: «*Охваченный неясным, но тягостным предчувствием, он устремился наверх, к двери, выходявшей из гардеробной его сестры на площадку лестницы: она также была распахнута, а дверь между гардеробной и спальней – полуоткрыта*» [9. С. 519].

Отчеркнув отрывок, писатель дополнительно выделяет для себя его центральный момент – *распахнутую* дверь. Это определение в его рецепции оказывается своеобразным драматическим маркером, сосредоточившим на себе всю силу психологического потрясения Моубрея. Вполне закономерно, что далее в повествовании Тургенев выделяет охотничий нож лэрда: «С этими словами он протянул *упомянутый предмет* его владельцу. Тот, вспомнив обстоятельства, при которых он накануне вечером выбросил его за окно» [9. С. 522]; «...с *проклятием* схватил нож и снова швырнул его – на этот раз в речку» [9. С. 522].

Скотт придает присутствию ножа в этой сцене символическое значение, которое заключается в том, что еще день назад, во время роковой ссоры с Кларой, в мрачных мыслях Моубрея он олицетворял собой орудие убийства: «Он (дьявол. – *И.В.*) только что стоял рядом со мною и нашептывал мне, чтобы я убил тебя. Иначе откуда бы возникла у меня мысль о моем охотничьем ноже? Да, ей-богу, о нем, и сейчас, в эту минуту, я еще сжимаю его рукоятку» [9. С. 492].

Воспроизведя теперь в своем сознании ситуацию, при которой нож был потерян, и сопоставляя ее с текущим положением, герой естественным образом устанавливает связь между ними, основой которой делается образ смерти вообще и картина гибели сестры в частности. Нарастающее чувство тревоги делает все более ощутимым для Моубрея груз трагической вины перед Кларой. Тургенев, продвигаясь вслед за лэрдом в траектории его внутренней градации, точно устанавливает авторскую логику раскрытия психологии героя и его эволюции, следствием которой становится дуэль с Этерингтоном, а результатом – кардинальное изменение образа жизни (о чем автор повествует в своеобразном эпилоге романа). Завершающим аккордом для Тургенева в сцене поиска Клары становится авторское указание на бурлящий в пропасти речной поток, на который Моубрей бросил «полный ужаса взгляд»; писатель карандашом в тексте отчеркивает соответствующее слово: «*бурлил* поток» [9. С. 523]. Этой пометой обнаружено понимание психологического сопостав-

ления между бурной водной стихией и чрезвычайным расстройством душевного мира Клары, которую брат на мгновение представил то-нушей.

Индивидуальную значимость в сфере читательской рефлексии Тургенева обрела сцена разговора Тиррела с капитаном Джекилом в Клейкемской гостинице. В статье 1841 г. «Разделение поэзии на роды и виды» Белинский также отнесся к ней с особым вниманием, выделив ее наряду с эпизодом свидания Фрэнсиса и Клары в горах. Критик объединил эти два сюжетных фрагмента на том основании, что они «проникнуты такой истиною, отличаются такою глубиною сердцеведения и тайн страстей и страдания, что украсили бы любую драму Шекспира» [8. С. 26]. Его особенно занимает образ капитана, во всем преданного лорду Этерингтону и в результате этой слепой веры во многом потворствующего жестоким замыслам друга-злодея: «Прочтя раз, невозможно забыть, как безнравственный больше по привычке и легкомыслию, чем по натуре, капитан Джекиль, пришедши к Тиррелю с лукавыми намерениями, уходит от него, повесив голову и в глубоком раздумьи, как бы в первый еще раз потрясенный непривычным ему зрелищем бесконечной любви, бесконечного страдания и бесконечного самоотвержения...» [8. С. 26].

Указывая на сложность и неоднозначность характера Джекила, Белинский через его самочувствие выводит трагическую основу романа Скотта, которая и сближает его с эстетикой Шекспира. Нельзя точно говорить о непосредственном влиянии этих замечаний на точку зрения Тургенева, однако писатель ступает в непосредственной близости от них. Отмечая вначале существующее между Этерингтоном и Тиррелом противоречие («несогласие между вами и вашим братом») и одновременно положительную роль капитана⁷ в оправдании чести последнего («...вопрос о вашем изгнании из общества на водах *разрешен* самым лестным для вас образом») [9. С. 394], писатель далее останавливается на выразительной реплике Тиррела:

⁷ Эту достойную роль «мирового посредника» Тургенев оценивает дважды, он вновь обращается к ней в речи капитана Мак-Терка, который при встрече с Тиррелом заявляет: «*О, да вы уже это сделали, – сказал капитан, с понимающим видом кивнув головой. – Капитан Джекил, весьма порядочный молодой человек, разъяснил нам, сколь благородно было ваше поведение*» [9. С. 433].

«Сэр, – сказал Тиррел, снова садясь на стул, – я буду слушать вас спокойно, так же как я оставался бы спокоен под зондом хирурга, исследующего *гнойную* рану. Но если вы затронете самое чувствительное место, если вы заденете открытый нерв, не рассчитывайте, что я смогу терпеть, *не дрогнув*» [9. С. 397].

Использованное героем сравнение чувствительных струн своей души с «гнойной раной» связано прежде всего с вечной памятью о Кларе, покой которой он так ревностно оберегает. Любое касательство до ее образа кажется ему недопустимым болезненным вмешательством, и одно только упоминание имени мисс Моубрей в разговоре двух чужаков пробуждает в нем волну негодования, поскольку заставляет вновь обратиться к горестным событиям прошлого. В любви Тиррела к Кларе большое значение, по замыслу автора, имеют жертвенность и искупление, всецело направленные на сохранение жизненных сил и рассудка девушки, пошатнувшихся вследствие несчастья. Именно на особое – трагическое – свойство сердечного чувства Тиррела направлен взгляд Тургенева. Отчеркнув слово «не дрогнув», он таким образом прочно закрепляет и замыкает свое впечатление на том «бесконечном страдании», о котором писал Белинский. При этом писатель не упускает из вида и капитана Джекила, раскрывшего внутреннюю дисгармонию Тиррела, отмечая позже его признание: «...я бы отверг состояние, которое можно получить через женицину, в особенности если его обладательница – больная девушка со странностями, да еще ненавидящая меня так, как эта мисс Моубрей» [9. С. 438].

Тургенев и здесь сходится с Белинским, оценивая этого героя как подверженного дурному влиянию, но еще способного на то, чтобы сделать этически верный выбор. Слабый и безвольный, однако все же до конца не утративший нравственные ориентиры капитан Джекил здесь противопоставлен сильному, но безнадежно низкому и подлому Этерингтону.

Сосредоточившись на сложном протекании человеческих страстей в эпическом пространстве деревенской жизни, Тургенев практически не останавливается особо на важном для него в будущем искусстве пейзажа. Хотя совсем без внимания этот аспект вальтер-скоттовской эстетики не остается. Писатель отчеркивает два небольших описания: «...решетчатая стеклянная дверь вела в сад с до-

рожками, обсаженными тисом и остролистом» [9. С. 280]; *«зеленый ковер лежал в тени»* [9. С. 410].

Вполне возможно, что здесь его привлекла емкость авторского изображения, когда природная картина создается не полновесными и объемными линиями, а несколькими штрихами и полунамеками. Такой способ живописания для него имел не меньшую выразительность и ценность, тем более при общности философского понимания природы как вечной силы, «которая все изменяет и все обновляет» [9. С. 15].

Таким образом, в своей совокупности пометы Тургенева на романе «Сент-Ронанские воды» передают целенаправленный интерес писателя к обрисованным Вальтером Скоттом человеческим характерам. Основой его читательского внимания стали образы, исполненные в разнонаправленной тональности. Комическая сторона человеческого существования, представленная через объемно звучащую авторскую иронию, привлекла Тургенева не только своей разоблачающей (в широком смысле) силой, но и жизнеутверждающим пафосом. Драматизм же изображения был оценен русским писателем с позиции его обнажающих способностей: раскрытие глубины и остроты противоречий как между отдельными личностями, так и внутри их чувствующего мира.

Указание на Шекспира, которое делает Белинский при выявлении драматической доминанты романа Вальтера Скотта, без сомнения, было важно и для Тургенева. Уже за одним чтением он мог хорошо видеть, что «Сент-Ронанские воды» насыщены присутствием английского драматурга: в эпиграфах, репликах героев, авторских словах – во всем звучат мотивы и образы его комедий, трагедий, исторических хроник⁸. Безусловно, как внимательный читатель и «ярый шекспирианец» писатель четко представлял организующее значение шекспировского текста и понимал его роль в структуре отдельных характеров Скотта.

⁸ На страницах романа можно встретить упоминание пьес «Генрих IV», «Виндзорские насмешницы», «Как вам это понравится», «Тимон Афинский», «Макбет», «Сон в летнюю ночь», «Гамлет», «Ричард III», «Мера за меру», «Король Иоанн», «Король Лир», «Ромео и Джульетта», «Укрощение строптивой», «Бесплодные усилия любви», «Ричард II».

Литература

1. Лопырева Е.А. Комментарии <к роману «Сент-Ронанские воды»> // В. Скотт Собрание сочинений : в 20 т. М. ; Л. : ГИХЛ, 1964. Т. 16. С. 545–568.
2. Пумпянский Л.В. Группа «таинственных повестей» // Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М. : ЯРК, 2000. С. 448–463.
3. Муратов А.Б. Тургенев-новеллист (1870–1880-е годы). Л. : Изд-во ЛГУ, 1985. 119 с.
4. Золотарев И.Л. Ирреальный мир И.С. Тургенева и П. Мериме (на примере «Клары Милич (После Смерти)» и «Венеры Ильской») // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2008. № 57. С. 150–154.
5. Николаев Н.И., Швецова Т.В. Мотивы самоубийства героинь повестей И.С. Тургенева // Знание. Понимание. Умение. 2014. № 4. С. 251–259.
6. Тургенев И.С. Клара Милич (После Смерти) // Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Соч. : в 12 т. М. : Наука, 1982. Т. 10. С. 67–117.
7. Гутман Д.С. Тургенев и Вальтер Скотт // О традициях и новаторстве в литературе : межвуз. науч. сб. Уфа : Изд-во Башкир. ун-та, 1976. С. 83–93.
8. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений : в 13 т. М. : АН СССР, 1954. Т. 5. 862 с.
9. Скотт В. Сент-Ронанские воды // Собрание сочинений : в 20 т. М. ; Л. : ГИХЛ, 1964. Т. 16. С. 5–544.
10. Scott W. St. Ronan's Well. Paris, 1832. (Baudrys collection of ancient and modern british novels and romances) // ОГЛМТ. Ф. 1. Оп. 3. ОФ. 325 / 1908.
11. Жилякова Э.М., Волков И.О. И.С. Тургенев – читатель романа Генри Филдинга «История Тома Джонса, найденыша» (по материалам родовой библиотеки писателя) // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2019. № 62. С. 198–225.
12. Бельский А.А. Английский роман 1820-х годов. Пермь : Изд-во Перм. ун-та, 1975. С. 119.

Walter Scott's *Saint Ronan's Well* in Ivan Turgenev's Artistic Perception

Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies, 2021, 16, pp. 49–67. DOI: 10.17223/24099554/16/4

Ivan O. Volkov, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: wolkoviv@gmail.com

Keywords: I.S. Turgenev, W. Scott, *Saint Ronan's Well*, writer's library, W. Shakespeare, *Clara Milich*.

The reported study was funded by RFBR according to the research project № 19-012-00219 «I.S. Turgenev and the Issues of West European Literature (on the Materials of the Writer's Library)».

The article brings forth and develops the problem of I.S. Turgenev's consequent perception of W. Scott's *Saint Ronan's Well* (1824). The author focuses, firstly, on the I.S. Turgenev's notes on the pages of the English novel and, secondly, on the analysis of Turgenev's *Clara Militch* (1883), whose artistic composition reflects Walter Scott's motifs and images. *Saint Ronan's Well* was in the area of Turgenev's reader interest in the early 1840-s. While reading the novel, he left notes in the form of short lines on the margins and underlined separate words, using either a pencil or his nail. On the one hand, Turgenev's notes demonstrate his reader interest to the ironic impression of the entire Saint Ronan's Well society and its individual representatives (for example, the images of Mac Turk, Mister Winterblossom, Earl Etherington). On the other hand, Turgenev emphasizes four leading and minor characters. Paired by Turgenev, they have an antithetic mode: the comic images of Peregrine Touchwood and Meg Dods and dramatic images of Lord Etherington and John Mowbray. Turgenev is sensitive to W. Scott's principle of depiction, based on the deep and acute contradiction between individual characters and within their feeling worlds.

References

1. Lopyreva, E.A. (1964) Kommentarii <k romanu "Sent-Ronanskie vody"> [Comments <to the novel "Saint Ronan's Well"']. In: Scott, W. *Sobranie sochineniy: v 20 t.* [Collected Works: in 20 vols]. Vol. 16. Moscow; Leningrad: GIKhL. pp. 545–568.
2. Pumpyansky, L.V. (2000) *Klassicheskaya traditsiya: Sobranie trudov po istorii russkoy literatury* [Classical Tradition: Collected Works on the History of Russian Literature]. Moscow: YaRK. pp. 448–463.
3. Muratov, A.B. (1985) *Turgenev-novellist (1870–1880-e gody)* [Turgenev-novelist (1870–1880s)]. Leningrad: Leningrad State University.
4. Zolotarev, I.L. (2008) Unreal world in the works "Clara Milic (After Death)" by I. Turgenev and "La Vénus D'Ille" by P. Mérimée. *Izvestiya RGPU im. A.I. Gertsena – Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences*. 57. pp. 150–154. (In Russian).
5. Nikolaev, N.I. & Shvetsova, T.V. (2014) The motives of the heroine's suicide in I.S. Turgenev's novellas. *Znanie. Ponimanie. Umenie – Knowledge. Understanding. Skill*. 4. pp. 251–259. (In Russian).
6. Turgenev, I.S. (1982) *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 30 t.* [Complete Works and Letters: in 30 vols]. Vol. 10. Moscow: Nauka. pp. 67–117.
7. Gutman, D.S. (1976) Turgenev i Val'ter Skott [Turgenev and Walter Scott]. In: Barag, L.G. (ed.) *O traditsiyakh i novatorstve v literature* [About traditions and innovation in literature]. Ufa: Bashkir State University. pp. 83–93.
8. Belinsky, V.G. (1954) *Polnoe sobranie sochineniy: v 13 t.* [Complete Works: in 13 vols]. Vol. 5. Moscow: USSR AS.
9. Scott, W. (1964) *Sobranie sochineniy: v 20 t.* [Collected Works: in 20 vols]. Vol. 16. Moscow; Leningrad: GIKhL. pp. 5–544.

10. Scott, W. (1832) *St. Ronan's Well*. Paris: [s.n.]. OGLMT. Fund 1. List 3. OF. 325 / 1908.

11. Zhilyakova, E.M. & Volkov, I.O. (2019) Ivan Turgenev as the Reader of *The History of Tom Jones, a Foundling* by Henry Fielding (On the Materials of the Writer's Family Library). *Vestnik Tomskogo gos. un-ta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 62. pp. 198–225. (In Russian). DOI: 10.17223/19986645/62/14

12. Belsky, A.A. (1975) *Angliyskiy roman 1820-kh godov* [The English novel of the 1820s]. Perm: Perm State University. pp. 119.

Н.В. Кузнецова

**ФОРМЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ «СВЕТСКОГО»
И «ПРИРОДНОГО» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ
ТВОРЧЕСТВЕ ОСКАРА УАЙЛЬДА:
ВЫГОДНЫЙ ОБМЕН И ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ**

Рассматривается специфика взаимоотношений между «светской» и «природной» средой в произведениях Оскара Уайльда. В ходе анализа дается характеристика каждой из сторон, выделяются их сходства и различия, объясняется странная связь между сторонами. Особое внимание уделено теме обмена между «цивилизованной» и «природной» средой. В работе выделяются два варианта их возможного взаимодействия: взаимовыгодный, равноценный, обмен (позитивная модель) и неравноценные отношения (негативная модель).

Ключевые слова: *Оскар Уайльд, «Портрет Дориана Грея», эстетизм, взаимообмен, жертвоприношение.*

Полная парадоксов и противоречий жизнь и творческая судьба ирландского писателя Оскара Уайльда много раз становилась предметом исследования и за рубежом, и в России. В случае с Уайльдом особенно важна нерасторжимость его биографии и творчества: необычный образ жизни его родителей, ранняя смерть сестры, обучение в Оксфорде и связанное с этим увлечение античной культурой (и мужской дружбой), путешествие в Америку, Францию, Италию и Грецию, тюремное заключение – все эти события так или иначе отразились в литературе Уайльда. Как правило, наиболее пристально критики изучают античные и христианские мотивы в его произведениях; диалектику этического и эстетического начал; биографию Уайльда и ее влияние на творчество. В настоящей работе будет рассмотрен образ светского общества и его взаимоотношения со средой более архаичной, чьи ипостаси – природа, магия, древность.

Нередко исследователи видят в Уайльде «аристократичного индивидуалиста, образец изысканности, который презирает вульгарные вкусы большинства и поклоняется всему утонченному, прекрасному,

редкому» [1. Р. 155]. Действительно, интерес к изысканным редкостям, как и воспевание красоты – в искусстве или человеческом облике – присутствует в большинстве произведений Уайльда. Вместе с тем он нередко показывает опасную, «темную» ипостась прекрасного, а в образе утонченных аристократов зачастую сквозит хищное «природное» начало. Объектом исследования являются сказки О. Уайльда, входящие в сборник «“Счастливый Принц” и другие сказки» (1888) и «Гранатовый домик» (1891); пьесы «Саломея» (1891), «Веер леди Уиндермир» (1892), «Как важно быть серьезным» (1893), «Идеальный муж» (1895); рассказы из сборника «Преступление лорда Артура Сэвила и другие рассказы» (1891), а также роман «Портрет Дориана Грея» (1890).

Своеобразие светского общества

Нетрудно заметить, что в подавляющем большинстве сказок, пьес, рассказов, а также в единственном романе Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея» главными героями являются представители аристократического круга (сэр Симон Кентервильский, лорд Артур Сэвил, лорд Генри, леди Уиндермир, граф Кавершем, лорд Горинг, виконт де Нанжак и др.) и особы королевского двора (Саломея, Счастливый Принц, Инфанта, Юный Король). Однако образ аристократов Уайльд нередко снижает, подчеркивая вырождение высшего света¹ – на примере семейства Кентервиллей, дома Келсо, герцогов Мэриборо и т.д. А.А. Аникст дает высшему светскому обществу в произведениях Уайльда емкую характеристику: «Женщины и мужчины из светского общества с таинственным прошлым, скрытые пороки, разоблачение которых грозит потерей общественного положения, светские флирты, мнимые измены, галантное ухаживание благородных молодых людей за благородными девицами» [3]. Действительно, отличительными чер-

¹ О том, что Уайльд резко критикует светскую среду, пишет и Л. Драйден: «Среда в романе “Портрет Дориана Грея” представляет собой развращенных и развращающих индивидов. Отсюда исключена только Сибила Вэйн, которая единственная из всех вызывает у читателей сострадание. Даже Бэзил Холлуорд показан слабым морализатором <...> Уоттон развращает Дориана, а Дориан, в свою очередь, развращает многочисленные души жителей города» [2. Р. 118].

тами светского общества можно назвать: 1) мнимость, а точнее, неестественность, искусственность, подражательность, игру; 2) таинственное (темное) прошлое его представителей, а также попытки сокрытия чего-либо. Остановимся подробнее на каждом из отличительных свойств уайльдовской аристократии.

Уайльда, чье имя принято считать синонимом эстетизма, как и его героев, отталкивает все банальное, обыкновенное, образцовое. Миссис Марчмонт в «Идеальном муже» говорит: «Мы с вами вышли замуж за примерных мужей и вот теперь страдаем» [4. С. 449]. Отсюда их повышенное внимание к необычному, уникальному, нередко – гротескному. Так, у Инфанты, уставшей от пышности королевского двора, интерес вызывает гротескная (безобразная) внешность и забавные движения карлика. Дориан Грей, Юный Король и Ирод – страстные коллекционеры редкостей: драгоценных камней и тканей, предметов искусства, музыкальных инструментов, посуды (их богатейшим коллекциям артефактов Уайльд посвящает целые страницы своих произведений). Этот интерес к уникальному взамен обыденного приводит к тому, что светский человек отвергает и естественность, подлинность, принимая ее за образец банальности. Дориан отказывается от истинной любви Сибилы, которая, по его мнению, становится «третьеразрядной актрисой с хорошеньким личиком» [4. С. 87] после отказа воплощать в себе Имоджену и Джульетту и «всех великих героинь мира». Профессорская дочь отвергает самую прекрасную на свете розу, предпочитая подаренные племянником камергера камня. Выбор искусственного взамен подлинного постоянно подчеркивается и – нередко – высмеивается, особенно в образах молодых представителей аристократии («Когда умер ее третий муж, у нее от горя волосы стали совсем золотые» [4. С. 154]). Вообще искусственность и подражательность являются родной стихией для аристократов: в светских салонах и королевских дворах настоящая жизнь словно симулируется, разыгрывается, в то время как сами герои являются лишь безучастными наблюдателями. Показательна сцена празднования дня рождения Инфанты в одноименной сказке: Король-отец следит из дворцового окна за детьми, которые, в свою очередь, следят за представлением. Инфанта копирует поведение матери (*the same wilful way of tossing her head, the same proud curved beautiful mouth, the same wonderful smile* [5. P. 261]); юные

дворяне копируют костюмы, манеры и поведение своих отцов; игрушечный бой быков в точности повторяет жестокие правила настоящей корриды – вплоть до убийства быка; марионетки разыгрывают трагедию «Софонсиба» столь хорошо, а их движения настолько естественны, что «к концу представления на глазах Инфанты навернулись слезы», и даже обезьянки изображают крохотных королевских гвардейцев. Уайльд подчеркивает абсолютное отсутствие индивидуальности (детской, кукольной, звериной), делая акцент на подражательности, имитации, симуляции. Такая же неестественность и симуляция реальной жизни лежит в основе комедии «Как важно быть серьезным»: Джон Уординг выдумывает себе младшего брата по имени Эрнест, постоянно попадающего в страшные передряги, и сам называется его именем; у Алджернона поводом для отказа от нежелательных встреч становится уход за несуществующим и очень болезненным мистером Бенбери (впоследствии и он будет разыгрывать «Эрнеста» – только уже перед племянницей Джона); Сесили сама себе пишет письма от имени несуществующего Эрнеста и даже успевает расторгнуть с ним помолвку. Оттенок неестественности поведения наблюдается и в «Идеальном муже», и в «Портрете Дориана Грея» с объединяющим оба текста афоризмом о том, что быть естественным – это поза, и самая ненавистная (вариант: очень трудная) поза. Вне этой «игры» герои мало что собой представляют: их противоестественные, парадоксальные высказывания и рассуждения – лишь теория, поза, они «никогда не говор[ят] ничего нравственного – и никогда не дела[ют] ничего безнравственного» [4. С. 25]. Сам Уайльд писал: «В представителях высшего общества интересна маска, которую носит каждый из них, а не реальность, которая прячется за этой маской. За маской люди удручающе похожи друг на друга, независимо от их положения в обществе» [6. Р. 78].

Итак, светское общество изображается Уайльдом как искусственная среда, в чем-то сходная с «Ярмаркой тщеславия Теккерея»² «ме-

² Об их сходстве пишет, к примеру, Шон Лэтам указывая, что Уайльд в своих произведениях оживил текереевского мистера Сноба, превратив его из воображаемого героя в знаменитость из плоти и крови, которого можно увидеть гуляющим по площади Пикадилли, входящим и выходящим из самых роскошных лондонских салонов [7. Р. 31].

сто[ом] суетн[ым], злонравн[ым], сумасбродн[ым], полн[ым] всяческих надувательств, фальши и притворства», а его представители – либо безучастные зрители, либо актеры («*You are acting*» [8. Р. 102] – с ужасом говорит Сибила Дориану³): Помимо искусственности, это среда совершенно статичная. Движение, изменение жизни пугает героев – и Дориана Грея, который собирается покончить с собой, когда начнет стареть; и монархов – отца Инфанта и Ирода Антиппы, которые постепенно утрачивают свою власть и боятся будущего свержения. Вместо движения вперед, к будущему «светский» герой, подобно персонажам «готического» романа, предпочитает возвращаться назад – к архаике, старине, прошлому (к примеру, Лорд Генри интересуется судьбой Дориана не только из-за его уникальной внешности, но и благодаря романтическому прошлому его родителей: «Это интересный фон, он выгодно оттеняет облик юноши» [4. С. 47])⁴.

Таким образом, постепенно Уайльд вводит в свои произведения второй план: в противоположность зыбкому и искусственному светскому кругу он показывает среду более архаичную, темную, маргинальную, но зато и более естественную, крепкую и энергичную, которая привлекает своей экзотичностью, инаковостью и раскрывает в «светском» герое его темные (жестокие) инстинкты. Так, Инфанту привлекает уродство карлика, а сама она – любимица придворного Инквизитора; Дориана какая-то сила влечет в жалкий театр, расположенный в «лабиринте грязных улиц» («Этот урод показался мне занятным» [4. С. 58]), эта же сила заставляет его изо дня в день приходиться к изуродованному пороками портрету и с жадностью наблюдать за изменениями в его внешности. Даже редкости и артефакты, которые коллекционируют «светские» герои, имеют ценность благодаря своей мрачной истории. В ироническом ключе страсть к загадочному (темному) прошлому обыгрывается Уайльдом в рассказе

³ Н. Коль пишет: «Лондон похож на огромную сцену – с обаянием и шармом Мэйфэра на переднем плане и грязной вульгарностью Ист-Энда на заднем» [9. Р. 148].

⁴ М.Г. Меркулова в диссертации «Ретроспекция в английской новой драме» пишет: «Подлинным сущностным временем в конце XIX – начале XX века оказывается время прошедшее. Его отвергают, не принимают, с ним борются, но оно сущностно определено, в отличие от неподлинного настоящего и неясных перспектив будущего» [10. С. 5].

«Сфинкс без загадки», где аристократка леди Алрой специально посещает сомнительные дома Лондона, чтобы создать иллюзию скрытой, темной стороны своей жизни. На деле оказывается, что она каждую неделю аккуратно платила хозяйке доходного дома (расположенного в грязнейшем переулке) за возможность пожить у нее. «Но что же она тут делала? <...> Просто сидела в комнате, читала книжки, иногда пила здесь чай» [11. С. 349].

«Сфинкс без загадки», как и «Кентервильское привидение», – это пародия на детективную или готическую прозу: здесь героини выставляя напоказ свою увлеченность архаикой, мистикой, экзотикой («Она снимала комнату, чтобы доставлять себе удовольствие ходить туда под густой вуалью и выставлять себя героиней какого-то романа. У нее была страсть к загадочному» [11. С. 349]). Однако в большинстве случаев «светские» героини пытаются скрыть либо замаскировать интерес к «архаике» – природному (животному), древнему, магическому (сверхъестественному), подобно тому как запах от трупа и химикатов Дориан маскирует ароматом орхидей. Так, портрет прячут в детской комнате наверху; Иоканаана заточают в колодце; леди Чивли прячется в комнатах; собственную мать Звездный мальчик гонит прочь, а самого его – после ужасной метаморфозы – практически не выпускают из темницы. «Светские» героини понимают, что представители «архаики» могут каким-либо образом их разоблачить, вывести наружу тайный порок, уродливую, непрезентабельную сторону их души. Однако при определенных условиях (по ночам, без свидетелей и т.д.) пороки все же обнаруживаются. Более того, «темная» ипостась представителей светского круга нередко оказывается гораздо более кровожадной, жестокой, чем у «маргиналов» – преступников, нищих, призраков и т.д.: семейство Отисов наносит непоправимый вред Кентервильскому привидению; Дориан оказывается одним из самых порочных граждан Лондона; Звездный мальчик – самый жестокий среди своих сверстников; Инфанта, судя по финальной фразе («Впредь да не будет сердца у тех, кто приходит со мной играть!» [4. С. 283]), перенимает характер Инквизитора.

Взаимодействие «светского» и «природного»

В прозе и драматургии Уайльда показано, что в прекрасном зачатую ощущается недостаток этического (милосердия, любви, сострадания), зато все эти добродетели с избытком компенсируются в эстетически безобразном (карлике, заколдованном Звездном мальчике, облетевшей статуе Счастливого Принца). Таким образом, «светское» олицетворяет внешнюю, телесную, эстетическую сторону жизни, в то время как в «природном» воплощается духовное, этическое начало. Впрочем, мир не делится на строго «светский» (искусственный, цивилизованный, прекрасный) и «природный» (магический / архаичный, безобразный). Скорее, одно постоянно присутствует в другом – более или менее явно («В душе таятся животные инстинкты, а телу дано испытать минуты одухотворяющие» [4. С. 65]). Так, Дориан встречает Сибилу в безобразном театре («И в таком месте вы нашли свое божество!» [4. С. 82]), а уродливый портрет спрятан под расшитым золотом покрывалом – «великолепн[ым] образ[цом] Венецианского искусства конца XVII века» [4. С. 110]. Более того, Уайльд нередко указывает на сходство представителей «светского» и «природного» мира⁵. Волшебный портрет является двойником Дориана; Карлик поначалу принимает свое отражение за Инфанту – из-за одного с ней роста; отношения Соловья и розы на природном уровне (хоть и с некоторыми оговорками) дублируют отношения Студента и профессорской дочери; Саломея, как и Иокanaan, погибает из-за собственных страстей, доведенных до фанатизма. Таким образом, «светское» и «природное» оказывается теснейшим, буквально кровным образом взаимосвязано, а разрыв может привести к (взаимной) гибели. На появление в текстах Уайльда «природного», архаичного указывает, прежде всего, мотив снов, танцев или заклинаний – типов коммуникации с миром и друг с другом, свойственных доисторическому обществу. Этот второй план, как было сказано ранее, появляется постепенно и становится все более явным к финалу произведения:

⁵ Точнее, «природный» мир не столько дублирует, сколько пародирует «светский». Как отмечает Дж. Слоан, пародия (burlesque) была характерной особенностью того времени, реакцией на реализм, придающий действительности игровую форму [6. Р. 81].

увиденные во сне фигуры страдающих людей заставляют Юного Короля отказаться от престола; забытое преступление материализуется в образе змееподобной миссис Чивли; магия имени Эрнест руководит судьбой и счастьем всех героев; брошенное в сердцах и обратившееся заклинанием слово оживляет портрет; слова мистера Поджерса становятся роковыми и в финале рассказа приводят его к гибели; пророческие речи Иоканаана материализуются в сцене убийства Саломеи и надвигающейся на дворец тьме. Слова постепенно овеществляются и действуют автономно – словно по законам архаичного мира, а само светское общество постепенно возвращается в природное, первобытное состояние (о чем речь пойдет чуть позже).

Интересно, что второй план зачастую представляет собой некое «закулисье» светского мира, где изображен процесс создания эстетических ценностей и плата за них. За кулисами Сибила принимает гневные упреки Дориана из-за ее плохой игры и здесь же выпивает яд; в «Счастливым Принце» показано, как швея шьет платье для бала, а молодой драматург пишет пьесу для постановки; Ганс выращивает в своем саду цветы, чтобы порадовать своего «лучшего друга» Мельника; Соловей из своей плоти и крови создает розу, которую профессорская дочь мечтала приколоть на бальное платье; Юный Принц видит во сне, как для него – ценой здоровья и жизни – ткнут мантию и достают жемчуг и рубины для королевской короны и скипетра. Лейтмотивом во всех приведенных примерах является образ крови или смерти – той цены, которую приходится платить за создание эстетических ценностей⁶. Искусство, «духовное» начало в изображении Уайльда буквально обретает телесность, подобно розе, созданной из крови Соловья («Сперва роза была бледная» – «лепестки розы окрасились нежным румянцем» – «и стала алой великолепная роза» [4. С. 248, 249]).

Приведенные примеры показывают, что в произведениях Уайльда нет места *абсолютной* гармонии духа и тела, этического и эстетического: Сибила, не знавшая любви, прекрасно выступает на сцене, а полюбив, оказывается плохой актрисой; выросшая из песни Соловья

⁶ Мысль о равнозначности искусства и жизни звучит в нескольких произведениях Уайльда. В этом смысле родственными являются песня Соловья, портрет Бэзила, игра Сибила, танец Карлика и Саломеи. Как только процесс создания искусства прерывается – оканчивается и жизнь героя.

роза отнимает его жизнь; насколько граждане города обогащаются, настолько непрезентабельной становится статуя Счастливого Принца. Бэзил говорит: «В судьбе людей, физически [и] духовно совершенных, есть что-то роковое (There is a fatality about *all physical and intellectual distinction*). Гораздо безопаснее ничем не отличаться от других» [4. С. 24; 8. Р. 9]. Действительно, этическое или эстетическое совершенство приводит к ограничению, отмене духовно-телесной гармонии. Лишь полностью отказавшись от души, можно в полной мере выразить себя в красоте или веселье («Впредь да не будет сердца у тех, кто приходит со мной играть» [4. С. 283]). Либо наоборот: утратив внешнюю привлекательность, можно стать образцом добродетели (Счастливый Принц, Звездный мальчик, карлик). Таким образом, любое возведение в абсолют для Уайльда неприемлемо, поскольку герои, воплощающие красоту, слишком безнравственны, в то время как образцы морали – чересчур уродливы.

Гораздо больший интерес для Уайльда представляет не возведение в абсолют этического или эстетического начала, а процесс их взаимодействия, а точнее – *взаимообмена* (красота взамен на этическое благо), когда одна сторона отдает ровно столько, сколько получает другая. Практически в каждом произведении звучит мысль о том, что ни одно благо невозможно получить даром, за все необходимо платить. Дориан меняет свою душу на красоту портрета; Карлик хочет отдать Инфанте лесные дары взамен на ее внимание (на предметном уровне он меняет розу из придворного сада на лесные цветы); Соловей выращивает розу, заплатив за нее песней (и жизнью); Саломея получает голову Иоканаана взамен на ее танец; сэр Симон за свое освобождение дарит Вирджинии фамильные драгоценности; Ганс расплачивается цветами за тачку, которую ему собирается подарить его лучший друг, и т.д. В «Преданном друге» примечателен диалог Водяной крысы и Коноплянки:

– А что, по-вашему, следует требовать от преданного друга? – заинтересовалась зелененькая Коноплянка <...>.

– Что за глупый вопрос! – воскликнула Водяная крыса. – Конечно же, преданный друг *должен быть мне предан*.

– Ну а вы что предложили бы ему *взамен*? [4. С. 250].

При этом Уайльд различает как минимум два варианта взаимодействия: равноценное, когда обе стороны в равной степени отдают и получают, и неравноценное, когда одна сторона больше отдает, а другая больше получает. В первом случае возможен счастливый (по меркам Уайльда) финал: Принц и Ласточка обретают вечный покой в райских чертогах, а Кентервильское привидение – под распустившимся миндальным деревом; Звездный мальчик воссоединяется с родителями на троне и возвращает себе утраченную красоту; Юный Король получает одобрение власти не от людей, а от самого бога. Во втором случае как минимум одна из сторон гибнет в результате слишком активной «растраты», отдачи: так происходит, к примеру, с Силой, Карликом, Соловьем, Саломеей, Гансом.

Начнем с ситуации выгодного взаимобмена, или принципа *quid pro quo* (*As thou dealt with me, so I did deal with thee* [5. P. 311]). И в сказках, и в рассказах Уайльд нередко показывает, как то или иное благо продается или покупается за деньги. Вспомним, что в «Счастливым принце» статуя делится золотом и драгоценностями с бедняками, а те, в свою очередь, совершенствуют его духовный облик. Чем больше Принц теряет свою «телесность» и приобретает сходство с подданными («он хуже любого нищего»), тем больше крепнет его дух («это разбитое оловянное сердце не хочет расплавляться в печи» [4. С. 245]). То же – в «Звездном мальчике»: за свое нравственное возрождение герой в буквальном смысле расплавляется монетами с нищим, а монеты получает от зайчонка, который также «оплачивает» ими свое освобождение. Сэр Симон, благодаря доброте Вирджинии, раскаивается и получает прощение от бога; Вирджиния, в свою очередь, помимо шкатулки с драгоценностями, получает от Кентервильского привидения знание о том, «что такое Жизнь, и что такое Смерть, и почему Любовь сильнее Жизни и Смерти». Юный король все свои королевские богатства отдает взамен божественной благодати. В этой сказке наиболее отчетливо показано, как искусственное, созданное руками человека, меняется на природное: солнечный свет становится прекраснее расшитой золотом мантии; мертвый посох покрывается лилиями белее жемчужин; на сухой ветке расцветают розы краснее рубинов. Природа, по формуле Уайльда, подражает искусству, однако при этом торжествует, совершенно затмевая собой драгоценности и золото. В результате описанного вза-

имообмена происходит важная трансформация героя: он словно выходит из неоформленного, зыбкого состояния, в котором пребывал до сих пор. Призрак сэра Симона хоронят как настоящего вельможу, соблюдая все старинные обычаи, а его душа оформляется в миндальном дереве; Звездный мальчик вновь возвращает себе красоту, тем самым возвращаясь из архаичного змееподобного состояния, в котором находился; облетевшая статуя Принца и труп Ласточки возрождаются в новом качестве в райских садах; Юный Король-найденюш (снова неоформленность) обретает власть, признанную богом. Таким образом, в результате выгодного взаимообмена, удачной «сделки» герой словно поднимается на ступень выше в собственном развитии, переходит от бесформенности, неоформленности, безобразности – к форме и красоте.

Иначе развивается негативный вариант взаимодействия между «архаической» и «цивилизованной», «светской» стороной. Первым тревожным знаком, который указывает на потенциальную неравнозначность отношений, может стать чрезмерная увлеченность собой, а значит отсутствие равноправного диалога (вообще крайняя степень эгоизма встречается во многих текстах Уайльда, который, нередко с иронией, показывает неверную интерпретацию, основанную на избыточной вере в собственную неотразимость. Так, Ласточка надеется, что «город уже приготовился *достойно встретить меня*» (здесь и далее в цитатах выделено мной. – Н.В.) [4. С. 239]; в «Поклоннике» Ореадам, восхищенным красотой Нарцисса, ручей отвечает: «Нарцисс был любим мною за то, что он лежал на моих берегах, и смотрел на меня, и *зеркало его очей было всегда зеркалом моей красоты*» [12. С. 68]; Замечательная Ракета в одноименной сказке восклицает: «Какая удача для сына Короля <...> что ему предстоит сочетаться браком *в тот самый день, когда меня запустят в небо*» [11. С. 393]). Это качество свойственно Дориану, который и без помощи лорда Генри подсознательно чувствует свое превосходство (Бэзил признается, что Дориан «to take a real delight in giving [him] rain» [8. P. 19]); об Инфанте, которая выделяется среди своих сверстников самым роскошным нарядом («But the Infanta was *the most graceful of all, and the most tastefully attired*» [5. P. 259]), а также Мельнику, Звездному мальчику, Профессорской дочери. И если Звездный мальчик в самом начале повествования жестоко наказан за

свое поведение и насильно уравнивает с теми, над кем смеялся, то остальные герои продолжают выстраивать отношения, следуя этой «несбалансированной» модели: окружающие буквально поклоняются им, а сами они возводят свое «я» в абсолют, тем самым словно делая шаг назад в прогрессе и возвращаясь к более древней форме взаимодействия – культам, идолопоклонничеству. Так, и Сибила и Бэзил поклоняются Дориану, который заполняет собой все их существование (Бэзил «на всю жизнь пленен Дорианом»; сходным образом мыслит и Сибила: «я дрожу при мысли о свободе» [4. С. 31, 72]).

Однако интересно не столько отношение Сибилы и Бэзила – и того и другого нельзя отнести к представителям «архаичного» (в том числе магического) мира, – сколько отношение самого Дориана к своему портрету – воплощению его собственного «я». Эталон «светскости» и эстетизма, он глубже всех погружается в архаичную форму бытия. После того как было произнесено «заклинание» о вечной молодости и красоте, в отношениях между Дорианом и портретом устанавливается нерасторжимая связь. Раньше всех эту связь ощущает чуткий художник Бэзил, который намеренно меняет местами Дориана и портрет («Как только вы высохнете, вас покроют лаком, вставят в раму и отправят домой» [4. С. 42]). С каждым годом Дориан становится все более зависим от своего портрета, а к концу жизни он и вовсе не в состоянии вынести разлуки с ним. Более того, он словно приносит ему жертвы, неслучайно с каждой страницей Уайльд все больше погружает Дориана в темную, хаотичную среду. Каждое новое преступление – начиная с рокового диалога с Сибиллой и заканчивая походами в опиумные притоны – все больше оживляет портрет и духовно истощает Дориана. Отношения Дориана с окружающими – Сибиллой, Бэзилом, друзьями, которых своими действиями он доводит до изгнания из общества или самоубийства, – носят оттенок жертвоприношения портрету. И если в случае с Сибиллой можно говорить о самопожертвовании, то Бэзила Дориан словно приносит жертву на алтаре: «Дориан подскочил к нему, вонзил нож в артерию за ухом и, прижав голову Бэзила к столу, стал наносить удар за ударом» [4. С. 140]. С момента убийства художника на портрете выступает кровавая влага, которая расплз[ается] «по морщинистым пальцам, распространя[ется] подобно какой-то страшной болезни» [4. С. 187].

В случае неравнозначного обмена нередко намечается мотив постепенного усиления одной стороны и угасания другой – своего рода вампиризм, когда «агрессор» сначала заражает, а со временем пожирает свою «жертву». К примеру, мысли об Инфанте незаметно поглощают все мысли Карлика, так же как и мысли о Портрете постепенно уничтожают Дориана. Кстати, и осознание своего уродства (телесного – у Карлика, и духовного – у Дориана) происходит не сразу: страшный двойник – портрет и отражение, увиденное в зеркале королевского дворца, – «поглощает» героя постепенно. Такой же мотив постепенного усиления «агрессора» и ослабления «жертвы» (как и мотив жертвоприношения) есть и в сказке «Соловей и Роза». Розовый куст с каждой новой песней просит Соловья все крепче прижаться к его шипу: чем слабее становится Соловей (*fainter and fainter grew her song* [5. P. 330]), тем ярче и прекраснее расцветает роза (*Crimson was the girdle of petals, and crimson as a ruby was the heart* [5. P. 330]). Наконец, на пике совершенства розы Соловей умирает. Уайльд дублирует и пародирует отношения между Соловьем и розой на «светском» уровне: профессорская дочь тоже усиливает свое влияние на студента, сначала потребовав от него красную розу, а потом – драгоценные камни, однако Студент прерывает усиливающееся влияние девушки, останавливает «заражение» и возвращается к своим философским занятиям, в то время как Соловей – истинный певец любви – без остатка отдает себя в жертву любви. В «Преданном друге» Мельник с каждым днем все больше загружает Ганса работой, вынуждает отдавать самые прекрасные цветы из своего сада, а в финале губит его. Даже в «Звездном мальчике», сказке с условно счастливым финалом, присутствует мотив постепенного поглощения: колдун с каждым новым походом за монетами подвергает мальчика все более тяжким наказаниям, в результате чего герой умирает спустя три года из-за пережитых испытаний.

Если в случае равноправного обмена герой приобретал форму, которой был лишен ранее, то в результате неравнозначного отношения стороны возвращаются в более древнее, бесформенное состояние. Портрет словно разлагается («это было ужаснее, чем разложение трупа в сырой могиле» [4. С. 139]) а лицо Дориана после смерти – «морщинистое, увядшее, отталкивающее» (*withered, wrinkled, and loathsome of visage* [8. P. 256]). Сибила, Роза, Карлик, Саломея

оказываются буквально или метафорически раздавлены («Как затоптанный цветок лежала она [Сибилла] на полу»; «Как раненое животное, Карлик со стоном отполз в тень»; «Роза упала в колею, и ее раздавило колесом телеги»; «Солдаты бросаются и своими щитами сокрушают Саломею» [4. С. 87, 282, 335]).

Таким образом, Уайльд показывает два варианта взаимодействия между «светским» и «природным»: взаимовыгодный обмен и одностороннее поклонение «кумиру». В первом случае исходная неполнота (этическая или эстетическая; телесная или духовная) устраняется, а герой, будучи изначально неоформленным, обретает новую форму. При неравнозначном обмене герой словно делает шаг назад в прогрессе, возвращается в более архаичное, упрощенное, бесформенное состояние. При этом сами отношения также становятся более архаичными: не прогрессивный, современный процесс выгодного взаимобмена (купля-продажа), а древняя форма идолопоклонничества и жертвоприношения.

Литература

1. *Polonsky R.* English Literature and the Russian Aesthetic Renaissance. Cambridge : Cambridge University Press, 1998. 266 p.
2. *Drydon L.* The Modern Gothic and Literary Doubles: Stevenson, Wilde and Wells. L. : Palgrave Macmillan, 2003. 220 p.
3. *Аникст А.А.* Оскар Уайльд и его драматургия. URL: http://lib.ru/WILDE/wilde0_1.txt
4. *Уайльд О.* Избранные произведения : в 2 т. М. : Республика, 1993. Т. 1. 559 с.
5. *Wilde O.* Collected Works of Oscar Wilde: the Plays, the Poems, the Stories and the Essays including *De Profundis*. L. : Wordsworth Edition, 1997. 1104 p.
6. *Sloan J.* Oscar Wilde. Oxford : Oxford University Press, 2003. 240 p.
7. *Latham S.* “Am I a Snob?”: Modernism and the Novel. Ithaca; New York : Cornell University Press, 2003. 256 p.
8. *Wilde O.* The Picture of Dorian Gray. L. : Great Britain, 1994. 256 p.
9. *Kohl N.* Oscar Wilde: The Works of a Conformist Rebel. Cambridge : Cambridge University Press, 2011. 452 p.
10. *Меркулова М.Г.* Ретроспекция в английской «новой драме» : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2006. 34 с.
11. *Уайльд О.* Собрание сочинений : в 3 т. М. : ТЕРРА – Книжный клуб, 2003. Т. 1. 512 с.
12. *Уайльд О.* Избранные произведения : в 2 т. М. : Республика, 1993. Т. 2. 543 с.

The Forms of the Interaction between “Civilization” and “Nature” in the Fiction by Oscar Wilde: The Exchange and the Ritual of Sacrifice

Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies, 2021, 16, pp. 68–83. DOI: 10.17223/24099554/16/5

Natalya V. Kuznetsova, Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russia).
E-mail: nataly-journ@yandex.ru

Keywords: Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, aestheticism, exchange, the ritual of the sacrifice.

Most of Oscar Wilde’s works focus on the high society (including the royalty), which is portrayed as artificial, imitative, and ludic. These characteristics are epitomized in the process of collecting (artificial) rarities (*The Picture of Dorian Gray*, *Salomé*, *The Young King*), or in the passion for performance and mystification (*The Birthday of the Infanta*, *The Sphinx Without a Secret*, *The Importance of Being Ernest*). As opposed to the “high society”, Wilde shows the natural (or ancient) milieu, which is firmer and healthier, but devoid of aesthetic perfection. Paradoxically, the high society represents external, corporeal, aesthetic form of life, while the natural milieu means the spiritual and ethic one. Wilde shows the aesthetic or ethic perfection as a fatal and dangerous phenomenon, since fully expressing themselves in one, the person has to abandon the other. As a result, a good-looking person becomes a paragon of immorality, while a morally upstanding one looks too much ugly). Wilde is interested in the technique of the interaction between the opposites, rather than in the depiction of the absolute corporeal or moral perfection. The article aims at showing the two forms of interaction between “the civilization” and “the nature”. The positive model shows a profitable exchange: one side gives exactly as much as the other side receives (i.e. the rescued Hare for the rescued Star-Child; the peace of the Canterville Ghost for Virginia’s fortunate marriage). This is the case when the characters, who have some problems with their bodies (the transparent Ghost or the serpent-like Star-Child) gain the distinct shape, as if passing from the ancient to the modern state. In the cause of mutually beneficial exchange, the happy end (in Wilde’s terms) is possible. In the negative model, we can clearly see the imbalance between the two sides: one side gives more, but receives less, while the other becomes the figure of worship. Gradually, the influence of one of the sides grows: the “predator”, like the vampire, consumes and exhausts their “victim”. Instead of the modern exchange, the relationships between “the civilization” and “the nature” transform into the ancient ritual of the sacrifice, or idol worship (Basil, Nightingale, Jokanaan), with the members of this process returning to the ancient – formless – state.

References

1. Polonsky, R. (1998) *English Literature and the Russian Aesthetic Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press.

2. Drydon, L. (2003) *The Modern Gothic and Literary Doubles: Stevenson, Wilde and Wells*. London: Palgrave Macmillan.
3. Anikst, A.A. (n.d.) *Oskar Uayl'd i ego dramaturgiya* [Oscar Wilde and his drama]. [Online] Available from: http://lib.ru/WILDE/wilde0_1.txt.
4. Wilde, O. (1993) *Izbrannyye proizvedeniya: v 2 t.* [Selected Works: in 2 vols]. Vol. 1. Moscow: Respublika.
5. Wilde, O. (1997) *Collected Works of Oscar Wilde: the Plays, the Poems, the Stories and the Essays including De Profundis*. London: Wordsworth Edition.
6. Sloan, J. (2003) *Oscar Wilde*. Oxford: Oxford University Press.
7. Latham, S. (2003) *"Am I a Snob?": Modernism and the Novel*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
8. Wilde, O. (1994) *The Picture of Dorian Gray*. London: Great Britain.
9. Kohl, N. (2011) *Oscar Wilde: The Works of a Conformist Rebel*. Cambridge: Cambridge University Press.
10. Merkulova, M.G. (2006) *Retrospektiya v angliyskoy "novoy drame"* [Retrospection in the English New Drama]. Abstract of Philology Cand. Diss. Moscow.
11. Wilde, O. (2003) *Sobranie sochineniy: v 3 t.* [Collected Works: in 3 vols]. Vol. 1. Moscow: TERRA – Knizhnyy klub.
12. Wilde, O. (1993) *Izbrannyye proizvedeniya: v 2 t.* [Selected Works: in 2 vols]. Vol. 2. Moscow: Respublika.

В.И. Степовая

АНГЛОЯЗЫЧНАЯ РЕЦЕПЦИЯ КОМЕДИИ Н.В. ГОГОЛЯ «РЕВИЗОР» В АМЕРИКАНСКИХ ПЕРЕВОДАХ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX в.

Предпринят анализ первых американских переводов комедии Н.В. Гоголя «Ревизор» на английский язык, выполненных в первой трети XX в. Цель его – выявление особенностей переводческих интерпретаций; рассмотрение переводов с подобного ракурса позволяет увидеть смысловые трансформации комедии при вхождении в американскую культуру. Делается вывод, что переводческая интерпретация зачастую зависит от социально-политического и культурного контекстов страны перевода, а также от личности переводчика.

Ключевые слова: Н.В. Гоголь, «Ревизор», М. Мэндэлл, Д. Нойес, Д. Сеймур, Т. Зельтцер, перевод, интерпретация.

Комедия Н.В. Гоголя «Ревизор», будучи драматическим произведением, обладает «двойным эстетическим кодом, литературным и театральным» [1. С. 19]. В связи с этим, а также с универсальностью смыслов, вложенных автором в свое произведение, она довольно часто становится предметом осмысления и интерпретации американских переводчиков и режиссеров. С конца XIX в. и вплоть до настоящего времени пьеса неоднократно входила в репертуар многих американских театров. По этим причинам изучение рецепции данного гоголевского произведения является актуальным, в особенности с точки зрения выявления характерных черт переводческих интерпретаций. Их исследование позволяет пролить свет на смыслы, транслируемые пьесой в контексте американской культуры, и на их трансформацию в зависимости от эпохи. Появление интерпретаций неизбежно, так как переводчик пропускает оригинальное произведение через свое сознание, проводя своего рода деконструкцию, в результате которой становится возможным выявление новых смыслов [2. С. 25].

Несмотря на то что некоторые из англоязычных переводов комедии Гоголя «Ревизор» становились предметом научных исследований, не все существующие переводы пьесы получили концептуальное осмысление. Так, ранее не было представлено целостной картины восприятия данного произведения американскими переводчиками первой трети XX в. В связи с этим цель работы заключается в выявлении переводческих интерпретаций пьесы «Ревизор» в Америке в указанный период.

Материалом исследования являются комедия Н.В. Гоголя «Ревизор» и ее американские переводы на английский язык, выполненные: 1) Максом Соломоном Мэндэллом (Max Solomon Mandell) в 1908 г.; 2) Томасом Зельтцером (Thomas Seltzer) в 1916 г.; 3) Джорджем Рэпэлл Нойесом (George Rapall Noyes) и Джоном Лоуренсом Сеймуром (John Laurence Seymour) в 1933 г.

Первый перевод является адаптацией для сцены; его можно рассматривать как кооперативный перевод [З. С. 120–121], поскольку работу над ним предположительно осуществлял переводчик в соавторстве с режиссером Фрэнком Ли Шортом (Frank Lea Short). При этом на титульной странице указано, что перевод был опубликован под руководством Шарля Паскаля Франшо (Charles Pascal Franchot), бывшего в то время одним из студентов Йельского университета. Поскольку эта версия предназначена для сцены, мы будем говорить о театральной переводческой интерпретации.

В работе используются сравнительно-сопоставительный метод, контекстуальный анализ, биографический метод, а также контент-анализ комедии Гоголя и ее указанных переводов.

Несмотря на то что тексты разделяет сравнительно небольшой промежуток времени, они имеют особенности, указывающие на различия в переводческих интерпретациях. Чтобы лучше понять переводы, обратимся к культурно-историческому контексту США.

Первую треть XX в. условно можно отнести к рубежу веков, поскольку в это время еще происходит смена эпох: устаревшие традиции и ценности доживают свое, постепенно уступая место новому. Однако ситуация отличается по разные стороны Атлантического океана. Если в Европе зреют упаднические настроения, спровоцированные разочарованием в позитивистском представлении о рационально устроенном мире, то в Америке, где позитивизм составляет

основу мировоззрения, в силу относительно благоприятной обстановки экономического развития государства, богатства нового континента и обретенной человеком высокой степенью свободы, отсутствует столь безрадостный взгляд на жизнь. [4. С. 10]. Безусловно, бурное развитие экономики, научные открытия и появление новых философских течений сказываются на общем укладе жизни, и теперь американцы не могут мечтать о благоденствии в духе Жана-Жака Руссо. Как и для европейцев, для них мир теперь является динамичным, в нем нет ничего неизменного. Но все эти факторы не повергают жителей США в пучину депрессивных настроений, а наоборот, стимулируют поиск новых решений для преодоления неудовлетворительной ситуации. Этому способствует также и то, что, будучи потомками пуритан, отправившихся на новый континент для создания собственного «града на горе», американцы как никто умеют приспосабливаться к новым условиям. Примирением идеологических несхождений в сфере религии, возникших в тот момент, занялся христианский модернизм [4. С. 12].

Научные открытия, помимо прочего, дают осознать жителям Америки, что их собственные поступки определяются средой; вследствие бурного экономического развития появляется социальное неравенство, так называемый буржуазный эгоизм, отчуждение человека от общества; становится популярной идея Ницше о «праве сильного». При этом пуританский менталитет, в котором берет истоки индивидуализм жителей США, всегда подразумевал равные права и возможности для каждого. С присущим им оптимизмом американцы пытаются урегулировать это несоответствие, открывая различные социальные институты для уменьшения имущественного неравенства. Конфликт между идейными установками и реальностью создает предпосылки для проникновения в страну социалистических идей. Такое направление мысли оказывается в то время достаточно популярным, но не укореняется, вероятно, из-за аутентичности индивидуализма для США [4. С. 12]. Хотя критика существующего общественного устройства (в публицистике, литературной критике, «социологической» литературе) и становится распространенной, она не имеет радикального революционного характера. Тем не менее постепенно американское общество начинает отказываться от неоправданных оптимистических взглядов, вера Америки в свое ис-

ключительное положение становится меньше; страна постепенно осознает себя как участника общемировых процессов и переходит к периоду зрелости [4. С. 13].

Литература США в этот период постепенно отказывается от навязанной пуританством «традиции благопристойности» и позволяет себе обратиться к злободневным социальным проблемам. Основным ее направлением становится реализм. Но поскольку литература сформировалась в рамках романтизма, не было абсолютного отказа и от его традиций. Как и прежде, писатели испытывают тяготение к ним, к «трансцендентным проблемам мироздания, а также к документальности» [4. С. 14].

В таких условиях создаются первые американские переводы комедии «Ревизор» на английский язык. Их появление не является случайным: причиной можно считать возникновение в американском обществе «встречных течений», актуализировавших смыслы, сходные с теми, которые Гоголь вкладывал в свое произведение.

Первый перевод выходит в 1908 г., его автор – Макс Соломон Мэндэлл (1874–1929), один из первых еврейских преподавателей Йельского университета. Переводчик родился в Российской империи, в Литве, учился Санкт-Петербургском университете, а затем переехал в США [5. Р. 11]. Его перевод в 1908 г. адаптируется для американской сцены Драматической ассоциацией Йельского университета. Он выдерживает два издания, в 1908 и 1910 гг., и затем лишь в 2016 г. в издательстве «Palala Press» выходит его репринтное издание.

Автором второго перевода, выполненного в 1916 г., является Томас Зельтцер (1875–1943), нью-йоркский издатель, переводчик русских и немецких литературных произведений, автор и редактор журналов. Родился в Российской империи, в Полтаве, где посещал еврейскую школу, однако в раннем возрасте был перевезен в США. Получив стипендию в университете Пенсильвании, окончил учебу в 1897 г. После этого также окончил аспирантуру по современным языкам в Колумбийском университете. Помимо «Ревизора» перевел повесть Максима Горького «Шпион: жизнь ненужного человека», впервые опубликованную в 1908 г., и его пролетарский роман «Мать». Политические взгляды переводчика были социалистическими [6. Р. 217].

Третий перевод принадлежит Джорджу Рэпэллу Нойесу; он был выполнен совместно с его учеником и коллегой Джоном Лоуренсом Сеймуром.

Д. Нойес (1873–1952) родился в Кембридже, штат Массачусетс. Учился в Гарвардском университете и окончил его в 1894 г. В 1895 г. получил степень магистра. В 1898 г. защитил диссертацию «Драйден как критик» и получил степень доктора наук. Хотя формальное образование Д. Нойеса было связано с английской литературой, он проявлял все больший интерес к русскому языку и литературе и в Гарварде начал изучать русский язык под общим руководством профессора Лео Винера. После окончания аспирантуры получил стипендию Джона Гарварда и уехал за границу, чтобы провести следующие два года, изучая славянскую филологию в Санкт-Петербургском университете [7. Р. 122].

Многочисленные публикации профессора Д. Нойеса посвящены вопросам славянской литературы и языкознания, а также проблемам английской литературы. Самое большое его достижение заключается в области перевода со славянских языков [7. Р. 122–123]. Д. Нойес сыграл значительную роль в становлении Беркли как одного из крупнейших центров славяноведения в Америке [7. Р. 125].

Джон Лоуренс Сеймур (1893–1986) родился в Лос-Анджелесе. Американский композитор и драматург. Получил высшее образование в Калифорнийском университете в Беркли. В 1917 г. ему была присуждена степень бакалавра гуманитарных наук, а затем, в 1919 г. – степень магистра гуманитарных наук по русскому языку. Он вернулся в университет много лет спустя, чтобы получить степень доктора наук по английскому языку (в 1940 г.). В 1973 г. ему также была присуждена почетная степень доктора литературы в колледже штата Южная Юта в Сидар-Сити.

Впоследствии он посвятил себя, прежде всего, преподаванию: с 1928 по 1936 г. работал лектором по опере и драме в Калифорнийском университете в Беркли. Свободно владея несколькими языками, Д. Сеймур выполнял переводы русской и французской драматургии и написал ряд пьес. Был членом Церкви Иисуса Христа Святых последних дней [8].

Теперь перейдем к особенностям переводов, которые могут пролить свет на переводческие интерпретации.

Эпиграф «На зеркало неча пенять, коли рожа крива» [9. С. 5], предположенный Гоголем своей комедии, сохраняется только в переводе Д. Нойеса и Д. Сеймура. Он переводится как “Don’t blame the looking-glass if your mug is crooked” [10], что можно дословно перевести как «Не вини зеркало, если твоя рожа кривая». Такой перевод является функционально целесообразным, поскольку сохраняет оригинальную экспрессию и семантику использованной автором словицы. Так, лексема “crooked” может быть переведена и как «кривой» (изогнутый), и как «нечестный», «неправильный», что соответствует гоголевскому замыслу.

В переводе М. Мэндэлла эпиграф отсутствует, и это можно предположительно связать с тем, что перевод был предназначен для сцены, а также с ситуацией в сфере драматургии: театр в Америке начала XX в., переживая не самый плодотворный период, еще не был готов к восприятию подобных новшеств.

Что же касается перевода Т. Зельтцера, то в нем также нет эпиграфа, и это можно объяснить взглядами переводчика на комедию, ее автора и общественную ситуацию в мире, о чем он упоминает в предисловии: «Гоголь осмелился не только бросить вызов общепринятому методу, но и ввести проблематику, которая под видом юмора дерзко нападала на самое основание государства, а именно на чиновничество русской бюрократии. Вот почему “Ревизор” произвел такую революцию в мире русской литературы. <...> Он прямо высмеивал всех чиновников типичного российского муниципалитета и косвенно указывал на ту же самую систему взяточничества и коррупции среди самых высоких слуг короны. <...> Это трагедия русской жизни, уходящая корнями в более всеобъемлющую трагедию, в русский деспотизм. <...> И нет никакого его возможного исправления, кроме как посредством насильственных революций» [11. Р. 6–7]. При этом нужно отметить, что Т. Зельтцер понимал, что подобные взгляды отнюдь не характеризовали Гоголя: «Гоголь был, прежде всего, художником. Он не был ни радикалом, ни даже либералом. Он был строго консервативен. Ненавидя бюрократию, он, тем не менее, никогда не придирался ни к самой системе, ни к самодержавию» [11. Р. 7]. Причину этого переводчик видел в «индивидуалистичном темпераменте» творчества Гоголя. Он понимал, что у автора было свое видение замысла комедии: «Пусть только отдельные люди дей-

ствуют в рамках морали, и система, в которой Гоголь никогда не сомневался, будет работать прекрасно. Эта концепция заставила его сосредоточить все свои усилия на очерчивании характеров. <...> Если из этой пьесы и можно было извлечь какой-то урок, то не социологический, а нравственный» [11. Р. 7]. При этом сам Т. Зельтцер выражает несогласие с такой трактовкой: «Автор “Ревизора” был плохим критиком собственной работы. Русский народ отверг его оценку и поставил на нее свою. Они знали своих чиновников и не питали иллюзий относительно их возрождения до тех пор, пока система, породившая их, продолжала жить. <...> Они приветствовали “Ревизора” с восторгом как острую сатиру и поразительное изображение работы самой ненавистной системы. И как таковое он остался запечатленным в сознании России и по сей день» [11. Р. 8].

Таким образом, Т. Зельтцер выводит иной смысл из комедии: он считает, что виноваты не люди, а система, в которой они вынуждены находиться. Этим предположительно можно объяснить отсутствие в его переводе эпиграфа. Тем не менее то, что отмечает отличный взгляд Гоголя на произведение, несколько нивелирует радикальный социалистический посыл этой версии пьесы.

Наиболее сокращенным является перевод М. Мэндэлла, поскольку он изначально адаптируется под нужды американской постановки, о чем говорится в предисловии к нему. Например, сокращается сцена с дачей взяток Хлестакову. Сначала, как и в авторском варианте, с этой целью приходит Судья, затем Почтмейстер, а после – Смотритель училищ. В сцену включается часть беседы с Земляничкой, а также с Бобчинским и Добчинским. Сами эти герои в данной сцене не появляются. Однако, как и в оригинальном произведении, в переводе именно Артемий Филиппович подговаривает чиновников дать Хлестакову денег [12. Р. 46–49]. Сам он этого не делает, что может подчеркивать его непомерную жадность. Это согласуется с замыслом Гоголя и, кроме того, может указывать на стремление с помощью сокращений сделать версию пьесы более удобной для постановки. Однако в адаптированном переводе отсутствуют «Замечания для господ актеров», предшествующие комедии, что может говорить об относительно небольшой значимости сохранения типичного русского характера персонажей. На это может, вероятно, указывать также значительное сокращение монолога Осипа. Несколько

снижается, на наш взгляд, и подчеркнутая порочность героев. Так, в переводе М. Мэндэлла выпускается рассказ Попечителя богоугодных заведений об их с доктором Гибнером способе врачевания, заметно сокращаются замечания Городничего Судье по поводу присутственных мест (не упоминается ни страсть Судьи к охоте, ни заседатель, от которого «отдает водкою» [9. Р. 12]). Интересно также, что гусей Судья предлагает отдать на кухню для заключенных [12. Р. 4]. Кроме того, когда к Городничему приходят гости, и он чихает, в его адрес слышатся только хорошие пожелания [12. Р. 64]. В конце комедии также никто не вспоминает о Добчинском и Бобчинском и не ругает их, как бы желая переложить ответственность за произошедшее. Подобные трансформации можно объяснить тем, что в начале XX в. реализм только вступает в свои права. Кроме того, влияние «традиции благопристойности» могло быть достаточно сильно в Йельском университете, славившемся своим консерватизмом и приверженностью религии [13. Р. 142].

В двух других переводах «Замечания...» композиция комедии, система действующих лиц и все сюжетные линии остаются без изменений.

Одной из особенностей перевода Т. Зельтцера является также то, что в сцене отъезда Хлестакова опускается само слово «голос» во время диалога героев за сценой. В оригинальной комедии, по мнению А.С. Янушкевича, оно используется 18 раз «как напоминание о праве каждого человека на свое слово в этой жизни» [14. С. 659]. Его отсутствие может быть показательным, если учесть, что Т. Зельтцер поддерживал социалистические установки, при которых нивелируется индивидуализм. В переводе М. Мэндэлла слово «голос», напротив, сохраняется, и это может говорить о том, что в 1908 г. в стенах Йельского университета влияние идеологии пуританства было несколько сильнее. В переводе Д. Нойеса и Д. Сеймура голоса за сценой также сохраняются, но мы связываем это с научным подходом и установкой ученых на точность.

Кроме того, важным элементом каждого из переводов являются реалии – «предметы, явления, понятия... принадлежащие истории, культуре, бытовому укладу того или иного народа, государства, упоминание которых в тексте художественного произведения позволяет подчеркнуть специфику и самобытность жизни и сознания это-

го народа» [15. С. 864]. Встречаясь с необходимостью перевода реалий, переводчик неизбежно подвергает их интерпретации, субъективно оценивая, какую роль они выполняют в тексте. В результате принимается решение о сохранении, трансформации или полном их нивелировании.

Реалии можно условно разделить на этнографические (предметы быта, меры, разные виды кушаний, одежда, деньги и т.п.), географические, общественно-политические (чины, учреждения, сословия, должности, единицы административного деления), культурные и фольклорно-мифологические, а также исторические реалии [15. С. 864]. В отдельную категорию можно выделить обращения. В «Ревизоре» присутствует каждая из категорий, однако наиболее частотными являются этнографические реалии. Второе место занимают общественно-политические явления российской жизни, поскольку сюжет сосредоточен вокруг жизни городских чиновников.

Во всех трех переводах большая часть реалий заменяется английскими аналогами, но подробным переводческим комментарием (примечаниями) снабжается только перевод Д. Нойеса и Д. Сеймура. В адаптированном переводе М. Мэндэлла они также есть, однако являются достаточно скуными (их всего три) и содержат неточности, свидетельствующие о недостаточном знакомстве авторов с российской реальностью. Так, ошибочным является примечание, относящееся к отчеству Тряпичкина «Васильевич», которое транскрибировано как “Vasillovich”: «Этот звучный титул, использующийся большинством, означает не более чем “мистер” или “эсквайр”» [12. Р. 71]. Краткость пояснений можно связать с тем, что перевод был в большей степени ориентирован на зрителя, нежели на читателя. Т. Зельцер же не использует комментарий, поэтому культурологические особенности пьесы не могут быть в должной мере поняты англоязычным читателем, что демонстрирует определенную оторванность от контекста страны оригинального произведения. Учитывая идеологические взгляды переводчика, можно предположить, что это свидетельствует о стремлении к отказу от прошлого (в данном случае – аристократического буржуазного прошлого).

Отдельно можно отметить подход к переводу культурных реалий (в данном случае связанных с русской литературой). В переводе М. Мэндэлла имена русских авторов и их произведений практически

полностью опускаются. Сохраняется лишь упоминание Пушкина; барон Брамбеус заменяется Вольтером [12. Р. 37], нет упоминания «Фрегата “Надежды”» и «Московского телеграфа», а также М.Н. Загоскина и его романа «Юрий Милославский». Зато, говоря о любви к удовольствиям, Хлестаков ссылается на Эпикура [12. Р. 34]. Подобные трансформации можно объяснить тем, что реалии русской культуры не были известны рядовому американцу, и их использование в переводе посчиталось неэффективным. У зрителей не было бы возможности сразу осуществить поиск информации и узнать что-либо о данных авторах и их произведениях; вследствие этого постановка могла бы остаться частично непонятой. Появление же имен Вольтера и Эпикура предположительно можно связать со стремлением подчеркнуть нравственную распушенность героев нейтральным способом. В двух других переводах, предназначенных преимущественно для чтения, подобные изменения отсутствуют. Однако в переводе Т. Зельтцера, как уже было отмечено, нет поясняющих примечаний.

Одной из реалий является и название пьесы. Условно его можно отнести к общественно-политическим реалиям, хотя если обратиться к авторской интерпретации, оно, безусловно, становится метафорой, воплощением совести и даже надличностной божественной силы. В переводе М. Мэндэлла название передается при помощи транскрипции в аутентичном варианте: “Revizór”. Поскольку лексема пришла из латинского языка (от “revīsor”, «тот, кто проверяет, подсчитывает» [16. С. 455]), ее значение могло быть интуитивно понятно англоязычным читателям. На наш взгляд, именно в этом переводе имел возможность реализоваться не только общественно-политический, но и метафорический смысл заглавия (из-за периода времени, в который был создан перевод, а также из-за предположительного влияния консервативной обстановки Йельского университета).

Заглавие перевода Т. Зельтцера “The Inspector-General” [The Revizor] может гипотетически рассматриваться как подтверждение того, что переводчик осознавал возможный метафорический смысл названия (поскольку сам он родился и жил какое-то время в Полтаве и, следовательно, мог иметь более глубокие познания относительно творчества Гоголя). На это косвенно указывает упоминание Т. Зельтцера о нравственном значении, которое вкладывал в свое

произведение Гоголь. Однако нравственность в этом случае не подразумевает связи с религиозными коннотациями. Так, по утверждению В.М. Толмачева, в США «литературный процесс 1910-х гг. сопровождался энергичными выступлениями тех публицистов, которые призывали к американизации культуры Нового Света и к полному отказу от прошлого, ассоциировавшегося у них с британским влиянием, а также с пуританизмом и буржуазным лицемерием “позолоченного века”» [17. С. 348]. Одним из них можно считать Т. Зельтцера, который, как уже упоминалось, был убежденным социалистом и действительно не питал симпатий к пуританству, будучи редактором небезызвестного журнала социалистической направленности “The Masses” [6. P. 215, 217]. Для переводчика первостепенным является сатирическое обличение государственной системы, поэтому в названии пьесы на первый план он выдвигает американский термин, имеющий более узкое значение, связанное со службой.

Что же касается названия третьего перевода, то в издании “Masterpieces of the Russian drama” (1933) он назван “The Inspector” [18], что тоже указывает на возможность амбивалентного прочтения. Ее демонстрирует отсутствие, как и в переводе М. Мэндэлла, лексем “general” или “government”, превращающих заглавие исключительно в обозначение государственного служащего. Возможность интерпретации, связанной с нравственным и религиозным контекстом, обусловливается тем, что Д. Нойес как ученый-славист был в достаточной мере знаком с биографией Гоголя и мог предположить такой взгляд на пьесу (а поскольку Д. Сеймур с большой вероятностью являлся его учеником, то и он обладал этими знаниями. И, кроме того, такое прочтение могло быть близко ему в силу личных воззрений).

Что касается особенностей передачи антропонимики, их тоже можно связать с переводческими установками: в переводе М. Мэндэлла для этого используется транскрипция, в двух других переводах – транслитерация, но в тексте Д. Нойеса и Д. Сеймура даются их пояснения (хотя они и имеют некоторые незначительные недочеты, связанные, вероятно, с недостаточной погруженностью переводчиков в русскую культуру). В переводе же Т. Зельтцера фамилии, как и другие реалии, не комментируются, поэтому семантика порочности остается недоступной читателям, и это, на наш взгляд,

может быть еще одним выражением нивелирования семантики зеркальности и свидетельством того, что, по мнению Т. Зельтцера как социалиста, в несчастьях народа виновата система, а не люди. Поскольку фамилии героев можно рассматривать как их личностные характеристики, указывающие на порочность, возможно, это также является указанием на подавление личности (если проецировать ситуацию в США – подавление под действием машинной капиталистической цивилизации).

В переводе М. Мэндэлла же обнаруживаются трансформации фамилий, которые, скорее, можно назвать ошибками; значит, их смысл тоже остался скрытым как для переводчика, так и для создателей сценической адаптации. Поскольку указание на пороки утрачивается и здесь, это может отражать ту же особенность американского общества.

Нужно отметить, что перевод Д. Нойеса и Д. Сеймура оказался наиболее точным в передаче оригинального произведения. Отчасти потому, что в нем нет какой-либо идейной ангажированности. Более всего на его создание, несомненно, повлияли установки Д. Нойеса, основателя собственной школы перевода: «Фактически он основал одну из важнейших школ перевода со славянских языков в англоязычном мире. Прекрасное владение профессора Д. Нойеса литературным английским языком в сочетании с отличным знанием русского <...> позволило ему достичь тонкого баланса между литературной точностью и хорошим английским стилем. Он всегда утверждал, что хороший перевод должен сохранять вкус оригинала и в то же время читаться так, чтобы было исключено всякое подозрение, что он был написан первоначально на другом языке» [7. С. 123]. Это утверждение дает представление о технике перевода, которая была близка ученому. То же, что в тексте не отразились никакие социальные и политические перипетии того времени, объясняется другим высказыванием о нем, обнаруженном в одном из его некрологов: «Некоторые сказали бы, что он жил отдельно, оторванным от реальности, со своими книгами и мыслями, не беспокоясь о том, что происходит в мире вокруг него. Несомненно, что в то время как некоторые из нас были вовлечены в ту или иную национальную или политическую полемику, писали памфлеты и письма в ежедневную прессу или участвовали в работе политической платформы по тому или

иному делу, он оставался спокойным и невозмутимым, предпочитая не принимать участия в таких делах» [19. Р. 244–245]. Интересно также и то, что Д. Нойес в своей преподавательской работе «не поощрял чтение критических работ об авторе и предпочитал, чтобы студент сначала записывал собственные реакции на литературное произведение и свои интерпретации. Он <...> утверждал, что студент может узнать больше из прочитанной им книги, чем из прочитанной лекции» [19. Р. 242].

Таким образом, анализ американских переводов пьесы Гоголя «Ревизор», выполненных в первой трети XX в., демонстрирует, что они обладают некоторыми общими чертами. Одной из них является возможность трансформации идейного посыла произведения в желаемую переводчиком сторону. Эту особенность переводов произведений русских классиков XIX в. в рассматриваемый период объясняет Т.В. Коротченко: «Огромное количество непереведенной литературы, которая ранее не вызывала ни научного, ни читательского интереса, заставляло переводчиков работать в сжатые сроки, ориентируясь во многом на уже сложившуюся в викторианскую эпоху и получившую в дальнейшем развитие переводческую традицию, согласно которой переводчик имеет право изменять оригинал в соответствии с собственными убеждениями» [20. С. 117]. Так, в переводе М. Мэндэлла комедия Гоголя приобретает американский характер: органично встраиваясь в контекст новой для себя страны, она отражает, скорее, социально-политическую и культурную ситуацию США, нежели российскую действительность. Перевод Т. Зельцера же имеет явный идеологический уклон в сторону социализма, к которому часть населения страны испытывала симпатии. Отличается в этом смысле перевод Д. Нойеса и Д. Сеймура, поскольку он был создан в рамках переводческой школы профессора Д. Нойеса. Т.В. Коротченко упоминает, что «в конце XIX и начале XX века переводчиками в основном были писатели, энтузиасты, проявившие интерес к тому или иному автору, произведению или культуре» [20. С. 118]. Данный же перевод можно рассматривать как работу переходного этапа, когда в Америке только начала зарождаться теория перевода, предполагавшая более объективный взгляд на оригинальные произведения. Д. Нойеса и Д. Сеймура уже нельзя назвать лишь энтузиастами, поскольку они одними из первых демонстрируют реа-

лизованный на практике научный подход к выполнению перевода. В целом же развитие теории перевода в США начинается с середины XX в. [20. С. 117–118].

Другим сходством переводов является явная установка на стратегию доместикации. Она выражается не только в способе передачи реалий, но и в трансформации речи персонажей. Во всех переводах, являющихся предметом анализа в данной статье, идиоматичность речи героев большей частью редуцируется. Кроме того, в переводах М. Мэндэлла и Т. Зельтцера синтаксис явно отличается от оригинального: в работе Т. Зельтцера длинные гоголевские предложения зачастую «дробятся» на более короткие, в переводе М. Мэндэлла же они часто сокращены и нацелены лишь на краткое выражение основной мысли. В переводе Д. Нойеса и Д. Сеймура синтаксис, хоть и в меньшей мере, но также трансформируется, что объясняется стремлением создать впечатление, будто произведение изначально было написано на английском языке.

Хотя доместикация придает комедии более универсальное звучание, сохраняя ее основные смысловые акценты, как пишет Т.В. Коротченко, «в попытке создать максимально приближенный к культуре реципиента текст переводчики <...> прибегают к использованию клишированных в английском языке грамматических, синтаксических конструкций, заменяя ими важные элементы оригинала, благодаря которым формируются речевые портреты персонажей, своеобразный авторский стиль» [20. С. 118]. В данном случае это имеет отношение и к переводу Д. Нойеса и Д. Сеймура: несмотря на то, что он снабжен культурологическим комментарием, этого недостаточно, чтобы полностью компенсировать трансформацию неповторимого гоголевского стиля.

Причиной выбора переводчиками данной стратегии является то, что для США был характерен так называемый культурный изоляционизм, связанный с «самодовольной самодостаточностью» в области технологий [21. С. 49]. Кроме того, основание коренится в отношении к явлению перевода, как в Англии, так и в Америке: с конца XIX и вплоть до конца XX в. деятельность переводчиков вызывала пренебрежение, так как считалось, что перевод лишь воспроизводит оригинал и поэтому не несет в себе никакой ценности. Что касается Америки, это объясняется распространением явления билингвизма;

он способствовал появлению мнения, что заниматься этим «механическим процессом» способен любой человек [21. С. 44]. Именно с этим связана постулируемая Лоуренсом Венути «невидимость переводчика», которая одновременно служила и для создания впечатления, что оригинального произведения не существует, что, в свою очередь, объясняется «гегемонией английского языка, этноцентризмом, империализмом и геополитическими отношениями демократических стран» [20. С. 119]. В связи с этим можно отметить, что преобладание подобной переводческой стратегии снижает значимость особенностей культуры исходного языка.

Что касается отличий переводов, то они проявляют разные задачи их создания и, следовательно, стимулируют появление различных интерпретаций произведения. Если адаптированный перевод М. Мэндэлла предназначен для сцены, и в нем можно усмотреть выражение критического отношения к американской действительности, в том числе через призму духовных ценностей, то перевод Д. Нойеса и Д. Сеймура нейтрален и позволяет читателю самому выбирать интерпретацию, будь она связанной с духовностью или с сатирическим началом, направленным на общественное устройство. Целью перевода в первую очередь является расширение и углубление знаний читателей о русской культуре и литературе. Перевод Т. Зельцера же имеет скорее идеологический характер, и первостепенная его задача заключается в передаче представления об общественном устройстве, имеющем, по мнению переводчика, существенные недостатки. Вследствие влияния идей социализма прочтение пьесы Т. Зельцера можно назвать несколько тенденциозным.

Таким образом, анализ показал, что интерпретация каждого из переводов в той или иной степени отражает, с одной стороны, социально-политическую и культурную ситуацию Америки первой трети XX в., а с другой – личность переводчика, его интересы и предпочтения.

Литература

1. *Олицкая Д.А.* Перевод драмы: специфика, проблемы, подходы // Вестник Томского государственного университета. 2012. № 357. С. 19–24.
2. *Ласица М.В., Соколова Т.В.* Переводческие трансформации текста в поиске смыслов // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. 2017. № 4 (17). С. 25–27.

3. Кузнецова Е.А. Для чтения или для сцены? К проблеме сценичности перевода // Критика и семиотика. 2016. № 1. С. 118–126.
4. Стеценко Е.А. Американская литература начала XX в. // История литературы США. Литература начала XX века. М. : ИМЛИ РАН, 2009. Т. 5. С. 10–29.
5. Dr. Max Mandell, Yale Instructor, Stricken as He Talks to Daughter // The New York Times. 1924. September 14. P. 11.
6. Levin A. Thomas Seltzer: Publisher, Fighter for Freedom of the Press, and the man who “Made” D.H. Lawrence // American Jewish Archives Journal. 1989. Vol. 41, № 2. P. 215–224.
7. Maslenikov O.A., Brightfield M.F., Jelavich C., Kerner R.J. University of California: In Memoriam. Berkeley: The University of California, 1957. 195 p.
8. Mikhashoff Y. Seymour, John Laurence // Grove Music Online. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000904562>
9. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем : в 23 т. М. : Наука, 2003. Т. 4. 910 с.
10. Gogol N. The Inspector General. New York : Dover Publications INC., 2017. 72 p.
11. Gogol N. The Borzoi Plays IV. The Inspector-General. A play in five acts translated by Thomas Seltzer from the Russian of Nikolay Gogol. New York : Alfred A Knopf, 1916. 119 p.
12. Gogol N.V. Revizor; a comedy, translated for the Yale University Dramatic Association by Max S. Mandell, with an introd. by William Lyon Phelps. New Haven: The Tuttle, Morehouse & Taylor Company, 1910. XII, 72 p.
13. Phelps W. Autobiography, with letters. New York : Oxford University Press, 1939. 986 p.
14. Янушкевич А.С. История русской литературы первой трети XIX века. М. : ФЛИНТА, 2013. 748 с.
15. Литературная энциклопедия терминов и понятий. М. : НПК «Интелвак», 2001. 1597 с.
16. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка : в 4 т. М. : Прогресс, 1987. Т. 3. 832 с.
17. Толмачев В.М. Литература США между двумя мировыми войнами и творчество Эрнеста Хэмингуэя // Зарубежная литература XX века : в 2 т. Т. 1: Первая половина XX века. М. : Изд-во Юрайт, 2020. С. 336–379.
18. Fonvizin D.I., Griboyedov A.S., Gogol N.V., Turgenev I.S., Ostrovsky A.N., Pisemsky A.F. Masterpieces of the Russian Drama. New York : Dover Publications, INC., 1960. Vol. I. 902 p.
19. Maslenikov O.A., Rose W. George Rapall Noyes, 1873–1952 // The Slavonic and East European Review, 1952. Vol. 31, № 76. P. 241–245.
20. Коротченко Т.В. Переводческие стратегии в англоязычной культуре середины XX в. // Молодой ученый. 2011. № 9 (32). С. 117–119.

21. *Полутова О.Н.* Концептуально-историческое исследование переводоведения в США : дис. ... канд. филол. наук. М., 1999. 263 с.

Nikolai Gogol's Comedy *The Government Inspector* in American Translations of the First Third of the 20th Century

Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies, 2021, 16, pp. 84–102. DOI: 10.17223/24099554/16/6

Valeriya I. Stepovaya, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: ste8120@mail.ru

Keywords: N.V. Gogol, *The Government Inspector*, M. Mandell, D. Noyes, D. Seymour, T. Seltzer, translation, renditions.

The article focuses on N.V. Gogol's comedy *The Government Inspector* in American translations of the first third of the 20th century to identify different renditions and semantic transformations of the play in the context of American culture. The author employs comparative, contextual, and content analysis to analyse three American translations: 1) by Max Solomon Mandell in 1908; 2) by Thomas Seltzer in 1916; 3) by George Rapall Noyes and John Lawrence Seymour in 1933. The analysis has shown that M. Mandell's translation contains the greatest number of transformations, being adapted to the needs of the American theatre. The changes reduce the significant typical characteristics of Russian characters and emphasize their depravity. Having become more "American" in this translation, the comedy reflects American cultural and social processes: the religion-based struggle between the "genteel tradition" and realism in the literature of the early 20th century and the emerging critical attitude to the bourgeois reality. Thus, M. Mandell's translation can be considered as preserving Gogol's ambivalent understanding of the play, related to both the satirical origin and spiritual meaning. The changes in T. Seltzer's translation are less significant. T. Seltzer partly explains them, revealing his socialist sympathies in the preface. T. Seltzer confirms that his translation is to demonstrate the disadvantages of the bourgeois social system, which sheds light on other transformations. However, despite his own views, T. Seltzer is aware that Gogol's attitudes were different. These signals can be found in the translated text as well as in the preface, which makes the message of the translation less radical. The third translation is the most accurate. Having no interest in politics, D. Noyes, together with his student and colleague D. Seymour, creates a philological translation that is close to the original and allows for various renditions. This version reflects the gradual transition to the translation as an object of academic research. However, all the translations under analysis employ domesticating strategies, which reduces the significance of the source languages cultural backgrounds. The choice of strategy was determined by the ideology of American imperialism in the USA. Thus, each translation reflects, on the one hand, the socio-political and cultural situation of the USA in the first third of the 20th century, and, on the other, translators' personalities.

References

1. Olitskaya, D.A. (2012) Drama translation: specificity, problems, and approaches. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 357. pp. 19–24. (In Russian).
2. Lasitsa, M.V. & Sokolova, T.V. (2017) Translation Transformations of the Text in Search of Senses. *Vestnik Omskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Gumanitarnye issledovaniya – Review of Omsk State Pedagogical University. Humanitarian Research*. 4(17). pp. 25–27. (In Russian).
3. Kuznetsova, E.A. (2016) For reading or for staging? On performability of translation. *Kritika i semiotika – Critique & Semiotics*. 1. pp. 118–126. (In Russian).
4. Stetsenko, E.A. (2009) Amerikanskaya literatura nachala XX v. [American literature of the early 20th century]. In: *Istoriya literatury SShA. Literatura nachala XX veka* [History of US Literature. Literature of the early 20th century]. Vol. 5. Moscow: RAS. pp. 10–29.
5. *The New York Times*. (1924) Dr. Max Mandell, Yale Instructor, Stricken as He Talks to Daughter. 14th September. pp. 11.
6. Levin, A. (1989) Thomas Seltzer: Publisher, Fighter for Freedom of the Press, and the man who “Made” D.H. Lawrence. *American Jewish Archives Journal*. 2(41). pp. 215–224.
7. Maslenikov, O.A., Brightfield, M.F., Jelavich, C. & Kerner, R.J. (1957) George Rapall Noyes, Slavic Languages: Berkeley: In Memoriam. Berkeley: The University of California.
8. Mikhashoff, Y. (n.d.) *Seymour, John Lawrence*. Grove Music Online. [Online] Available from: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000904562>
9. Gogol, N.V. (2003) *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 23 t.* [Complete Works and Letters: in 23 vols]. Vol. 4. Moscow: Nauka.
10. Gogol, N. (2017) *The Inspector General*. New York: Dover Publications INC.
11. Gogol, N. (1916) *The Borzoi Plays IV. The Inspector-General*. A play in five acts translated by Thomas Seltzer from the Russian. New York: Alfred A Knopf.
12. Gogol, N.V. (1910) *Revizór*. A comedy, translated for the Yale University Dramatic Association by Max S. Mandell. New Haven: The Tuttle, Morehouse & Taylor Company.
13. Phelps, W. (1939) *Autobiography, with letters*. New York: Oxford University Press.
14. Yanushkevich, A.S. (2013) *Istoriya russkoy literatury pervoy treti XIX veka* [The history of Russian literature in the first third of the 19th century]. Moscow: FLINTA.
15. Nikolyukin, A.N. (ed.) *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy* [Literary Encyclopedia of Terms and Concepts]. Moscow: NPK “Intelvak”.
16. Fasmer, M. (1987) *Etimologicheskij slovar' russkogo yazyka: v 4 t.* [Etymological Dictionary of the Russian Language: in 4 vols]. Vol. 3. Moscow: Progress.

17. Tolmachev, V.M. (2020) Literatura SShA mezhdvu dvumya mirovymi voy-nami i tvorchestvo Ernesta Khemingueya [US literature between the two world wars and the work of Ernest Hemingway]. In: Lukasis, V.U. et al. *Zarubezhnaya literatura XX veka: v 2 t.* [Foreign literature of the 20th century: in 2 vols]. Vol. 1. Moscow: Yurayt. pp. 336–379.
18. Fonvizin, D.I., Griboyedov, A.S., Gogol, N.V., Turgenev, I.S., Ostrovsky, A.N. & Pisemsky, A.F. (1960) *Masterpieces of the Russian Drama*. Vol. 1. New York: Dover Publications, INC.
19. Maslenikov, O.A. & Rose, W. (1952) George Rapall Noyes, 1873–1952. *The Slavonic and East European Review*. 31(76). pp. 241–245.
20. Korotchenko, T.V. (2011) Perevodcheskie strategii v angloyazychnoy kul'ture serediny XX v. [Translation strategies in the English-speaking culture of the mid-twentieth century]. *Molodoy uchenyy*. 9(32). pp. 117–119.
21. Polyutova, O.N. (1999) *Kontseptual'no-istoricheskoe issledovanie perevodovedeniya v SShA* [Conceptual-historical research of the US translation studies]. Philology Cand. Diss. Moscow.

ИМАГОЛОГИЯ

УДК 821.161.1.09 “18”
DOI: 10.17223/24099554/16/7

С.А. Комаров, О.К. Лагунова

М.Ю. ЛЕРМОНТОВ И Н.И. НАДЕЖДИН: ТВОРЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ И ИСТОЧНИКИ СТИХОТВОРЕНИЯ «ПАРУС»

Предлагается новая версия творческой истории одного из самых имагологических произведений М.Ю. Лермонтова «Парус». Версия связана с установлением нового источника, вдохновлявшего автора на создание этого текста, – статей Н.И. Надеждина, в которых были изложены идеи его диссертации. Работы профессора Московского университета о стадийности мировой поэзии позволяют, на взгляд исследователей, объяснить оригинальность и системность большинства поэтологических особенностей стихотворения «Парус», а также его места в динамике творчества М.Ю. Лермонтова. Это открывает и перспективу разработки нового исследовательского сюжета в истории русской литературы – диалог М.Ю. Лермонтова и Н.И. Надеждина.

Ключевые слова: М.Ю. Лермонтов, Н.И. Надеждин, «Парус», стадии развития поэзии, постромантическое сознание.

В «Лермонтовской энциклопедии» отсутствует статья о Н.И. Надеждине, хотя составителями в ней обозначен специальный раздел «Знакомые и современники» [1. С. 780–781]. Иначе говоря, сюжет «Лермонтов – Надеждин» не осознается отечественным лермонтоведением в качестве существующего и важного. Цель данной статьи – скорректировать эту ситуацию.

В конце декабря 1831 г. Н.И. Надеждин был утвержден ординарным профессором теории изящных искусств и археологии Московского университета, и, как позднее свидетельствовал Ф.И. Буслаев, его лекции посещали «толпы слушателей всех четырех факультетов» – настолько он был популярен среди студенческой молодежи

[2. С. 208]. Перед этим (в апреле 1830 г.) он, частично обнародовав в журналах результаты своих трудов (январь), в Московском же университете защитил диссертацию сразу на степень доктора словесных наук (успешно минув магистерскую ступень).

Напомним, что Лермонтов с 1 сентября 1830 г. до начала июля 1832 г. сначала являлся студентом нравственно-политического отделения этого вуза, затем перешел на словесное отделение, где обучалось 160 человек. Профессорами словесного отделения, кроме Н.И. Надеждина, были М.Т. Каченовский (всеобщая история и статистика – он же декан), А.В. Болдырев (востоковедение), И.И. Давыдов (русская словесность), П.В. Победоносцев (риторика), П.М. Терновский (богословие и церковная история). В поэме «Сашка», как известно, Лермонтов создал высоконостальгический образ университета: «Святое место! Помню я, как сон, / Твои кафедры, залы, коридоры, / Твоих сынов заносчивые споры» [3. С. 413].

2 сентября 1832 г. он в письмо одному из самых своих доверительных адресатов того периода (М.А. Лопухиной) включает стихотворение «Парус». Таким образом, между уходом поэта из Московского университета и созданием «Паруса» временная дистанция – не более трех месяцев.

Существенно и то, что момент поступления Лермонтова в университет совпадает с его литературным дебютом – московский литературно-научный журнал «Атеней» печатает в сентябре 1830 г. стихотворение «Весна (Когда весной разбитый лед)» за подписью «L». Далее происходит радикальная перемена участи стиховторца, т.е., как формулировал сам автор, переход из «поэтов» в «воины», а именно в Школу гвардейских прапорщиков и кавалерийских юнкеров.

В 1830 г. «Атеней» прекратил свое существование, однако начинался этот год в двухнедельном журнале (январь) с публикации статьи Н.И. Надеждина «Различие между Классическою и Романтическою Поэзиею, объяснимое из их происхождения» в разделе «Науки и словесность», открывающем издание. В сноске к публикации сообщалось читателю, что «сей отрывок составляет только часть полного Опыта о Романтической Поэзии, который скоро будет весь издан» [4. С. 1]. Очевидно, что журнал планировал в ближайшее время полностью реализовать этот проект и что автор доверял свою рукопись «Атенею», однако продолжение публикации рукописи про-

изойдет хронологически одновременно, но в ином журнале – «Вестник Европы» [5].

Таким образом, можно утверждать, что и биографически (работа и обучение в Московском университете), и хронологически (1830–1832), и деятельностно (принадлежность к изящной словесности), и обстоятельственно (значимые публикации в одном журнале – «Атеней») Лермонтов был подвигнут на предметное духовное знакомство с Надеждиным, как бы сказал М.М. Бахтин, «встречу». И остается понять, что могло бы быть результатом такой «встречи» и зафиксировать наличие этого результата.

В статье «Различие между Классической и Романтической Поэзией, объясняемое из их происхождения» Надеждиным целено и ясно излагаются основы его диссертационной концепции. Однако она имеет важные следствия именно для современного автору российского сознания и человека, планирующего практически получить высокий духовный статус среди своих соотечественников в самой ближайшей перспективе, каковым является на тот момент шестнадцатилетний Лермонтов, если вести речь строго о 1830 г., хотя ситуация требует событийного учета до осени 1832 г. В статье есть сегмент, который не может не привлечь внимание отечественного читателя – знатока текста лермонтовского «Паруса», входящего сегодня во все школьные программы страны по литературе. Текстовый вид этого сегмента таков: «Это было неведомое море, коего безбрежного хребта не рассекало еще ни одно дерзновенное кормило, в коего прозрачных струях не рисовался еще ни один строптивый парус, напряженный человеческой рукою. И чем следовательно могло быть препинаемо или развлекаемо созерцание сего величественного океана вещественной жизни, коего безбрежный кристалл оцветвлялся только одним чистым отражением светлой лазури небес, с ним слившихся?» [4. С. 9–10].

Сразу же приведем еще три сегмента из этой же работы Н.И. Надеждина, но уже из публикации «Вестника Европы» за январь 1830 г. и далее прокомментируем все четыре сегмента в комплексе. Сегмент первый: «Зачем же должен он преимущественно обращаться к одним только мутным, грязным и прогорклым затонам, вместо чистых, прозрачных, хрустальных струй, в коих рисуется яс-

но голубое небо и играет весело золотой луч солнечной?» [5. С. 22–23]. Сегмент второй: «Ни надежды, ни страхи, ни буря собственных страстей, ни гроза чуждого могущества, ни любовь, ни ненависть, ни честь, ни бесчестие, ни жизнь, ни смерть – не могут сдвинуть со стези, однажды им избранной, при светлом взоре на небо!.. Такое состояние есть поистине торжественное проявление человеческой жизни, единственно достойное поэтического воспроизведения; а не те жалкие и отвратительные судороги бытия человеческого, коими угощают ныне во имя Романтизма!» [5. С. 23–24]. Сегмент третий: «Сия непреломимая гордость души, не признающей над собою никакого владычества, именуемая ныне мятежничеством... сия свое нравная покорность своим прихотям, мечтам и страстям, составляющая душу времен Романтических, в настоящие времена отчисляется к преступному буйству» [5. С. 17].

Если объединить все процитированные сегменты работы Надеждина и вычленив из них образно-предметные элементы, то нельзя не поразиться их комплексному соответствию тексту лермонтовского стихотворения «Парус». Вычленим эти элементы: «дерзновенное кормило», «прозрачных струях», «строптивый парус», «чистым отражением светлой лазури», «чистых прозрачных хрустальных струй», «ясно голубое небо», «золотой луч солнечной», «ни буря собственных страстей», «при светлом взоре на небо», «гордость души», «мятежничеством», «преступному буйству». Большинство этих элементов являются стандартными романтическими формулами, однако их множественность и комплексность при прямом совпадении с небольшим по словесному составу текстом Лермонтова не может не удивлять. Ведь практически кроме мачты, которая «гнется и скрыпит» в поэтическом «Парусе», все предметно-образные составляющие у Надеждина повторяют лермонтовский текст в максимально приближенной лексической форме.

Обстоятельства знакомства Лермонтова со всей работой Надеждина, скорее всего, осуществлялись по следующей логике. Сначала это устное изложение профессором в студенческой аудитории своей концепции, причем близко к тексту диссертации в присутствии поэта-слушателя. Далее последовал интерес слушателя к письменной версии концепции. Он приводит его к знакомству с журналом «Атеней» начала 1830 г. Связь литературного дебюта поэта в нем с пуб-

ликацией программной статьи Надеждина должна была дополнительно стимулировать внимание при чтении текста. То, что стихотворение «Парус» будет написано летом 1832 г., свидетельствует в пользу того, что и знакомство Лермонтова с текстом и концепцией Надеждина произошло не ранее 1832 г., т.е. когда он учился уже на словесном отделении университета.

Концепция развития мировой поэзии, изложенная Надеждиным в его статье, содержала несколько важнейших звеньев, их было три. Первое звено – начальной фазой письменной культуры стиха является фаза классическая. В центре ее – интерес к окружающему миру человека в его многообразии, т.е. средобежный тренд с установкой на гармонические формы. Эта фаза захватывает всю Античность, т.е. культуру Древней Греции и Римской империи, и базируется на дохристианском мироощущении. Второе звено – это романтическая фаза, которая охватывает христианскую культуру Средних веков и культуру XVII–XIX вв., т.е. она членится на два периода. Второй период этой фазы рассматривается Надеждиным как период упадка и деградации, когда средостремительный тренд Романтической поэзии приобретает болезненные, подражательные и стилеакцентированные формы. Это относится к практике таких гигантов европейского движения, как Шиллер и Байрон; в них борьба страстей, с точки зрения Надеждина, приобретает бурные, разрушительные и даже уродливые формы и очевидно требует отхода от движения к катастрофе и бездне в какую-то иную сторону. Такой стороной является гармонизация средостремительного и внутростремительного начал в искусстве, их синтез при сохранении наработанного уже мировой поэзией, но для этого должны появиться художники с качественно новым сознанием. Третье звено – это и есть фаза практического появления таких мастеров слова, она мыслится Надеждиным как перспектива, не как существующая реальность, но как будущее, которое человечество с благодарностью воспримет. Юный Лермонтов вполне мог воспринимать себя в качестве человека, способного осуществлять данную программу во имя будущего человечества, готов был к резким переменам в своих поисках. Считаем, что не случайно именно в 1832 г. поэт манифестарно обозначил свою отдельность от Байрона и избранность для осуществления какой-то новой миссии, для которой необходима все же «душа», но только «русская»:

Нет я не Байрон, я другой,
Еще неведомый избранник,
Как он, гонимый миром странник,
Но только с русскою душой.
Я раньше начал, кончу ране,
Мой ум немного совершит;
В душе моей, как в океане,
Надежд разбитых груз лежит.
Кто может, океан угрюмый,
Твои изведать тайны? Кто
Толпе мои расскажет думы?
Я – или бог – или никто! [6. С. 423]

Сам характер этого лермонтовского текста, неведомость, но убежденность нового избранника, на наш взгляд, обозначают точку знакомства поэта с концепцией Надеждина, их «встречу» и начало пути движения Лермонтова к созданию «Паруса» и иным переменам в его творчестве (ср. комментарии к стихотворению «Нет я не Байрон, я другой...» [7. С. 584–585]).

Говоря о концепции Надеждина и выводах, к которым он пришел, Ю.В. Манн пронизательно заметил, что ученый «проявил смелость, граничащую с прямолинейностью» [2. С. 207]. Но это же свойство мышления Надеждина вполне можно рассматривать как привлекающее, удобное для юного самоопределяющегося в искусстве Лермонтова – недостающего пафоса его творческого сознания, стимулирующего новые шаги в литературе. Напомним, что О.Э. Мандельштам в «Шуме времени» писал о важности для творческой личности на начальных этапах работы в литературе найти и опереться на ясные схематичные теоретические источники, которые впоследствии будут изжиты, осложнены и преобразованы в нечто совершенно иное [8. С. 33].

Если предлагаемая нами логика верна, то включаемые «обстоятельства» позволяют объяснить многие несовпадения существующих в отечественном лермонтоведении интерпретаций поэтики стихотворения «Парус».

Во-первых, интерпретация образа паруса, данная Э.Э. Найдичем [9], подверглась не прямой корректировке М.М. Гиришманом [10] и В.М. Марковичем [11] по трем аспектам: а) аллегорический характер образа у Найдича заменялся символическим; б) акцентировалась ди-

намичность пространственно-временной картины мира в тексте Лермонтова в соответствии со строфической композицией произведения и наличием в ней проекции на триаду «тезис – антитезис – синтез»; в) недоучет наличия Найдичем сложности и дистанционности отношений автора и героя или различия объектного и субъектного уровней в стихотворении.

Во-вторых, между интерпретациями М.М. Гиршмана и В.М. Марковича обозначилась острота различного понимания количества инстанций в тексте, требующих ценностного различения. У Марковича таких инстанций две: герой (парус) и автор, у Гиршмана их три – герой (парус), лирический субъект, автор.

В-третьих, началась детализация творческой истории произведения, в частности правок, внесенных Лермонтовым в первую строку и заключительную строфу текста, однако они не получили достаточного развертывания и объяснения.

В-четвертых, зафиксированные неопровержимо элементы поэтики стихотворения (например, сквозной принцип организации строфы по схеме: две описательные строки плюс две строки «лирического отзыва» на них; пространственно-временная разность строф при наличии общей вертикальной динамичности лирического сюжета (хода событий)) не получили концептуального объяснения, хотя очевидно, что замысел автора требовал именно такого построения текста.

Итак, если наша версия творческой истории «Паруса» корректна, то читатель в ее рамках может получить недостающие объяснения по большинству из зафиксированных выше реалий.

Лермонтов решает для себя руководствоваться концепцией Надеждина, которой он увлечен, и манифестарно заявить об этом в образно-символической форме. Поэтому он старается максимально использовать в своем тексте весь образно-предметный набор из работы Надеждина, однако гордо не заявляя следования «чужому».

Таким образом, в самом начале произведения, т.е. в первой строке, он представляет читателю своего объектного героя, о судьбе которого далее собирается вести речь, но подчеркнуто дистанцируется от него: отсюда первоначальный вариант строки «Белеет парус удаленный». Вместе с тем Лермонтову важно аллегоризировать своего персонажа за счет насыщения его конкретным культурно-истори-

ческим и национальным содержанием. Для этого ему нужна прямая цитата из крупнейшего русского современного романтика. Потому он вынимает строчку из первой главы поэмы А.А. Бестужева-Марлинского, глава анонимно вышла в 1828 г. [12. С. 95]. Поэма, напомним, была создана автором в Якутске, т.е. судьбы персонажа и Бестужева для современников как бы сливались в нечто единое и представляли как удобный, известный, обеспеченный романтическим содержанием образ бунтаря-мятежника, как и Байрон, готового соединить свои убеждения с актуальным поступком и творчеством. Кроме того, строчка «Белеет парус одинокой» как бы вбирала в себя реальную биографию сибирского узника, при этом удерживая заданную концепцией Надеждина взаимосвязь двух периодов романтической фазы развития поэзии: период современный, т.е. условно байронический, и период Средних веков, ведь поэма Бестужева именовалась «Андрей, князь Переяславский» и повествовала о русском средневековье. Эпитет «одинокой», помимо заявленных значений (духовный индивидуализм, отнесенность к судьбе Бестужева и его героя, самодостаточность и самооценность феномена и др.), фиксирует завершенное изначальное знание лирическим субъектом и автором всего субстанционального сюжета романтического мироощущения и соответственного самоотстранения от него в качестве эпического повествователя, уже вышедшего за рамки как тех лирических воспоминаний, что будет наращивать субъект – современный заинтересованный свидетель судьбы паруса, так и тех возможных внутренних переживаний, которыми могла бы быть наполнена романтическая душа героя. Тем самым Лермонтов ставит себя в позицию уже ценностно и эстетически осуществленного построантизма, о чем и писал Надеждин в своей работе, но только как о некоей возможности будущего в мировой поэзии. Лермонтов же создает для своего персонажа (паруса), жаждущего только бури и мятежного по типу, построфным нагнетанием лирических отзывов на описательные сегменты ценностное диалогически остраивающее кольцо (покой и счастье). Иначе говоря, он выстраивает вполне очерченный образ современного переходного сознания, для которого романтический субстантизм паруса уже странен, но противопоставить нечто ценностно равнозначное и самооценное это сознание не может, ведь таковое еще не выработано современностью России. И только сам Лермон-

тов как автор может объективно, со стороны представить читателю это положение дел в силу обладания новым ценностным субстратом, который лежит как бы в особом духовном пространстве за границами наличной современности. Отсюда в тексте Лермонтова, с одной стороны, изображается формульная закрытость и самодостаточность паруса, с другой стороны – его пространственная подвижность в сознании лирического субъекта, задающего предельные альтернативы действенной и пространственной рамы для героя (далекая страна, край родной, кинул, ищет, бежит, просит). Но что максимально важно – именно авторский этический кругозор позволяет при всей внешней предметной сменяемой изобразительности строф обеспечить и сохранить единую инвариантную их структуру. Речь идет о равновесном соединении двух изобразительных, т.е. средобежных (в терминологии Надеждина), строк и двух средостремительных строк, а значит, и создается реальный эстетический аналог программному требованию статьи Надеждина на синтез классического и романтического начал в новой искомой постромантической фазе мировой поэзии.

Решив для себя эту принципиальную задачу и горя нетерпением открыться кому-то в своем прорыве и новом статусе, Лермонтов посылает только стихотворение «Парус» в письме М.А. Лопухиной, помещая его в страшный и радикальный по откровенности контекст обрисовки теперь существующего для него окружающего мира. На этот мир именно теперь он может посмотреть с таким пугающим современника эпически предметным объективизмом, с такой расподбляющей все невещественные субстанциональные смыслы позиции, которая и обозначает его готовность уйти из стихотворчества в прозу: «Ибо я отнюдь не разделяю мнения тех, которые говорят, будто жизнь есть сон; я осязательно чувствую ее действительность, ее привлекательную пустоту. Я никогда не мог бы отрешиться от нее настолько, чтобы искренне презирать ее; потому что жизнь моя – я сам, я, который говорит теперь с вами и который может в миг обратиться в ничто, в одно имя, то есть опять-таки в ничто. Бог знает, будет ли существовать это я после жизни! Страшно подумать, что настанет день, когда не сможешь сказать: я! При этой мысли весь мир не что иное, как ком грязи» [13. С. 402–403]. Именно проза теперь позволит ему развернуть этот средостремительный взгляд во

всех его возможностях, соединив его со средобегущим героем. Так откроются через скрытый диалог Лермонтова с Надеждиным новые перспективы его творчества, которые вскоре изумят его современников-литераторов, критиков, читателей.

Литература

1. Знакомые и современники // Лермонтовская энциклопедия. М. : Советская энциклопедия, 1981. С. 780–781.
2. *Манн Ю.В.* Надеждин Николай Иванович // Русские писатели. 1800–1917. Биобиблиографический словарь. М. : Большая российская энциклопедия, 1999. Т. 4. С. 206–213.
3. *Лермонтов М.Ю.* Сашка // Собрание сочинений : в 4 т. М. : Худож. лит., 1975. Т. 2. С. 374–424.
4. *Надеждин Н.И.* Различие между Классической и Романтической Поэзией, объяснимое из их происхождения // Атеней. 1830. № 1. С. 1–33.
5. *Надеждин Н.И.* О настоящем злоупотреблении и искажении Романтической Поэзии // Вестник Европы. 1830. № 1. С. 3–37; № 2. С. 122–151.
6. *Лермонтов М.Ю.* «Нет я не Байрон, я другой...» // Собрание сочинений : в 4 т. М. : Худож. лит., 1975. Т. 1. С. 423.
7. *Андроников И.Л.* Примечания // Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений : в 4 т. М. : Худож. лит., 1975. Т. 1. С. 509–618.
8. *Мандельштам О.Э.* Шум времени // Сочинения : в 2 т. М. : Худож. лит., 1990. Т. 2. С. 6–49.
9. *Найдич Э.Э.* М. Лермонтов. «Парус» // Поэтический строй русской лирики. Л. : Наука, 1973. С. 122–134.
10. *Гиришман М.М.* Литературное произведение: Теория художественной целостности. 2-е изд., доп. М. : Языки славянских культур, 2007. С. 83–89.
11. *Маркович В.М.* Стихотворение М.Ю. Лермонтова «Парус» // Анализ одного стихотворения. Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1985. С. 122–132.
12. *Бестужев-Марлинский А.А.* Андрей, князь Переяславский // Полное собрание стихотворений. Л. : Советский писатель, 1961. С. 77–136.
13. *Лермонтов М.Ю.* Письмо М.А. Лопухиной. 2 сентября 1832 г. // Собрание сочинений : в 4 т. М. : Худож. лит., 1975. Т. 4. С. 400–403.

Mikhail Lermontov and Nikolay Nadezhdin: Creative History and Sources of the Poem “The Sail”

Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies, 2021, 16, pp. 103–114. DOI: 10.17223/24099554/16/7

Sergey A. Komarov, Tyumen State University (Tyumen, Russian Federation). E-mail: sergey-spirit72@yandex.ru

Olga K. Lagunova, Tyumen State University (Tyumen, Russian Federation). E-mail: sergey-spirit72@yandex.ru

Keywords: Mikhail Lermontov, Nikolay Nadezhdin, “The Sail”, phases of poetry development, post-romantic consciousness.

The article offers a new version of the concept and figurative nature of the well-known poem “The Sail” by Mikhail Lermontov. A set of subject lexemes from two articles written by Nikolay Nadezhdin based on the materials of his dissertation is considered as the source of most of the semantic signs of this text. The articles were simultaneously published in two magazines (*Ateney* [Athenaeus] and *Vestnik Evropy* [Herald of Europe]) and contain the conception of the phase development of world poetry. In the articles, Nadezhdin outlines the presence of two – classical and romantic – phases and proved that the latter expressed a crisis state of consciousness and is, in its then contemporary form, a forerunner of the transition to new forms of consciousness and the art of words. The task of these forthcoming new forms was to combine two complementary principles that structurally characterize the classical and romantic phases of poetry – oriented towards the outer and inner worlds, respectively. Nadezhdin is a recently hired professor of the language arts department of Moscow University where Lermontov also transfers. Lermontov publishes his debut poem in the same magazine as Nadezhdin, but chronologically later. Getting acquainted with the professor’s articles and his conception, Lermontov undertakes the mission of a qualitative renewal of poetic art that Nadezhdin declared. The poem “The Sail” embodies this decision of the young poet, that is why he is consistent as an author in extracting Nadezhdin’s figurative signs-concepts from the articles in addition to the initial emblematic line from Bestuzhev-Marlinsky’s poem. Thus, the reference to the famous Russian romantic acquires a motivated meaning within the framework of Nadezhdin’s general conception. The conception also explains the stanza-based division of the text into into descriptive and reflexive segments, which are analogs of orientation towards the outer and the inner world. Lermontov demonstrates that his authorial consciousness overcomes the crisis of the romantic phase. He depicts the romantic character and his dialogue with a different, external subject objectively, in an estranged manner. As a result, the reader understands that the author, as a third consciousness, in his expression and values, is outside the framework of the designated problems of the dispute between the character and the sail, that is, between the real bearer and the actor of new poetry. Associated with this is the special position of this text in Lermontov’s transition from poetry to prose, as well as its inclusion in the famous letter of Lopukhina in September 1832. All this taken together makes it possible

to speak about the need to consider the Lermontov / Nadezhdin plot as promising, although absent in *Lermontov Encyclopedia*.

References

1. Bushmin, A.S. et al. (1981) Znakomye i sovremenniki [Acquaintances and contemporaries]. In: *Lermontovskaya entsiklopediya* [Lermontov encyclopedia]. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya. pp. 780–781.
2. Mann, Yu.V. (1999) Nadezhdin Nikolay Ivanovich. In: *Russkie pisateli. 1800–1917. Biobibliograficheskiy slovar'* [Russian writers. 1800–1917. Biobibliographic Dictionary]. Vol. 4. Moscow: Bol'shaya rossiyskaya entsiklopediya. pp. 206–213.
3. Lermontov, M.Yu. (1975) Sashka. In: *Sobranie sochineniy: v 4 t.* [Collected works: in 4 volumes]. Vol. 2. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. pp. 374–424.
4. Nadezhdin, N.I. (1830) Razlichie mezhdru Klassicheskoyu i Romanticheskoyu Poeziyu, ob'yasnimoe iz ikh proiskhozhdeniya [The difference between Classical and Romantic Poetry, explainable from their origin]. *Ateney*. 1. pp. 1–33.
5. Nadezhdin, N.I. (1830) O nastoyashchem zloupotreblenii i iskazhenii Romanticheskoy Poezii [On the real abuse and distortion of Romantic Poetry]. *Vestnik Evropy*. 1. pp. 3–37; 2. pp. 122–151.
6. Lermontov, M.Yu. (1975) “Net ya ne Bayron, ya drugoy...” [“No, I'm not Byron, I'm different ...”]. In: *Sobranie sochineniy: v 4 t.* [Collected works: in 4 volumes]. Vol. 1. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. p. 423.
7. Andronikov, I.L. (1975) Primechaniya [Notes]. In: Lermontov, M.Yu. *Sobranie sochineniy: v 4 t.* [Collected works: in 4 volumes]. Vol. 1. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. pp. 509–618.
8. Mandelstam, O.E. (1990) Shum vremeni [The noise of time]. In: *Sochineniya: v 2 t.* [Works: in 2 volumes]. Vol. 2. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. pp. 6–49.
9. Naydich, E.E. (1973) M. Lermontov. “Parus” [M. Lermontov. “The Sail”]. In: Fridlender, G.M. (ed.) *Poeticheskii stroy russkoy liriki* [Poetic structure of Russian lyric poetry]. Leningrad: Nauka. pp. 122–134.
10. Girshman, M.M. (2007) *Literaturnoe proizvedenie: Teoriya khudozhestvennoy tselostnosti* [Literary work: The theory of artistic integrity]. 2nd ed. Moscow: Yazyki slavyanskikh kul'tur. pp. 83–89.
11. Markovich, V.M. (1985) Stikhotvorenie M. Yu. Lermontova “Parus” [“The Sail”: a poem by M.Yu. Lermontov]. In: Kholshevnikov, V.E. (ed.) *Analiz odnogo stikhotvoreniya* [Analysis of one poem]. Leningrad: Leningrad State University. pp. 122–132.
12. Bestuzhev-Marlinskiy, A.A. (1961) Andrey, knyaz' Pereyaslavskiy [Andrey, Prince of Pereyaslav]. In: *Polnoe sobranie stikhotvoreniy* [Complete collection of poems]. Leningrad: Sovetskiy pisatel'. pp. 77–136.
13. Lermontov, M.Yu. (1975) Pis'mo M.A. Lopukhinoy. 2 sentyabrya 1832 g. [Letter to M.A. Lopukhina. September 2, 1832]. In: *Sobranie sochineniy: v 4 t.* [Collected works: in 4 volumes]. Vol. 4. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. pp. 400–403.

Л.В. Хачатурян

«ДНЕВНИК В БУКВАЛЬНОМ СМЫСЛЕ СЛОВА» ИЛИ ЛИТЕРАТУРНАЯ ИГРА? ДОСТОЕВСКИЙ НА ПУТИ К МОНОЖУРНАЛУ

Анализируются дневниковые записи и графика из неопубликованных тетрадей Ф.М. Достоевского второй половины 1860–1870-х гг. Выявляются коммуникативные особенности личных записей и ранних редакций художественного текста, рассматривается вопрос о жанровой природе «Дневника писателя».

Ключевые слова: дневник, графика, черновые тетради, Федор Достоевский, моножурнал, архивные материалы.

В феврале 1876 г. был опубликован первый выпуск «Дневника писателя», одного из самых спорных произведений Ф.М. Достоевского. За считанные дни только в Петербурге было распродано больше тысячи журналов, а в марте тираж достиг рекордной по тем временам цифры – шесть тысяч экземпляров. Через несколько месяцев его автор стал тем, кем остается до сих пор – одним из самых известных писателей России. Манифестируя будущий журнал в январском письме Вс.С. Соловьеву как «дневник в буквальном смысле слова»¹, автор был не совсем искренен. Уже в апреле того же года в письме Х.Д. Алчевской он замечал: «Все это, конечно, идеал! Верите ли Вы, например, тому, я еще не успел уяснить себе форму “Дневника”, да и не знаю, налажу ли это когда-нибудь <...> Я слишком наивно думал, что это будет **настоящий** дневник (выделено мной. – Л.Х.). Настоящий дневник почти невозможен, а только показной, для публики» [2.

¹ «Я не летописец; это, напротив, совершенный дневник в полном смысле слова, то есть отчет о том, что наиболее меня заинтересовало лично, – тут даже каприз. Это будет дневник в буквальном смысле слова, отчет о действительно выжитых в каждый месяц впечатлениях, отчет о виденном, слышанном и прочитанном» (11 января 1876 г.) [1. С. 36].

С. 518–519]. Двойственная позиция самого писателя дает исследователям основание назвать это произведение «предметом тонкой литературной игры» [3. С. 27], имитировавшим свойства дневникового жанра.

Впервые тетради с дневниковыми записями Ф.М. Достоевского² появились в поле зрения исследователей в 1883 г. при подготовке посмертного собрания сочинений. Сам Достоевский называл их «записными тетрадями», иногда – «записными книгами». Это же название повторила вдова писателя А.Г. Достоевская, составляя аннотации к тетрадям: «Обращаю внимание моих детей: На обложке тетради записан рукою Федора Михайловича мой адрес. Запись эта была сделана в первый день нашей работы, причем ФМ забыл записать мою фамилию и очень сокрушался весь тот день, не зная, как меня найти...» [4. Ед. хр. 5. Л. II].

В публикации 1883 г. отрывки из рабочих тетрадей были опубликованы под заголовком «Из записной книжки Ф.М. Достоевского» [5]. В 1935 г. в серии «Литературный архив» уже как «Записные тетради» были опубликованы четыре рабочих тетради, содержащих записи к «Братьям Карамазовым» и «Бесам» [6]. Почти через сорок лет «Литературное наследство» опубликовало «еще три записные книжки и пять рабочих тетрадей Достоевского» [7. С. 93] с записями к «Преступлению и наказанию», «Подростку» и «Братьям Карамазовым». Название тетрадей зависело исключительно от их рецепции: «рукописи», «черновики», «личные документы», «рабочие тетради», «записные книжки», «записные тетради», «письменные книги», «творческие дневники», «дневники в высшем смысле».

Если же мы обратимся к подлинникам рабочих тетрадей, то будем разочарованы. Личные записи Достоевского удивительно скудны. Как правило, их появление продиктовано практической

² Речь идет о трех рабочих тетрадях, находящихся в настоящее время в НИОР РГБ. В 1929 г. Исторический музей закрыл Музей Ф.М. Достоевского, экспонаты были переданы в Государственную библиотеку им. В.И. Ленина. Еще 13 рабочих тетрадей хранились в личном сейфе А.Г. Достоевской в Центральном банке. В 1921 г. постановлением Совнаркома они были национализированы и переданы в Центрархив. Сейчас находятся в РГАЛИ (Ф. 212). Судьба остальных рабочих тетрадей Ф.М. Достоевского неизвестна.

необходимостью. Точность и удобство здесь гораздо важнее анализа происходящего. Чаще всего это перечень закладываемых вещей, в котором зафиксированы номер, стоимость и сроки заклада [4. Ед. хр. 6. Л. 44–45].

от 20 авг.	№ 28610 44, оценка 55, часы и цепоч<ка>
от 28 авг.	№ 32790, 20, оц<енка> 27. Брошка серъги мал<ые>

Столь же аккуратно Достоевский записывал эпилептические припадки, вероятно, пытаясь вести «историю болезни» [4. Ед. хр. 9. Л. 125–126].

*Припадок –
3 сентября, поутру, во сне, из значительных.*

Создается впечатление, что Достоевский заставлял себя делать записи. Он каллиграфически выписывал даты, выстраивал иерархию заголовков, но бросал вести «Дневник» после первых двух-трех записей [4. Ед. хр. 7. Л. 69–70].

1872 г.
Дневник

10-го Сентября Письмо от Владиславлева и зов на крестины. Был Страхов, обедал. Вчера обедали брат Андрей и Коля. Дети здоровы и милы. У А<нны> Г<ригорьев>ны усталый вид. Погода серая, дождливая, из ветреных, но теплая.

Вчера брат Андрей сообщил, что в адресном столе справлялся о моей Квартире Аскоченский (!). Страхову сообщил идею об альманахе.

Единственным исключением стал «Дневник лечения в Эмсе», в котором педантично отражен весь месячный курс процедур – с четверга 25 июня до субботы 25 июля 1874 года. Но насколько же далеки эти записи от «дневника в высшем смысле»! Они предельно лаконичны, возможно – намеренно-лаконичны. В них нет внутреннего диалога: ни размышлений, ни оценки событий; более того – никаких следов работы над записью. Кажется, что дневник писателя Достоевского интересует Достоевского-писателя меньше всего.

*Дневник лечения
В Эмсе*

1874 г.

Четверг 25 июня. В 7 часов утра, в сильный дождь первый раз пошел на источник. Кассельбрунен, два стакана. Хоть и прояснилось, было довольно ветрено наверху и свежо. Кажется, успел простудиться, на ночь кашлял и в груди хрипело. Ночью кошмарные сны (Голицын, брат, Аня) <...> [4. Ед. хр. 12. Л. 199].

Среди нескольких тысяч рукописных листов рабочих тетрадей лишь на нескольких страницах мы встретим личные записи. Только самые сильные переживания (смерть жены, серьезные денежные затруднения, череда эпилептических припадков, смерть брата, страх собственной смерти) заставляют Достоевского прорываться через некий собственный запрет. Но даже эти записи крайне сдержаны.

16/28 июня <1869 г.> Погода переменная, дождь и относительно холодно. Денег не шлют, и не знаю даже когда получу. Романа кончил 5-ю главу.

22 октября <1869 г.> Утром во сне (в 7-м часу) припадок и когда заснул, то через час еще припадок. Теперь 26-е число, а я еще до крайности расстроен и каждую минуту жду еще припадок. Теперь ночь 26/27 окт <ября>, на дворе буря. Три последние ночи было северное сияние. У Ани зубы болят. Люба слава Богу. Денег нет. Была ярмарка. Надо писать, очень хочу, запоздала. [4. Ед. хр. 8. Л. 40–41, 56–57].

Очень часто о внутреннем регламенте нам говорят пунктуация и графика записей. Искусством «творческого насилия» Достоевский владел в совершенстве. Там, где тема еще не увлекает автора, мы найдем аккуратно выделенные заголовки и каллиграфические записи с точным соблюдением пунктуации. Там, где мысль опережает перо, почерк становится нечитабельным. Исчезают запятыя, появляются повторы. Запись в ее быстрой рабочей фиксации выглядит примерно так:

– Бытие только тогда и есть когда ему грозит небытие. Бытие только тогда и начинает быть когда ему грозит небытие [4. Ед. хр. 16. Л. 265].

При быстрой записи Достоевскому не хватает поверхности страницы, и он использует разворот целиком: заполняет поля, пишет наискосок и отправляет этот фрагмент чертой через весь лист к нужной фразе [4. Ед. хр. 16. Л. 37–38]. Но это касается только работы

над произведениями. Срывающихся, рвущихся вперед личных записей в тетрадах Достоевского мы не найдем.

Для Ф.М. Достоевского чрезвычайно важна методичность, организация рабочего места и самой работы над текстом. Время ведения рабочих тетрадей – вторая половина 1860-х – 1870-е гг. – прошло в относительном благополучии (если, конечно, считать «благополучием» физическую возможность работы). Как отмечал В.Н. Захаров, «начиная с октября 1867 года изменилась технология творческого процесса Достоевского: обдумывание и разработка плана и замысла в записных тетрадах стало подготовкой к диктовке, далее следовали стенографирование авторской речи, расшифровка стенограмм, редактирование записанного текста, создание беловика, который зачастую был наборной рукописью, корректура гранок, первая публикация, переработка текста для отдельного издания и переизданий» [8. С. 219]. Тетради предстояло стать основой текста от замысла до первой черновой редакции, продиктованной А.Г. Достоевской.

Тетради предназначались для работы за письменным столом. Писатель пользовался объемистыми общими тетрадами в плотной темно-коричневой или фиолетовой обложке с крепким переплетом. Из такой тетради страницу можно вырезать лезвием, сложно – вырвать (бывало и такое), но почти невозможно потерять. Привязанность писателя к рабочему месту, лежащей на столе тетради, объем которой мог достигать трехсот листов, мы видим и в графике на ее страницах. Еще Д.С. Лихачев писал о связи графики и окружающего ее текста в черновиках Достоевского, который «...в минуты творческого раздумья “бессознательно” рисовал на страницах своих рукописей готические окна» [9. С. 297]. И если, как подчеркивает Б.Н. Тихомиров, связь рисунка и знака «исключительно сложная и на сегодняшний день, если говорить обо всем массиве графического наследия писателя, далеко не решенная проблема» [10. С. 84], то сама попытка создать зрительный образ, передача светотени, точность штриховки говорит о времени, проведенном автором за письменным столом в поисках нужного сюжетного хода, «черточки» героя, его темы. В этой связи показательным и определением «аналитическое рисование», данное этому виду работы К.А. Барштом, указывающее на то, что процесс создания графического и вербального образа героя происходит в рабочих тетрадах синхронно. «В процессе своего аналити-

ческого рисования Достоевский искал нечто важное, потому наличие хорошо прорисованного рисунка показывает, что данный путь был трудным для него или просто тупиковым, в то время как слабо прорисованные или незаконченные рисунки свидетельствуют об обратном: идея была найдена, и писатель тут же приступил к записыванию эпизода или плана...» [11. С. 86]³.

В зависимости от задачи и ситуации в рабочих тетрадях Достоевский пользуется различными методами записи текста. Тем не менее, и быстрая (рабочая) запись, и медленная (аналитическая) автокоммуникативны – ориентированы на тождество автора и адресата записи – метод, характерный для дневника [13]. Именно дневник меняет привычную для литературного произведения коммуникацию Я – Он (автор – читатель) на автокоммуникацию Я – Я (автор – автор), при которой «субъект передает сообщение самому себе» [14. С. 164]. При повторной фиксации уже известной информации происходит ее обработка⁴. При этом трансформация может быть направлена на самоанализ (дневник) или на создание художественного текста (рабочая тетрадь). С этим связано кажущееся тождество между дневником и рабочей тетрадью. Используемая с различной целью одна и та же коммуникативная модель порождает поразительное внешнее сходство записей: те же рисунки на полях, те же даты, те же знаки. Но там, где в дневнике автор «взвешивает себя», в рабочей тетради он взвешивает, проверяет, отбрасывает и опять записывает художественный текст⁵.

При медленной записи обработка информации происходит при переходе от текста к графике. При быстрой – при повторном возвращении к записанному тексту, появляется второй, а иногда и третий, и четвертый слой. Для внесения этой дополнительной правки была необходима предварительная разметка тетради, разделяющая

³ См. также: [12].

⁴ «Если коммуникационная система “Я – Он” обеспечивает лишь передачу некоторого константного объема информации, то в канале “Я – Я” происходит ее качественная трансформация, которая приводит к перестройке самого этого “Я”» [14. С. 168].

⁵ Возможно, в результате этого сходства многие исследователи интуитивно пытаются объединить рабочие тетради Ф.М. Достоевского и дневник, или, по крайней мере, прочесть рабочие тетради как дневник.

выправленный текст с основным рабочим полем. Достоевский пользовался широким левым полем, занимающим до трети страницы, отчеркнутым при типографской печати тетради или условно намеченным самим писателем в ходе работы. Если поля не хватало и новый текст (или замечания к тексту) по объему значительно превышал предыдущий, на левом поле появлялись римские цифры – условные знаки для самого себя, поясняющие, к какому именно фрагменту текста относится правка. Те же цифры Достоевский ставил справа, на основном рабочем поле. Пометы могли варьироваться. Иногда это были «нотабене»: NB1, NB2, NB3. Иногда – их ироничная расшифровка, помета «Незабыть» («Не забыть»), записанная в одно слово. Иногда – краткие пояснения:

Главная анатомия романа

Главная идея (Eureka!)

К сюжету роману (окончательно) [4. Ед. хр. 3. Л. 118, 124, 132].

Эмбрион плана [4. Ед. хр. 12. Л. 14].

Все эти знаки и правила необходимы, чтобы связать в единое целое произведение на том «эмбриональном» этапе его развития, когда текст может поменяться практически полностью: жанр, стиль, фабула, место и время, герои, название. В рабочей тетради возможны любые метаморфозы. В третьей тетради некий роман «Пасынок» довольно быстро превратился в «Молодую генеральшу» [4. Ед. хр. 5. Л. 18–20], а вот каллиграфическая запись «Идіють» появилась на полях рабочей тетради только в октябре 1866 г. [4. Ед. хр. 5. Л. 72–73].

Столь характерные для рабочих тетрадей превращения и путешествия сюжетов [15. С. 5] детально описаны А.В. Долининым в творческой истории романа «Подросток» [16]. Комментируя работу над романом на стадии «выдумывания планов» [16. С. 3], исследователь постоянно подчеркивает напряженный внутренний диалог писателя, приводящий к конфликтам и резким поворотам сюжета. Сначала – первичный хаос, в котором с трудом можно распознать будущий роман: «Мелькает множество лиц, едва-едва намеченных, плетутся интриги самые фантастические: о детях, о целой ораве детей и их воспитателях, об изменах, убийствах, обольщениях, о страдающих матерях и гибнущих девушках. И среди них какой-то “хищный тип” и

брatья его, соперники, вызывающие его на дуэль» [16. С. 4]. Постепенно хаос приобретает форму, крепнут фабульные связи, укрупняются характеристики персонажей, отчетливо вырисовывается Версиллов. Работа над романом успешно продвигается. И вдруг меняется все: «До 11 июля работа шла преимущественно вокруг “хищного типа”. Он должен быть главным героем, связующим центром всех событий. Образ его оказался поставленным уже достаточно твердо и в плоскости идеологической и психологической. 11 июля вдруг поворот; крупным почерком запись: ”ГЕРОЙ НЕ ОН, А МАЛЬЧИК”» (выделено Ф.М. Достоевским. – Л.Х.) [16. С. 34]. Здесь очень важна точка кризиса, 11 июля 1874 г., когда автор закрепил в рабочей тетради результат спора Достоевского с Достоевским.

Как отмечала одна из первых текстологов рабочих тетрадей Л.М. Розенблюм, «...указывая на связь различных записей, Достоевский часто ставил около них какие-нибудь одинаковые знаки. <...> Цифрами и стрелками он любил обозначать и последовательность текстов... что позволяло самому писателю легко ориентироваться в массе черновых набросков» [7. С. 16]. Более того, появление в рукописи авторской навигации, «тайных знаков» может рассматриваться как одно из проявлений способа коммуникации. Как подчеркивал Ю.М. Лотман в ставшей классической работе, первым признаком аутокоммуникативности «будет редукция слов этого языка – они будут иметь тенденцию превращаться в знаки слов, индексы знаков» [14. С. 163].

В качестве еще одного инструмента работы над текстом Достоевский использует хронологию. Возвращаясь к быстрой записи через несколько дней, автор ставит дату правки. Новая правка сопровождается новой датой. Мы даже можем ее обыграть, назвав «точную дату» разговора Раскольников и Лужина. Датировка первичной записи используется автором в том случае, если он изначально намерен создать несколько редакций или уже работает над очередной редакцией. Так, августом 1865 г. датированы следующая редакция «Преступления и наказания» [4. Ед. хр. 4. Л. 8–9], редакция января 1866 г. [4. Ед. хр. 5. Л. 4–5, 15–16], три редакции романа «Идиот» в пятой тетради [4. Ед. хр. 7].

Работая в одной тетради с различными редакциями и несколькими произведениями, Достоевский пытается разделить их физически,

буквально отодвинуть друг от друга. Он пользуется листами-разделителями (оставляет несколько пустых страниц), переворачивает тетрадь и начинает произведение заново от другой обложки, двигаясь навстречу первой редакции. Убористый почерк постепенно заполняет разделяющие редакции листы. Тексты различных произведений сталкиваются в рабочей тетради: в пятой тетради текст незавершенной повести «Капитан Картузов» обтекает рисунок, относящийся к роману «Идиот» [4. Ед. хр. 7. Л. 119–120], перемешиваются страницы первой (февраль–апрель) и третьей (сентябрь–ноябрь) редакций романа, находящиеся в одной тетради [4. Ед. хр. 1. Л. 1–10]⁶. Если автор, постепенно заполняющий тетради, продолжает свободно ориентироваться в записях, то текстолог имеет дело с результатом работы – тетрадью, переполненной записями, сделанными в различных направлениях. Результат очень сильно отличается от процесса. «В тетрадях его можно встретить не раз случаи записывания материалов об одном и том же сюжете в двух-трех местах, из которых (материалов) одна часть бывает записана в начале тетради, другая – в конце и в обратном порядке» [7. С. 75]. Текстолог должен выполнить обратную работу. Послойно воспроизвести текст, двигаясь от заполненной тетради к чистому листу.

В рабочей тетради с процессом создания напрямую связан процесс обособления текста. План, характеры, фабула, место и время, основные сюжетные коллизии должны слиться в единое произведение и достигнуть той степени самостоятельности, которая позволит отделить новый роман от Большого Текста [17. С. 136] и перейти к черновику именно этого произведения. «Достоевский пишет роман за романом в поисках какого-то единого романа» [15. С. 91] – эта фраза Б.В. Томашевского точно характеризует рабочие тетради. Ярче всего это обособление текста прослеживается в эволюции заглавий. Сначала собственного заглавия нет. Произведение названо «Роман» или «Новый роман». Дальше чередуются заголовки «Эмбрион» – «Опыт плана» – «Эмбрион плана» – «Подросток» [4. Ед. хр. 11. Л. 86–87; Ед. хр. 12. Л. 14, 30].

⁶ Тетрадь 5. Л. 1–10. Разделить эти редакции возможно по направлению текста: первая редакция идет с начала тетради (обычное расположение), третья – с конца тетради к началу.

Черновик можно назвать первой самостоятельной формой произведения. Текст впервые получает собственные границы. Конечно, авторская правка продолжается, но она не меняет произведение целиком. По мере продвижения к белой рукописи интенсивность правки снижается. В идеале автор стремится к тексту, в котором правка не нужна. От максимально открытой для любых изменений коммуникативной модели рабочей тетради *Я – Я* автор движется к классической модели *Я – Он*, не допускающей изменений текста, но «допускающей» к тексту наибольшее количество читателей. От рабочей тетради к черновику, от черновика к беловику и гранкам автор постепенно «закрывает» рукопись, чтобы наконец она стала книгой или журналом, застывшей формой. При всем исследовательском интересе к рабочим тетрадям и черновикам максимальную аудиторию все-таки получает эдиционный текст, тиражируемый из издания в издание.

Произведениям, вышедшим из рабочих тетрадей Достоевского, предстоял большой путь. Романам, повестям, статьям, заметкам. Всем, кроме дневников. Видимо, с подсознательным ощущением этого тупика связано упорное нежелание Достоевского вести дневник. Такой дневник, который бы заставлял его исписывать прямо и наискосок тетрадь за тетрадь. В рабочих тетрадях ситуация постоянного принуждения себя вести дневник и постоянного отказа длилась почти полтора десятилетия. До тех пор, пока не появилась возможность поступить с дневником так, как с художественным текстом. Взять дневник в кавычки. Превратить дневник писателя Достоевского в «Дневник писателя» Достоевского⁷, сделав дневник моножурналом. Блестящая имитация Достоевского изменила отношение к дневнику как к жанру. Дальнейшее расширение границ жанра – возможность быть и личными записями и художественным

⁷ «Знаменательно (этот момент важен, но до сих пор не отмечен), что на обложке отдельных выпусков моножурнала Достоевского значилось: “Дневник писателя. Ежемесячное издание”, а имя автора стояло только в конце – как подпись под текстом. То есть это читалось не как “Дневник писателя Достоевского”, а – как “Дневник писателя” (указание не лица, а профессии), издаваемый Достоевским. Иначе, как некий обращенный вовне литературный текст» [18. С. 28].

произведением одновременно – дневник получил через несколько десятилетий.

Литература

1. *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. : в 30 т. Л. : Наука, 1981. Т. 22. 407 с.
2. *Достоевский Ф.М.* Собр. соч. : в 15 т. СПб. : Наука, 1996. Т. 15. 861 с.
3. *Волгин И.Л.* Воссозданный Достоевский: текст как текст // Тарасова Н.А. «Дневник писателя» Ф.М. Достоевского (1876–1877). Критика текста. М. : Квадрига, 2011. С. 5–17.
4. РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1.
5. Биография, письма и заметки из записной книжки Ф.М. Достоевского. СПб. : Тип. А.С. Суворина, 1883. 839 с.
6. Ф.М. Достоевский. Материалы и исследования. Л. : Изд-во АН СССР, 1935. 603 с.
7. Литературное наследство. М. : Наука, 1971. Т. 83: Неизданный Достоевский: Записные книжки и тетради 1860–1881. 727 с.
8. *Захаров В.Н.* Проблемы исторической поэтики. Этнологические аспекты. М. : Индрик, 2012. 263 с.
9. *Лихачев Д.С.* Готические окна Достоевского // Избранные работы : в 3 т. Л. : Художественная литература, 1987. Т. 3. С. 35–57.
10. *Тихомиров Б.Н.* Портретные зарисовки Достоевского: из новых атрибуций // Неизвестный Достоевский. 2014. № 1-2. С. 83–94.
11. *Барит К.А.* Об атрибуции портретных рисунков Достоевского // Неизвестный Достоевский. 2015. № 2. С. 77–109.
12. *Барит К.А.* Рисунки в рукописях Достоевского. СПб. : Формика, 1996. 319 с.
13. *Зализняк А.А.* Дневник: к определению жанра // Новое литературное обозрение. 2010. № 106. С. 162–180.
14. *Лотман Ю.М.* Автокоммуникация: «Я» и «Другой» как адресаты // Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М. : Языки русской культуры, 1996. С. 39–61.
15. *Томашевский Б.В.* Писатель и книга. Очерк текстологии. Л. : Прибой, 1928. 231 с.
16. *Долинин А.В.* В творческой лаборатории Достоевского (история создания романа «Подросток»). Л. : Советский писатель, 1947. 174 с.
17. *Барит К., Торон П.* Рукописи Достоевского: рисунок и каллиграфия // Текст и культура. Труды по знаковым системам. XVI. Тарту, 1983. С. 135–152.
18. *Волгин И.Л.* «Дневник писателя» как мирозозидающий проект // Достоевский и журнализм. СПб. : Дмитрий Буланин, 2013. С. 27–38.

“Diary in the Literal Sense” or a Subtle Literary Game? Dostoevsky on His Way to a Monojournal

Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies, 2021, 16, pp. 115–128. DOI: 10.17223/24099554/16/8

Liubov' V. Khachatryan, Higher School of Economics (Moscow, Russian Federation). E-mail: lhachatryan@hse.ru

Keywords: diary, graphics, draft notebooks, Fyodor Dostoevsky, monojournal, archival materials.

In February 1876, the first issue of *A Writer's Diary*, one of Dostoevsky's most controversial works, was published. Manifesting the future as a “diary in the literal sense of the word”, the author was not entirely sincere. Already in April of the same year, in a letter to Kh. Alchevskaya, he remarked that he was too naive to think that this would be a real diary, and that a real diary was almost impossible, so there was only an ostentatious one, for the public. The ambivalent position of the writer himself gives researchers a reason to call this work the “object of a subtle literary game”, which imitated the properties of the diary genre. If we turn to the original notebooks with diary entries, we will be disappointed. Dostoevsky's personal records are surprisingly sparse. As a rule, he makes them for practical reasons. Accuracy and convenience are much more important than analyzing what is happening. Most often, entries are lists of mortgaged items, which contain the number, cost, and terms of the mortgage. Dostoevsky writes down epileptic seizures just as carefully, probably trying to keep a “medical history”. It seems that Dostoevsky forced himself to make notes. He wrote out dates in calligraphy, built a hierarchy of titles, but stopped keeping the “diary” after the first two or three entries. The only exception was his *Journal of Treatment in Bad Ems*, which meticulously reflects the entire monthly course of procedures – from Thursday, June 25, to Saturday, July 25, 1874. But these records are extremely concise. There is no internal dialogue: no reflection, no assessment of events; moreover, there are no traces of work on the records. It seems that the diary of the writer Dostoevsky interests Dostoevsky the writer least of all. Among the several thousand hand-written pages of worksheets only a few pages contain a private record. Only the most intense experiences (the death of his wife, serious financial problems, a series of epileptic seizures, the death of his brother, the fear of his own death) make Dostoevsky break through a certain prohibition he himself set. The works that came out of Dostoevsky's workbooks – novels, novellas, articles, and notes – had a long way to go: all of them except the diaries. Apparently, the subconscious feeling of this impasse is connected with Dostoevsky's persistent unwillingness to keep a diary. A diary that would make him use up in writing notebook after notebook. Workbooks show that Dostoevsky made himself keep a diary and constantly refused to do it for almost fifteen years until he was able to treat the diary as if it were a fiction text: to put the diary in quotation marks, to make the diary of Dostoevsky *A Writer's Diary* by Dostoyevsky thus making the diary a monojournal. Dostoevsky's brilliant imitation changed the attitude to the diary as a genre. Several decades later, the diary further

expanded its genre boundaries – the ability to be both personal records and a work of art at the same time.

References

1. Dostoevskiy, F.M. (1981) *Poln. sobr. soch.: v 30 t.* [Complete works: in 30 volumes]. Vol. 22. Leningrad: Nauka.
2. Dostoevskiy, F.M. (1996) *Sobr. soch.: v 15 t.* [Works: in 15 volumes]. Vol. 15. St. Petersburg: Nauka.
3. Volgin, I.L. (2011) Vossozdanny Dostoevskiy: tekst kak tekst [Reconstructed Dostoevsky: text as text]. In: Tarasova, N.A. “*Dnevnik pisatelya*” F.M. Dostoevskogo (1876–1877). *Kritika teksta* [“A Writer’s Diary” by F.M. Dostoevsky (1876–1877). A critique of the text]. Moscow: Kvadriga. pp. 5–17.
4. Russian State Archive of Literature and Arts. Fund 212. List 1.
5. Miller, O.F., Strakhov, N.N. & Dostoevskiy, F.M. (1883) *Biografiya, pis'ma i zametki iz zapisnoy knizhki F.M. Dostoevskogo* [Biography, letters and notes from F.M. Dostoevsky’s notebook]. St. Petersburg: Tip. A.S. Suvorina.
6. Dolinin, A.S. (ed.) (1935) *F.M. Dostoevskiy. Materialy i issledovaniya* [F.M. Dostoevsky. Materials and research]. Leningrad: USSR AS.
7. Zil’bershteyn, I.S. & Rozenblyum, L.M. (eds) (1971) *Literaturnoe nasledstvo: Neizdannyy Dostoevskiy: Zapisnye knizhki i tetradi 1860–1881* [Literary heritage: Unpublished Dostoevsky: Notebooks of 1860–1881]. Vol. 83. Moscow: Nauka.
8. Zakharov, V.N. (2012) *Problemy istoricheskoy poetiki. Etnologicheskie aspekty* [Problems of Historical Poetics. Ethnological aspects]. Moscow: Indrik.
9. Likhachev, D.S. (1987) Goticheskie okna Dostoevskogo [Dostoevsky’s Gothic Windows]. In: *Izbrannye raboty: v 3 t.* [Selected works: in 3 volumes]. Vol. 3. Leningrad: Khudozhestvennaya literatura. pp. 35–57.
10. Tikhomirov, B.N. (2014) Portretnye zarisovki Dostoevskogo: iz novykh atributsiy [Dostoevsky’s portrait sketches: from new attributions]. *Neizvestnyy Dostoevskiy – The Unknown Dostoevsky*. 1–2. pp. 83–94.
11. Barsht, K.A. (2015) Ob atributsii portretnykh risunkov Dostoevskogo [On the attribution of Dostoevsky’s portrait drawings]. *Neizvestnyy Dostoevskiy – The Unknown Dostoevsky*. 2. pp. 77–109.
12. Barsht, K.A. (1996) *Risunki v rukopisyakh Dostoevskogo* [Drawings in Dostoevsky’s manuscripts]. St. Petersburg: Formika.
13. Zaliznyak, A.A. (2010) Dnevnik: k opredeleniyu zhanra [Diary: to the definition of the genre]. *Novoe literaturnoe obozrenie – New Literary Observer*. 106. pp. 162–180.
14. Lotman, Yu.M. (1996) Avtokommunikatsiya: “Ya” i “Drugoy” kak adresaty [Autocommunication: “I” and “Other” as addressees]. In: *Vnutri myslyashchikh mirov. Chelovek – tekst – semiosfera – istoriya* [Inside thinking worlds. Person – text – semiosphere – history]. Moscow: Yazyki russkoy kul’tury. pp. 39–61.

15. Tomashevskiy, B.V. (1928) *Pisatel' i kniga. Ocherk tekstologii* [Writer and book. Essay on textual criticism]. Leningrad: Priboy.
16. Dolinin, A.V. (1947) *V tvorcheskoy laboratorii Dostoevskogo (istoriya sozdaniya romana "Podrostok")* [In Dostoevsky's creative laboratory (The story of the creation of the novel "The Adolescent")]. Leningrad: Sovetskiy pisatel'.
17. Barsht, K. & Torop, P. (1983) Rukopisi Dostoevskogo: risunok i kalligrafiya [Dostoevsky's manuscripts: drawing and calligraphy]. In: Lotman, Yu.M. (ed.) *Tekst i kul'tura. Trudy po znakovym sistemam* [Text and culture. Works on sign systems]. Vol. XVI. Tartu: Tartu State University. pp. 135–152.
18. Volgin, I.L. (2013) "Dnevnik pisatelya" kak mirosozidayushchiy proekt ["A Writer's Diary" as a World-Creating Project]. In: Zakharov, V.N., Stepanyan, K.A. & Tikhomirov, B.N. (eds) *Dostoevskiy i zhurnalizm* [Dostoevsky and Journalism]. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin. pp. 27–38.

П.В. Алексеев, Д.Н. Дюсекенев

М.М. ПРИШВИН И КАЗАХСКАЯ СТЕПЬ: ПРОБЛЕМЫ ЭВОЛЮЦИИ РУССКОГО ОРИЕНТАЛИЗМА В ПЕРИОД ПОЗДНЕЙ ИМПЕРИИ

На материале «Сибирского дневника» (1909), а также травелогов «Адам и Ева» (1909) и «Черный араб» (1910) исследуются особенности образов казахов и степи в раннем творчестве М.М. Пришвина. Рассматриваются биографические и культурные факторы, формирующие специфику интереса писателя к казахскому миру, анализируются приемы, к которым прибегает Пришвин, формируя на казахском материале классические оппозиции русского ориентализма: русский-азиатский, дикий-цивилизованный, реальный-воображаемый. Главный вопрос заключается в понимании эволюции русского ориентализма в позднеимперский период русской словесности.

Ключевые слова: Пришвин, русский ориентализм, казахи-кочевники, степь, ориентальный травелог, фронтир, колонизация.

Темы Сибири, Кавказа, Японии и Китая, «ориентализм», неудавшееся подростковое «бегство в Азию», путевые дневники и «жизнестроительные» поиски внутреннего Востока России, часто без учета колониальной проблематики, «скифство» – общее место исследованной восточной темы в творчестве М.М. Пришвина в последние двадцать лет. Однако несмотря на то, что в статьях и монографиях [1–6] накоплен большой фактический материал, проблемы имагологии казахской степи в творчестве М.М. Пришвина все еще мало изучены. Особенно важно понять место степного нарратива Пришвина в дискурсе русского ориентализма в позднеимперский период, когда отношение к жителям азиатских окраин в русской словесности претерпевало определенные трансформации. И главный вопрос заключается в том, сохранил ли Пришвин стратегии русского ориентализма XIX в. в описаниях степи и ее кочевых и оседлых жителей или выра-

батывал новые принципы описания и «изобретения» внутреннего Востока России. Если исходить из того, что этот дискурс – порождение имперской культуры, решение данного вопроса в дальнейшем приблизит к пониманию путей эволюции русского ориентализма в постимперский период, когда формировался советский дискурс о Востоке и азиатских окраинах нового государства.

Наиболее репрезентативный материал исследования этих вопросов – ранние дневники 1905–1913 гг., в особенности так называемый «Сибирский дневник» (1909), очерки «Адам и Ева» (1909) и «Черный араб» (1910). Как справедливо заметила Е.А. Худенко, эти тексты в имагологическом отношении интересны тем, что помогают выяснить трансформацию одних и тех же «мотивов, пропущенных через разную жанрово-стилевую организацию текстов» [2. С. 108].

Ранние дневники занимают «особое место в литературном наследии писателя» [7. С. 692], поскольку именно в работе над этим азиатским материалом Пришвин формирует жизнестроительную стратегию, всматриваясь в самого себя, анализируя внутреннее состояние, записывая сны и т.д. [8. С. 47]. Дневниковые материалы были постфактум организованы автором не по хронологическому, а по тематическому принципу в виде папок, содержащих многочисленные, часто недатированные записи отрывочного характера. Для реконструкции ориентализма Пришвина наиболее важны папки «Путешествие из Павлодара в Каркаралинск» и «Крым. Славны бубны», содержащие записки о путешествиях в Крым в марте 1913 г. и азиатский фронт Российской империи, населенный киргизами (казахами)¹ в 1909 г.: во многом стратегия работы над ориентальным материалом там идентична.

«Путешествие из Павлодара в Каркаралинск» и очерки-травелоги «Черный араб» и «Адам и Ева» основаны на одном путешествии, которое автор совершил с мая по декабрь 1909 г. Автор считал, что в «Черном арабе» окончательно сформировался его поэтический принцип обработки материала, именно поэтому в критике можно встретить такое жанровое определение, как «очерк-поэма» [2. С. 107].

¹ В соответствии с традицией своего времени (см., например: [9]) М.М. Пришвин именует казахов «киргизами». Далее для удобства аналитики мы будем говорить о «казахах».

С.П. Зархин утверждал, что «Черный Араб» – это часть более крупного замысла, о чем свидетельствуют даже те немногие материалы, которые сохранились после пожара [10. С. 47]. Форма повествования представляет собой синтез мифологии и этнографии. Повесть состоит из шести глав, каждая из которых текстуально развертывает один из национальных концептов – так автор раскрывает перед нами картину мира казахов-кочевников. Первая глава носит название «Длинное ухо» и употребляется в переносном значении «степной телеграф», имеющий огромную роль в коммуникации разбросанных по степи кочевых групп. Вторая глава – «Пегатый» – раскрывает космогонию казахов, сходную с представлениями древних туранских номадов. Третья глава – «Степной оборотень» – раскрывает религиозные воззрения казахов, которые представляют собой синкретизм ислама и более архаичных культов, например народной веры в аруахов². Последние три главы – «Орел», «Волки и овцы», «Черный араб» – повествуют о жизни и быте казахов.

Считается, что мысль о путешествии в казахские степи возникла у Пришвина под влиянием М.А. Волошина, который при случайном дорожном знакомстве 28 марта 1909 г. красочно рассказал писателю о своей поездке в Среднюю Азию девятилетней давности [12. С. 680]. Общий тон этих рассказов был окрашен романтическим и философским чувством посещения «духовных истоков» европейской культуры. Пришвин, недавно вернувшийся из путешествия по Северу России, был сильно возбужден этими картинами азиатской экзотики, которые пробудили в нем нереализованную мечту юности о странах, которые можно заново открывать. Это вполне согласуется с характером творческой активности Пришвина, в которой причудливо сочетались научные и художественные начала³, однако было бы неразумно недооценивать тот факт, что подобные дорогостоящие предприятия невозможны без глубокой внутренней убежденности в их чрезвычайной необходимости. Мы полагаем, что Волошин выступил катализатором такой убежденности, но сам процесс ее фор-

² Подробнее о религиозном синкретизме казахов в исследуемый период см. работу Г.М. Раздыкуловой [11].

³ В этом плане любопытен эпизод с индонезийской обезьяной из воспоминаний К.Н. Давыдова (см.: [13. С. 38–39]).

мирования протекал длительное время в контексте религиозно-философских исканий. Воображаемая география русского ориентализма за долгий период с середины XVIII в. накопила достаточное количество средств выражения подобной тяги к экзотике.

На рубеже веков имагология степного фронта Российской империи формировалась в русской прозе под комплексным влиянием публицистического, научного и административного дискурсов об азиатских инородцах: «мирные» и «не мирные» народы, «кочевые» и «оседлые», «дикие» и «частично цивилизованные» и т.д. В этой классификации на казахов смотрели вполне благосклонно, учитывая, что их поэтизация началась еще в XVIII в. (крупнейший пример – ода «Фелица» (1782) Г.Р. Державина). Как справедливо заметила С.М. Горшенина, «в своей национальной стратегии империя всегда отдавала предпочтение кочевым тюркам в ущерб тюрко-персидскому оседлому населению. Этот выбор был продиктован задачами борьбы с так называемым исламским фанатизмом и с проектами создания масштабных пантюркистских или панисламских общностей. <...> В подобной игре предпочтений симпатии русских принадлежали кочевым племенам, которые, в соответствии с романтическим стереотипом “Доброго дикаря”, легко трансформируемого в свобододолюбивого “Кочевника”, получили все преференции» [14. С. 91]. Поэтому вполне понятно, почему уже в дороге Пришвин не только легко различает сартов (оседлое тюрко-персидское население Средней Азии) и казахов, но и отдает явное предпочтение последним – «дети степей» больше соответствовали европейской мечте о «живом уголке» патриархального детства Европы, чем нищее и забитое инородческое население, потерявшее свой «степной рай». В папке «Путешествие из Павлодара в Каркаралинск» этноним «сарт» встречается минимум 19 раз, и в большинстве случаев – с отрицательным оттенком. Эти факты можно интерпретировать в том ключе, что Пришвин был вовлечен в дискурсы классификации и различения жителей окраин, основанных на административных нуждах империи, – в 1910 г. он становится членом Императорского русского географического общества, опубликовав книгу «В краю непуганых птиц», посвященную художественно-этнографическому освоению русского Севера. Однако степень погруженности в эти информационные потоки не стоит переоценивать – у Пришвина были свои цели работы с казахским миром.

Этнографическое содержание очерков «Черный араб» и «Адам и Ева» показывает, что Пришвина интересует не только тюркское население степи, но и русские переселенцы (например, «самодуровцы»), произвольно занимавшие земли казахов), а также все разнообразие отношений между ними, степняками и колониальной администрацией. В этом смысле Пришвин наследует традицию писателей-народников – Д.Н. Мамина-Сибиряка, Г.И. Успенского, В.Г. Короленко, которые оказывались в степи, чтобы получше узнать казаков и русских крестьян, избегая концентрации на образах кочевых культур как этническом феномене и оказываясь заложниками стереотипных представлений о Востоке. В дальнейшем неореализм, который сочетал в себе синтез модерна и романтизма, существенно повлиявший на творчество писателей рубежа веков (В.Г. Короленко, А.М. Горький, Г.Д. Гребенщиков и др.), выступил системой, в которую без всяких проблем встраивались такие элементы русского ориентализма, как стремление к национальной и территориальной идентичности русского человека через обнаружение «западного» и «восточного» Другого. И чем более чужим был «восточный» Другой, тем более ярко можно было высветить черты русского характера, русской культуры и истории. Примеры схожести русского и азиатского, которые при этом непременно обнаруживаются, несколько не разрушают главную интенцию, формирующую важнейшую особенность русского ориентализма: эта система коллективной репрезентации Другого способна существовать в рамках любого литературно-художественного направления.

Исторически формирование образа степняка в русской словесности второй половины XIX в. было прямо обусловлено спецификой вхождения территории казахской степи в состав Российской империи: степь и казахи-кочевники изображались «чужими» и крайне враждебными разбойниками. В позднеимперский период можно выделить три причины обращения к казахской тематике: 1) попытка понять «пеструю душу» воображаемого русского человека (крестьянина, казака), находя в нем признаки европейского и азиатского; 2) обращение путешествующих авторов к экзотическому, но легко узнаваемому «собственному Востоку» России, чтобы лучше понять самих себя; 3) модернистский ренессанс романтической поэтики эскапизма, которая базировалась на поиске экзотики как противополо-

ставлении «естественного человека» и «человека цивилизации». В этом противопоставлении акценты могли свободно меняться, не нарушая системность ориенталистских репрезентаций Другого.

В начале XX в., несмотря на положительную романтизацию номадов, все-таки можно заключить, что казахи-кочевники крайне медленно утрачивали статус враждебных цивилизации подданных, сохраняя статус неблагонадежных не только в административном, но и в художественно-публицистическом дискурсе. Статус «крайне враждебных», характерный для нарратива начала и середины XIX в., был обусловлен легитимизацией политики экспансии. В начале XX в. статус «неблагонадежных» связан уже с отсутствием мотивации у колонизируемого населения интегрироваться в пространство русского мира. Пытаясь взглянуть на причины такого хода мысли казахов-кочевников, Пришвин приходит к выводу, что прогнозы полудиких туземцев отчасти оказываются верными:

<...> Мы им говорим: «Занимайтесь хлебопашеством, собирайтесь в поселки». – «А ежели, – отвечают они, – мы поселками будем жить, так нас в солдаты заберут и в свою веру перекрестят» [2. С. 713].

Очевидно, Пришвина волнует один из базовых вопросов русской политики на Востоке: стоит ли в полной мере интегрировать в русский мир эти экзотические народы, а если стоит, то какими методами и какую цену мы готовы за это заплатить? В идеологических дискурсах эти вопросы растворяются в куда более сложных проблемах: что такое «русский мир», какое место в нем отведено инородному элементу, как сохранить дистанцию между Западом и Востоком, если и то и другое – значимая часть русской культуры?

На первый взгляд может показаться, что очерки «Черный араб» и «Адам и Ева», а также материалы ранних дневников М.М. Пришвина выделяются из общей массы произведений о казахской степи начала XX в. ярко выраженной противоречивостью: с одной стороны, писатель осуждает колониальную политику с позиций гуманизма и народничества, стремясь лично сблизиться с наблюдаемой культурой при помощи восточной маски – традиционного литературного приема («Черный араб» – это сам Пришвин, прикинувшийся паломником, возвращающимся из Мекки, что было весьма наивно, поскольку его незнание мусульманских обычаев и европейская

внешность легко выдавали в нем обманщика). Но в то же время его восприятие казахского населения исполнено европейского чувства дистанции между цивилизацией и дикарями. Однако на самом деле противоречия здесь никакого нет. Пришвин, подобно своим предшественникам, осознанно или бессознательно опирался на гетерогенные дискурсы, условно объединенные общим названием «русский ориентализм»: в каждом из этих дискурсов акторы стремятся охватить как можно больше аспектов этой сферы в научном, художественном, философском и административном ключе, но в итоге все равно получается общая конструкция. Весь накопленный материал, каким бы противоречивым он ни был, только укрепляет ее, поскольку именно на этом держится национальная идентичность России, противопоставленной своим alter ego – Западу и Востоку.

В то же время поэтика ранних произведений Пришвина демонстрирует определенную эволюцию образа степного фронта в период поздней империи. Степь у Пришвина – это буферная зона цивилизации и хаоса, но она уже перестает быть опасным, крайне враждебным для жизни пространством:

Стали укладываться, собираясь в далекое странствование, сотни верст от почтового тракта, по кочевым дорогам.

– Что, как убьют? – спросил я.

– За что убьют? – ответил Исак. – Раз мы их верблюда не трогаем, раз мы их лошадь не задеваем, какое им дело! [15. С. 503].

Ощущение безопасности, основанной пусть на диком, но все-таки законе, – это верный признак цивилизованности. Однако контекстуально мы видим, что эта цивилизованность носит условный характер и служит для того, чтобы противопоставлять романтизированный мир дикарей и суровую реальность жизни внутренних регионов: вряд ли путешественники могли так же беззаботно верить в торжество закона на глухих провинциальных дорогах средней полосы России.

Для повествователя степь представляется пространством, далеким от бытовых благ цивилизации:

Солнце согрело эту старую, зябкую по ночам землю, и теперь всюду полетели миражи. Телеграфные столбы почтового тракта ушли от нас, колыхаясь, как караван верблюдов.

<...> Наша кочевая дорога вьется двумя колеями, поросшими зеленой придорожной травой, вперед и назад одинаково, словно это две змеи вьются по сухому желтому морю [15. С. 504].

Однако этот «естественный» образ жизни, полный романтической идеализации, идеально подходит для ориентализованных кочевников. Только благодаря игровому (в некоторой степени даже трикстерскому) погружению в этот образ жизни автор ощущает себя в полной мере создателем восточной, экзотичной, сказочной, наполненной миражами страны:

Мне тоже захотелось сесть на своего Пегатого и тоже быть причиной миражей, как эта женщина.

И вот я – степной джигит. На голове у меня малахай из меха молодого барана, обшитый сверху зеленым бархатом. На ногах мягкие козловые ичиги и сверх них тяжелые полуваленые, полукожаные саптомы. Полы бешмета обернуты вокруг ног и прижаты к седлу. Черный просторный халат закрывает и бешмет, и седло, и половину коня. В правой руке у меня нагайка, в левой – повод. И весь я в этой одежде, такой широкой, сижу на маленьком пегатом коньке с лысинкой. По виду – киргиз, по слуху – араб, – еду и сею миражи [15. С. 506].

В результате степь, населенная кочевниками, воспринимается автором как музей кочевых культур, законсервировавший их патриархальный уклад:

- Э! – согласились поэт, певец, музыкант и учитель.
- Что привело гостей в нашу землю? – спросил Кульджа.
- Привлекает посмотреть страну, – ответили мы, – где люди живут так, как жили все люди в глубине веков [15. С. 526].

Мы видим, что Пришвин не только подтверждает базовую дистанцию между Западом и Востоком, сложившуюся в XVIII–XIX вв., но и предлагает своим читателям пройти этот путь, чтобы в игровой литературной реальности полностью раскрыть свои силы классического европейского «первооткрывателя» и «гуманиста».

Обитатели этой «сказочной» степи – киргизы-кочевники – типологические Другие любого текста, составляющего дискурс русского ориентализма XIX в. Ключевые их характеристики – это младенчество, наивность, первозданность, естественность. Однако особен-

ность пришвинского ориентализма такова, что вместо дикой жестокости на первый план выходит наивная неосведомленность о законах «большого мира», питающая глухую религиозность, что дает некоторую надежду на исправление ситуации:

– Алла, алла! – шепчет Исак, падая на халат, и опять поднимаясь, и опять падая.

Его желтое лицо то сольется с сухим ковылем, то опять покажется на синем небе. Попадает, попадает, проведет ладонями по бороде, поднимет узкие, чуть-чуть раскосые глаза к небу и замрет, сложив ладони.

Даже кобчик не побоялся упасть в это время на птичку возле самого халата Исака, но промахнулся и помчался в степную даль. Исак будто и не заметил и все стоит на халате, ладони по-прежнему набожно сложены, но глаза без молитвы мчатся за птичкой.

В синеве заколыхалась большая белая чалма.

– Алла, алла! – быстрее замолился Исак [15. С. 505].

Автор выстраивает оппозицию наука – религия, и казахи, далекие от просвещения, пожинают в начале XX в. плоды своей многовековой косности, невежества и суеверий. Прimitивное мышление неминуемо создает сцены, комизм которых понятен только внешне-наблюдателю:

Кульджа слышал о географии, верил в нее и, ссылаясь на светскую науку, говорил: «Есть на свете страна незаходящего солнца». Мулла говорил: «Нет такой страны, потому что в таком месте всегда светло и мусульмане не могут поститься». Кульджа все твердил: «География», – пока мулла не сослался на шерегат, который не может ошибиться. На это разгневанный степной царь крикнул: «Шерегат не прав!»

Вот тогда-то все вскочили и долго кричали, пока другой, более мудрый мулла не помирил всех простыми словами: «Страна незаходящего солнца есть, но там нет мусульман».

Это всех успокоило, и все снова протянули свои чаши за кумысом к степному царю [15. С. 529].

Особое место занимают культурно-бытовые детали в описании интерьера, которые подчеркивают убогость и отсталость кочевой жизни: «...а впереди, на виду, стояла гордость старшей жены степного царя – швейная машина Зингера», «Последние обрывки мяса, обрезки – все, что второпях падало на грязную скатерть»; «Спать легли на том самом месте, где только что пировали» [15. С. 523, 526]; юрта воспринимается автором как экзотичное жилище, часть

музейной декорации и сравнивается с воздушным шаром: «В юрте пастухов – будто внутри воздушного шара, и даже есть вверху отверстие, которое можно открыть и закрыть»; «Отверстие вверху закрылось, и наша юрта, похожая на воздушный шар, казалось, полетела куда-то над степью» [15. С. 523, 515].

Женские образы кочевого народа, разумеется, демонстрируют концепты патриархального угнетения, однако это угнетение не получает абсолютно отрицательных характеристик, поскольку объясняется суровой необходимостью кочевой жизни. Так, девушка-невеста должна всю ночь петь песню, несмотря на то что весь предыдущий день, очевидно, не покладала рук, – это выглядит дико и жестоко. Однако после того, как она проявляет слабость и засыпает, волки нападают на сонное стадо. Волки – это маркеры абсолютно дикого мира, по сравнению с которым оправдывается суровость людей, вынужденных в нем выживать. И даже такая совершенно экзотическая и неприемлемая, с точки зрения цивилизованной культуры, черта повседневной жизни казахов, как скармливание женщинам объедков с мужского стола, также легко объяснима патриархальными нормами казахского мира: мужчины имеют преимущество в силу их большей значимости для сохранения рода и приумножения скота, обеспечивающего этот род пропитанием. Пришвин не осуждает это, он пытается вникнуть в мир, порождающий подобные нецивилизованные формы поведения, и для смягчения негативных характеристик он подвергает романтизации все, что видит на своем пути.

В очерке «Адам и Ева» романтические нарративы конструируют образ сказочной страны, которую можно при некотором усилии обноружить во внутренних областях империи:

– Сказочная страна! – воскликнул я, думая, куда русский может заехать, не выходя из своих пределов – Фантастическая страна! [15. С. 728].

С этих же позиций объясняется и цель поездки, наполненная ожиданиями волшебства:

Я ехал в глубину среднеазиатских заиртышских степей, к пастухам-кочевникам. Я рисовал в своем воображении бесчисленные табуны, стада, степных всадников, перегоняющих их с места на место; старался представить себе в действительности психологию людей того мира, ко-

торый для нас, горожан, существует как сказка. Мои глаза были прямо обращены туда, по краюшкам; я решил наблюдать и вечную пару Адама и Евы [15. С. 700].

Сама эта поездка в «глубину среднеазиатских заиртышских степей» семиотически является паломничеством к истокам «русской души», сочетающей в себе европейское и азиатское начала: без азиатской части «русская душа» была обречена остаться непонятой. Так казахи-кочевники для автора становятся культурно-психологическим зеркалом:

Вот оно, это знакомое, догадываюсь я: когда-то эти степные всадники были к нам близёхонько. Их острые глазки, их насмешливый вид, болтовня и вся эта хаотическая суетня и многое, что указывается чутьем, но еще не улавливается сознанием, – все это и у нас есть и только прикрыто чем-то другим.

<...> Да вот же оно: это – та же Россия, это – она, от нее не уедешь никуда, это – тоже свое, близкое. Бесформенность, хаос и все-таки лик [15. С. 703,704].

Логика объединения в единый дискурс «бесформенности» и «хаоса» Востока и «русской души» – важнейшая функция дискурса русского ориентализма XIX в., отмеченная нами в прошлых исследованиях [16]. И именно в этой связи пришвинская стратегия работы с казахскими образами целиком и полностью соответствует основным механизмам русского ориентализма: одновременно постулируется непреодолимая дистанция между цивилизацией и варварством и в то же время постоянно предпринимаются попытки размыть дистанцию между тремя полюсами воображаемого мира, на которых самоосознается русская идентичность: Россия, Запад, Восток.

В этом отношении совсем не бессмысленной оказывается интенция все время обнаруживать древних ариев, древних греков или древних евреев посреди современных азиатских степей Российской империи, именуемых, в зависимости от идеологической конъюнктуры, то Центральная, то Средняя Азия, то Туран, то Туркестан, – об этом прекрасно сказано в исследовании С.М. Горшениной [14]. Пришвин также вполне осознанно называет это пространство Средней Азией, явно семантически объединяя понятия «средний» и «срединный» (в смысле центральный – в отношении к истокам цивили-

зации): «Здесь уже Средняя Азия, недалеко отсюда “исторические ворота народов”. Самое подходящее место для изучения жизни первых людей после грехопадения» [15. С. 706]. Идея мессианизма, занимающая большое место в дискурсах русской национальной идентичности, легко встраивается в эту парадигму. Поэтому совершенно не удивительно, что поиск русской национальной идентичности и стремление к саморепрезентации перед лицом доминирующих западных культур приводят к возникновению в России идей, объединяющих концепты Средней / Центральной Азии и казахской степи с концептами сакрального местообитания гипотетических предков славян. Этот важный для формирования идеологии русского ориентализма момент не только позволяет рассматривать казахскую степь как место зарождения человеческой цивилизации, но и объявлять себя собственником более древней сакральной земли в противовес западным империям, контролировавшим «библейские территории». Однако при этом в текстах Пришвина современные казахско-кочевники никак не ассоциируются с этим наследием: налицо противоречие между реальным и воображаемым, где преимущество в идеологическом отношении отдается воображаемому пространству, а в этнографическом – реальному.

Описание культуры казахов не лишено подобного противоречия. При всей симпатии человеколюбивого автора к наблюдаемым народам их культура до безобразия примитивна, так что об этом нельзя говорить как о серьезном вкладе в общую культуру человечества: «У них там кто-то пел, и так просто и однообразно, будто это шалун-мальчишка позвякивал ручкой ведра»; «Готовятся к пиру. Черноногий молодой пастух на кровати запел о горбоносом баране, о госте, о какой-то долине с пятью тополями и о том, как они засыхали и как осталась долина с одним сухим тополем» [15. С. 510, 521]. Любовная лирика, на фоне изящной поэтической традиции Востока, показывается отвратительной и глупой: «твой волосы чернее чернил муллы... Твои очи темней обожженного пня... Твои щеки алее крови зарезанного барана...» [15. С. 531]. Даже сравнение с древнегреческим искусством, объявляемым колыбелью европейской традиции, не спасает ситуацию:

Киргизы, по мнению некоторых ученых, своим творчеством напоминают греков при Гомере: они воспринимают внешний мир непосред-

ственно и воспевают его таким, как воспринимают. На это отчасти указывают уже одни названия мест. Потеряется лошадь во время ночевки в степи – место это назовут «Потерянная Лошадь»; сломается колесо на дороге – урочище назовут «Сломанное Колесо»; попадется на глаза это колесо во время рождения ребенка – киргиз и ребенка назовет Сломанное Колесо [15. С. 706].

Воображаемая степь имеет воображаемое искусство. Но если в воображаемом мире можно сколько угодно говорить о творчестве и философии, о первозданности и истоках культуры, то в реальном мире жителям Степи нужно что-то есть. И здесь Пришвин не может не увидеть реальности колониальной системы России:

Я уже говорил с обратными из Семиречья. Они едут оттуда потому, что там дико, там хлеба много, хлеб нипочем, но жить нельзя: человек из России хоть и простой, но не первобытный человек и не фантастический Робинзон Крузо. Он теперь уже не может жить на одном хлебе и бежит из диких мест.

<...> Зачем же здесь Адам и Ева? Да еще кому-то они мешают: кругом стоном стоят жалобы на этих непрошенных гостей.

<...> И вот бродят теперь Адам и Ева, ищут места, где бы лучше и скорее выполнить заповедь божию. Бродят по тундрам, тайгам и пустыням. Но и тут земля занята [15. С. 705].

Сравнение «обратных» (т.е. возвращающихся обратно) крестьян с Робинзоном Крузо крайне интересно. Дело в том, что этот персонаж, воплощающий в себе самые базовые концепты британского империализма периода его расцвета⁴, существует в культуре не сам по себе, а как антагонист дикого мира, который ему предстоит подчинить и освоить. Роль нарратива Робинзона Крузо в британской культуре состояла в не в том, чтобы продемонстрировать, что в диких землях среди диких людей можно выжить, а в том, что каждый европеец априори готов встретиться с этими фактами лицом к лицу, поскольку колонии, населенные дикими туземцами, – это не воображаемая, а вполне зримая часть жизни империи, над которой никогда не захо-

⁴ Подробнее об этом см. в оксфордском сборнике статей «Постколониальное Просвещение: колониализм XVIII века и постколониальная теория» («Postcolonial Enlightenment: Eighteenth-Century Colonialism and Postcolonial Theory») [17. P. 105–136].

дит солнце. Имперское мышление не появляется у рядовых жителей империи само по себе – это факт рефлексии, возможный при помощи нарративов, подобных приключениям Робинзона Крузо. Что же демонстрирует Пришвин? Русские крестьяне бессознательно и крайне поверхностно проникнуты имперской культурой, игнорируя свою цивилизаторскую миссию, поскольку сами являются ориентализованными полудикарями, как коллективный Иван Флягин Н.С. Лескова, бессмысленно блуждающими по необъятным просторам России [18. С. 279].

Пришвинский повествователь в этом смысле вдумчив и последователен. Он сознательно облачается в восточные одежды, идеализирует и восхищается людьми, ведущими естественный образ жизни, и одновременно с этим понимает все позитивные и негативные стороны русского вторжения в степь. Испытав все тяготы крепостного права, крестьяне-переселенцы начинают внедрять в степи ту же практику насилия, что использована против них господствующими сословиями. Они воспринимают казахов либо как ресурс для собственного обогащения, либо как лишний элемент, препятствующий выживанию. На грани разорения, под натиском целеустремленных колонистов казахи вынуждены арендовать собственную землю у пришельцев:

Места совершенно непригодные для земледельца, но необходимые пастуху. Вот эти-то места и отдают переселенцы в аренду согнанным киргизам «двадцать пять рублей за клочок» и называют это «жамочки».

– И ничего они? – спрашиваю я, удивляясь.

– Ничего. Маленько потопчут когда наши огороды, ну, мы им тут лещей надаем; они и перестанут [15. С. 712].

В ходе этого неравного противостояния, как видим, русскими колонистами использовались даже элементарные ориенталистские знания:

Чтобы киргизов прогнать, нужно только свинью завести. Что свинья понохает, то киргиз по закону должен бросить. Возле свиньи жить ему нехозяйственно. Самое первое оружие против киргиза – свинья [15. С. 715].

Пришвин не замалчивает эти факты, он использует их для конструирования такого гуманистического дискурса, который ему необ-

ходим. Как народник и гуманист Пришвин осуждающе относится к жестокостям колониальной политики в деле интеграции туземцев:

Мы идем к аулу. Голые ребятишки, завидев нас, прячутся. Словом «о-орос» (русский) пугают маленьких детей, как у нас волками. Мы подъезжаем к аулу, спрашиваем: дома ли мужчины?

– Джок (нет), – слышится женский голос из юрты.

Но мужики, конечно, дома.

– Джок, джок...

Пустынные степи и вот эти напуганные люди. Трудно представить себе душевное состояние образованного человека, которому поручено здесь во что бы то ни стало найти земли, удобные для водворения странствующих, ищущих приложения труда Адама и Евы

<...>

– Переселение сюда, – говорят мне, – совершается для политических целей: киргизы – народ неблагонадежный. – Для политических целей! Но вот которые сутки уже я еду в степи вдвоем с киргизом-переводчиком. И в голову мысли не приходит, что кто-нибудь может на меня напасть. Напротив, я, русский, – пугало для края [15. С. 713–714].

Однако в то же время он понимает, что не может предложить альтернативного варианта, так как является «белым человеком», европейцем, неудержимым в своем естественном праве продвигаться на Восток, семиотически осуществляя те же функции, что и колониальная администрация: империя присваивает степь политически и экономически, заселяя ее нежеланными здесь Адамом и Евой, а он, Пришвин, присваивает ее культурно, чувствуя себя в полной мере свободным говорить за это угнетенное, но счастливое в свой дремучей патриархальности русско-азиатское население степного края.

Мы видим, что Пришвин не создает принципиально нового дискурса о Востоке. Прибыв в степной край, он опирается на многократно апробированные механизмы мышления жителя метрополии, сотканые из разнообразных концептов науки и воображения, политики и гуманизма. Только своеобразное сочетание гуманистического и высокомерного, научного и художественного, вдумчивого и наивного позволяет нам утверждать, что Пришвин внес большой вклад в оформление нового эволюционного витка русского ориентализма в период поздней империи: благодаря его зарисовкам казахского мира воображаемая литературная карта России не стала менее противоре-

чивой, но зато получила новый импульс к детальному и многоаспектному культурному освоению степи, без которой уже немислим русский человек на путях своего самопознания перед лицом просвещенного человечества.

Литература

1. *Кязимов К.Ш.* Восток в творчестве Михаила Михайловича Пришвина : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л. : Ленкорань, 2000. 30 с.
2. *Худенко Е.А.* Киргизская степь в путевых записках и очерках М.М. Пришвина: имагология и поэтика // Проблемы исторической поэтики. 2017. Т. 15, № 2. С. 107–118.
3. *Худенко Е.А.* Путешествие М. Пришвина в Азию (анализ фрагментов из раннего дневника) // Русская словесность в России и Казахстане: аспекты интеграции. Барнаул : АлтГПА, 2013. С. 124–130.
4. *Лишова Н.И.* Мотив странствий в художественном дискурсе М.М. Пришвина : дис. ... канд. филол. наук. Елец, 2012. 190 с.
5. *Дворцова Н.П.* Между Европой и Азией: Сибирское путешествие Михаила Пришвина // Город как культурное пространство. Тюмень : ИПЦ Экспресс, 2003. С. 8–18.
6. *Апанович Ф.* Между Европой и «страной непуганых птиц» (Образы России и Европы в раннем творчестве М. Пришвина) // Михаил Пришвин: Актуальные вопросы изучения творческого наследия. Елец : ЕГУ им. И.А. Бунина, 2002. Вып. 1. С. 3–21.
7. *Пришвин М.М.* Ранний дневник 1905–1913. СПб. : Росток, 2007. 800 с.
8. *Холодова З.Я.* Дневник как творческая лаборатория: М. Пришвин в работе над очерком-поэмой «Черный араб» // Михаил Пришвин и XXI век. Елец : ЕГУ им. И.А. Бунина, 2013. С. 44–53.
9. *Сушко А.В.* Об использовании этнонима «киргиз» при изучении этнополитической истории казахов в годы революции и гражданской войны // III Емельяновские чтения: миграционные процессы и межэтнические взаимодействия в Урало-Сибирском регионе. Курган, 2008. С. 107–109.
10. *Зархин С.Б.* «Адам и Ева» и «Черный Араб» М. Пришвина // Ученые записки Пермского пединститута. 1968. Т. 49. С. 40–51.
11. *Раздыкулова Г.М.* Синкретизм религиозного мировоззрения казахов степного края // Казахи Новосибирской области и сопредельных территорий: история, культура и взаимодействие. Павлодар : Изд-во Павлодар. гос. ун-та им. С. Торайгырова ; Барнаул : Изд-во Алт. гос. ин-та культуры, 2019. С. 210–217.
12. *Пришвин М.М.* Собрание сочинений : в 8 т. Т. 8: Дневники, 1905–1954. М. : Художественная литература, 1986. 759 с.
13. Воспоминания о Михаиле Пришвине : сб. / сост. Я.З. Гришина, Л.А. Рязанова. М. : Советский писатель, 1991. 368 с.

14. Горшенина С.М. Изобретение концепта Средней / Центральной Азии: между наукой и геополитикой. Вашингтон : Программа изучения Центральной Азии, Университет Джорджа Вашингтона, 2019. 119 с.

15. Пришвин М.М. Собрание сочинений : в 8 т. Т. 1: Произведения 1906–1914. М. : Худож. лит., 1982. 830 с.

16. Алексеев П.В. Восток и восточный текст русской литературы первой половины XIX в.: концептосфера русского ориентализма : дис. ... д-ра филол. наук. Томск, 2015. 420 с.

17. Postcolonial Enlightenment: Eighteenth-Century Colonialism and Postcolonial Theory. Oxford : Oxford University Press, 2009. 378 p.

18. Алексеев П.В. Типы русского путешественника на Востоке в творчестве Н.С. Лескова // Мир науки, культуры, образования. 2015. № 6 (55). С. 278–280.

Mikhail Prishvin and the Kazakh Steppe: Problems of the Evolution of Russian Orientalism During the Late Empire

Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies, 2021, 16, pp. 129–147. DOI: 10.17223/24099554/16/9

Pavel V. Alekseev, Gorno-Altai State University (Gorno-Altai, Russian Federation). E-mail: pavel.alekseev.gasu@gmail.com

Damir N. Dyusekenev, Altai State Pedagogical University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: dyusekenev81@mail.ru

Keywords: Prishvin, Russian Orientalism, nomadic Kazakhs, steppe, Oriental travelogue, frontier, colonization.

The article, based on the material of the *Siberian Diary* (1909), as well as the travelogues “Adam and Eve” (1909) and “The Black Arab” (1910), examines the features of the images of the Kazakh steppe in Mikhail Prishvin’s early works. All these texts are based on the materials of one journey, which the writer made from May to December 1909. The article attempts to understand the place of Prishvin’s steppe narrative in the discourse of Russian Orientalism in the late imperial period, when the attitude towards residents of the Asian outskirts in Russian literature underwent certain changes. The main question is whether Prishvin preserved the strategies of Russian Orientalism of the 19th century in his descriptions of the steppe and its nomadic and sedentary inhabitants, or he developed new principles for describing and inventing the inner East of Russia. Speaking about Russian Orientalism, the authors of the article proceed from the idea that this discourse is a product of an imperial culture that seeks to “discover the world” under the conditions of an imaginary division of the world into the colonizing West, the colonized East, and Russia, which is both the subject and object of colonization. Analyzing Kazakh travelogues in the context of Prishvin’s biography and works, as well as the cultural context of the colonial policy of the Russian Empire, the authors come to the conclusion that the writer does not create a special discourse about the East but continues the traditions of classical Russian literature of the 19th century. Describing the inhabitants of the steppe (Russian colonists, the

imperial administration, as well as the nomadic and sedentary Turkic population), Prishvin bases on the fundamental oppositions of Russian Orientalism, which help to raise questions about Russia, the Russian character, the goals and means of the Russian expansion to the East: Russian/Asian, wild/civilized, real/imaginary. The specificity of Prishvin's travelogues also lies in the fact that they were created at the intersection of many – scientific, journalistic, artistic, and administrative – discourses that make up Russian Orientalism. For this reason, a complex and largely contradictory position of the author is formed in the travelogues. Prishvin performs many contradictory roles: he is a humanist philosopher who sympathizes with the patriarchal world of the Kazakhs and the desire for freedom of the Russian people; he is an ethnographer scrupulously recording everything that he sees along the way; he is a romantic ready to dress up in oriental clothes and imagine the magical land of the East, which does not exist; he is an enlightened writer who observes the primitive culture and cruel customs of the Kazakhs and the Russian colonists. Prishvin made a great contribution to the design of a new evolutionary round of Russian Orientalism in the late empire: thanks to his essays of the Kazakh world, the imaginary literary map of Russia at the beginning of the 20th century received a new impetus for a detailed and multifaceted cultural development of the steppe frontier, without which a Russian person trying to determine their place in a world divided into the West and the East is already unthinkable.

References

1. Kyazimov, K.Sh. (2000) *Vostok v tvorchestve Mikhaila Mikhaylovicha Prishvina* [The East in the works of Mikhail Mikhailovich Prishvin]. Abstract of Philology Cand. Diss. Lenkoran'.
2. Khudenko, E.A. (2017) Kirghiz Steppe in the Travel Notes and Essays of M.M. Prishvin: Imagology and Poetics. *Problemy istoricheskoy poetiki – Problems of Historical Poetics*. 15 (2). pp. 107–118. (In Russian).
3. Khudenko, E.A. (2013) [M. Prishvin's journey to Asia (Analysis of fragments from an early diary)]. *Russkaya slovesnost' v Rossii i Kazakhstane: aspekty integratsii* [Russian literature in Russia and Kazakhstan: aspects of integration]. Conference Proceedings. Barnaul: Altai State Pedagogical Academy. pp. 124–130. (In Russian).
4. Lishova, N.I. (2012) *Motiv stranstviy v khudozhestvennom diskurse M.M. Prishvina* [The motif of wanderings in the artistic discourse of M.M. Prishvin]. Philology Cand. Diss. Elets, 190 s.
5. Dvortsova, N.P. (2003) Mezhdru Evropoy i Aziey: Sibirskoe puteshestvie Mikhaila Prishvina [Between Europe and Asia: Mikhail Prishvin's Siberian Journey]. In: *Gorod kak kul'turnoe prostranstvo* [City as a Cultural Space]. Tyumen: IPTs Ekspress. pp. 8–18.
6. Apanovich, F. (2002) [Between Europe and the “country of unscared birds” (Images of Russia and Europe in the early works of M. Prishvin)]. *Mikhail Prishvin: Aktual'nye voprosy izucheniya tvorcheskogo naslediya* [Mikhail Prishvin: Topical is-

sues of studying the creative heritage]. Conference Proceedings. Vol. 1. Yelets: Yelets State Bunin University. pp. 3–21. (In Russian).

7. Prishvin, M.M. (2007) *Ranniy dnevnik 1905–1913* [Early diary 1905–1913]. St. Petersburg: OOO “Izd-vo “Rostok””.

8. Kholodova, Z.Ya. (2013) [Diary as a creative laboratory: M. Prishvin in the work on the essay-poem “The Black Arab”]. *Mikhail Prishvin i XXI vek* [Mikhail Prishvin and the 21st century]. Conference Proceedings. Yelets: Yelets State Bunin University. pp. 44–53. (In Russian).

9. Sushko, A.V. (2008) [On the use of the ethnonym “Kirghiz” in the study of the ethnopolitical history of Kazakhs during the years of the Revolution and the Civil War]. *III Emel’yanovskie chteniya: migratsionnye protsessy i mezhetnicheskie vzaimodeystviya v Uralo-Sibirskom regione* [III Emelyanov readings: migration processes and interethnic interactions in the Ural-Siberian region]. Conference Proceedings. Kurgan. pp. 107–109. (In Russian).

10. Zarkhin, S.B. (1968) “Adam i Eva” i “Chernyy Arab” M. Prishvina [“Adam and Eve” and “The Black Arab” by M. Prishvin]. *Uchenye zapiski Permskogo pedinstituta*. 49. pp. 40–51.

11. Razdykulova, G.M. (2019) Sinkretizm religioznogo mirovozzreniya kazakhov stepnogo kraya [Syncretism of the religious worldview of the Kazakhs of the steppe region]. In: *Kazakhi Novosibirskoy oblasti i sopredel’nykh territoriy: istoriya, kul’tura i vzaimodeystvie* [Kazakhs of Novosibirsk Oblast and adjacent territories: history, culture, and interaction]. Pavlodar: Pavlodar State University; Barnaul: Altai State University. pp. 210–217.

12. Prishvin, M.M. (1986) *Sobranie sochineniy: v 8 t.* [Collected works: in 8 volumes]. Vol. 8. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.

13. Grishina, Ya.Z. & Ryazanova, L.A. (1991) *Vospominaniya o Mikhaile Prishvine: Sbornik* [Memories of Mikhail Prishvin: A collection]. Moscow: Sovetskiy pisatel’.

14. Gorshenina, S.M. (2019) *Izobretenie kontsepta Sredney / Tsentral’noy Azii: mezhdunarodnyye nauki i geopolitika* [Invention of the concept of Central Asia: between science and geopolitics]. Washington, DC: Central Asian Studies Program, George Washington University.

15. Prishvin, M.M. (1982) *Sobranie sochineniy: v 8 t.* [Collected works: in 8 volumes]. Vol. 1. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.

16. Alekseev, P.V. (2015) *Vostok i vostochnyy tekst russkoy literatury pervoy poloviny XIX v.: kontseptosfera russkogo orientalizma* [The East and the Eastern Text of Russian Literature of the First Half of the 19th Century: The Concept Sphere of Russian Orientalism]. Philology Dr. Diss. Tomsk.

17. Carey, D. & Festa, L. (eds) (2009) *Postcolonial Enlightenment: Eighteenth-Century Colonialism and Postcolonial Theory*. Oxford: Oxford University Press.

18. Alekseev, P.V. (2015) Types of a Russian Traveler in the Oriental World Through the Works by Nikolai Leskov. *Mir nauki, kul’tury, obrazovaniya – World of Science, Culture, Education*. 6 (55). pp. 278–280. (In Russian).

Н.Б. Боева-Омелечко, К.П. Постерняк

ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА-КОНЦЕПТА РОССИИ В БРИТАНСКОМ ПОЛИТИЧЕСКОМ МЕДИАДИСКУРСЕ: ДИАХРОНИЧЕСКИЙ АСПЕКТ¹

Образы государств как особые ментальные модели в большинстве своем создаются в политическом медиадискурсе, который имеет мощный персуазивный потенциал. В разные периоды истории образ одного и того же государства может быть неодинаковым. В статье рассматриваются механизмы изменения образа России в британском политическом медиадискурсе на основе сравнительного анализа экспликации ядра образа-концепта России и его трех основных слоев – метафорического, оценочного и этнокультурного ассоциативного – в период после распада Советского Союза (1991–1993 гг.) и в современный период (2013–2018 гг.). Основными теоретическими предпосылками являются работы по имагологии, когнитивной лингвистике и лингвокультурологии, а также по проблемам критического дискурс-анализа.

Ключевые слова: британский политический медиадискурс, образ государства, образ-концепт России, трансформация образа-концепта, лингвистическая экспликация.

Внешняя политика государства, регулирующая отношения страны с другими государствами, неразрывно связана с процессом формирования образов союзников и врагов [1. Р. 192].

Вполне естественно, что образы государств как особые ментальные модели [2. Р. 191] часто создаются в политическом медиадискурсе, поскольку «политика и средства массовой информации... в основном стали идеологическими партнерами» [3. Р. 37]. В нашей статье мы опираемся на теоретические принципы, сформулированные Ван Дейком, и рассматриваем медиадискурс как результат познавательной и социальной деятельности журналистов, направленной на создание текстов.

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научных проектов № 19-31-27001 и № 19-312-90072.

Этот тип дискурса особенно важен для создания образов государств, потому что последние принадлежат феноменам, «которые не являются частью повседневного опыта людей» [3. Р. 35]. Это означает, что люди формируют свое мнение о других государствах через призму положительных или отрицательных образов, создаваемых журналистами, выполняющими определенный социальный заказ. Подчеркивая ведущую роль средств массовой информации в создании образов других государств, К. Боулдинг [4. Р. 114] пишет: «Нации – это творение не их историков, а их врагов. В двадцатом веке образ Соединенных Штатов как “гибнущей республики, превращающейся в империю”, отчасти является созданием России, а невротическая агрессивная Россия – частично созданием Соединенных Штатов».

В разные исторические периоды в медиа дискурсе определенной страны могут создаваться контрастные образы другого государства. Согласно К. Боулдингу [4. Р. 113], «у нас есть, с одной стороны, “послевоенные” периоды, в которых в целом дела идут от худшего к лучшему, и у нас есть “довоенные” периоды, в которых дела идут от лучшего к худшему». Это в полной мере относится к образу новой России, возникшему в конце прошлого века в британском политическом медиадискурсе.

1990-е гг. начались с распада Советского Союза, идеологического противника капиталистических государств, и рождения новой России, менее опасной для Запада, в том числе и для Великобритании. По словам премьер-министра Терезы Мэй, «Великобритания смотрела на постсоветскую Россию с надеждой» [5]. В тот период для западных государств положение изменилось от худшего к лучшему, поскольку они посчитали себя победителями в идеологической войне с СССР. В результате образ агрессивной России в британском политическом медиадискурсе был заменен на образ предположительно дружественной новой России (2). А финансовый мир Британии помогает ей избавиться от своего коммунистического прошлого (1):

(1) The City helps Russia get out of the red (Times. 1992. Январь 17).

(2) Boris Eltsin was called “the elected president of what is now supposedly a friendly country” (Guardian. 1993. Март 23).

Это «красное прошлое» повергло нашу страну, по мнению британского публициста, в руины:

(3) The country is *bloody deep in ruin* (Financial Times. 1991. Август 19).

В последние несколько лет XX в. наблюдается противоположная тенденция. Британские политические лидеры вновь рассматривают Россию как угрозу своей стране из-за воссоединения Крыма с Россией, конфликта на юго-востоке Украины, дела Скрипалей. У политиков туманного Альбиона возникла потребность в создании совершенно иного образа России – агрессивного, чрезвычайно опасного государства, одержимого захватом земель. И такой образ с нарастающей силой стал активно формироваться в британской прессе с 2014 г. Даже в законодательных документах правительства Великобритании говорится об «усилении защиты от всех форм действий *враждебного государства*» [5]. Современный медиадискурс часто демонстрирует агрессию, словесное давление, внушение [6], и это объясняется тем, что популярность и «хайповость» статьи, которая строится на негативе или скандале, играет больше роль, чем 30 лет назад.

Авторы статей теперь заявляют, что «Россия представляет для Британии большую угрозу, чем повстанцы в Ираке и Афганистане» (Times. 2018. 22 февраля), оценивая отношения между Россией и Великобританией как самые напряженные со времен холодной войны (Independent. 2018. 2 апреля). То есть произошло изменение образа государства, которое «можно назвать революционным» [4. Р. 8]. Это дает ключ к пониманию процесса формирования и трансформации образа государства в медиадискурсе под влиянием определенного социального и политического контекста.

Образы государств находятся в центре изучения когнитивной лингвистики, а также имагологии (от лат. слова *imago* – образ), которая изучает законы формирования и представления образов государств в различных дискурсах. Как утверждает Ван Дейк, «из всех форм печатных текстов тексты медиадискурса являются наиболее убедительными, если не самыми влиятельными с точки зрения массовости аудитории, на которую они воздействуют» [7. Р. 24].

Понятие «образ-концепт государства» было введено К. Боулдингом [4]. По его мнению, данный образ представляет собой определенный стереотип, имеющий когнитивную, оценочную и эмоциональную составляющие. Это представление о нации, которое скла-

дывается в глазах другой и влияет на поступки людей [4. Р. 120–121]. Это определение закладывает основу для диахронического сравнительного анализа образа-концепта государства.

Нашими основными теоретическими предпосылками явились работы ученых, представляющих научные школы когнитивной лингвистики и лингвокультурологии: С. Аскольдова (1997), В. Эванса (2007), Р. Джекендоффа (1989), Р. В. Лангакера (1991) и др. Эти работы позволяют сделать предположение, что каждый концепт, в том числе концепт государства, состоит из ядра, вербализованного определенной лексемой, и нескольких слоев, таких как метафорический, оценочный и этнокультурный ассоциативный. Эти слои представляют собой совокупность ассоциаций с определенным понятием, выраженным словом-стимулом. Упоминание данного слова порождает в сознании систему связей и отношений, связанных с исходным понятием [8. Р. 41].

Вербальные ассоциации образуются в речи, где определенная лексема регулярно встречается с другими лексемами как с положительными, так и с отрицательными коннотациями. Журналисты могут сознательно создавать микроконтексты для формирования желательных ассоциаций с определенным образом.

Метафорические эпитеты, представляющие зрительные, слуховые, тактильные и другие ассоциации, образуют *метафорический* слой концепта. Он очень важен, поскольку «структурирует наши действия и мысли» [9. Р. 56]. По словам Ван Дейка, «...метафоры связывают абстрактные понятия с конкретным опытом людей. В таких случаях могут быть подчеркнуты негативные или позитивные чувства и мнения» [10. Р. 187]. Поэтому в политическом медиадискурсе метафоры выполняют идеологические функции, создавая нужные политикам образы государств. К. Боулдинг обращает внимание на антропоморфные и зооморфные метафоры, участвующие в создании образов государств [4. Р. 110].

Медиадискурс обязательно оценивает различные события в стране, политических деятелей, государства с их внутренней и внешней политикой, что способствует формированию *оценочного* слоя образа-концепта. Термин «оценочный» подразумевает такие этические ценности, как добро и зло, добродетель и порок [11. Р. 949]. Оценочный слой очень важен для образа государства, пото-

му что, как утверждает К. Боулдинг, «враг плох во всех отношениях, а собственная нация – это безупречная добродетель» [12. Р. 120–121]. Таким образом, бинарная оппозиция *наше государство – чужое государство* является оценочной по самой своей сути.

Существует еще один слой образа-концепта государства – *этнокультурный ассоциативный* [13], характерный для определенного общества. В нем синтагматические ассоциации формируются за счет одновременного регулярного использования в микроконтекстах образов-концептов государства и лексем, принадлежащих к определенным семантическим полям, например, таким как «агрессия», «дружелюбие», «достижения», «бедность» и т.д. В результате название государства начинает вызывать ассоциации с определенными понятиями [14]. Семантика этих ассоциаций помогает сформировать либо позитивное, либо негативное отношение к государству.

Другими словами, образ-концепт государства состоит из трех субобразов: метафорического, ценностного и этнокультурного ассоциативного.

Образ-концепт государства имеет динамический характер и зависит от международной обстановки, поскольку «символический образ нации имеет важные аспекты безопасности и отсутствия безопасности» [4. Р. 112]. Чувствуя себя в опасности, нация создает агрессивный образ угрожающего ей государства. Если ситуация улучшится, образ врага может замениться образом партнера. Если ситуация может ухудшиться, образ враждебного государства опять будет доминировать.

Для того чтобы выявить и сравнить языковые средства, участвующие в экспликации ядра образа-концепта России и его трех основных слоев, формирующих два контрастных образа этого государства в британском политическом медиадискурсе 1991–1993 и 2013–2018 гг., нами был создан корпус примеров. В него вошло около 1230 микроконтекстов, включающих лексему «Россия» и замещающие ее слова: 520 (1991–1993 гг.) и 710 (2013–2018 гг.) микроконтекстов.

Эти микроконтексты были извлечены из сайтов британских газет The Times, The Guardian, The Observer, The Financial Times, The Daily Telegraph, The Daily Mail, The Daily Mirror, журнала Economist, электронных журналов и газет The Standpoint, The Opendemocracy, The Spectator и сайтов theconversation.com, calvertjournal.com,

blogs.reuters.com, medium.com, newstatesman.com, gov.uk, standpointmag.co.uk.

Говоря о микроконтекстах 1991–1993 гг., следует отметить, что большинство из них (61%, т.е. 352 примера из 520) были обнаружены в газетах 1991 г. Это вполне объяснимо, так как в конце 1991 г. был юридически оформлен распад Советского Союза, что в нашей стране привело к замене социалистического строя на капиталистический. Статьи о России часто публиковались на первых полосах и освещали такие события, как восстание в Литве, августовский путч, договор в Беловежской пуще и др. К 1993 г. поток статей, посвященных России, уменьшился и в языковой картине мира, созданной британскими СМИ, образ-концепт России переместился от центра к периферии, что свидетельствует об уменьшении его номинативной плотности.

С 2014 г. мы заметили противоположную тенденцию: образ-концепт России снова находится в центре вышеупомянутой картины мира. Интерес к России в Великобритании снова стал возрастать из-за воссоединения Крыма с Россией, конфликта на Украине, российской военной помощи в Сирии, дела Скрипалей, чемпионата мира по футболу.

Ведущая роль в формировании образа России в Великобритании принадлежит газетам *Guardian* (102 микроконтекста) и *Financial Times* (63 микроконтекста). Языковые средства, используемые в экспликации образа-концепта России в британском медиадискурсе в течение двух рассматриваемых периодов, были выявлены и интерпретированы с помощью метода критического дискурс-анализа, а также контекстологического и семного анализа, описанных в работах Дж. Фёрта (1957), З. Харриса (1952), В. Дейка (1993, 1995), Э. Найды (1951).

Метод контекстологического анализа дал возможность составить список лексем и словосочетаний, участвующих в экспликации ядра образа-концепта России, а также список *оценочных* лексем, использованных в одних и тех же микроконтекстах вместе с номинациями этого государства. Семный анализ этих лексем, основанный на определениях в толковых словарях, показывает диапазон понятий, *ассоциативно* связанных с Россией. Например, существуют контексты, в которых лексема *Russia* используется с лексемой *menace*, которая

определяется как «*threat*, indication of a probable *evil* to come» [15. P. 933]. В свою очередь, слово *threat* определяется как «a warning or sign of impending *danger* or *damage*» [14. P. 1602], а слово *danger* – как «exposure to destruction, ruin, injury or other evil» [15. P. 398–399]. На основе этих определений мы можем выделить такие семы, как *threat*, *danger*, *evil*, *damage*, *destruction*, *ruin*, *injury*. Таким образом, регулярное использование лексемы *Russia* с лексемой *menace* помогает сформировать соответствующие негативные ассоциации по смежности.

Средства экспликации *метафорического слоя* были выявлены с помощью метода анализа концептуальных метафор [8], предполагающего сравнение значения слова / группы слов в контексте с их основным значением в системе языка. В случае их расхождения лексическое значение рассматривается как образное или метафорическое [16]. С помощью этого метода мы выявили различные типы метафор, участвующих в формировании образа-концепта России.

На заключительном этапе исследования был использован сравнительный метод. Языковые средства, участвующие в экспликации ядра и трех слоев образа-концепта России в 1991–1993, 2013–2018 гг. были сопоставлены и интерпретированы, что дало возможность показать трансформацию образа-концепта России, выявить разницу между образами России, формировавшимися в британских СМИ в эти периоды.

Последнее десятилетие прошлого века началось с распада сверхдержавы СССР и рождения нового государства Россия. В британских словарях того периода лексема *Russia* как средство экспликации *ядра* концепта определялась как «бывшая империя в Восточной Европе и Северной Азии» (www.merriam-webster.com); «Российская Империя» (www.collinsdictionary.com); «одна из республик Советского Союза» (www.merriam-webster.com); «Российская Советская Федеративная Социалистическая Республика» (www.collinsdictionary.com); «СССР» (www.merriam-webster.com). Последняя лексема часто использовалась в качестве эквивалента лексемы «Россия», хотя в состав СССР помимо нее входило 14 других республик.

Стоит отметить, что в 1991 г. лексема *Russia* не использовалась британскими журналистами, но в 1992–1993 гг. она получила широ-

кое распространение и послужила названием соответствующего концепта.

(4) *Russia* after 1992 as well as her reforms are in serious jeopardy (Guardian. 1992. Ноябрь 12).

В британском политическом медиадискурсе также использовались различные лексемы-заместители слову *Russia*, такие как *former Soviet Union*, *Russian-Soviet state*, *Russian Empire*, подчеркивающие преемственность между Россией и Советским Союзом:

(5) *Former USSR* (Russia) has served as a stopgap for other Soviet Republics for so long time [Observer. 1991. Декабрь 8].

(6) *Russian Empire* will always protect its Orthodox faith and Slavic culture (Times. 1991. Август 8).

Однако британские журналисты также стали использовать такие номинации, как *Russian Federation* и *Moscow*:

(7) The direct presidential election campaign now under way in the giant *Russian Federation* is the first of its kind in Soviet history (Observer. 1991. Июнь 2).

Номинации со словом *new* подчеркивали рождение нового государства, обуславливая появление нового концепта:

(8) The icy test of popular democracy in *the new Russia* (FT. 1993. Декабрь 11).

В настоящее время в британских словарях России уже определяется как отдельное государство. Словарь Коллинза отмечает ее размеры: «the largest country in the world, covering Eurasia and bordering on the Pacific and Arctic Oceans and the Baltic, Black, and Caspian Seas» [www.collinsdictionary.com].

Словосочетание *New Russia* стало регулярным средством экспликации ядра-концепта России:

(9) *New Russia* acts in deliberate opposition to US (Guardian. 2014. Ноябрь 19).

Однако если в 1990-х гг. эпитет *new* имел в большей мере геополитический характер по причине того, что было создано новое госу-

дарство с другой политической системой, то в середине 2010-х гг. этот эпитет отражает новую внутреннюю и внешнюю переоценку России на политической арене. С начала 1990-х гг. на протяжении 20 лет Россия считалась слабым и отсталым в экономическом развитии государством, но после 2012 г. она начала набирать силу и стала «новой» по отношению к 1990-м гг.

Благодаря Т. Мэй теперь в британской политической прессе появилась новая номинация для России – ‘*the Russian State*’:

(10) It reflects the fact that this is not the first time that *the Russian State* has acted against our country (www.gov.uk. 2018. Март 14).

В последние годы британские журналисты также активно начали использовать метонимическую замену *the Kremlin*, а также словосочетание *Putin’s Russia* для номинации России:

(11) *Putin’s Russia* and the west (Guardian. 2014. Ноябрь 19).

(12) How dangerous is *Vladimir Putin’s Russia*? (FT. 2018. Март 19).

На наш взгляд, такие номинации имеют две противоположные причины. С одной стороны, Владимир Путин считается в Британии диктатором, который держит страну в своих руках. С другой стороны, британская пресса таким образом подчеркивает, что именно он вернул России статус угрозы и опасности для Запада, утраченный в начале 1990-х гг.

Говоря о **метафорическом слое** концепта «Россия» в 1991–1993 и 2013–2018 гг., следует сопоставить типы метафор, использовавшиеся в эти периоды. В статьях о России 1990-х гг. были очень популярны **морбиальные метафоры**, связанные с болезнями и смертью. Например, распад Советского Союза был описан как агония умирающего пациента:

(13) Analysis gives the false impression that economics, not politics, lies at the heart of *the Soviet agony* (Daily Telegraph. 1991. Август, 22).

(14) To keep the Soviet Union *on a life support machine* (Daily Telegraph. 1991. Август 22).

(15) *...moribund* Soviet Union (Daily Telegraph. 1991. Август 21).

(16) The Soviet Union is on its *death bed* (Daily Telegraph. 1991. Август 22).

Однако смерть старого государства означала рождение нового:

(17) *A superpower dies and 'a great dream' (Russia) is born with treaty* (Times. 1991. Декабрь 3).

В The FT сравнили появление нового государства с человеком, пробуждающимся от глубокого сна.

(18) *Russia now stretching and flexing its muscles, as if after a long sleep* (FT. 1991. Август 31).

С 2014 г. британская пресса также широко использовала **морбиальные** метафоры, но совсем в другом контексте. Они призывали общественность еще больше навредить России, чтобы заставить ее изменить свою внешнюю политику.

(19) *Moscow is hell-bent on grabbing land, a hunger from which it can be distracted only through the infliction of pain* (FT. 2014. Сентябрь 14).

Один из журналистов предлагал художникам бойкотировать Россию, нанести удар по самому слабому месту для нее – по культуре:

(20) *Let's hit Putin where it hurts – all artists must boycott Russia* (Guardian. 2014. Сентябрь 4).

Строительные метафоры в британском политическом медиа-дискурсе периода 1991–1993 гг. подчеркивали экономическую катастрофу, случившуюся после распада Советского Союза, и представляли Россию в виде дымящихся руин старой империи.

(21) *Now Russia represents itself the smoking ruins of an old empire* (Guardian. 1993. Октябрь 5).

Словосочетание *dangerous ruin* (Daily Telegraph. 1991. Август 27), используемое журналистом, показывало опасения, которые вызывали эти руины разрушенной, но непредсказуемой страны.

В последние шесть лет этот вид метафор не используется в британских СМИ или их лексическое наполнение и семантическое содержание часто сильно отличаются от таковых в 1990-х гг.

В 1990-х гг. британские журналисты часто использовали **антропоморфную** метафору *Mother Russia* в традиционном для России

смысле (образ матери, символ материнства). Журналист The Guardian описывает ситуацию в России как борьбу между президентом и парламентом, что похоже на противостояние между властным отцом и страдающей матушкой-Россией. Эта борьба, по его мнению, есть в каждой русской душе.

(22) In this sense the struggle between president and the parliament represents the struggle that is going on inside almost every individual Russian soul: the powerful Russian father-figure on the one hand and the much *suffering Mother Russia* on the other (Guardian. 1993. Март 23).

В британских СМИ 2013–2018 гг. мы находим примеры, где метафора *Mother Russia* довольно фамильярна, иронична, сравнима с выражениями *Odessa-mom* или *Rostov-dad*:

(23) *Mother Russia*, the inscrutable and inebriated land of dashcams and dancing bears (calvertjournal.com. 2013. Ноябрь 18).

Военные метафоры, использовавшиеся в 1990-х гг., касались внутренней, а не внешней политики России. С их помощью Россия изображалась как поле битвы, на котором решалась судьба всех сопричастных республик:

(24) Russia is a *battle-ground* (FT. 1991. Август 20).

В настоящее время в британском политическом медиадискурсе регулярно используется военная метафора, представляющая Россию стратегическим врагом, так как она якобы перестала уважать границы других государств:

(25) “Russia has shown itself to be a *strategic enemy*, not a strategic partner,” said one senior British official. “The Russian threat does not respect borders and we are all at risk (FT. 2018. Март 22).

Театральные метафоры представлены в британских СМИ в обоих сравниваемых периодах. В 1990-х гг. они описывали хаос, воцарившийся в России после распада Советского Союза:

(26) *In the theatre of the absurd* that passes for Russia these days (FT. 1993. Апрель 1).

Однако с помощью театральных метафор также подчеркивалась ведущая роль России в различных политических процессах:

(27) At the same time Russia as well as Latvia has become *one of the leading actors* in the drama in the Baltics (Guardian. 1991. Январь 16).

Сегодня британские журналисты изображают Россию как одного из независимых актеров на мировой сцене, которого должно воспринимать довольно серьезно:

(28) Perhaps, demonstrating that his country is *an independent actor on the world stage* that has to be taken seriously (Economist. 2016. Март 19).

Территории бывших стран Варшавского договора называются в прессе *post-Soviet arena*. При этом публицисты часто подчеркивают направляющую и руководящую роль России по отношению к этим странам, используя метафоры, представляющие Россию как кукловода и дирижера:

(29) To maintain and establish Russia as a regional superpower *in the post-Soviet arena* (theconversation.com, 2014, сентябрь 10).

(30) Russia acting as *puppet-master* (Economist. 2014. Август 23].

(31) Russia's *orchestration* (Economist. 2014. Апрель 30).

Украина и Сирия репрезентируются как главные театральные увлечения России:

(32) We are all familiar with its (Russia's) *principal theatres of involvement* – Ukraine and Syria (www.gov.uk. 2017. Февраль 2).

Сравнивая мировую политическую арену с азартной карточной игрой, журналисты часто используют по отношению к Российской Федерации *метафоры*, связанные с этим родом игр. В 1991–1993 гг. этими метафорами авторы хотели подчеркнуть экономический и социальный авантюризм России (33), а где-то и желание показать силовую игру:

(33) The former USSR is rushing towards a *gigantic economic and social gamble*, in which millions will be instantly impoverished (Observer. 1991. Декабрь 8).

(34) Voice of warning in Russia's *power play* (FT. 1993. Апрель 1).

Используя карточный термин *play a card*, британские СМИ считали, что Кремль разыгрывает карту 1914 г. как предупреждение Западу, напоминая о Первой мировой войне:

(35) Kremlin *plays 1914 card* in warning to the west (Times. 1991. August 8).

В наше время игровые метафорические модели, связанные с различными типами игр (военными, компьютерными, карточными), также достаточно широко распространены в британских СМИ. В частности, британские журналисты предполагают, что словесная война Путина с Западом может привести к военным играм:

(36) 'Putin's war of words with the West escalated into *war games*' (www.express.co.uk. 2018. Март 31).

По мнению газеты Guardian, В. Путин и Россия тренируются, участвуя в военных играх (37). Журналист газеты Times, признавая факт, что Россия выиграла от конфликта между Ираном и Саудовской Аравией (38), сравнивает этот конфликт с компьютерной игрой:

(37) Russia conducted military exercises or *played war games* (Guardian. 2015. Апрель 23).

(38) There was only one *winner in the computer game* of Iran-Saud conflict, and that was Russia (Guardian. 2014. Декабрь 7).

Британская пресса называет Россию *foreign player in Syria*, добавляя эпитет *more important*, который показывает приоритет России в данном регионе в противовес к США:

(39) President Putin also saw, as he rode a wave of post-Crimea public support, an opportunity through intervening for Russia to become a *more significant foreign player* in Syria vis-à-vis the US (Daily Telegraph. 2016. Август 9).

Британские масс-медиа отмечают стремление Путина возродить Великую Россию – «*making Russia great again has become a new ideology for Putin*» (time.com. 2018. Март 19). Используя карточные метафоры, они подчеркивают, что насаждение этой идеи – единственная карта, которую Кремлю надо будет разыгрывать снова и снова:

(40) This *card* – the inculcation of pride that “Russia is again a great country” – is the largest, maybe the only, one in the Kremlin deck and will need to be played again and again (blogs.reuters.com. 2016. Апрель 14).

Спортивные метафоры также используются в британском политическом медиадискурсе в обоих сравниваемых периодах. Их немного, но они последовательно формируют устойчивые ассоциации России с поражением. В 1990-е гг. и Советский Союз, и Россия в качестве его преемницы, назывались неудачниками (*losers*) в связи с распадом коммунистического государства:

(41) <...> republics he is desperate to hold within a *loser*, decentralized USSR (Observer. 1991. Январь 20).

В настоящее время метафора *losers* подчеркивает экономическую слабость современной России.

(42) Russia, so heavily dependent on oil revenue, is *loser* (Observer. 2014. Декабрь 7).

Журналист Financial Times использовал синоним слова *losers* – *also-ran*, заимствованный на этот раз из терминологии конного спорта:

(43) Russia slides from technological superpower to *also-ran* (FT. 2016. Март 21).

В статьях 1990-х гг. мы встречаем **артефактные** метафоры, сравнивающие Россию с домом, который уже обветшал и неудобен в использовании (44). А также большим, но полуразрушенным помещением (45), потому что нет денег на новое:

(44) *Russian house* is outmoded and inconvenient, but there is no money to buy new... (Observer. 1992. Апрель 12).

(45) Yeltsin is like the inheritor of a *great but crumbling estate*, with the ambition, but not yet the means, to restore its former splendor (Observer. 1992. Апрель 12).

В 2017 г. артефактная метафора, сравнивающая Россию с устаревшим и неудобным домом, превратилась в метафору, изображающую Россию как дом Путина, который он лично построил и не собирается никому отдавать:

(46) *Russia is the house that Vladimir Putin built – and he will never abandon it* (Guardian. 2017. Март 27).

Важная роль в создании образа России в британском медиадискурсе принадлежит **зооморфным** метафорам. Россия традиционно предстает в образе **медведя** в западноевропейских культурах начиная с XVIII в., когда она стала восприниматься как имперская держава, претендующая на мировое господство. Статьи 1990-х гг. сохранили ту же традицию.

Британские журналисты того периода не отрицали, что у Запада есть цель победить русского медведя:

(47) *Concepts bred in the West to combat the Russian bear* (FT. 1991. Август 31).

В 1990-е гг. Россию сравнивали также со **слоном**, крупным, тяжелым и, следовательно, опасным животным:

(48) *We must realize that we are sharing a bed with an elephant (Russia); if it rolls over it can smooth us* (FT. 1993. Январь 20).

В наши дни Россию также сравнивают с **медведем**, воспринимаемым как символ России:

(49) *The symbol of the Russian bear is universally understood to be the symbol of Russia, so it is an immediate attention-grabber that readers will grasp quickly* (www.medium.com. 2016. Июль 10).

Автор одной статьи обращает особое на внимание на когти и клыки русского медведя, чтобы сделать этот образ еще более угрожающим:

(50) *But you probably want to emphasize either the claws or teeth of the Russian bear, right?* (www.medium.com. 2016. Июль 10).

Тот же автор, сравнивая два символа-образа России XIX и XX вв. признает, что Россия как медведь выглядит в XXI в. лучше, чем старая карикатура 1877 г. времен Русско-турецкой войны, на которой Россия изображена в виде огромного серого *осьминога*, протягивающего свои щупальца к Турции, Балканам, Пруссии и Скандинавским странам:

(51) <...> the image of the Russian bear is probably preferable to the image of the Russian octopus (medium.com. 2016. Июль 10).

В 2018 г. в британском политическом медиадискурсе появилась новая зооморфная метафора, сравнивающая Россию с непредсказуемой и опасной *гориллой*. Ее использовал бывший посол Великобритании в Москве, желая подчеркнуть, что Россия – это страна, с которой не стоит поддерживать нормальные дипломатические отношения:

(52) The former British ambassador to Moscow Sir Roderic Lyne counselled against further tit-for-tat diplomatic measures, saying: “It is not sensible to mud-wrestle with a gorilla” (Guardian. 2018. Март 17).

Оценочный слой концепта-образа России в 1990-е гг. представлен высказываниями, в том числе эпитетами с позитивной коннотацией. Великобритания была удовлетворена распадом Советского Союза и возлагала большие надежды на новую Россию. Неудивительно, что британские публицисты охарактеризовали Россию как страну, усиливающую свою позиции, богатую ресурсами и умом, во многих отношениях лучшую, чем СССР:

(53) A modern country (Russia) – richer, more powerful and more civilized (Times. 1991. Январь 25).

В то же время в британской прессе формировался образ России как богатой страны, которую ее лидеры привели к обнищанию. Россия представлялась читателю как уставшее, растерянное и неуверенное государство:

(54) Russia woke up confused and uncertain (Guardian. 1992. Декабрь 11).

Чтобы подчеркнуть огромные размеры и в то же время показать слабость ее экономического положения, Россию сравнили с колоссом на глиняных ногах:

(55) Only its proximity to Russia, *an intercontinental colossus*, can make it look small on the map (FT. 1991. Декабрь 3).

Так, в 1990-е гг. возник аксиологический контраст в представлении образа России в британских СМИ. Но в настоящее время мы не находим эпитетов с положительными коннотациями, хотя аксиологические оппозиции *rich – poor*, *weak – strong* по-прежнему популярны. Таким образом британские публицисты сравнивают быстрый рост экономики России до 2008 г. и ее спад под санкциями после 2014 г., к которым привели ошибочные шаги российского руководства:

(56) The cumulative result of all these mis-steps is that Russia is *much poorer* and more isolated than it should be. Its economy is under sanctions and the years of rapid growth before 2008 are a receding memory (FT. 2018. Март 19).

В полном соответствии с метафорой *looser* Россию продолжают считать побежденной страной:

(57) The west treats Russia as a *defeated* nation (FT. 2014. Март 5).

Чтобы подчеркнуть слабость России, в статьях часто используются оксюморонные высказывания с антонимами *weakness / strength*, *weak / strong*:

(58) Russia has always tried to get over its *weakness* by exaggerating its *strength* (Guardian. 2014. Октябрь 14).

(59) If Russia looks *strong*, remember it's *weak* (Times. 2016. Октябрь 26).

Оценочный слой образа-концепта России также представлен в британских СМИ высказываниями, включающими эпитеты с семантикой «агрессия», «опасность», «угроза», «враждебность» в структурах их значений:

(60) Russia is not the only former communist country in Eastern Europe to flunk the transition to democracy, but it is the biggest and *the most dangerous* (Guardian. 2014. Сентябрь 4).

(61) To convey the *threatening* nature of all things Russia, maybe it is just easier just to show the Russian missiles, tanks, weapons and troops directly (medium.com. 2016. Июль 10).

В некоторых высказываниях британских СМИ явно видно осуждение России в чрезмерных амбициях, расточительности и отсутствии мудрости во время Олимпийских игр 2014 г. в Сочи и на чемпионате мира по футболу 2018 г. Грандиозность данных мероприятий рассматривается только как попытка возродить величие России:

(62) As hosts, Russia and President Putin, to most observers, looks immensely *risky, wildly ambitious and probably unwise* (Times. 2014. Февраль 6).

(63) The World Cup... would also carry symbolic value. "I think the original idea was a *demonstration of Russia's greatness* for both the outside world and a domestic audience", Navosha said (Guardian. 2018. Апрель 8).

Британские журналисты даже выражали обеспокоенность тем, что под влиянием чемпионата мира, проводимого в огромных масштабах, иностранные болельщики поверят в несуществующее процветание России и будут говорить о нем повсюду:

(64) For all the *refreshing openness* of this World Cup, and the *intoxicating* sensation of a night-time walk down Nikolskaya Street, there is good reason to remain *wary* of what comes next (Telegraph. 2018. Июнь 23).

Современные эпитеты, используемые в британских СМИ, также характеризуют Россию как загадочную, пьяную и сумасшедшую страну. Британцы были почему-то особенно удивлены фактом, выяснившимся после падения Челябинского метеорита. Оказалось, что у многих россиян есть видеокамеры в личных автомобилях. Не меньшее удивление вызывают у британцев и другие свойственные России, граничащие с безумием странности, олицетворением которых являются танцующие медведи:

(65) Mother Russia, the *inscrutable* and *inebriated* land of dashcams and dancing bears (calvertjournal.com. 2013. Ноябрь 18).

Ассоциативный слой образа-концепта России в 1990-х гг. был представлен высказываниями, содержащими словосочетание *former (nuclear, military, political, sports) superpower*, противопоставлявшим слабую Россию могущественному Советскому Союзу в различных сферах:

(66) *Russia as a former superpower* (FT. 1991. Август 19).

Только некоторые журналисты верили, что Россия снова станет сверхдержавой:

(67) *Russia likely to become new nuclear superpower* (FT. 1991. Август 28).

В настоящее время мы сталкиваемся с ироническими оксюморонами, представляющими Россию как сверхдержаву, но наименее могущественную из всех:

(68) *This is the most underpowered of superpowers* (Guardian. 2016. Июнь 10).

Англичан поражает, как Путин смог убедить всех, что Россия снова стала сверхдержавой:

(69) *How Putin conned us into thinking Russia is a superpower again* (newstatesman.com. 2016. Сентябрь 5).

Считая себя «международными экспертами», некоторые британские публицисты часто выдают желаемое за действительное, как бы не замечая реальные силы и возможности России. В этом случае они используют антонимические конструкции, где нашему государству отводится роль карлика рядом с супердержавами (США и Китаем):

(70) *Russia – a dwarf compared with the world’s only two economic superpowers* (Standpoint. 2016. Январь 17).

В начале 1990-х гг. журналисты серьезных газет продолжали формировать у своего читателя ассоциацию между Россией и империей, намекая на якобы империалистические настроения россиян, несмотря на годы пребывания в советской республике:

(71) ...*the Russian Empire* as the 'successor state' (FT. 1991. August 31).

К 2016 г. России удалось повысить свою значимость в мире и достигнуть большого влияния на мировой арене, что привело к окончательному закреплению за ней статуса империи, в том числе и в британском медийном дискурсе:

(72) Today, we are dealing with *an Imperial Russia* – not a rehash of the Soviet Union (Telegraph. 2017. Январь 18).

Этому способствовало выступление Збигнева Бжезинского на страницах *Financial Times* в 2013 г., который утверждал, что геополитическая цель России состоит в том, чтобы восстановить старую Российскую империю или недавний Советский Союз:

(73) Moscow's current geopolitical goal, shaped by President Vladimir Putin's nostalgic obsession with the country's imperial past, is to recreate in a new guise something akin to the *Old Russian Empire* or the more recent *Soviet "union"* (FT. 2013. Декабрь 10).

Именно поэтому возвращение Крыма в состав России расценивается британскими журналистами исключительно как попытка восстановления старой империи:

(74) A violent restoration of its *old empire* (FT. 2013. Декабрь 10).

Соответственно, по их мнению, Британия должна будет возглавить оппозицию против новой имперской России под руководством «царя Путина»:

(75) Without America, Britain must lead in standing up to *Tsar Putin's new imperial Russia* (Telegraph. 2017. Январь 18).

В 1990-х гг. большинство британских СМИ считали Россию **преемницей** СССР и создавали соответствующие ассоциации:

(76) <...> *the successor* of the former SU (Observer. 1992. Январь 12).

Вместе с тем они представляли новую Россию как страну, свободную от коммунистической идеологии. В это время Россию на

картах мира стали раскрашивать зеленым цветом в отличие от красного цвета СССР. Британские журналисты также внесли свой вклад в формирование этой цветовой ассоциации:

(77) *The Russian empire is taking its red Soviet dress off* (Observer. 1991. Январь 13).

(78) *On the map Russia ended up green* (Times. 1991. Декабрь 30).

Однако в наши дни британские журналисты снова создают ассоциации России с Советским Союзом, предполагая, что Россия с тех пор не изменилась и, возможно, даже стала еще опаснее:

(79) *Russia may not have changed that much since the Soviet days* (Guardian. 2014. Ноябрь 19).

Россия никогда не воспринималась Великобританией как западная страна. И во многих статьях в сравниваемых нами периодах журналисты относят Россию к **восточным странам**, что помогает формировать соответствующие ассоциации:

(80) *The east (Russia, Armenia, Georgia, etc.) is mainly authoritarian and egalitarian* (FT. 1991. Июнь 17).

В то же время британские журналисты не одобряют поворот России на восток и в этом случае начинают подчеркивать ее историческую связь с **Европой**:

(81) *Russia may pivot to the east but it cannot escape its European destiny* (FT. 2014. Ноябрь 19).

В своем анализе различных политических сил России британцы с удивлением обнаружили, что представители оппозиции Собчак и Навальный сошлись во мнении, что Россия является «нормальной европейской страной с верховенством права»:

(82) *For all the difference in their tactics, Mr Navalny and Ms Sobchak share a vision of Russia as a normal European country, subject to the rule of law* (Economist. 2018. Март 22).

Хотя в наши дни в британской прессе преобладают негативные ассоциации, мы можем сказать о недавно появившихся позитивных.

Некоторые британские авторы аналитических статей имеют смелость видеть *пользу*, которую получает их страна от российских инвестиций и *вклад* многих русских в британское общество. Не забыли они и о событиях *двух мировых войн* XX в., когда Россия и Великобритания были союзниками:

(83) The UK, for its part, *has benefited from Russian investments* and from the *contribution* to its society made by many resident Russians. British and Russians *fought shoulder to shoulder* in the two great wars of the last century (Guardian. 2018. Апрель 17).

А особо смелые и независимые журналисты пытаются даже убедить своих читателей в том, что Россия не является врагом, и сотрудничество двух стран взаимовыгодно, и поэтому несмотря ни на что нужно вести диалог:

(84) Like it or not, Russia and the UK *need each other* – and will have to talk (Guardian. 2018. Апрель 17).

Еще одна группа позитивных ассоциаций – это ассоциации, связанные с *великой русской культурой и ее традициям*. У британцев вызывает удивление факт, что даже в самые тяжелые дни Второй мировой войны Россия обращалась к классической музыке за утешением:

(85) It (Russia) *has a great cultural tradition* that is both truly popular and profoundly serious (Guardian. 2014. Апрель 9).

К сожалению, позитивные ассоциации в британской прессе очень малочисленны и не доминируют в создании образа России.

Результаты проведенного исследования подтвердили нашу гипотезу о том, что в британском политическом медиадискурсе двух периодов были созданы два разных образа новой России. Один – в 1991–1993 гг. после распада Советского Союза, и другой – в 2013–2018 гг., когда британско-российские отношения резко обострились.

В 1991 г. британские журналисты еще использовали такие словосочетания, как *former Soviet Union*, *Russian-Soviet state*, *Russian Empire*, для обозначения нашего государства. Но уже в 1992–1993 гг. лексема *Russia* стала регулярным средством наименования наравне с

Russian Federation и *Moscow*. Номинация *new* подчеркивала рождение нового государства. В настоящее время появились такие номинации, как *the Russian State, the Kremlin, Putin's Russia*.

Метафорический слой концепта Россия в 1990-х гг. и в настоящее время различается в главном. Метафорический образ России сменился с коннотации, связанной с понятием слабой, больной, новорожденной или поверженной страны, на наступательный образ врага, кукловода, активного участника военных игр или агрессивных животных типа медведя, гориллы или осьминога.

Оценочный слой образа-концепта России в 1990-х гг. был представлен высказываниями-эпитетами с некоторыми позитивными коннотациями, связанными с надеждой на восстановление и дружелюбие с ее стороны. В настоящее время позитивных коннотаций почти не обнаруживается. Преобладают эпитеты с семами «агрессия», «опасность», «угроза», «враждебность», «безумие», «пьянство».

Ассоциативный слой образа-концепта России в 1990-х гг. был представлен в британской прессе лексемами *former superpower*, противопоставляющими слабую Россию могущественному Советскому Союзу. Россия как преемница СССР ассоциировалась с империей, с зеленым цветом возрождения, с Востоком и загадочностью. В настоящее время Россия признается как сверхдержава, империя, но наименее могущественная из всех. В британских СМИ ее опять считают равноценной «опасному» Советскому Союзу. Хотя объективные журналисты уверены, что Россия не враг, что сотрудничество двух стран взаимовыгодно, учитывая позитивный исторический опыт взаимодействия двух великих культур.

Предложенная в статье схема анализа может быть применена для исследования трансформаций образов других государств. Статья может использоваться в учебных курсах для лингвистов, журналистов и политиков.

Литература

1. *Tehrani M.* Global Communications and World Politics: Domination, Development and Discourse. Boulder, CO, United States : Lynne Rinner, 1999. 277 p.
2. *Johnson-Laird P.N.* Mental Models and Probabilistic Thinking // *Cognition*. 1994. Vol. 50, № 1–3. P. 189–209.

3. *Van Dijk T.* The Mass Media Today: Discourses of Domination or Diversity? // *Javnost. The Public (Ljubljana)*. 1995. Vol. 2, № 2. P. 27–45.
4. *Boulding K.* The Image: Knowledge in Life and Society. Ann Arbor, MI, United States : The University of Michigan Press, 1956. 175 p.
5. A Statement to the House of Commons by Prime Minister Theresa May Following the Salisbury Incident. (2018. March 14). URL: www.gov.uk/government/speeches/pm-commons-statement-on-salisbury-incident-response-14-march-2018
6. *Poloyan A.V.* News on the Web Corpus for researchers // Актуальные проблемы современной лингвистики и гуманитарных наук : сб. статей XI Всерос. науч.-метод. конф. с междунар. участием. М. : РУДН, 2019. С. 591–601.
7. *Van Dijk T.* Structures of Discourse and Structures of Power // *Annals of the International Communication Association*. 1989. Vol. 12, № 1. P. 18–59.
8. *Crystal D.* A Dictionary of Linguistics and Phonetics. 6th ed. Oxford, UK : Blackwell Publishing, 2008. 556 p.
9. *Lakoff G., Johnson M.* Metaphors We Live By. Chicago, IL : The University of Chicago Press, 2003. 275 p.
10. *Van Dijk T.* Ideology and Discourse // *The Oxford Handbook of Political Ideologies*. Oxford : Oxford University Press, 2013. P. 175–196.
11. *Audi R.* The Cambridge Dictionary of Philosophy. 2nd ed. New York, USA : Cambridge University Press, 1999. 581 p.
12. *Boulding K.* National Images and International Systems // *The Journal of Conflict Resolution*. 1959. Vol. 3, № 2. P. 120–131.
13. *Павлѐнuc П.И.* Проблема смысла. Современный логико-философский анализ языка. М. : Мысль, 1983. 286 с.
14. *Боева-Омелечко Н.Б., Постерняк К.П.* Репрезентация ассоциативной составляющей концепта «Россия» в современных британских СМИ // Когнитивные исследования языка. М. : Ин-т языкознания РАН, 2015. Вып. 21. С. 310–312.
15. *Finnegan E.G.* New Webster' Dictionary of the English Language. College Edition. Delhi (India) : Surjeet Publications, 1989. 1824 p.
16. *Group P.* MIP: A Method For Identifying Metaphorically Used Words In Discourse // *Metaphor and Symbol*. 2007. Vol. 22, № 1. P. 1–39.

Transformation of the Image-Concept of Russia in British Political Media Discourse: A Diachronic Aspect

Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies, 2021, 16, pp. 148–173. DOI: 10.17223/24099554/16/10

Natalya B. Boeva-Omelechko, Southern Federal University (Rostov-on-Don, Russian Federation). E-mail: boeva1961@yandex.ru

Ksenia P. Posternyak, Southern Federal University (Rostov-on-Don, Russian Federation). E-mail: xana2437@gmail.com

Keywords: British political media discourse, image of state, image-concept 'Russia', image-concept transformation, linguistic surfacing.

The study is supported by the Russian Foundation for Basic Research, Project No. 19-31-27001.

The images of states as special mental models are created in mass media discourse with its powerful persuasive capacity. The image of one and the same state can be different. This article focuses on the mechanisms of such a change of the image of New Russia in British mass media discourse on the basis of a comparative analysis of the linguistic ways of surfacing the nucleus of the concept “Russia” and its three basic layers – metaphorical, evaluative, and ethnocultural associative – in the period after the collapse of the Soviet Union (1991–1993) and in the modern one (2013–2018). The relevance of this work is due to the growing interest of the British media in our country and the need to study the dynamics of verbalization of the conceptual, figurative, evaluative and associative components of the concept “Russia” in British media discourse over the past 30 years. The results of the study confirmed our hypothesis that two different images of New Russia were created in British political media discourse in the two periods: one in 1991–1993 after the collapse of the Soviet Union and the other in 2013–2018 when British-Russian relations sharply escalated. In 1991, British journalists still used phrases such as *former Soviet Union*, *Russian-Soviet state*, *Russian Empire* to designate our state. Currently, there are such nominations as *the Russian State*, *the Kremlin*, *Putin’s Russia*. The metaphorical image of Russia has changed from a connotation associated with the concept of a weak, sick, newborn or defeated country to an offensive image of an enemy, a puppeteer, an active participant in military games, or aggressive animals, such as a bear, gorilla or octopus. The evaluative layer of the image-concept of Russia in the 1990s was represented by epithet utterances with some positive connotations associated with the hope of restoration and friendliness on her part. Currently, almost no positive connotations are found. The associative layer of the image-concept of Russia in the 1990s was represented in the British press by *former superpower* tokens opposing weak Russia to the powerful Soviet Union. Russia, as the successor to the USSR, was associated with the empire, with the green color of rebirth, with the East and mystery. However, objective journalists are sure that Russia is not an enemy, that cooperation between the two countries is mutually beneficial, given the positive historical experience of the interaction of the two great cultures. The analysis scheme proposed in the article can be used to study the transformation of images of other states. The article can be used in training courses for linguists, journalists and politicians.

References

1. Tehranian, M. (1999) *Global Communications and World Politics: Domination, Development and Discourse*. Boulder, CO, United States: Lynne Rinner.
2. Johnson-Laird, P.N. (1994) Mental Models and Probabilistic Thinking. *Cognition*. 50 (1–3). pp. 189–209.

3. Van Dijk, T. (1995) The Mass Media Today: Discourses of Domination or Diversity? *Javnost. The Public* (Ljubljana). 2 (2). pp. 27–45.
4. Boulding, K. (1956) *The Image: Knowledge in Life and Society*. Ann Arbor, MI, United States: The University of Michigan Press.
5. May, T. (2018) *A Statement to the House of Commons by Prime Minister Theresa May Following the Salisbury Incident*. (2018. March 14). [Online] Available from: www.gov.uk/government/speeches/pm-commons-statement-on-salisbury-incident-response-14-march-2018
6. Poloyan, A.V. (2019) News on the Web Corpus for researchers. *Aktual'nye problemy sovremennoy lingvistiki i gumanitarnykh nauk* [Topical issues of modern linguistics and the humanities]. Conference Proceedings. Moscow: RUDN. pp. 591–601.
7. Van Dijk, T. (1989) Structures of Discourse and Structures of Power. *Annals of the International Communication Association*. 12 (1). pp. 18–59.
8. Crystal, D. (2008) *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*. 6th ed. Oxford, UK: Blackwell Publishing.
9. Lakoff, G. & Johnsen, M. (2003) *Metaphors We Live By*. Chicago, IL: The University of Chicago Press.
10. Van Dijk, T. (2013) Ideology and Discourse. In: Freedon, M. (ed.) *The Oxford Handbook of Political Ideologies*. Oxford: Oxford University Press. pp. 175–196.
11. Audi, R. (1999) *The Cambridge Dictionary of Philosophy*. 2nd ed. New York, USA: Cambridge University Press.
12. Boulding, K. (1959) National Images and International Systems. *The Journal of Conflict Resolution*. 3 (2). pp. 120–131.
13. Pavilenis, R.I. (1983) *Problema smysla. Sovremennyy logiko-filosofskiy analiz yazyka* [The problem of meaning. Contemporary logical-philosophical analysis of language]. Moscow: Mysl'.
14. Boeva-Omelechko, N.B. & Posternyak, K.P. (2015) Reprezentatsiya asotsiativnoy sostavlyayushchey kontsepta “Rossiya” v sovremennykh britanskikh SMI [Representation of the associative component of the concept “Russia” in modern British media]. In: *Kognitivnye issledovaniya yazyka* [Cognitive studies of language]. Vol. 21. Moscow: Institute of Linguistics, RAS. pp. 310–312.
15. Finnegan, E.G. (1989) *New Webster' Dictionary of the English Language. College Edition*. Delhi (India): Surjeet Publications.
16. Group, P. (2007) MIP: A Method For Identifying Metaphorically Used Words In Discourse. *Metaphor and Symbol*. 22 (1). pp. 1–39.

А.Д. Тумин

СОВРЕМЕННОЕ ОБОСНОВАНИЕ ИСПАНСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕИ «ESPAÑOLIDAD» И ПРОБЛЕМА ИСПАНСКИХ ИСТОРИЧЕСКИХ НАЦИОНАЛЬНОСТЕЙ

Испанская доктрина национального единства «Españolidad» возникла как теократическая имперская доктрина. В процессе преобразования испанского государства из теократического в национальное в течении XIX в. под влиянием романтических понятий народного духа и гражданского национализма, «Españolidad» начала выражать испанскую гражданскую коллективную идентичность. Победа франкистов в гражданской войне, укрепив консервативные и отчасти реакционные тенденции «Españolidad», сделала «Nacionalcatolicismo» официальной доктриной режима. После отказа от «Nacionalcatolicismo» теоретической платформой «Españolidad» стал конституционный патриотизм. Он используется для обоснования на конституционном уровне выделение испанских регионов. Испания все же остается «единой и неделимой».

Ключевые слова: «Españolidad», «Hispanidad», «Castelanocentrismo», испанский переход к демократии, конституционный патриотизм

Интеграция Испании в ЕС после «перехода к демократии» и критика франкистской концепции испанского мононационального государства «Nacionalcatolicismo» поставили под вопрос сохранение единства испанской нации и испанской национальной гражданской идентичности, выраженной национальной и культурной доктриной «Españolidad». Преобразование франкистской Испании в государство автономных сообществ, утверждение статуса автономных сообществ для всех испанских регионов и статуса исторических национальностей для Кастилии-ла-Манчи, Страны Басков, Каталонии и Галисии на основе принципа национального самоопределения наций

привели к проблеме развития испанских региональных сепаратистских движений.

Критика современной концепции «Espanolidad» заключается в том, что она ассоциируется с кастильским империализмом из-за того, что специфические черты «испанскости» и сама доктрина «Espanolidad» сформировались в эпоху Испанской империи, суть культурной политики которой заключалась в «кастилизации» испанских регионов, в результате чего Кастилия-ла-Манча стала рассматриваться испанскими региональными националистами как испанская метрополия, грабящая и эксплуатирующая остальные испанские регионы, что, по их мнению, является самым явным выражением «кастильского империализма» и шовинизма.

Концептуализация проблемы: национальная, этнокультурная и региональная идентичности

Что же такое идентичность? Этимологически понятие «идентичность» образовано от латинского слова «idem», что означает сходство и непрерывность. Термин появился в 1970-х гг., и его автором считается Э. Эриксон. Однако задолго до него значительный вклад в разработку темы внесли З. Фрейд и К.Г. Юнг [1. С. 365]. Появление современного понятия коллективной идентичности связано с философской концепцией культурного национализма, возникшего в трудах западноевропейских и в первую очередь французских философов середины XVIII в. и в дальнейшем продолжившего свое развитие в работах философов эпохи немецкого романтизма – И.Г. Гердера, И.Г. Фихте, Г.В.Ф. Гегеля, И. Канта. Согласно их воззрениям, каждая нация или народ исторически дифференцирован уникальным «народным духом», «Volksggeist» или «Nationalcharakter» [2. Р. 45], связанным с «теорией общей воли» и «общественным договором», основанных на идеях Ж.Ж. Руссо, что послужило порождением концепции гражданского общества как формы коллективной самоидентификации и концепции федерализма. Развитие концепта этнокультурной коллективной идентичности берет свое начало с исследования понятия «этнос». Этнокультурная коллективная идентичность – это социально-психологический и социокультурный феномен, суть которого – в осознании группой людей своей общности посредством

разделения между членами этой группы общей культурной идентичности; психологическое переживание этого факта, внешние его проявления. Культура же является тем механизмом, с помощью которого транслируются традиции данного общества.

Понятие «нации» (лат. – *natio*) ведет свою историю со времен Античности. Первоначально этот термин в значении «природный» применялся для обозначения варварских народов. В дальнейшем его упоминал Мартин Лютер, подразумевая под нацией родовую знать. Под влиянием Великой французской революции утверждается понимание нации как совокупности граждан, которые объединены идеей народного суверенитета и демократическим самоуправлением. Этнокультурными составляющими национальной коллективной идентичности являются: религиозные институты, архитектура, язык, фольклор, литература, право, образование, философия, наука [3. С. 42]. Следует обратить внимание на понятие региональной коллективной идентичности. Этот тип имеет подчиненный характер по отношению к национальной коллективной идентичности, причем региональная идентичность может перерасти в идентичность национальную. Например, такая ситуация наблюдается в северных регионах Испании, получивших статус исторических национальностей и претендующих на собственную национальную идентичность.

«Españolidad»: эволюция доктрины испанского национального единства

Современная испанская доктрина испанской национальной и культурной политики и в целом концепции испанского национального единства «*Españolidad*» является результатом перехода к демократии (1975–1982) и принятием доктрины конституционного патриотизма (Ю. Хабермас), суть которой заключается в критике концепции «этнического национализма», на котором частично основывалась франкистская культурная доктрина «*Nacionalcatolicismo*». Франкистская доктрина «*Nacionalcatolicismo*» была сформирована на основе доктрин «*Castelanocentrismo*» и «*Hispanidad*» (Х.А. Примо де Ривера) [4. С. 34]. На основе концепции этнического национализма и народного духа была создана концепция «*Castelanocentrismo*» и представления о кастильцах как испанской народности, сыгравшей

наиболее значительную роль в создании Испанской империи в 1492 г. Начало формирования испанской гражданской коллективной идентичности в начале XIX в. привело к критике «Castelanocen-trismo», ориентированного на нивелирование испанских региональных движений. Принятие «конституционный патриотизм» является следствием критики принципа этнического национализма. В качестве основы данной концепции лежит принцип солидарного отношения между регионами, что стало обоснованием признания равного правового статуса испанских регионов [5. С. 25]. Таким образом, современная испанская концепция национальной и культурной политики исходит из того, что гражданский патриотизм ничего не имеет общего с отрицательными чертами этнического национализма [6. С. 21].

Последний пункт 2 статьи Испанской конституции 1978 г. признает принцип солидарности между регионами страны. Юридическое понятие «солидарность» позиционируется испанскими властями как выражение культурной интеграции Испании, братства и патриотизма испанских национальных культур, испанских региональных автономных сообществ, «Nacionalidades». Принцип солидарности между автономными сообществами основывается на принципе правового равенства всех граждан Европы, утвержденного в статье 14 Устава Совета Европы [7]. Представление о «Castelanocentrismo» франкистского государства обосновывалось тем, что данная концепция была сформирована на основе концепции «Hispanidad», суть которой заключается в идеализации уклада общества средневековой теократической Испанской империи XVI в., Золотого века Испании. Создатели концепций «Castelanocentrismo» и «Hispanidad» – испанские консерваторы, так как Д.М. Менендес Пелайо рассматривали в качестве главного столпа, на котором держалось единство испанской нации в верности католической церкви [8. Р. 856]. Франкистские репрессии в отношении баскских и каталонских националистов привели к возникновению негативного отношения у многих молодых испанцев, особенно в Стране Басков и Каталонии, к франкистскому прошлому страны и в особенности к «Nacionalcatolicismo». Целью утверждения «Nacionalcatolicismo» являлось обоснование утверждения испанского мононационального государства, для поддержания которого франкисты считали необходимым осуществление репрессии против сторонников защиты испанской

региональной специфики, которыми являлись большинство каталонских и баскских региональных националистов и испанских республиканцев, создателей Конституции 1936 г. и доктрины «Espanolismo». С точки зрения идеологов «Nacionalcatolicismo», региональная специфика испанских регионов рассматривалась в качестве исторического анахронизма. Отказ от франкистской доктрины «Nacionalcatolicismo» в ходе «перехода к демократии» поставило под вопрос единство испанской нации и привел к развитию региональных сепаратистских движений (каталонских и баскских) [9. Р. 90].

Испанский переход к демократии является новым этапом формирования единой испанской гражданской коллективной идентичности, обозначившим поиск альтернативных, не ассоциирующихся с «Nacionalcatolicismo» испанских национальных символов, таких как опыт руководителей Второй Испанской Республики по федерализации испанского государства, подготовке региональных уставов и Испанской конституции 1936 г., что является выражением продолжения эволюции концепции «Espanolidad», эволюционным процессом преобразования франкистского мононационального государства в испанское государство автономных сообществ. Главная специфическая черта формирования испанской гражданской коллективной идентичности состоит в том, что «Espanolidad» была сформирована как теократическая доктрина единства испанской нации с утверждением Испанской империи, а после Испанской войны за независимость (1808–1814 гг.) развивалась на основе консервативных и либеральных концепций. В сентябре 1975 г. с Испанской коммунистической партии были сняты франкистские обвинения в поддержании испанских сепаратистов. Испанские коммунисты сыграли значительную роль для начала процесса перехода к демократии в 1970-х гг. [10. С. 56]. Право на самоопределение наций рассматривалось испанскими коммунистами как неотъемлемое для испанских «Nacionalidades». Испанские сторонники еврокоммунизма считали себя наследниками испанских республиканцев времен Второй Испанской Республики, продолжателями идей М. Асаньи, создателя концепции «Espanolismo». Лидер испанских еврокоммунистов С. Каррильо утверждал: «Каталонский, баскский и галисийский национализм является следствием региональных проблем, и все они должны быть разрешены демократическим путем в процессе государственной децентрализации, которая в

будущем должна эволюционировать в форму Испанской Федерации». При этом С. Каррильо считал, что «испанские региональные национальности тесно связаны между собой исторически, экономически, культурно и территориально» [11. Р. 159].

Принцип самоопределения наций президента США Вильсона и В.И. Ленина, защищаемый испанскими республиканцами, обрел большую популярность среди каталонских и баскских региональных националистов еще перед утверждением Второй Испанской Республики в 1931 г. [12. С. 110]. Данный факт имел ключевое значение для испанских «еврокоммунистов», которые рассматривали себя в качестве наследников испанских республиканцев времен Второй Испанской Республики, создателей концепции «Espanolismo». Суть современной концепции «Espanolidad» состоит в том, что испанское государство автономий представляет собой «единый дом» граждан всех испанских регионов, имеющих равные права. Подобное обоснование испанского единства во многом повторило суть испанской национальной доктрины «Espanolismo». В начале XX в. баскские и каталонские региональные националисты рассматривали федерализацию испанского государства в качестве альтернативы «Castelano-centrismo», заключающейся в экономической централизации испанской экономики вокруг Мадрида и культурной «кастилизации» испанского государства. Неприятие испанскими консерваторами политики республиканцев времен Второй республики и концепции «Espanolismo» заключалось в предоставлении широких экономических льгот для Страны Басков и Каталонии, что расценивалось испанскими консерваторами как «прогибание» испанского правительства во главе с республиканцами перед баскским и каталонским региональными движениями, некоторые члены которых имеют сепаратистские настроения, что могло привести, по их мнению, к распаду единого испанского государства. Подобным же образом мыслили франкисты, считавшие себя главными защитниками территориального единства страны. Таким образом, репрессии со стороны режима Ф. Франко следует понимать как национальную и религиозную борьбу с «силами распада», в качестве которых рассматривались баскские и каталонские националисты и большинство политических деятелей Второй Испанской Республики. Кризис в испанском сельском хозяйстве во второй половине XIX в. и усиление экономиче-

ской международной конкуренции между соседними европейскими империями знаменует начало нового этапа в регуляции испанской экономической системы – переход к протекционизму. Суть испанской экономической стратегии протекционизма заключалась в национализации стратегических секторов испанской экономики, ограничении экономического самоуправления регионов и политике прямого вмешательства центра в проведение общественных работ в регионах, в развитии транспортной системы и сферы образования. Ключевым следствием данной политики стал экономический бум в Каталонии и Стране Басков на рубеже XIX–XX вв. Франкистская экономическая доктрина национальной автаркии, суть которой заключалась в достижении продовольственного самообеспечения, основывалась на доктрине протекционизма.

Конституционный суд Испании, исходя из принципа солидарности, запрещает автономным сообществам наносить ущерб или нарушать принцип общей экономической полезности (статья № 14 Устава Совета Европы). Центральное правительство имеет право оспорить принятие региональных законов в Конституционном суде страны. Автономным сообществам запрещено создавать политические альянсы между собой. Принятие принципа региональной экономической солидарности являлось следствием утверждения Советом Европы в Испании Фонда межтерриториальных компенсаций, суть данного принципа заключалась в стратегии равномерного экономического развития испанских регионов. Регулирование отношений между «автономными сообществами» осуществляется палатой территориального представительства автономных сообществ и федеральной палатой в центральном правительстве Испании. Основой современной культурной и экономической политики являются принципы солидарности и экономической полезности, заключающиеся в нивелировании разницы между уровнями экономического благосостояния между богатыми экономически развитыми «автономными сообществами», в особенности Каталонии и Страны Басков, и более бедными регионами южной Испании за счет равного перераспределения доходов между всеми автономными сообществами независимо от их вклада в государственный бюджет. С точки зрения баскских и каталонских региональных националистов, данное обстоятельство рассматривается как экономическое ограбление этих реги-

онов. Наиболее явное неравенство в доходах и экономическом благополучии испанских регионов проявилось в высоком уровне безработицы и переселении испанских рабочих из южной Испании в наиболее экономически развитые регионы страны, в первую очередь в Страну Басков и Каталонию. В Галисии до первой половины XX в. не развивалось националистическое региональное движение из-за слабого экономического развития и уровня организации общего образования в регионе, несмотря на развитие движения, ориентированного на исследование галисийского фольклора.

Ключевая специфическая черта каталонского регионального движения состоит в том, что оно формировалось на основе акцентирования кельтского происхождения предков коренных каталонцев, сохранения и развития каталонского языка в литературе на этом языке, что имело основное значение для возникновения каталонского регионального движения во второй половине XIX в. и привело к противодействию культурной «кастилизации» Каталонии. Важное экономическое положение Каталонии в испанском государстве, где Барселона является одним из основных торговых и промышленных центров страны, имело определяющее значение для обоснования концепции каталонского экономического и культурного доминирования [13. Р. 14]. Сложности культурной «кастилизации» Страны Басков, начавшейся с 1880-х гг., заключаются в том, что Страна Басков до конца XIX в. являлась в значительной степени отчужденным от остальной Испании регионом, сохраняющим традиционный баскский средневековый уклад. Например, большинство баскских священников и их папства в баскских деревнях не знали кастильского языка. Бурное развитие баскской промышленности и связанный с этим нахлынувший поток рабочих мигрантов из остальной Испании привели у коренных басков к ощущению краха их традиционного, сохраняющегося веками уклада жизни, желанию не принимать эти изменения, вызвали чувство неприятия к мигрантам, что выразилось в появлении и распространении в языке баскских националистов нарицательных уничижительных прозвищ по отношению к мигрантам из соседних менее экономически развитых испанских регионов, особенно из южной Испании, например, таких как «Maketos» (вырожденцы). Современное распространение движения баскских

националистов во многом являлось следствием франкистских репрессий. Идеологической основой баскского регионального движения, послужившей обоснованием баскского этноцентризма в качестве реакции на «кастилизацию» и попыток нивелирования баскской региональной этнокультурной специфики являлась идеология «Bizcarismo» Сабино Арана. Суть данной идеологии представляла собой вариацию движения за сохранение испанского традиционализма и политического влияния церкви на жизнь баскского общества [13. С. 9]. Таким образом, цель современной доктрины национальной и культурной политики испанского государства и доктрины «Espanolidad» заключается в поддержании национального единства испанского государства автономных обществ. В целом современное испанское государство автономий является одним из самых федерализированных унитарных государств ЕС. Испанская конституция 1978 г. гарантирует единство Испании как общей родины, неделимой для всех испанцев, в которой признается право на автономию национальностей и регионов [14. С. 25].

Заключение

Испанская доктрина национального единства «Espanolidad» возникла в XVI в. как теократическая национальная доктрина Испанской империи, обосновывающая объединение испанских средневековых королевств на основе религиозного единства. Эволюция «Espanolidad» продолжилась под влиянием распространения идей либерализма в начале XIX в. Разработка либерального обоснования испанского национального единства подготовила почву для начала формирования испанской национальной гражданской коллективной идентичности; это потребовало экономической и культурной унификации и территориальной централизации испанского государства вокруг Кастилии-ла-Манчи и культурной «кастилизации» испанского государства, что с распространением консерватизма получило наиболее явное выражение в франкистской доктрине «Nacionalcatolicismo».

Суть концепции «Espanolismo» Второй Испанской Республики заключалась в начале процесса федерализации испанского государства граждан испанских регионов.

В основе современной концепции «Espanolidad» лежит принцип конституционного патриотизма, солидарного отношения между регионами и признание равного правового статуса исторических национальностей, или «Nacionalidades» (Ю. Хабермас), и критика концепции этнического национализма, на которой основывалась испанская национальная доктрина испанского мононационального государства, основанного на доктрине «Nacionalcatolicismo».

В Галисии националистическое региональное движение не развивалось до первой половины XX в. из-за слабости экономики и низкого уровня организации общего образования в регионе. несмотря на распространение исследований галисийского фольклора.

Ключевая специфическая черта каталонского регионального движения состоит в том, что оно формировалась на основе акцентирования кельтского происхождения предков коренных каталонцев, сохранения и развития каталонского языка и литературы на этом языке, что имело основное значение для возникновения каталонского регионального движения во второй половине XIX в. и привело к противодействию культурной «кастилизации» Каталонии и экономической конкуренции с Кастилией-ла-Манчей.

Сложности культурной «кастилизации» Страны Басков, начавшейся с 1880-х гг., заключаются в том, что Страна Басков до конца XIX в. являлась в значительной степени отчужденным от остальной Испании регионом, сохраняющим традиционный баскский средневековый уклад.

Идеологической основой баскского регионального движения для баскского этноцентризма являлась идеология «Bizkaitarrismo» С. Араны. Суть данной концепции заключается в обосновании сохранения и защиты испанского традиционализма и сохранения политического влияния церкви на жизнь баскского общества.

Кардинальное значение перехода к демократии для испанской этнокультурной и гражданской коллективной идентичности имеет признание многонациональности испанского государства, что выразилось в слогане «Spain is difference», предпосылкой чего является критика «Castalanocentrismo» франкистской Испании.

Литература

1. *Психология бессознательного*. М. : Просвещение, 1990. 448 с.
2. *Perez-Agote A. Sociología del Nacionalismo*. Vizcaya : Universidad del Pais Vasco, 1989. 393 p.
3. *Жаде А., Куква Е.С., Ляушева С.А., Шадже А.Ю.* Многоуровневая идентичность. Майкоп : Качество, 2006. 245 с.
4. *Дамс Г.Х.* Франсиско Франко. Солдат и глава государства. Ростов н/Д : Феникс, 1999. 242 с.
5. *Андерсон Б.* Воображаемые сообщества. М. : КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле, 2001. 288 с.
6. *Лалагуна Х.* Испания. История страны. М. : Эксмо ; СПб. : Мидгард, 2009. 358 с.
7. *Испанская конституция*. URL: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/LAW/SPAIN.HTM>
8. *Morales Moya A., Fusi Aizpurua J.P. y de Blas Guerrero A.* La historia de la nación y del nacionalismo español. Madrid ; Barcelona : Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2006. 1200 p.
9. *Gijón M.M.* Los (anti)intelectuales de la derecha en España. De Jiménez Caballero a Jiménez Losantos. Madrid : RBA, 2011. 412 p.
10. *Попов Л.Б.* Воспоминания о еврокоммунизме. М. : Международные отношения, 2008. 158 с.
11. *Balfour S., Quiroga A.* España reinventada. Nación e identidad desde la transición. Barcelona : Península, 2007. 416 p.
12. *Фрейд З., Буллит У.* Томас Вудро Вильсон. 28-й президент США. Психологическое исследование. М. : Прогресс, 1992. 288 с.
13. *Blinkhorn M.* Conservatism, traditionalism and fascism in Spain, 1898-1937 // *Fascists and Conservatives: The Radical Right and the Establishment in Twentieth-Century Europe*. London : Routledge, 2003. P. 118–137.
14. *Хабермас Ю.* Политические работы. М. : Праксис, 2005. 368 с.

The Modern Rationale for the Spanish National Idea of *Españolidad* and the Problem of Spanish “Historical Nationalities”

Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies, 2021, 16, pp. 174–186. DOI: 10.17223/24099554/16/11

Aleksandr D. Tumin, Southern Federal University (Rostov-on-Don, Russian Federation). E-mail: tumin.alexandr@yandex.ru

Keywords: *Españolidad*, Hispanidad, Castelanocentrismo, Spanish transition to democracy, constitutional patriotism.

The main particularity of the Spanish civic collective identity is that its doctrine, *Españolidad*, was initially formulated as theocratic, proclaiming the unity of the Spanish nation under the aegis of the Spanish Empire. However, after the Spanish War of Independence of

1808–1814, *Españolidad* became the banner of opposite political forces: conservative on the one hand and liberal on the other. *Españolidad* as the basic factor of the formation of the Spanish civic collective identity in the course of the 19th century favored *Castelano-centrismo*, which consisted in the centralization of the Spanish economy around Madrid and in the cultural *Castilization* of the Spanish state, the principal mechanism of which was the universal introduction of the Castilian language. Basque and Catalan regional nationalists being partial towards *Castelano-centrismo* considered the federalization of the Spanish state as an alternative to it already at the beginning of the 20th century. Conservative elements of *Españolidad* received their distinct shape in the Francoist cultural doctrine of *Nacionalcatolicismo*, which had to justify the Spanish monoethnic state resting on the Christian unity. The Spanish “transition to democracy” is the transformation of the Francoist monoethnic state into the Spanish State of Autonomous Communities. Nevertheless, the rejection of *Nacionalcatolicismo*, symbolized by the slogan *Spain is difference*, put the unity of the Spanish nation into question and led to the intensification of regional separatist movements (Catalan and Basque). The criticism of the principle of ethnic nationalism, partly related to *Nacionalcatolicismo*, fostered the adoption of *Constitutional Patriotism* as the dominant Spanish cultural strategy. While postulating unity in variety, *Constitutional Patriotism* gives new breath to the old *Españolidad* asserting national unity through the State of Autonomous Communities. The equal legal status of Spanish regions resting on the principles of *solidarity* and *economic utility* is upheld by the leveling of the inequalities of economic development between the rich and the poor autonomous communities.

References

1. Freud, S. (1990) *Psikhologiya bessoznatel'nogo* [Psychology of the unconscious]. Translated from German. Moscow: Prosveshchenie.
2. Perez-Agote, A. (1989) *Sociologia del Nacionalismo*. Vizcaya: Universidad del Pais Vasco.
3. Zhade, A., Kukva, E.S., Lyausheva, S.A. & Shadzhe, A.Yu. (2006) *Mnogourovnevaya identichnost'* [Multilevel identity]. Maykop: Kachestvo.
4. Dahms, H.G. (1999) *Fransisko Franko. Soldat i glava gosudarstva* [Francisco Franco. Soldier and head of state]. Rostov-on-Don: Feniks.
5. Anderson, B. (2001) *Voobrazhaemye soobshchestva* [Imagined communities]. Translated from English. Moscow: “KANON-press-Ts”; “Kuchkovo pole”.
6. Lalaguna, J. (2009) *Ispaniya. Istoriya strany* [Spain. History of the country]. Translated from English. Moscow: Eksmo; St. Petersburg: Midgard.
7. Spanish Embassy in the Russian Federation. (1995) *Ispanskaya konstitutsiya* [Spanish Constitution]. Translated from Spanish. [Online] Available from: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/LAW/SPAIN.HTM>
8. Morales Moya A., Fusi Aizpurua, J.P. & de Blas Guerrero, A. (2006) *La historia de la nacion y del nacionalismo espanol*. Madrid; Barcelona: Galaxia Gutenberg/Circulo de Lectores.

9. Gijón, M.M. (2011) *Los (anti)intelectuales de la derecha en España*. De Jiménez Caballero a Jiménez Losantos. Madrid: RBA.
10. Popov, L.B. (2008) *Vospominaniya o evrokommunizme* [Memories of Eurocommunism]. Moscow: Mezhdunarodnye otnosheniya.
11. Balfour, S. & Quiroga, A. (2007) *España reinventada. Nación e identidad desde la transición*. Barcelona: Península.
12. Freud, S. & Bullitt, W. (1992) *Tomas Vudro Vil'son. 28-y prezident SShA. Psikhologicheskoe issledovanie* [Thomas Woodrow Wilson, Twenty-Eighth President of the United States: A Psychological Study]. Translated from English.
13. Blinkhorn, M. (2003) Conservatism, traditionalism and fascism in Spain, 1898–1937. In: Blinkhorn, M. (ed.) *Fascists and Conservatives: The Radical Right and the Establishment in Twentieth-Century Europe*. London: Routledge. pp. 118–137.
14. Habermas, J. (2005) *Politicheskie raboty* [Political works]. Translated from German. Moscow: Praxis.

**II МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
«НАЦИОНАЛЬНОЕ, ИМПЕРСКОЕ,
КОЛОНИАЛЬНОЕ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ»**

**II INTERNATIONAL CONFERENCE
“THE NATIONAL, THE IMPERIAL, THE COLONIAL
IN RUSSIAN LITERATURE”¹**

УДК 821.161.1

DOI: 10.17223/24099554/16/12

С.Б. Королева

**«НА ЕВРОПЕЙСКИЕ СОБЫТИЯ В 1854 ГОДУ»:
ДОСТОЕВСКИЙ В ДИАЛОГЕ С ПОЭТАМИ-
СОВРЕМЕННОКАМИ О «СВЯТОЙ РУСИ»²**

Рассматривается проблема художественного осмысления «Святой Руси» как константы русской культуры в стихотворении Ф.М. Достоевского «На европейские события в 1854 году» в историческом и литературно-поэтическом контекстах, а также в свете творческой биографии писателя. Доказывается, что стихотворение не является простым выражением верноподданных настроений и содержит константные для зрелого творчества писателя мотивы – прежде всего, мотив святости идеалов русского народа. Анализируются композиция, стилистика, системы мотивов и образов стихотворения в сопоставлении с образцами военно-патриотической и славянофильской поэзии времен Крымской войны.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, «Святая Русь», контекст Крымской войны, военно-патриотическая поэзия, славянофильская поэзия о Крымской войне, голос автора, система образов и мотивов

¹ См. также: Имагология и компаративистика. 2021. № 15. С. 192–279.

² Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-00310.

Основной вопрос, который ставится в статье, – специфика содержания концепта «Святая Русь» в стихотворении Ф.М. Достоевского «На европейские события в 1854 году» в контексте, как «ближайшем» – творческой биографии Достоевского, так и более масштабном – исторических, военно-политических событий 1854 г. и той большой волны стихотворных произведений, которые они породили в русской литературе.

1854 г. для Достоевского был, как известно, одним из тяжелых и судьбоносных годов, проведенных в ссылке в Сибири. В Семипалатинске Достоевский не только выполняет положенные ему работы, но и переписывается с замечательной подвижницей, женой сосланного декабриста Н.Д. Фонвизиной, и впервые – не без ее влияния и, что более существенно, под воздействием переносимых скорбей и тесного знакомства с самыми разными людьми, отверженными обществом как преступники, – начинает понимать «чуждый» «народ русский», ценить в нем «характеры глубокие, сильные», начинает принимать и народное православие как нечто свое, родное [1. С. 172–173; 2].

Особую роль в этом приходе к себе и Христу в жизни Достоевского сыграла переписка с Н.Д. Фонвизиной [3]. Следует остановиться на тех словах, которые она адресовала Достоевскому в письме от ноября 1853 г. и которые он, без сомнения, внимательно прочел. Это слова о «нравственном неотъемлемом людьми сокровище», которое каждому человеку нужно «собирать» [4. С. 312]. В контексте упоминаний о заботливом, милосердном Боге слово «сокровище» может быть понято исключительно как «душа», вернее, ее святая часть, святость. Достоевский в ответ на это письмо впервые исповедует и свое неверие (сомнение), и свою «жажду верить», и свой символ веры: Христос есть самое совершенное, самое чистое и глубокое, самое прекрасное и разумное естество в мире, вера же в Христа – «свята» [5. С. 176].

Именно с этого символа веры исследователи творчества Достоевского так или иначе ведут отсчет в отношении православных устремлений писателя, считают его поворотной точкой в духовной, творческой эволюции писателя [6]. При этом, однако, не ставится вопрос о буквальных лексико-семантических «следах» переписки Достоевского с Фонвизиной в его художественной прозе, тогда как

следы эти налицо и представляют собой несомненный исследовательский интерес³.

В первую очередь это касается слова «сокровище», встречающегося в художественных произведениях Достоевского разных периодов его творчества. В текстах, относящихся к раннему периоду, слово «сокровище» используется крайне редко и имеет содержание, никак не связанное со значениями слов «вера», «святость», «чистота» (см.: в «Неточке Незвановой» (далее – НН) слово используется в сочетании со словом «любовь» в значении страстной привязанности, замешанной на идеализации и душевной тревоге (НН, ч. VI), тогда как в «Белых ночах», «Романе в девяти письмах» и других ранних его произведениях оно отсутствует совсем) [7].

В текстах же романов, написанных после ссылки, слово «сокровище», как правило, используется в том же значении, в котором оно употреблено в письме Н.Д. Фонвизиной к Достоевскому. В романе «Идиот» (ч. IV, гл. VII) в монологе князя Мышкина страстно звучат размышления о духовной тоске по сокровищу – вере в русскую культуру, «русского бога и Христа»; в «Братьях Карамазовых» в словах старца Зосимы, обращенных к крестьянке (т. I, ч. I, кн. 2, гл. 3), содержание слова «сокровище» проясняется его тесным сплетением со словами с очевидной православной коннотацией – «любовь», «умиление», «спасение», «примирение», «прощение», «грехи», которые можно «выкупить» любовью. В другой части романа, в эпизоде с Грушенькой, Алешей и Ракитиным (после смерти старца Зосимы – т. II, ч. III, кн. VII, гл. 3), слово «сокровище» прямо поясняется как «душа любящая», в то же время для его смыслового наполнения важна также связь с другими словами и словосочетаниями: «сестра искренняя», «пощадила», «душу восстановила». В этом же эпизоде встречаем и другое употребление слова «сокровище» – в значении, по всей видимости, «твердой веры в Бога». Алеша говорит насмехающемуся над всем Ракитину: «...не дразни ты меня, что я против бога моего взбунтовался. <...> Я потерял такое сокровище, какого ты никогда не имел» [7].

³ Данные почерпнуты методом сплошной выборки с помощью корпуса художественных прозаических текстов Достоевского, представленного в «Словаре языка Достоевского» [7].

Не менее характерно и функционирование слов с корнем «свят» в прозе Достоевского. Они пронизывают те произведения Достоевского, которые были написаны им после ссылки, тогда как в ранней прозе писателя практически отсутствуют. Слово «святой» (в разных его словоформах) по отношению к Богу, к восстановившему себя в близости к Богу человеку, к высоким, смиренным мыслям и словам, к церкви, к «Руси» (в сочетании «святая Русь»), к Пасхальной неделе многократно встречается в «Братьях Карамазовых» и присутствует также в других романах писателя: «Бедные люди», «Идиот», «Бесы», «Преступление и наказание» [7]. В то же время в произведениях раннего периода слово «святой» встречается гораздо реже (около 10 раз, помимо сочетаний «лики святых», «жития святых» и т.п., во фразеологизмах со стертой семантикой – по типу «ради всего святого», как в «Дядюшкином сне» (гл. V) или «святого ничего не имеется», как в «Бедных людях» (ч. II)), а слово «святость» используется в иронически-прозаическом смысле. Так, в повести «Дядюшкин сон» Марья Александровна признается Мозглякову, что склонила юную Зину к браку со старым князем, «выставив перед нею всю святость ее подвига самоотвержения». В «Романе в девяти письмах» употребленное выражение «святость родственных отношений» также не подразумевает собственно отношения к Богу и божественной истине [7].

Насколько органично «символ веры», изложенный Достоевским в переписке 1854 г., вошел в его творческое, философское сознание, свидетельствует и «Дневник писателя» за 1876 г. В нем слово «святой», как известно, становится ключевым в характеристике, которую писатель дает русскому народу, его устремлениям: «...судите русский народ <...> по тем великим и святым вещам, по которым он и в самой мерзости своей постоянно вздыхает. А ведь не все же и в народе – мерзавцы, есть прямо святые, да еще какие <...> Нет, судите наш народ не по тому, чем он есть, а по тому, чем желал бы стать. А идеалы его сильны и святы...» [8. С. 249–250].

Из сказанного выше следует вывод о том, что к началу Крымской войны в 1854 г. Достоевский пришел с новым сознанием и себя, и русского народа, и России; что это новое сознание в самом своем основании имело представление о всецелой святости Христа, несомненной ценности связи человека с человеком через сострадатель-

ную любовь во Христе и живом струении этой любви в русском человеке. Частью этого вывода является утверждение о том, что стихотворение «На европейские события в 1854 году», написанное Достоевским в марте 1854 г. и посвященное сложившейся вокруг Крыма исторической, политической, религиозной ситуации (как известно, оно не было напечатано в «Санкт-Петербургских ведомостях» и пролежало неизданным до 1883 г.), не следует бестрепетной рукой отметать как простое выражение верноподданнических настроений весьма сомнительного толка.

Пренебрежительное отношение к этому тексту как к «отчаянным попыткам вернуться в литературу» путем «перепевания» официозных патриотических стихотворений находим в авторитетных «Примечаниях» к стихотворению во втором томе «Полного собрания сочинений» Достоевского [9]. Кроме этой – превалирующей – точки зрения существует и другая, высказанная известным специалистом по творчеству Достоевского, писательницей Людмилой Сараскиной в 2008 г.: «Стихотворение 1854 года, – утверждается в ее статье, – это тоже символ веры Достоевского, символ веры в Россию, как бы ни относиться к имперской составляющей этой веры» [6. С. 351]. Эта точка зрения не получила распространения и не была подтверждена филологическим или литературоведческим, в том числе компаративным, анализом. В связи с этим представляется необходимым обратиться к тексту стихотворения, сопоставляя его, с одной стороны, с самыми яркими, высокими примерами военно-патриотической поэзии того времени (Ф.Н. Глинки и П.А. Вяземского) и с другой – со стихотворениями тех авторов, с которыми Ф.М. Достоевского в это время сблизил религиозная, социально-политическая, философская позиция: А.С. Хомяковым и Ф.И. Тютчевым.

Стихотворение «Ура!» Ф.Н. Глинки – ветерана Отечественной войны 1812 г. – было напечатано в «Северной пчеле» (газета с многотысячными тиражами) и впоследствии многократно перепечатывалось. Как и «Песнь русского ратника» другого ветерана Отечественной войны П.А. Вяземского, оно стало широко известным и повсеместно цитируемым. Данные тексты многое объединяет: в содержательном плане это, в первую очередь, боевой настрой, уверенность в победе русской армии. Аргументацией, обосновывающей эту уверенность, служат в обоих случаях эпизодические воспоминания о преж-

них победах русского оружия: в стихотворении Ф.Н. Глинки речь идет, прежде всего, о победе над Наполеоном и объединенной армией западноевропейских народов, а также о победе русского флота в Чесменском сражении в ходе Русско-турецкой войны 1768–1774 гг. В стихотворении П.А. Вяземского упоминаются другие победы – Петра I над шведами и А.В. Суворова над крымскими татарами.

Следующим шагом в сюжетно-композиционном развитии обоих стихотворений становится утверждение правого дела русской армии – утверждения, основанного, однако, на разных наблюдениях: в стихотворении Ф.Н. Глинки на первый план выходит образ несправедного объединения «христианских народов» Западной Европы вокруг мусульманской империи – против христианской же России:

Теперь же вздрогни, вся природа!
Во сне не снилось никому:
Два христианские народа
На нас грозятся за чалму!! [10].

В произведении П.А. Вяземского праведность действий русской армии, русского правительства обосновывается страданием балканских (славянских и греческого) народов, близких русским по вере и (отчасти) по роду:

С гор Балканских наши братья
Простирают к нам объятья,
С упованием и мольбой <...> [11].

В финале обоих стихотворений снова высказывается уверенность авторов в том, что позиция России в конфликте с Западной Европой и Османской империей праведна и что именно Россию может благословить сам Господь: молитвы русских «доходны», а «русский Бог» «велик» – этими словами заканчивается произведение Глинки.

Крест и меч России сила
Древле предков ополчила
Ими Божья благодать.
<...>
Грянь наш клик, побед предтеча:
Русский Бог и Русский Царь!

– так созвучно строкам Глинки завершается стихотворение Вяземского.

Обобщая, можно описать композиционную схему военно-патриотических стихотворений периода начала Крымской войны таким образом: уверенность в предстоящей победе – прежние победы русского оружия – праведные притязания России – Божья благодать, которая почитает на русских воинах. Важно отметить и особенности формы: в обоих стихотворениях и лексика, и синтаксис, и ритмометрическая модель, и образность соотносятся с народной поэзией. И если у Вяземского лирическое «я» только к концу перетекает в «хоровое», народное «мы», то у Глинки воинско-эпическое единодушное «мы» слышится с самого начала.

Подчеркнем: семантика «мы» в этих двух стихотворениях различна. В тексте Глинки она определяется вовлеченностью в военную лексику и фразеологию, а также в систему воинско-исторических мотивов: «на трех ударим разом», «трехгранный штык», «двадцать шло на нас народов» (аллюзия на Отечественную войну 1812 г.), «тогда спасали мы родную страну и честь», «два христианские народа на нас грозятся» и т.п. Здесь «мы» указывает попеременно на армию (солдат, офицеров, единое русское воинство) и русский народ в его современном состоянии (христианские народы «грозятся», конечно, не на воинство, а на народ и страну).

У Вяземского «мы» связано с народными историческими песнями, а также, возможно, былинами и духовными стихами (изданными, как известно, впервые в варианте сборника Кириши Данилова «Древние русские стихотворения» в 1804 г.): именно из них поэт мог почерпнуть выражение «Белый царь» в тесной связи с наименованием «Святая Русь» [12, 13]. Из другого источника – древнерусских летописей, которые начали издаваться чуть позже, в 1840-е гг., – в стихотворении заимствуются слова «сеча» и «рать». И фольклорные, и древнерусские элементы работают в тексте на национально-историческое углубление и народно-эпическое расширение семантики авторского «я», переходящего в «мы»: «я», кладущий поклоны перед иконой «за алтарь, за Русь Святую и за Белого Царя», может быть, конечно, носителем не дворянского (или офицерского, или даже солдатского) сознания, но сознания народного, укорененного в православной и фольклорной традиции.

Иного плана стихотворения поэтов-славянофилов Ф.И. Тютчева и А.С. Хомякова, посвященные Крымской войне. Тютчев создал, по

крайней мере, два стихотворения такого рода, написанные между 1854 и 1855 гг. При этом известно, что накануне ее, в 1853 г., Тютчев написал еще два стихотворения пророчески-мессианского плана как бы в предвещии военно-политического конфликта. Их мы исключаем из поля нашего зрения потому, что они имеют прямое отношение только к ситуации, предшествующей военному столкновению мировых держав. Итак, тютчевское стихотворение «Теперь тебе не до стихов...» [14. С. 189–190] написано в самом начале Крымской войны. По общей интонации, по направленности идейного плана оно разительно отличается от военно-патриотических стихов Глинки и Вяземского. Лейтмотивом стихотворения становится мысль о «неземном времени» Божьего попущения или Божьего суда, о том, что в современной поэту истории проглядывает извечное противостояние дьявольского «богохульства» Божественному свету и что для России это означает лишь одно: «строгое испытанье» на верность себе и Богу. Конечно, отсюда возникает большой вопрос о верности: что она означает для Тютчева в этом произведении? Подсказку дает более раннее стихотворение 1850 г. «К.В. Нессельроде», в котором говорится о вере «Святая Руси» «себе самой», т.е. своей имперской роли в мировой истории:

Венца и скиптра Византии
Вам не удастся нас лишить!
Всемирную судьбу России –
Нет, вам ее не запрудить! [14. С. 164]

Эта роль предстает основанной на «святости» упований, на «призванье» охранения и расширения православного мира – отсюда многократный повтор слов с корнем «свят» в тексте. «Святая Русь» в этом стихотворении есть воплощение идеи о наследовании Россией статуса и миссии православной империи – идеи, нечуждой и другим славянофилам, происхождением своим связанной с концепцией «Москва – Третий Рим» и ясно выраженной Тютчевым в его незавершенном трактате «Россия и Запад»: «Россия гораздо более православная, нежели славянская. И, как православная, она является залогохранительницей империи <...> Империя не умирает. <...> Империя Востока: это Россия в окончательном виде» [15. С. 222]. Именно поэтому наименование «Святая Русь» возникает здесь в контексте диа-

лога поэта-пророка и гражданина своего Отечества с канцлером иностранных дел Российской империи, отличавшимся, как известно, очень осторожными взглядами на ее внешнеполитические притязания.

Общая смысловая близость этих текстов дает основание полагать, что под «верностью» России Богу и самой себе в стихотворении 1854 г. подразумевается отстаивание правителями и народом миссии и значения России в мировой истории как православной империи.

Второе тютчевское стихотворение времен Крымской войны, посвященное ей, написано в 1855 г. («На новый 1855 год»). Резкого контраста по сравнению с содержанием и настроением первого стихотворения мы в нем не находим: здесь, как и в первом стихотворении, лейтмотивом звучит предчувствие большого свершения судьбы, Божеского произволения. Поэт, в то же время, предстает пророком, смутно различающим окончание битв и кару Божью, которая свершится через поражение одной из сторон в войне. При этом поэт уходит от инвектив, адресованных «богомерзким народам», оставляя участников Крымской войны лицом к лицу с Богом, вершащим их судьбы через историю. Единственное, о чем вопрошает поэт, – над кем именно свершится кара божья.

По крайней мере, три стихотворения посвятил событиям 1854 г. А.С. Хомяков: «Суд божий», «России», «Раскаявшейся России». Подобно тому как военно-патриотические стихотворения Глинки и Вяземского имеют много общего, в поэтических размышлениях славянофилов Тютчева и Хомякова присутствуют сходные черты по содержанию и форме. Общую идею философских стихотворений Хомякова о Крымской войне можно описать фразой «Суд Божий» или «Божье произволение» через большие, кровавые исторические столкновения народов. Объединяет их и позиция сомнения, и мотив непознаваемости Божественной воли. С точки зрения формы обращает на себя внимание книжная философская лексика, характерная для всех этих текстов, частотность, осложненная однородностью, градацией, нанизыванием синтаксических конструкций, размеренность ритма.

При этом произведения Хомякова от тютчевских на уровне формы отличаются призывно-восклицательной интонацией, пунктуационно – обилием восклицательных знаков. Проще говоря, там, где Тютчев вопрошает, Хомяков призывает. Особой силой эмоционально-религиозного призыва выделяется стихотворение «России». Хо-

мяков, подобно Тютчеву в стихотворении «Теперь тебе не до стихов...», прозревает судьбу своей Отчизны (определенную ей Господом) в противостоянии «воле злой... слепых, безумных, буйных сил» [16]. При этом размышления уводят его в тайные глубины человеческой природы, в противостояние сил добра и зла в любом человеческом существе, а посему и в любом народе, государстве:

О, недостойная избранья,
Ты избрана! Скорей омой
Себя водою покаянья,
Да гром двойного наказания
Не грянет над твоей главой! <...> [16].

Особая риторика призыва к очищению, к смирению, к святости и к выполнению предназначенного Богом (спасению братских народов) в этом светлом состоянии отличает поэтические творения Хомякова от всех остальных, посвященных Крымской войне. При этом в целом можно говорить о том, что у славянофильской «линии» поэзии, посвященной Крымской войне, есть четкие очертания: для нее характерна интонация размышления и сомнения, ее общий сюжет выстраивается через мотивы судьбы, Божественного произволения и покрова тайны над судьбой России, как бы приоткрываемой поэтом-пророком в историческом настоящем.

Эти два больших контекста – контекст военно-патриотической поэзии и контекст поэзии славянофилов – дают возможность различить в стихотворении Ф.М. Достоевского «На европейские события в 1854 году» общие места и собственно авторский голос. Стихотворение начинается с вопросов, которые в контексте событий 1854 г. следует считать риторическими:

С чего взялась всесветная беда?
Кто виноват, кто первый начинает? [17. С. 403].

Вопросы, которые подразумевают инвективу, сменяются ироническими намеками, также прикрывающими инвективу:

Народ вы умный, всякой это знает,
Да славушка пошла об вас худа! [17. С. 403].

Инвективу, противопоставление своего чужому как праведного неправедному следует, как мы понимаем, отнести на счет общих мест в

поэзии о Крымской войне этого периода – как военно-патриотической, так и философской (славянофильской). При этом разговорная лексика и фразеология («взялась беда», «первый начинает», «славушка, пошла худа») сближает стихотворение Достоевского с военно-патриотической поэзией, хотя и не полностью. Если у Глинки разговорная интонация связана с образом воинского «мы», у Вяземского – со стихией русского фольклора, то за разговорной интонацией в начале стихотворения Достоевского стоит средний обыватель – маленький человек, некий «Макар Девушкин». Отсюда – следующие несколько неожиданные одомашненные метафоры: «Уж лучше бы в покое дома жить / Да справиться с домашними делами!» От имени этого простого «маленького человека» Достоевский ведет разговор с читателем в первой части стихотворения (примерно до 40-й строки). Этот голос позволяет читателю воспринять идейный строй стихотворения не как исключительное авторское высказывание, но как общий, естественный для (условно говоря) простого русского человека ход рассуждений.

Этот голос не вступает в противоречие с пушкинскими мотивами, заимствованными Достоевским, как известно, из стихотворения «Клеветникам России», – мотивом богатырских сил, богатырского роста; обличением в лицемерии и пр., – но изменяет их в соответствии со своей природой. И это не случайно. Ведь именно Пушкин, как скажет Достоевский много позднее, в «Дневнике писателя» за февраль 1876 г. первым из русских поэтов, писателей повернул «к народу» [8. С. 250].

С голосом обывателя связано и своеобразие содержания концепта «Святая Русь» в стихотворении. У Вяземского в упомянутом выше стихотворении наименование «Святая Русь», как мы видели, явно восходит к фольклорной традиции и идее сакральной связи земли-матушки с народом [18] (связи, поддержанной народными представлениями о выделенности пространства Руси православной верой). В стихотворении Тютчева «К.В. Нессельроде» «Святая Русь» трактуется в связи с идеей миссии России как православной империи. У Достоевского же голос обывателя задает прочтению концепта совершенно другое направление, связанное с особым идейным строем, характерным для зрелого творчества писателя, сформированным в своей основе, как мы убедились, уже к 1854 г. и неслучайно высказанным в данном стихотворении.

В стихотворении этот идейный строй *превозможения своего и общего зла через «страдание», «муку» терпенье до конца, спасения буквального (исторического) и духовного через веру, освященную народной традицией и собственной душой*, реализован в прямой связи с наименованием «Святая Русь» (здесь: «святая Русь»):

Страдала Русь в боях междоусобных,
 <...>
 Но живуча святая Русь была!
 <...>
 Но знайте же, что и в последней муке
 Нам будет чем страданье перенести!
 <...>
 Спасемся мы в годину наваждений,
 Спасут нас крест, святыня, вера, трон!
 У нас в душе сложился сей закон
 <...>
 Мы верую из мертвых воскресали,
 И верую живет славянский род.
 Мы веруем, что бог над нами может,
 Что Русь жива и умереть не может! [17. С. 403].

Содержание имени «(Святая) Русь» здесь (т.е. содержание авторского концепта «Святая Русь», воплощенного в этом тексте) многомерно: это имя соотносится с историческим путем русского народа к оформлению своей государственности («Страдала Русь в боях междоусобных»), с его способностью отстаивать созданное государство как истинно народное, в том числе в современной истории («Но знайте же, что и в последней муке / Нам будет чем страданье перенести!» – фраза, обращенная, конечно, к европейским государствам – участникам Крымской войны); оно выражает основу народного духа – центральные для русского народа ценности⁴: крест (способность

⁴ Ср.: В «Дневнике писателя» за февраль 1876 г. Достоевский поясняет свое понимание идеалов русского народа, оставляя, впрочем, не до конца проговоренной эту тему: «А идеалы его сильны и святы, и они-то и спасли его в века мучений <...> все, что в этих типах Гончарова и Тургенева вековечного и прекрасного, – все это от того, что они в них соприкоснулись с народом... Они заимствовали у него его простодушие, чистоту, кротость, широкость ума и незлобие» [8. С. 249–250].

к самопожертвованию, готовность пострадать за святое дело), святыня (благоговейное отношение к определенным святым «вещам» – родине и семье, праведникам (святым) и старцам, иконам и церквям), вера (собственно православие), трон (представление о царе как помазаннике Божиим и истинном защитнике народа и Отечества); наконец, за ним закрепляется представление об особой связи русского народа (в его вертикально-временном бытии, т.е. бытии родовом) с Богом – связи, поддерживаемой самим народом, его верой и упованиями: «И верую живет славянский род. / Мы веруем, что бог над нами может, / Что Русь жива и умереть не может!»).

К мотиву страдания, теперь уже Христа за все человечество, страдания, бесконечно длящегося в социально-политической реальности Крымской войны, Достоевский вернется ближе к концу второй части стихотворения. Именно этот мотив дает этой части особую смысловую направленность и объединяет ее с первой. Общая интонация во второй части стихотворения при этом меняется: резкие инвективы, исторические обобщения, пронизательные комментарии относительно современной мировой политики, – все это указывает на то, что теперь строки произносятся (подобно пушкинскому стихотворению «Клеветникам России») поэтом-пророком, вдохновенным рупором русской интеллектуальной культуры. Одновременно мотив имперской миссии России, столь характерный для этой части, в комплексе с противительным пафосом и восклицательной интонацией явственно сближает ее не столько с пушкинским «Клеветникам России», сколько со стихотворением Тютчева «К К.В. Нессельроде». Ср.:

Достоевский:

Не вам судьбы России разбирать!
Неясны вам ее предназначенья! [17. С. 405].

Тютчев:

Венца и скиптра Византии
Вам не удастся нас лишить! [14. С. 164].

Пушкин:

Оставьте нас: вы не читали
Сии кровавые скрижали;
Вам непонятна, вам чужда
Сия семейная вражда <...> [19. С. 209].

Ближе к концу стихотворения (третья часть) общая интонация меняется снова, вместе с воссозданием «общих мест» военно-патриотической поэзии, а также (отчасти) «общих мест» поэзии славнофильской. Голос поэта-интеллектуала сменяется громкой риторикой «народного поэта». Именно в конец отодвигает Достоевский «ура-настроения» из стихотворения Ф.Н. Глинки, настроение уверенности в победе русского оружия (Вяземский, Глинка), при этом мотив судьбоносного призвания России Господом к ее исторической миссии «властвовать над Азией глубокой», быть центром мировой православной империи (Гютчев) уточняется и в заключительных строках приобретает форму пророческого видения, пророческого общения с самим Господом:

И наконец твой час, Господь, настал!
Звучит труба, шумит орел двуглавый
И на Царьград несется величаво! [17. С. 406].

Важно отметить, что все, что в стихотворении касается имперских притязаний России, на счет концепта «Святая Русь» отнести очень сложно, так как в соответствующих строках говорится о «России» и «новой» Руси («то внове Русь») – имперской ипостаси русского государства, воплощающей, скорее перспективу идеи «Москва – Третий Рим», чем (в его чистоте и непосредственности) концепт «Святая Русь». Индивидуально-авторская же трактовка этого концепта во второй части стихотворения, как мы видели, имеет такие опорные элементы содержания, как историческая и духовная народность, истинность, готовность к страданию и самопожертвованию, особая связь с Богом, основанная на вере в Него и уповании на Него.

«Святая Русь» в этом произведении Достоевского есть основа исторического и духовного бытия русского народа (понимаемого

именно как целостность), квинтэссенция его «духа» – его в веках сформировавшегося и традицией закрепленного национального характера, который определяется готовностью претерпеть страдания и пожертвовать собой во имя защиты своего государства и государственности, благоговейным отношением к выделенным святостью вещам и понятиям, православной верой и упованием на милосердие Божье, на Его готовность откликнуться на мольбы русского человека. С этим особым наполнением концепта «Святая Русь» в тексте связана и специфика функционирования местоимения «мы» в нем: это, конечно, не воинское «мы» (как у Глинки). Сближаясь с «мы», звучащем в стихотворении Вяземского, оно соотносится с народным сознанием, но в более широком плане: не только в аспекте исторического настоящего и фольклорной традиции, но во всех тех историко-культурных, родовых и духовных аспектах, о которых было сказано выше.

5 ак видим, стихотворение Достоевского «На европейские события в 1854 году» состоит из трех частей, первую из которых следует признать подлинно новаторской как в содержательном смысле, так и в смысле поэтической формы. Особенности содержания концепта «Святая Русь» в стихотворении определяются его вовлеченностью в образ «маленького человека», простого обывателя, с одной стороны, и значимостью мотивов страдания и удержания православной веры и любви во Христе – с другой. В стихотворении автор стремится найти точки соприкосновения между собственным взглядом на Россию в связи с событиями Крымской войны и двумя основными направлениями в поэтическом осмыслении этой войны – философско-славянофильским и военно-патриотическим.

Наименование «Святая Русь» возникает и во втором из трех стихотворений, написанных Достоевским в ссылке в Семипалатинске и посвященных событиям Крымской войны. Стихотворение «На первое июля 1855 года» содержит три упоминания о Руси, и только в одном из них Русь названа святой. Между тем каждое из вхождений общего наименования «Русь» в текст связано (до определенной степени) с взаимоподобным лексико-семантическим контекстом: в первой строфе говорится о Руси, «засиявшей» «геройством и любовью», когда «земля» «облилась» «жертвенною кровью» русских людей – «сынов», которых матери «отдали» царю, благословив на «брань

против врагов» [20. С. 407]. Во второй строфе рассказ о смерти Николая I включает в себя описание реакции на нее народа: «Но веровала Русь, и в час тоски и горя/ Блеснул ей новый луч надежды золотой...». Наконец, в предпоследней строфе наименование «святая Русь» возникает в двойном призыве, обращенном к императрице: «Живи на счастье нам с великим сынами/ И за святую Русь, как ангел, помолись».

Во всех трех случаях в лексическое окружение имени «Русь» на эксплицитном (первая и вторая строфы) или же имплицитном (предпоследняя строфа) уровнях входит сема духовного света: Русь «засияла» «геройством и любовью»; ей «блеснул» «новый луч надежды»; духовный свет, обращенный к «святой Руси», исходит из молитвы, если человек уподобляется в ней «ангелу». Сема духовного света сопряжена (эксплицитно или имплицитно) в лексико-семантическом окружении имени «Русь» во всех трех случаях с семами жертвы (страдания) и веры (упования на Бога). В первой строфе они выражены в сочетании «жертвенная кровь», лексемах «геройство и любовь», в упоминании о благословении (в спектр сем «благословения» входит, безусловно, и «вера» как «упование») матерями «сынов» на «брань». Во второй строфе прямо говорится о том, что Русь «веровала»; эта вера «в час тоски и горя» подразумевает способность перешагнуть через эмоциональное состояние и принести Богу жертву любви. Жертвенность (умение устремить свои благие пожелания в адрес народа) и упование на Бога подразумевает и ангельская молитва за Русь, к которой автор призывает императрицу.

Наблюдения над функционированием наименования «Святая Русь» в стихотворениях «На европейские события в 1854 году» и «На первое июля 1855 года» в историческом и литературном контексте, а также в контексте творческой биографии Ф.М. Достоевского указывают на сформированную к этому времени общую линию интерпретации «Святой Руси» в авторском сознании Ф.М. Достоевского как константы русской народной духовной культуры, воплощающей важнейшие его ценностные установки (идеалы): готовность жертвовать собой (во имя Родины и ближнего своего), упование на Бога, духовный свет христианской любви.

Литература

1. *Достоевский Ф.М.* Письмо М.М. Достоевскому. 30 января – 22 февраля 1854. Омск // Полное собрание сочинений : в 30 т. Л. : Наука, 1985. Т. 28/1. С. 166–174.
2. *Достоевский Ф.М.* Дневник писателя за 1876 год. Февраль. Мужик Марей // Дневник писателя : в 2 т. М. : Книжный Клуб 36.6, 2011. Т. 1. С. 253–257.
3. *Новикова Е.Г.* «Христос вне истины» и «истина вне Христа»: Ф.М. Достоевский и Н.Д. Фонвизина // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2014. № 3 (29). С. 143–152.
4. *Кайдаш С.* Достоевский и Фонвизина // Вопросы литературы. 1981. № 5. С. 307–313.
5. *Достоевский Ф.М.* Письмо Н.Д. Фонвизиной. Конец января – 20-е числа февраля 1854 // Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Л. : Наука, 1985. Т. 28/1. С. 175–177.
6. *Сараскина Л.И.* «Я дитя неверия и сомнения...». Ф.М. Достоевский и символ веры в русской литературе XIX века // Ракурсы. М. : ЛЕНАНД; [Государственный институт искусствознания], 2008. Вып. 7. С. 330–355.
7. *Караулов Ю.Н.* (гл. ред.). Словарь языка Достоевского. Лексический строй идиолекта. М. : Азбуковник, 2001. URL: <http://slovari.ru/default.aspx?s=0&p=227>
8. *Достоевский Ф.М.* Дневник писателя за 1876 год, февраль. О любви к народу. Необходимый контракт с народом // Дневник писателя : в 2 т. М. : Книжный Клуб 36.6, 2011. Т. 1. С. 249–252.
9. Примечания // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений : в 30 т. Л. : Наука, 1972. Т. 2. С. 520–523.
10. *Глинка Ф.Н.* Военно-патриотические стихотворения времен Восточной (Крымской) войны. URL: http://az.lib.ru/g/glinka_f_n/text_1854_patrioticheskie_stihi.shtml
11. *Вяземский П.А.* Песнь русского ратника // Российский государственный архив древних актов. Ф. 1278. Оп. 1. Д. 178. Л. 89. URL: <http://krym.rusarchives.ru/dokumenty/pa-vyazemskiy-pesn-russkogo-ratnika>
12. *Климас И.С.* Цари-короли в исторических песнях // Лингвофольклористика. 2020. № 31. С. 10–25.
13. *Дмитриев М.В.* Парадоксы «Святой Руси»: «Святая Русь» и «русское» в культуре Московского государства XVI–XVII вв. и фольклоре XVIII–XIX вв. // Cahiers du monde russe. 2012. Vol. 53, № 2-3. P. 319–331.
14. *Тютчев Ф.И.* Полное собрание стихотворений. Л. : Советский писатель, 1987. 448 с.
15. *Тютчев Ф.И.* Незавершенный трактат «Россия и Запад» // Литературное наследство. М. : Наука, 1988. Т. 97: Федор Иванович Тютчев. Кн. 1. С. 183–230.
16. *Хомяков А.С.* Стихотворения. URL: http://az.lib.ru/h/homjakow_a_s/text_0010.shtml

17. *Достоевский Ф.М.* На европейские события в 1854 году // Полное собрание сочинений : в 30 т. Л. : Наука, 1972. Т. 2. С. 403–406.

18. *Королева С.Б., Корзун А.В.* Андрей Курбский, Максим Грек и «Святая Русь»: опыт компаративного литературоведческого анализа // Вестник МГПУ. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование. 2020. № 4. С. 8–18.

19. *Пушкин А.С.* Клеветникам России // Полное собрание сочинений : в 10 т. Л. : Наука, 1977. Т. 3. С. 209–210.

20. *Достоевский Ф.М.* На первое июля 1855 года // Полное собрание сочинений : в 30 т. Л. : Наука, 1972. Т. 2. С. 407–408.

“On the European Events of 1854”: Dostoevsky in a Dialogue with Contemporary Poets on “Holy Russia”

Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies, 2021, 16, pp. 187–206. DOI: 10.17223/24099554/16/12

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

Keywords: Fyodor Dostoyevsky, concept of Holy Russia, context of Crimean War, military-patriotic poetry, Slavophile poetry about Crimean War, author’s voice, system of images and motifs.

The study is supported by the Russian Foundation for Basic Research, Project No. 20-012-00310.

The major focus of the research is the content of the “Holy Russia” concept in Fyodor Dostoevsky’s poem “On the European Events of 1854”, analyzed in the context of the writer’s creative biography, as well as in the “big” context of historic, military, and political events of 1854, and the wave of poems evolved in Russian literature in response to these events. The author argues that, by the beginning of the Crimean war in 1854, Dostoevsky acquired a new understanding of himself, the Russian people, and Russia. This new understanding had, at its core, the notion of Christ’s absolute holiness, of inner connection between a person and a person through compassionate Christian love as an undoubted value, of vibrant pulse of this love in the Russian heart. No wonder, then, that the poem “On the European Events of 1854” – written by Dostoevsky in March 1854 and devoted to the political, historic, and religious situation connected with the Crimean War – comprises significant motifs characteristic of the writer’s mature works (primarily, the motif of holiness of Russian people’s ideals) and, thus, cannot be considered simply an expression of the author’s loyalty to the tsar and those in power. Two literary contexts – of military-patriotic poetry and of Slavophile poems devoted to the Crimean War – allow distinguishing between the common topics and the author’s voice in the poem. The text has three distinct parts: the first is profoundly innovative, both in the form and content, while the second and third ones basically follow the samples of Slavophile and military-patriotic poetry, correspondingly. The peculiarity of the “Holy Russia” concept, actualized in the first part of the

poem, is determined by its involvement with the image of a “little man”, on the one hand, and by the significance of the motifs of self-sacrifice, sufferings, Christian love and faith, on the other. The name “Holy Russia” corresponds here to the Russian people’s historic way of shaping the state and defending it as a truly national value; it expresses the basis of the “Russian spirit”: self-sacrifice; Orthodox notions; respect for such holy things as family and motherland, the tsar and the state; the Russian people’s belief in a sort of special connection with the Lord. The analysis of the way the name “Rus’ ” functions in Dostoevsky’s other “Crimean” poem – “On the First of July 1855” – verifies the hypothesis that the writer’s concept of “Holy Russia” was formed in his poems devoted to the Crimean War.

References

1. Dostoevskiy, F.M. (1985) Pis'mo M.M. Dostoevskomu. 30 yanvarya – 22 fevralya 1854. Omsk [Letter to M.M. Dostoevsky. January 30 – February 22, 1854. Omsk]. In: *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 30 t.* [Complete works and letters: in 30 volumes]. Vol. 28 (1). Leningrad: Nauka. pp. 166–174.
2. Dostoevskiy, F.M. (2011) Dnevnik pisatelya za 1876 god. Fevral'. Muzhik Marey [A writer’s diary for 1876, February. The Peasant Marey]. In: *Dnevnik pisatelya: v 2 t.* [A Writer’s Diary: in 2 volumes]. Vol. 1. Moscow: Knizhnyy Klub 36.6. pp. 253–257.
3. Novikova, E.G. (2014) “Christ Beyond the Truth” and “Truth Beyond Christ”: F.M. Dostoevsky and N.D. Fonvizina. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology.* 3 (29). pp. 143–152. (In Russian).
4. Kaydash, S. (1981) Dostoevskiy i Fonvizina [Dostoevsky and Fonvizina]. *Vo-prosy literatury.* 5. pp. 307–313.
5. Dostoevskiy, F.M. (1985) Pis'mo N.D. Fonvizinoy. Konets yanvarya – 20-e chisla fevralya 1854 [Letter to N.D. Fonvizina. End of January – 20th February 1854]. In: *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 30 t.* [Complete works and letters: in 30 volumes]. Vol. 28 (1). Leningrad: Nauka. pp. 175–177.
6. Saraskina, L.I. (2008) “Ya ditya neveriya i somneniya...”. F.M. Dostoevskiy i simvol very v russkoy literature XIX veka [“I am a child of unbelief and doubt ...”. F.M. Dostoevsky and the Symbol of Faith in Russian Literature of the 19th Century]. In: Novikova, A.A. (ed.) *Rakursy* [Angles]. Vol. 7. Moscow: LENAND. pp. 330–355.
7. Karaulov, Yu.N. (ed.) (2001) *Slovar' yazyka Dostoevskogo. Leksicheskiy stroy idiolekt* [Dictionary of the Dostoevsky language. The lexical structure of the idiolect]. Moscow: Azbukovnik. [Online] Available from: <http://slovari.ru/default.aspx?s=0&p=227>
8. Dostoevskiy, F.M. (2011) Dnevnik pisatelya za 1876 god, fevral'. O lyubvi k narodu. Neobkhodimyy kontrakt s narodom [A writer’s diary for 1876, February. About love for the people. Necessary contract with the people]. In: *Dnevnik pisatelya:*

v 2 t. [A Writer's Diary: in 2 volumes]. Vol. 1. Moscow: Knizhnyy Klub 36.6. pp. 249–252.

9. Dostoevskiy, F.M. (1972) Primechaniya [Notes]. In: *Polnoe sobranie sochineniy: v 30 t.* [Complete works: in 30 volumes]. Vol. 2. Leningrad: Nauka. pp. 520–523.

10. Glinka, F.N. (1854) Voenno-patrioticheskie stikhotvoreniya vremen Vostochnoy (Krymskoy) voyny [Military-patriotic poems of the times of the Eastern (Crimean) War]. [Online] Available from: http://az.lib.ru/g/glinka_f_n/text_1854_patrioticheskie_stihi.shtml

11. Russian State Archive of Ancient Acts. Fund 1278. List 1. File 178. Page 89. Vyazemskiy, P.A. *Pesn' russkogo ratnika* [Song of the Russian Warrior]. [Online] Available from: <http://krym.rusarchives.ru/dokumenty/pa-vyazemskiy-pesn-russkogo-ratnika>

12. Klimas, I.S. (2020) Tsari-koroli v istoricheskikh pesnyakh [Tsars-kings in historical songs]. *Lingvofol'kloristika*. 31. pp. 10–25.

13. Dmitriev, M.V. (2012) Paradoksy “Svyatoy Rusi”: “Svyataya Rus’” i “russkoe” v kul'ture Moskovskogo gosudarstva XVI–XVII vv. i fol'klore XVIII–XIX vv. [Paradoxes of “Holy Russia”: “Holy Russia” and “Russian” in the culture of the Moscow state of the 16th–17th centuries and folklore of the 18th–19th centuries]. *Cahiers du monde russe*. 53 (2–3). pp. 319–331.

14. Tyutchev, F.I. (1987) *Polnoe sobranie stikhotvoreniy* [Complete collection of poems]. Leningrad: Sovetskii pisatel'.

15. Tyutchev, F.I. (1988) Nezavershennyy traktat “Rossiya i Zapad” [An unfinished treatise “Russia and the West”]. In: Makashin, S.A., Pigarev, K.V. & Dinesman, T.G. (eds) *Literaturnoe nasledstvo: Fedor Ivanovich Tyutchev* [Literary heritage: Fyodor Tyutchev]. Vol. 97 (1). Moscow: Nauka. pp. 183–230.

16. Khomyakov, A.S. (1859) *Stikhotvoreniya* [Poems]. [Online] Available from: http://az.lib.ru/h/homjakow_a_s/text_0010.shtml

17. Dostoevskiy, F.M. (1972) Na evropeyskie sobytiya v 1854 godu [On the European events of 1854]. In: *Polnoe sobranie sochineniy: v 30 t.* [Complete works: in 30 volumes]. Vol. 2. Leningrad: Nauka. pp. 403–406.

18. Koroleva, S.B. & Korzun, A.V. (2020) Andrey Kurbskiy, Maksim Grek i “Svyataya Rus’”: opyt komparativnogo literaturovedcheskogo analiza [Andrey Kurbskiy, Maxim the Greek and “Holy Russia”: an experience of comparative literary analysis]. *Vestnik MGPU. Seriya “Filologiya. Teoriya yazyka. Yazykovoe obrazovanie”*. 4. pp. 8–18.

19. Pushkin, A.S. (1977) Klevetnikam Rossii [To Slanderers of Russia]. In: *Polnoe sobranie sochineniy: v 10 t.* [Complete works: in 10 volumes]. Vol. 3. Leningrad: Nauka. pp. 209–210.

20. Dostoevskiy, F.M. (1972) Na pervoe iyulya 1855 goda [On the First of July 1855]. In: *Polnoe sobranie sochineniy: v 30 t.* [Complete works: in 30 volumes]. Vol. 2. Leningrad: Nauka. pp. 407–408.

И.В. Львова

ОБРАЗ РОССИИ В КУЛЬТУРЕ БИТ

Исследуется проблема формирования и репрезентации образа России в культуре Бит, причины aberrаций в этом процессе. На примере творчества Д. Холмса, У. Гинсберга, Д. Керуака показывается, как поколением Бит переосмысливается мифологизированный образ России. Анализируется создаваемый битнический миф о России как о стране святости, духовных поисков, показано влияние русской литературы и творчества Ф.М. Достоевского на его формирование. Особое внимание уделяется интерпретации идеи братства писателями поколения Бит в сопоставлении с американской идеей витальности (livelihood) и воздействию этих идей на создание представлений о России как прообразе будущего братства.

Ключевые слова: образ России, рецепция, культура Бит, Д. Холмс, Д. Керуак

На протяжении XX в. отношение к России в США существенно менялось: она была то на периферии общественного сознания, то выходила на первый план, тем самым способствуя переосмыслению ее места в мире и значения для истории США. Обычно интерес к России повышался в связи с усилением ее роли на мировой арене, что, как правило, воспринималось как угроза. По словам американской исследовательницы Хелен Мачник, сказанным еще в 1939 г., «Россию стали сначала бояться, а потом узнавать» [1. Р. 5]. Можно говорить о трех волнах повышенного интереса к России в XX в.: первая была вызвана революцией, вторая приходится на послевоенное время и третья – на конец 1980 – начало 1990-х гг.

Именно послевоенные годы прошлого столетия придали новый импульс к осмыслению значения России для духовной истории США; ее образ существенно корректируется, обретает новые грани. Этот импульс происходил из противоположных источников: с одной

стороны, живы были еще союзнические симпатии со времен Второй мировой войны, с другой – усиливалось идеологическое противостояние с СССР. Поэтому в послевоенный период возрождаются прежние стереотипы восприятия России и русских. Так, в книге «Америка противостоит России» (1950), посвященной изучению российско-американских отношений, Томас Бэйли пишет: «Черты, которые отмечали у русских американские наблюдатели в XIX века, обнаруживаются и в двадцатом. Наиболее часто упоминаемые – это подозрительность к иностранцам, двуличие, скрытность, уклончивость, привычка откладывать выполнение обещаний на неопределенный срок, грубость, бессердечность, жестокость, покорность абсолютизму, зависимость от бюрократии и центральной власти, терпимость к цензуре и секретной полиции; а также такие “восточные” качества, как терпение и смирение, склонность к экспансии и империализму, миссионерский импульс, склонность к панславизму и коммунизму... Единственный язык, который уважают Советы, – это язык силы» [2. Р. 349, 351].

В то же время шел поиск сходства между США и Россией. Еще в 1917 г. Ван Вик Брукс писал: «Америка – это просто Россия наоборот. Россия – богатейшая из стран в духовной энергии, Америка – беднейшая. Россия беднейшая в социальном устройстве, мы – самые богатые» [3. Р. 3]. Это замечание отражает сложившиеся в США представления о России как двойнике и одновременно антиподе Америки.

Общность двух стран ощущалась и многими американскими писателями, пришедшими в литературу в 1940-1950-е гг. Особенно эту близость отмечали писатели из южных штатов. Так, Карсон Маккаллерс в статье «Русские реалисты и литература Юга» писала, что схожесть социальных условий жизни в России и на американском Юге привела к близости психологического склада русских и южан. Как и русские, указывает К. Маккаллерс, южане ленивы, эмоциональны, впечатлительны, обладают большой силой воображения, и те и другие – гедонисты. Отсюда и близость задач, которые ставила русская и американская литература, и сходство в изображении действительности: «отношение таково – люди не плохи, не хороши, они только несчастливы и более или менее приспособлены к тому, чтобы быть несчастливыми» [4. Р. 255].

Наиболее последовательно стремление переосмыслить сложившиеся стереотипы восприятия России, обнаружить черты общности между двумя странами отличало писателей и поэтов «поколения Бит» [5. С. 8].

Движение Бит – неоднородное, противоречивое, стало первым и наиболее влиятельным феноменом молодежной контркультуры, оказавшим воздействие на развитие искусства и литературы в США. В музыке это бибоп-джаз Майлза Дейвиса и Чарли Паркера; в драматическом искусстве – театр Просцениум Джульена Бека и Джудит Малины; в живописи – абстракционистская живопись Джексона Поллока и нью-йоркской школы. Заявило о себе это движение и в кинематографе [5. Р. 4]. Литература поколения Бит представлена именами писателей Джека Керуака, Джона Холмса, Уильяма Берроуза; поэтов Алена Гинсберга, Лоренса Ферлингетти, Грегори Корсо и др. [6].

Начало литературному движению Бит положил небольшой кружок молодых писателей и поэтов, живших в Нью-Йорке. Центральными фигурами в нем были А. Гинсберг, Дж. Керуак и У. Берроуз [7. Р. 43].

Появление «поколения Бит» явилось реакцией на духовный кризис, охвативший западное общество после Второй мировой войны. Война разрушила или поставила под сомнение все традиционные представления и категории, с помощью которых оперировал западный интеллигент. Норман Мейлер отмечал в программном эссе «Белый негр»: «Вторая мировая война оказалась зеркалом человеческого удела, ослеплявшим каждого, кто отваживался в это зеркало заглянуть. Ибо если десятки миллионов были убиты в концлагерях из-за того, что сверхдержавы с их вечно неразрешимыми противоречиями и всегдашней несправедливостью мучались не то агонией, не то родовыми схватками, то как же было человеку не удостовериться, что созданное им общество, сколь бы несовершенным и искаженным подобием его самого оно ни являлось, остается тем не менее его созданием, продуктом коллективного людского творчества (или, по меньшей мере, результатом коллективных усилий прошлого), а раз общество проявило себя силой столь для него губительной, мог ли кто бы то ни было игнорировать самые отталкивающие подозрения насчет своей собственной природы?» Поэтому, как заключает Н. Мейлер, «изо всех пор американской жизни доносится запах страха, и мы страдаем всеобщим упадком духа» [8. С. 133].

Суть мироощущения человека середины XX столетия очень точно охарактеризовал Эрих Фромм: «В XIX веке проблемой было “Бог умер”, в XX веке стало “умер человек”. В XIX веке бесчеловечность означала жестокость, в XX веке она означает шизоидное самоотчуждение» [9. С. 195]. Человек второй половины XX в. жил с ощущением того, что целостность его личности утрачена, так как он испытывал влияние различных, часто враждебных представлений о человеческом «я». Поэтому, чтобы преодолеть отчуждение, человек стремился реализовать себя, жить в свете тех нравственных представлений, которые он сам выбрал.

Американское общество было вовлечено в те же процессы, что и европейское, но его реакция на происходящее, несомненно, имела свою национальную специфику, которая определялась и культурными традициями, и особыми чертами американской общественной и духовной жизни на рубеже 1940–1950-х гг. Алексей Зверев справедливо заметил в этой связи, что «идейно-эстетическая проблема, которую решали американцы, – проблема духовного содержания американской жизни, ее побудительных стимулов, природы того типа личности, который сформировала американская действительность с ее своеобразной системой ценностей и взаимоотношений» [10. С. 187].

Американцы обнаружили, что живут в мире иррациональном и неуправляемом, и для людей, чье жизненное основание зиждилось на вере в будущее, это открытие стало потрясением. Суть происшедшего перелома заключалась в том, что, по словам американского историка Алана Эренхалта, в этот период страна двинулась от «традиционного общества, для которого была характерна стабильность, авторитет власти, к обществу изменения и выбора» [11. Р. 12]. Концепции индивидуализма и протестантской трудовой этики, занимавшие столь видное место в американской духовной традиции, подверглись пересмотру. Эти изменения выразились, в частности, в нарастании протестных и бунтарских настроений, обострении интереса к духовным поискам, в значительных переменах в личностных отношениях и сексуальном поведении.

Причины происшедших социальных изменений анализировали сами представители «поколения Бит» уже в первых манифестах и статьях. Так, писатель Дж. Холмс (1926–1988) отмечал: «Наверное, каждое новое поколение ощущает, что унаследовало самый плохой

из всех возможных миров, но «поколение Бит» наиболее остро это чувствовало... Это было первое поколение, для которого промывание мозгов, геноцид, кибернетика, исследования по мотивации поведения и, как результат, представление об ограниченности человеческой свободы воли были знакомы как собственные пять пальцев» [12. Р. 68]. Дж. Холмс неоднократно возвращался к анализу причин, вызвавших появление нового поколения молодых людей, и позже, в эссе 1967 г., высказался более поэтично: «...бременем, которое пришлось нести моему поколению в те послевоенные годы, стал огромный вихрь смерти; совершенные убийства, воображаемые или действительные; чувство, что нечто вышло внезапно из-под контроля ужасающе и опасно... бременем для нашего поколения стало знание того, что тому причиной явилось нечто рациональное, но ничто рациональное не способно его остановить. Бременем моего поколения была необходимость нести все это в полной беспомощности – геноцид, массовые убийства – и по-прежнему искать любви в подполье, где прячется все живое, если оно хочет выжить в наш век. По крайней мере, так я думал в то время» [13. Р. 45].

Эта сентенция Дж. Холмса указывает на некоторые существенные особенности мироощущения «поколения Бит», а именно на возникший кризис: оно, с одной стороны, отвечало протестом и бегством, с другой – попыткой построить собственную жизнь на иных основаниях, причем создают они, по их собственной характеристике, таинственное, ненасильственное подполье, ставшее символом и выражением молодежной контркультуры.

В поисках новых ценностей Бит обращают свое внимание к России, переосмысляя тот образ страны, который сложился в американском обществе и культуре [14. Р. 113]. Увлечение Россией и русской культурой возникло в годы войны. Так, Дж. Керуак, записавшись во флот в 1942 г., надеялся попасть в Россию. «Я еду в Россию!» – писал он восторженно своей подруге Норме Бликфелт. Он обещает привезти немного русской земли для своего друга Себастьяна Сампаса, потому что «земля России – это душа России» [15. Р. 24].

Американского поэта А. Гинсберга заставляли чувствовать свою близость к русской культуре и русской ментальности русские корни. В интервью Клинту Фрейксу 1991 г. он говорил: «Я русский поэт, пишущий на другом языке» [16. Р. 540]. Увлечение представителей

«поколения Бит» Россией было столь сильно, что «Керуак сказал, что, если Россия и Америка станут воевать между собой, он покончит жизнь самоубийством. Потому что Керуак прочитал всего Достоевского и тосковал по русской почве» [17. Р. 175]. Подтверждением словам А. Гинсберга служит дневниковая запись Дж. Керуака (1947): «Поглупею ли я и откажусь от благословенной “России Достоевского” во мне?» [15. Р. 24]. «Тоска по русской почве», которую испытывал Дж. Керуак, и Россия Достоевского, о которой он пишет, – все эти замечания свидетельствуют о важности образа России в художественном сознании писателя. Само же его творчество оказало значительное воздействие на формирование нового образа России в культуре Бит [18].

Следует отметить, что «поколение Бит» стремилось разрушить сложившееся в то время стереотипное восприятие России, создавая собственный мифологизированный образ страны. Это стремление объясняется общей тенденцией битников к разрушению существующих границ и норм в жизни и искусстве. Художники «поколения Бит» писали о запретном и табуированном в современном им обществе, разрушая цензурные барьеры. Писатели-битники освободили литературу и поэзию от академических оков, от культивируемой модернизмом элитарности, вернули ее на улицы, привнесли дух исповедальности, открытости, прямоты. Для «поколения Бит» характерна интенсивность видения и чувствования, антиформалистская и демократическая направленность. Литература, созданная ими, явилась своеобразной реакцией против принятых форм в поэзии, драме и романе.

Каким же был образ России, сложившийся в художественном сознании писателей «поколения Бит»? С точки зрения А. Гинсберга и Дж. Керуака, Россия – воплощение молодости мира. Представление о России как об очень молодой нации утверждается в западном сознании еще с Астольфа де Кюстина, который замечал: «Вся Россия, нация-дитя, – не что иное, как огромный коллеж» [19. С. 193]. Об этом же пишет Альбер Камю, совершая экскурс в историю русского нигилизма: «В этой юной стране, лишенной философских традиций, совсем еще молодые люди... усвоили немецкую идеологию и стали кровавым воплощением ее выводов» [20. С. 233].

Для «поколения Бит» молодость русских кажется привлекательной, а психологический склад – близким. Как пишет Джордж Стай-

нер, «жизнь и в Америке, и в России полна юношеского фанатизма» [21. Р. 35]. Молодость нации свидетельствует и о нонконформизме как определяющей ее черте, поэтому Россия видится битникам как страна нонконформизма.

Кроме того, «поколению Бит» Россия казалась близкой своей антибуржуазностью, иным духовным складом людей, так называемой рускостью. В годы маккартизма и холодной войны интерес к русскому был своеобразным вызовом американскому обществу. Движение битников воспринималось в обществе как антиамериканское. Даже слово «битник» обрело русский суффикс (по аналогии со словом «спутник») [22. Р. 3]. Таким образом, сам интерес к России свидетельствовал о бунтарском характере культуры «поколения Бит».

Однако Россия становится не только символом несогласия и протеста. Обращаясь к русской истории и культуре, «поколение Бит» создавало новую систему ценностей, радикальным образом отличающуюся от существовавшей в американском обществе. Происходящее с молодыми людьми они сами воспринимали как революцию духа. Именно битники выразили потребность молодежи 1950-х гг. в жизни, тяготеющей к самопознанию; к жизни, на которую не производит впечатление успех. Можно утверждать, что парадокс «поколения Бит» и состоит в том, что, несмотря на свой нигилизм и бунтарство, они вернули религиозный дух американской литературе. «Поколение Бит, – писал Дж. Холмс, – в основном религиозное поколение. Даже наиболее грубые и нигилистически настроенные представители «поколения Бит» были исключительно озабочены вопросами веры, хотя, может быть, и неосознанно» [12. Р. 67, 72].

Такое понимание цели битников выразилось и в толковании понятия «Бит». Дж. Керуак многократно возвращался к происхождению этого слова, выводя его из *beatific* (блаженный, дарующий блаженство) и подчеркивая тем самым, что поиски духовной истины определяют суть мировидения «поколения Бит». В духовных поисках они искали опоры в другой культурной традиции. Их интерес к России связан с этими поисками. Именно в культуре Бит утверждалось мнение о России как о стране духовности. Оно базируется на сформировавшихся в Европе представлениях о существовании так называемой русской души.

Истоки этого феномена обстоятельно исследованы в работе Роберта Уильямса. Он пишет, что понятие «русская душа» «указывает на качество, которое помогало противопоставить мир русских рационалистическому, материалистическому, ориентированному на труд и ценящему время миру индустриальной Европы XIX в. Душа не только отличала русских, но и позволяла им чувствовать себя выше других» [23. Р. 3]. В начале XX в. это понятие используется европейцами для обозначения «варварского бесконечного восточного космоса», который являла собой Россия. Этот мир представлял опасность и одновременно был привлекательным своей духовной мощью, глубокой религиозностью.

«Русская душа» связывалась с религией страдания, апостолом которого, по мнению западной интеллигенции, был Ф.М. Достоевский. Эта идея впервые была высказана Эженом-Мельхиором де Вогюэ и получила в дальнейшем огромную популярность. Среди «русских» свойств Е. Вогюэ называет: «чувство солидарности между классами людей, которое выражается в уничтожении всех социальных барьеров и способствует свободе общения между различными сословиями»; важность внутренней жизни: «внутренняя жизнь для русского более важна, чем его социальные связи»; сострадание, простирающееся даже на преступников; недоверие к незнакомцам, особенно иностранцам; странная религиозность; вера в особую миссию русского народа; разница в отношении к понятию чести: «В западном мире оно отлично от евангельского. Христианское чувство преобладает в русских» [24. Р. 76, 78, 82–83].

Однако если существование «русской души» было для Е. Вогюэ главной причиной непреодолимой пропасти между русским и западным миром, то молодые писатели «поколения Бит» ищут в мифе о «русской душе» близкие для себя смыслы, адаптируют его к современной исторической и культурной ситуации.

Ни Дж. Керуак, ни А. Гинсберг не употребляют понятие «русская душа», специально не размышляют о ее природе и особенностях; они склонны размышлять о России как альтернативе Запада, как о стране, где рождаются новый человек и новые отношения между людьми, основанные на духовном братстве.

Представление о грядущем новом человеке, который придет на смену человеку европейской цивилизации, стала важной частью ми-

фологии битников. Дж. Керуак создает образ нового человека, святого хипстера, который появляется уже в его первом «битническом» романе «На дороге» (Дин Мориарти). К этому образу писатель возвращается на протяжении всего своего творчества – он создается под влиянием Ф.М. Достоевского и тех представлений о России, которые сформировались во время чтения его произведений.

Сама социальная ситуация и вызванное ею ощущение углубляющего кризиса западной культуры и цивилизации воспринимаются «поколением Бит» как ситуация, сходная с Россией XIX в. Уже в первой статье Дж. Холмса, посвященной культуре Бит, писатель сравнивает молодое поколение в России конца XIX в. и послевоенное поколение молодых американцев. Он находит у них общие черты, а следовательно, возможности для сопоставления: «Достоевский в 1880-х гг. писал, что в России сейчас не говорят ни о чем ином, как о вечных вопросах. С некоторой поправкой на время можно сказать, что нечто подобное происходит в Америке... Поколение Бит увлечено отчаянными поисками веры... Через тридцать лет поколение, о котором писал Достоевский, стало на чердаках готовить бомбы. Нынешнее поколение, может, и не будет изготавливать бомбы, его, скорее всего, попросят сбросить их, однако этот факт надо всегда иметь в виду» [25. Р. 61, 64].

Важную роль в восприятии России как страны, противостоящей находящемуся в упадке декадентскому Западу, как места рождения нового человека сыграл Генри Миллер, в чьем творчестве тема апокалипсиса – одна из важнейших. Пророчества о грядущей гибели Европы были восприняты «поколением Бит» в том числе и благодаря чтению Освальда Шпенглера. О. Шпенглер писал, что Ф.М. Достоевский предсказал появление культуры нового тысячелетия, которая будет иметь корни на Востоке. Россия напоминает Европу XIV в. – века чумы, войн, смерти, но и веры. Будущее Европы зависит от возвращения к более раннему периоду, к ее молодости, душе. Однако из чтения О. Шпенглера писатели делают вывод, что новая культура и новый человек родятся не в России, а в Америке.

Подобные представления о России и русских нашли отражение и в переписке Дж. Керуака с другом С. Сампасом. Последний подчеркивал различия между русской и западной цивилизациями: «Ты совершенно неправильно судишь о человеке и его цели. Ты не славя-

нин. Это выше возможности твоей бретонской души понять его. Я давно знаю, что русские – дети другой планеты, не этой старой земли, а семена в новой почве, дети земли еще не родившейся культуры. Великие молодые души, ненайденные и бесформенные – их музыка, их литература, глубокая меланхолия, проистекающая от ощущения неисполненности предназначения, а не бесконечное стремление западного человека, его индивидуалистические попытки обрести славу, знание, богатство души, которая почти умерла; их невероятный динамизм, боль рождения нового мира, а не агония смыслов, которые изжили себя» [15. Р. 65].

Очевидно, что С. Сампас повторяет суждения О. Шпенглера о существовании «несоизмеримого различия фаустовской и русской души», а также о том, что Ф. Достоевский и является выразителем этой русской души: «Подлинный русский – это ученик Достоевского, хотя он его и не читает, хотя и также потому, что читать не умеет. Он сам – часть Достоевского». С. Сампас пишет Дж. Керуаку о появлении нового человека: «Земля беременна. Прimitивный человек, грубый, незрелый, незавершенный – высший – рождается в сердце нашей земли. Он не ищет другого. Смысл он знает – это жизнь. Он и его человечество – это братья по духу. В его грубости, неотесанности – все наши надежды; его цивилизация будет более великой, чем другие, – искусство будет частью его» [15. Р. 69].

По мысли С. Сампаса (которую разделял Дж. Керуак), молодые американцы послевоенного поколения походили на тех новых людей, погруженных в метафизические искания, каковыми, по словам О. Шпенглера, были в XIX в. русские: «Эти молодые русские перед войной, неопрятные, бледные, возбужденные, пристроившиеся по уголкам и все занятые одной метафизикой, рассматривающие все лишь глазами веры, даже тогда, когда разговор, как кажется, идет об избирательном праве, химии или женском образовании, – это просто иудеи и первохристиане эллинистических больших городов, на которых римляне взирали иронично, брезгливо и с затаенным страхом». Однако, по словам С. Сампаса, не в России, а в Америке рождается новый человек. «В Восточной Европе мало надежды, но в Америке поднимается новый ветер... зарождается новая душа» [15. Р. 69].

Таким образом, Россия в мифологии «поколения Бит» – прообраз будущего мира; страна, способная обновить духовную жизнь совре-

менного американского общества. Для Дж. Керуака Россия – это страна «святости». Подобный образ России создавался и под влиянием Ф.М. Достоевского. Такое представление о России разделяли и другие писатели и поэты «поколения Бит»: Дж. Холмс, А. Гинсберг. Как заявил последний, «святая Россия – святая Америка, от Достоевского к Керуаку» [25. Р. 27].

Упоминания о Ф.М. Достоевском в переписке Дж. Керуака и А. Гинсберга встречаются очень часто. Ф.М. Достоевский представляет все русское, прежде всего особый духовный склад. Так, братьев Орловских (их родители – русские эмигранты), принадлежавших культуре Бит, друзья нередко сравнивали с героями Ф.М. Достоевского. А. Гинсберг называл их «карамазовские ангелы» [26. Р. 123]. Дж. Керуак пишет о Питере Орловском как о потомке «...безумных Ипполитов и Кирилловых Достоевского из царской России XIX века – он даже выглядит похожим на них» [27. Р. 146]. Или еще одно замечание А. Гинсберга: «У Питера Орловски часто было темное русское в духе Достоевского настроение» [16. Р. 325].

Причина подобных сравнений – в особых обстоятельствах жизни братьев «в духе Достоевского» (алкоголизм родителей, душевное расстройство старшего брата), но главное в том, что они русские, носители определенного душевного склада, тех национальных особенностей, которые были воплощены в героях Ф.М. Достоевского. Таким образом, русский мир в сознании «поколения Бит» был тождествен миру Ф.М. Достоевского и противопоставлялся миру конформистской Америки. «Россия Достоевского» обретает в сознании Дж. Керуака статус некоего духовного пространства, где ведется интенсивный поиск истины.

Дж. Керуак увидел в русском писателе пророка, который проповедует миру христианскую любовь и милосердие. Об этом он неоднократно рассуждает в дневниках: «Я думаю, что величие Достоевского – в признании существования человеческой любви. Шекспир не проникся глубоко этим пониманием, остановленный гордостью, как и все мы. Достоевский в действительности – посланник Христа, и для меня – современного Евангелия. Его религиозный пыл проникает за факты и детали повседневности, поэтому он не фокусирует внимание на цветах и птицах, как Святой Франциск, или на финансах, как Бальзак, но на все самые будничные вещи... Виденье Досто-

евского – это виденье Христа, только в современных понятиях. Тот факт, что он запрещен в Советской России, говорит о слабости государства. Виденье Достоевского – это виденье, о котором мы мечтаем по ночам и чувствуем его днем, и эта Истина... просто о том, что мы любим друг друга, нравится нам это или нет, т.е. мы признаем существование другого, и Христос в нас – первое признание этого» [28. Р. 273–274].

Религия страдания, с которой в США обычно связывают творчество Ф.М. Достоевского, не только не отталкивает Дж. Керуака, а кажется ему созвучной его исканиям. Страдание есть неперемное условие для обретения дара виденья, а следовательно, для творчества. Жизненный путь Ф.М. Достоевского, исполненный страданий, был для Дж. Керуака примером. В письме к Нилу Кэссиди он замечает: «Я еще не начинал жить и писать. Единственное, что меня беспокоит, – это неизбежная Сибирь, которую я должен пройти, как Достоевский, которая заставит меня повзреть» [15. Р. 125]. Все эти замечания свидетельствуют о новом образе России, который формируется в творческом сознании Дж. Керуака и других последователей культуры Бит под влиянием Ф.М. Достоевского.

Определяющей для мирозерцания битников становится мысль о человеческом братстве. Дж. Керуак объясняет свое участие в войне желанием почувствовать связь с другими людьми: «Я хочу участвовать в войне не потому, что хочу убивать, а из желания, противоположного желанию убийства, – Братства. Быть с моими американскими братьями, с моими русскими братьями, ибо их тревоги – это мои тревоги; говорить с ними тихо, может быть на заре, в арктическом тумане; узнавать их и, узнавая их, узнавать себя... Я хочу вернуться в колледж с чувством, что я брат земли» [15. Р. 23].

В годы войны, на волне союзнических симпатий, Дж. Керуак видит в России страну, где идея человеческого братства ближе всего к осуществлению. Он мечтает о грядущем человеческом братстве как основе будущих отношений между людьми – идея, почерпнутая в том числе и у Ф.М. Достоевского, а Россия видится ему родиной такого общечеловеческого братства. Вполне возможно, он был знаком с суждением русского писателя о братстве, так как нередко себя и своих друзей называет «Dostoevsky' s brother»: «В чем состояло бы это братство, если бы переложить его на разумный, сознательный

язык? – писал Достоевский. В том, чтоб каждая личность сама, без всякого принуждения, безо всякой выгоды для себя сказала бы обществу: “Мы крепки только все вместе, возьмите же меня всего, если вам во мне надобность, не думайте обо мне, издавая свои законы, не заботьтесь нисколько, я все права вам отдаю, и, пожалуйста, располагайте мною. Это высшее счастье мое – вам всем пожертвовать и чтоб вам за это не было никакого ущерба. Уничтожусь, сольюсь с полным безразличием, только бы ваше братство процветало и осталось”. А братство, напротив, должно сказать: “Ты слишком много даешь нам... Возьми же все и от нас... Мы все за тебя, мы все гарантируем тебе безопасность, мы неустанно о тебе стараемся, потому что мы братья, мы все твои братья, а нас много и мы сильны; будь же вполне спокоен и бодр, ничего не бойся и надейся на нас”» [29. С. 80].

Дж. Керуак переосмысливает идею братства, адаптируя для американской культурной традиции наиболее «неусвояемые» ее аспекты – такие, как жертвенность и отказ от индивидуализма; иначе говоря, он «американизирует» ее. Интересно, что для этого он вновь обращается к Ф.М. Достоевскому. Предметом для его рефлексии становится образ Христа в «Братьях Карамазовых». Он называет его Христом «страстей и радостей» (*of lusts and glees*) и интерпретирует этот образ как проповедника и защитника свободы личности, которая понимается Дж. Керуаком широко, в контексте американской доктрины «доверия к себе» и индивидуалистической этики.

Увиденная Дж. Керуаком особенность Христа «Братьев Карамазовых» – витальность, помогает ему сформулировать мысль о необходимости «*livelihood*» (жизненности) для человека, т.е. жизненной энергии, способствующей утверждению собственного «я». Христос «Братьев Карамазовых», по мысли писателя, как раз и проповедует радость жизни, мораль, которая происходит из самой жизни. Теперь Дж. Керуак, противопоставляя Европу и полную жизненных сил Америку, пишет, что вместо братства людей Европы возникнет «*livelihood of man in America*» [15. P. 107]. «*Livelihood*» становится идеей планетарного братства свободных «естественных людей». В письме к сестре (1948) он пишет об «*livelihood of man*» как о новой идеологии, которая объединит людей, и противопоставляет ее «лицемерной идеологии братства» [15. P. 145]. Безусловно, идея *livelihood*, которая предполагает и про-

славляет не только «жизненность», но и индивидуализм, была совершенно чужда Достоевскому.

Мечта Дж. Керуака – соединение братства и индивидуализма, витальности и самоотречения; в этом он видел залог будущего для обеих наций. В дневнике 1948 г. он пишет: «Главная идея в Америке, как я полагаю, – это всеобщая *livelihood* человека, а в России главная идея – всеобщее братство людей. Искажение этих двух идей ведет к империализму, американскому и русскому в сегодняшнем мире... Американская идея – это также возвеличивание скромности и порядочности в обществе. Она вырастет с великой идеей России – идеей Братства» [28. Р. 142–143].

Однако позднее Дж. Керуак корректирует свои представления о братстве. Вероятно, это связано с изменением его политической позиции, которая становится более консервативной. В СССР он видит угрозу для США и опасается, что воплощение идеи братства ведет к тоталитаризму: «У меня есть здесь книга, воспоминания бывших коммунистов, которые отказались от своих убеждений, поняв звериную сущность тоталитаризма... и мысль об этом мире вгоняет меня в депрессию...» [15. Р. 19].

Можно заключить, что в культуре Бит создается новый мифологизированный образ России и миф о России, причем миф литературный, ибо его источником явились русская классическая литература и творчество Ф.М. Достоевского. Но этот образ становится важным для рефлексии самих писателей, ибо он формирует их мировоззрение и характер творческих поисков. Благодаря писателям и поэтам «поколения Бит» возникает непривычный образ России – страны, где ведутся интенсивные поиски духовной истины; страны, благодаря которой Америка познает себя, определяет свое место в духовной истории человечества.

Литература

1. *Muchnic H.* Dostoevsky's English Reputation (1881–1936) // *Smith College Studies in Modern Languages*. 1939. Vol. 20, № 3–4. P. 62–110.
2. *Bailey T.* America Faces Russia. Russian-American Relations from Early Times to our Day. Ithaca, NY : Cornell University Press, 1950. 375 p.
3. *Dial*. 1917. March.
4. *McCullers C.* The Mortgaged Heart. Boston : Houghton Mifflin, 1971. 292 p.

5. *Львова И.В.* Ф.М. Достоевский и американский роман 1940–1960 гг. Петрозаводск : Изд-во ПетрГУ 2008. 312 с.
6. *Serritt D.* Mad to be Saved. The Beats, the 50's and Film. Southern Illinois : Southern Illinois University Press, 1998. 272 p.
7. *Burroughs W.* The Job. Interviews with William S. Burroughs. N.Y. : Cherry Valley Editions, 1976. 224 p.
8. *Мейлер Н.* Белый негр. Беглые размышления о хипстере // Вопросы философии. 1992. № 9. С. 131–145.
9. *Фромм Э.* Психоанализ и этика. М. : Республика, 1993. 414 с.
10. *Зверев А.М.* Модернизм в литературе США. М. : Наука, 1979. 318 с.
11. *Ehrenhalt A.* Learning from the Fifties // The Wilson Quarterly. 1995. Vol. 19, № 3. P. 8–29.
12. *Holmes J.C.* The Philosophy of the Beat Generation // Passionate Opinions. Fayetteville : University of Arkansas Press, 1988. P. 65–78.
13. *Holmes J.C.* Clearing the Field // Passionate Opinions. Fayetteville : University of Arkansas Press, 1988. P. 3–47.
14. San Francisco Beat. San Francisco : City Lights Books, 2001. 364 p.
15. *Kerouac J.* Selected Letters. 1940–1956. N.Y. : Viking, 1995. 629 p.
16. *Ginsberg A.* Spontaneous mind. N.Y. : Harper Perennial, 2001. 624 p.
17. Beat Writers at Work. N.Y. : Modern Library, 1999. 350 p.
18. *Львова И.В.* Достоевский в дневниках Дж. Керуака // Русская литература. 2010. № 1. С. 187–192.
19. *Кюстин А. де* Россия в 1839 году : в 2 т. М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1996. Т. 2. 526 с.
20. *Камю А.* Бунтующий человек. М. : Политиздат, 1990. 415 с.
21. *Steiner J.* Tolstoy or Dostoevsky: an Essay in the Old Criticism. N.Y. : Knopf, 1959. 354 p.
22. San Francisco Chronicle. 1958. April 2.
23. *Williams R.C.* Russia Imagined: Art, Culture and National Identity, 1840–1995. N.Y. : Peter Lang Inc., International Academic Publishers, 1999. 394 p.
24. *Vogue E.-M. De.* The Russian Novel. N.Y. : Chapman & Hall, 1916. 364 p.
25. The Beat Generation and the Russian New Wave. Ann Arbor : Ardis, 1990. 156 p.
26. *Johnson J.* Minor Characters. Boston : Houghton Mifflin, 1983. 263 p.
27. *Kerouac J.* Desolation Angels. N.Y. : A Paragon Book, 1979. 366 p.
28. *Kerouac J.* Windblown World. The Journals of Jack Kerouac 1947–1954. N.Y. : Viking, 2004. 387 p.
29. *Достоевский Ф.М.* Зимние заметки о летних впечатлениях // Полное собрание сочинений : в 30 т. Л. : Наука, 1973. Т. 5. С. 46–98.

The Image of Russia in Beat Culture

Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies, 2021, 16, pp. 207–224. DOI: 10.17223/24099554/16/13

Irina V. L'vova, Petrozavodsk State University (Petrozavodsk, Russian Federation).

E-mail: ilvovaster@gmail.com

Keywords: image of Russia, reception, Beat Culture, John Clellon Holmes, Jack Kerouac.

Throughout the twentieth century, the attitude towards Russia in the United States changed significantly: it was either on the periphery of public consciousness or came to the fore, thereby contributing to a rethinking of its place in the world and its significance for the history of the United States. Usually, interest in Russia increased in connection with the strengthening of its role in the world arena, which, as a rule, was perceived as a threat. The post-war period gave a new impetus to understanding the significance of Russia for the spiritual history of the United States; her image is significantly corrected. The Beat Movement is the most influential phenomenon of the youth counterculture, which affected the development of art and literature in the United States and European countries in the 1950s–1960s. Creative work of such writers as A. Ginsberg, K. Rexroth, N. Cassady, G. Snyder, L. Welch, W. Ferlingetti, W. Burroughs, D. Kerouac, J. Holmes is associated with this movement. A new wave of interest in Russia was evoked by sympathies during the Second World War, influence of leftist ideas, and fascination with Russian culture. Jack Kerouac, the most influential figure in postwar American literature, maintains his interest in Russia throughout his life thanks to his closest friends: first S. Sampas, who saw Russia as a country where new relations between people are born, then A. Ginsberg and the Orlov brothers, who had Russian roots. The Russian theme has always been important in the works of Kerouac. From his perspective, Russia represented the world of spirituality, brotherhood, and faith. Kerouac sees Russia as a country where the idea of human brotherhood is the closest to implementation. However, later he reconsiders the concept of brotherhood, introducing the idea of “livelihood”. In a letter to his sister (1948), he writes about the “livelihood of man” as a new ideology that will unite people and contrasts it with the “hypocritical ideology of brotherhood”. In the diary (1948), he reflects on the possibility of uniting the Russian idea of brotherhood and the American idea of livelihood since the distortion of these two ideas leads to imperialism, American and Russian, in today’s world. Thus, a contradictory image of Russia was formed in Beat Culture. This ambivalent attitude towards Russia was reflected primarily in Kerouac’s creative work; he attempts to overcome the differences of the spiritual and mental traditions of Russia and the United States, looking for a possibility to unite them on Christian principles and the idea of personal freedom.

References

1. Muchnic, H. (1939) Dostoevsky’s English Reputation (1881–1936). *Smith College Studies in Modern Languages*. 20 (3–4). pp. 62–110.

2. Bailey, T. (1950) *America Faces Russia. Russian-American Relations from Early Times to our Day*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
3. *Dial*. (1917) March.
4. McCullers, C. (1971) *The Mortgaged Heart*. Boston: Houghton Mifflin.
5. L'vova, I.V. (2008) *F.M. Dostoevskiy i amerikanskiy roman 1940–1960 gg.* [F.M. Dostoevsky and the American novel of the 1940s—1960s]. Petrozavodsk: Petrozavodsk State University.
6. Sterritt, D. (1998) *Mad to be Saved. The Beats, the 50's and Film*. Southern Illinois: Southern Illinois University Press.
7. Burroughs, W. (1976) *The Job. Interviews with William S. Burroughs*. N.Y.: Cherry Valley Editions.
8. Meyler, N. (1992) Belyy negr. Beglye razmyshleniya o khipstere [A White Black. Fluent reflections on the hipster]. *Voprosy filosofii*. 9. pp. 131–145.
9. Fromm, E. (1993) *Psikhoanaliz i etika* [Psychoanalysis and ethics]. Translated from German. Moscow: Respublika.
10. Zverev, A.M. (1979) *Modernizm v literature SShA* [Modernism in US literature]. Moscow: Nauka.
11. Ehrenhalt, A. (1995) Learning from the Fifties. *The Wilson Quarterly*. 19 (3). pp. 8–29.
12. Holmes, J.C. (1988a) The Philosophy of the Beat Generation. In: *Passionate Opinions*. Fayetteville: University of Arkansas Press. pp. 65–78.
13. Holmes, J.C. (1988b) Clearing the Field. In: *Passionate Opinions*. Fayetteville: University of Arkansas Press. pp. 3–47.
14. Meltzer, D. (ed.) (2001) *San Francisco Beat: Talking with the Poets*. San Francisco: City Lights Books.
15. Kerouac, J. (1995) *Selected Letters. 1940–1956*. N.Y.: Viking.
16. Ginsberg, A. (2001) *Spontaneous mind*. N.Y.: Harper Perennial.
17. Plimpton, G. (ed.) (1999) *Beat Writers at Work*. N.Y.: Modern Library.
18. L'vova, I.V. (2010) Dostoevskiy v dnevnikakh Dzh. Keruaka [Dostoevsky in the Diaries of J. Kerouac]. *Russkaya literatura – Russian Literature*. 1. pp. 187–192.
19. De Custine, A. (1996) *Rossiya v 1839 godu: v 2 t.* [Russia in 1839: in 2 volumes]. Translated from French. Vol. 2. Moscow: Izd-vo im. Sabashnikovykh.
20. Camus, A. (1990) *Buntuyushchiy chelovek* [The Rebel]. Translated from French. Moscow: Politizdat.
21. Steiner, J. (1959) *Tolstoy or Dostoevsky: An Essay in the Old Criticism*. N.Y.: Knopf.
22. *San Francisco Chronicle*. (1958) April 2.
23. Williams, R.C. (1999) *Russia Imagined: Art, Culture and National Identity, 1840–1995*. N.Y.: Peter Lang Inc., International Academic Publishers.
24. De Vogue, E.-M. (1916) *The Russian Novel*. N.Y.: Chapman & Hall.
25. Lauridsen I.T. & Dalgaard, P. (eds) (1990) *The Beat Generation and the Russian New Wave*. Ann Arbor: Ardis.
26. Johnson, J. (1983) *Minor Characters*. Boston: Houghton Mifflin.

27. Kerouac, J. (1979) *Desolation Angels*. N.Y.: A Paragon Book.
28. Kerouac, J. (2004) *Windblown World. The Journals of Jack Kerouac 1947–1954*. N.Y.: Viking.
29. Dostoevskiy, F.M. (1973) Zimnie zametki o letnikh vpechatleniyakh [Winter notes on summer impressions]. In: *Polnoe sobranie sochineniy: v 30 t.* [Complete works: in 30 volumes]. Vol. 5. Leningrad: Nauka. pp. 46–98.

В.В. Мароши

**«РУССКИЙ ШТЫК» В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ XVIII – XX вв.:
МАГИЧЕСКОЕ ОРУЖИЕ ИМПЕРИИ**

На материале контекстов русской поэзии и прозы конца XVIII – середины XX в. прослеживается становление штыка как метафоры имперского и национального мифа. Несмотря на порой радикальные изменения политического строя с 1785 по 1945 гг., он оставался одним из важнейших национально-государственных символов России и ее военной мощи. Во второй половине XIX в. и начале XX в. смысл этой метафоры сместился в сторону обозначения инструмента репрессивного подавления внутри страны.

Ключевые слова: *штык, русский, метафора, символ, империя, миф*

Цель статьи – исследовать символику одного из важнейших неофициальных имперских символов России – русского штыка. Он, безусловно, занял и продолжает занимать существенное место в воображении русского человека, в мифотворческом измерении русской и советской культур, где есть место и «русской тройке», и «березкам», и «калашникову», и Т-34 и т.д. Общеизвестно, что штык стал не только простой метонимией солдата-пехотинца, но и метафорой всей русской армии. Л.Н. Третьякова [1. С. 259] выделила два основных смысла этой метафоры, мы рискнем добавить к ним третий: 1) престиж русской и Красной армии; 2) величие и сила Российской империи; 3) смелость, решительность и презрение к смерти русского мужчины. На протяжении достаточно долгого исторического периода – с 1785 по 1945 г. – штык оставался одной из важнейших национально-государственных метафор, несмотря на радикальное изменение политического строя и переменчивость отношения власти к титульной нации.

Дело было, конечно, не в самом штыке, а в том, кто его применял. Сам тип русского граненого штыка не был специфически «русским»,

он получил распространение в большинстве европейских армий и до середины XIX в. не претерпел сколько-нибудь серьезных изменений. В России в конце XVIII – начале XIX в. сложилась «суворовская» выучка штыкового боя, основанная не столько на обучении владением штыка, сколько на воспитании морально-психологических качеств русского солдата. Во второй половине XVIII в. дальность стрельбы из гладкоствольных мушкетов и сложность их заряжания объективно привели к возрастанию роли ближнего контактного боя, рукопашной схватки. Сложным приемам фехтования на штыках в русской армии в то время не обучали: «В большинстве случаев одетые в мундиры русские мужики действовали фузеей, как рогатиной или вилами. Именно тогда начал формироваться русский стиль штыкового боя, который позже так поражал врагов» [2. С. 27]. Автор известного исторического романа здесь явно опередил разыскания историков: «Но солдаты перегнали его, и он напрасно искал – на кого наскочить со шпагой... Видел только широкие спины преображенцев, работающих штыками, как вилами – по-мужицки...» [3. С. 817]. Суворовская традиция быстрого сближения с противником до дистанции штыкового боя и крайняя простота приемов оказались эффективны в XIX в. в войнах с плохо организованным противником, турками и кавказцами.

Даже после неудач русской армии в Крымской войне, связанных в том числе со слабой огневой мощью, генерал-теоретик М.И. Драгомиров и его сторонники продолжали отстаивать значимость штыковой атаки, защищая как суворовскую традицию, так и, как им представлялось, нравственно-психологическую установку на «самоотвержение», жертвенность русского солдата во имя высших ценностей (товарищество, Родина, Царь, вера). В «Философии войны» (1939) А. Керсновского, подытоживающей опыт войн русской армии и русской военной мысли, штык тоже отнесен к сфере морального превосходства армии и государства над противниками, а русскому граненому штыку приписывалось особое «магическое обаяние» (читай – мифическое):

Штык – выразитель удара.

Штык – характеризует победу. На огне зиждется материальное могущество армии.

На штыке – **моральное.**

Штык – ее престиж, более того – престиж государства.

Величайшая Империя держалась два столетия на **магическом** обаянии трех слов. И эти три слова были: **граненый русский штык** (здесь и далее в цитатах выделено мной. – В.М.) [4. С. 79].

Култ Суворова и миф русского штыка формировались в русской поэзии в одно и то же время, поддерживая друг друга. Мифический суворовский «чудо-богатырь», русский солдат, поэтизированный в фольклорном духе самим полководцем в «Науке побеждать» (1795), нашел продолжение прежде всего в патриотической поэзии 1830-х гг.: «Иль старый **богатырь**, покойный на постеле, // Не в силах завинтить свой **измаильский штык?**» [5. С. 500]; «Богатыри – не вы <...> Не смеют, что ли, командиры // Чужие изорвать мундиры // О **русские штыки?** <...> «Кто кивер чистил весь избитый, Кто **штык** точил, ворча сердито, Кусая длинный ус <...> Изведал враг в тот день немало, // Что значит **русский бой удалый**, // Наш рукопашный бой!.. <...> **Богатыри** – не вы» [6. С. 153–156].

Богатырская удаля суворовского солдата с размахом воплощается и в сказовой речи персонажей-солдат из русской батальной прозы 1830–1840-х гг.: «Эх, старость, старость! Как бы прежние годы, так я бы трех поджарых французов **на один штык посадил**. Небось турки их дюжее, да и тех, бывало, **как примусь нанизывать**, так господи боже мой! считать не успевают. Вот как мы с батюшкой, графом Суворовым, **штурмовали Измаил...**» [7. С. 271]; «Куда как мне хотелось поработать штыком... повидать чужой стороны, отведать духа басурманского, чем пахнет штык, когда свалишь им **полдюжины**» [8. С. 27]; «И нам, грешным, эти сухопарые французики не очень казались тяжелы, а у него они **на штыке** так и пляшут вприсядку» [9. С. 169].

Гиперболизация владеющего штыком русского богатыря после 1812 г. в батальной прозе связывается с мотивом национального превосходства: «Ох! Была тут потеха – натешилась душа! Чего трагитить казенные патроны! Ближе к долу – прямо через загорожу да штыком... Сробеет! Ведь не русский!» [8. С. 45]; «Слава наша всегда, во всех концах Земли, гремела под луною, и русский в поле **штыком писал врагу законы**» [9. С. 225]; «...и расцеловал молодца, как влюбленная невеста красавца жениха; да уж не вытерпел, поцеловал кстати и штык, которым он работал. Вот вещь драгоценная! Жизнь

свою прозакладую, **что штык выдумал человек, у которого натура была русская**» [9. С. 178]; «...настоящий солдат, каких желал Наполеон, чтобы опрокинуть вверх дном весь свет; правду сказать, **русский штык** стоит Архимедова рычага» [10. С. 332].

Процесс смены риторических средств, когда условное античное оружие (меч, щит, копьё и пр.) в русской батальной лирике второй половины XVIII в. стало заменяться более актуальными и конкретными образами, растянулся на долгий срок, вплоть до 1840-х гг. Штык как одно из главных орудий победы над турками «Россов» появился еще в одах В.П. Петрова 1770-х гг.: «Ружью себя тут Россы веря // И силы меткия руки, // Как ловчие напорна зверя // Приемлют Турка на **штыки**» [11. Ч. 2. С. 92]; раньше, чем Державин, его использовал его друг В.В. Капнист («Подражание Горациевой оде. Кн. II, ода XVI» 1780–1785): «И росс, рожденный на снегах, // Кому на Тавр с Кавказа шаг, // Чей **штык** сквозь Альпы проникает» [12. С. 148–150] и, наконец, Н.П. Николев в «гудошной песне» на взятие Очакова: «Все настали непогоды, // Русский в путь идет **с штыком**. <...> **Штык ужасный!** ты готовишь // В ратном поле чудеса» [13. С. 45]; «Где девалась нова Троя? // **На штыке** у русака!» [13. С. 51].

В «Песне лирической Россу по взятии Измаила (1791) Г.Р. Державина на первый план вышла мессианская роль русского этноса, всепобеждающих и неустрашимых «Россов». В изображении решающего штурма города впервые в русской поэзии акцентирована роль граненого штыка как главного национального оружия: «Се вид, как вошел в Измаил росс! // Вошел! «Не бойся», – рек, и всюды // Простер свой **троегранный штык...**» [14. С. 158]. Движение штурмующих Измаил колонн в оде преобразуется в путь Росса-исполина в истории: «Идут в молчании глубоко, // Во мрачной страшной тишине» [14. С. 157]; «...Пошел – и кто возмог против? // От шлема молнии скользили, // И океаны уступили, // Стопам его пути открыв. // Он сильны орды пхнул ногою: // Края Азийски потряслись, // Упали царства под рукою» [14. С. 161]. Более того, в рукописном варианте сочинений Державина стихотворение предварялось аллегорической иллюстрацией А.Н. Оленина (см. в издании Я. Грота [15. С. 341]), изображавшей русского гренадера со штыком, который повалил Геркулесовы столпы – пределы обитаемого мира в мифологической традиции – и явно собирается идти еще дальше. Подвиги русского

Геракла со штыком вместо палицы в этой оде – это выполнение глобальной миссии Героя, который спасет европейский мир, освободит Святую землю и Константинополь от темных сил хаоса.

Идеологический имперский миф о непобедимом и всемогущем русском штыке существовал прежде всего для внутреннего употребления. Европейские современники после победы в войнах с Наполеоном в лучшем случае признавали помимо стойкости русского солдата и его навыки штыкового боя. Так, в обзоре трудов Р. Вилсона, посвященных русской армии, содержалось снисходительное признание того, что умение вести бой штыками русских вполне сопоставимо с английским, и только позиционное мастерство Бонапарта позволяло его избегать в войне с Россией: «With respect to the second military quality, – that of the use of **the bayonet**, the Russians and English are on a par, and exceed every other nation on the globe» [16. Р. 201]. В патриотическом стихотворении К.К. Павловой «Разговор в Кремле» (1854), написанном в разгар Крымской войны, гордый английский лорд тоже с явной неохотой признает репутацию русской власти и армии как следствие успехов «штыка»: «Да, – говорил в своей гордыне // Угрюмый лорд, – ваш край велик, // Окрепла ваша власть, и ныне // Известен в мире **русский штык**» [17. С. 14].

Своего апофеоза мифологизация русского штыка в русской поэзии и прозе достигнет не в 1812–1814 гг., как можно было бы ожидать, а значительно позже – в начале 1830-х гг. Польское восстание 1830–1831 гг. привело к идеологическому противостоянию России и Франции, что напоминало о недавней войне. Отставив эстетические разногласия в сторону, русские поэты ответили на это патриотическим подъемом, придя на помощь империи. Уже в «Старой песне на новый лад» («Русская песня на взятие Варшавы») В.А. Жуковского, опубликованной в 1831 г., штык помогает русским преодолеть любые препятствия: «Что нам ваши палисады! // Здесь не нужно лестниц нам! // Мы **штыки** вонзим в ограды // И взберемся **по штыкам**» [18. С. 282]. В перечислении наиболее славных вех русской военной истории в «Народной песне» и «Многолетии» (1834) того же автора словосочетание «русский штык» использовано как метафорическая перифраза русской армии с одинаковой рифмой «штык – Рымник»: «День Полтавы – праздник славы; // Измаил, Кагул, Рымник; // Бой Московский; взрыв Кремлевский, // И в Париже **Русский штык**

[18. С. 295]; «С ней во дни Екатерины // Славен стал наш **Русский штык**, // И Кагульские дружины, // И Суворовский Рымник» [18. С. 296].

В «песнях» Жуковского сохранено одическое пространство империи и традиция стремления к Царьграду, переходящая в некую глобальную экспансию до границ обитаемого мира, как и во «Взятии Измаила» Державина: «Перешагнула <...> Балканов грань <...> Прогреми ж **до граней света ...**» [18. С. 296]; «За Балканом <...> И в ограду Царю-граду» [18. С. 295]. Как и у Державина, штык в качестве метафоры армии становится почти волшебным средством этого расширения и ответом на внешние угрозы. В уже цитировавшейся инвективе Пушкина «Клеветникам России» (1831) все имперское географическое пространство покрывается штыками: «...от Перми до Тавриды, <...> от потрясенного Кремля // До стен недвижимого Китая» // **Стальной щетиною сверкая**, // Не встанет русская земля?» [5. С. 500]. В изобразительной риторике тогдашней европейской батальной поэзии и прозы «сверкало» и «блистало» холодное оружие, прежде всего штыки (см., например, в романе Л.Н. Толстого «Война и мир»); новым в этом «общем месте» стала именно тотальность «мобилизуемого».

Как это ни странно, в наиболее законченном виде литературный миф штыка предстал не в творчестве ведущих поэтов эпохи, а в опубликованном при жизни автора лишь в рукописном виде стихотворении П.П. Ершова «Русский штык»¹.

Здесь мы находим и знакомые нам по прозе И.Н. Скобелева мотивы русского воинского братства, в которое включает себя лирический герой («мы»), и аллюзии на «суворовские времена» (1786–1796), когда уставная прическа была отменена для большинства солдат:

Пьем – и весело, по-братски
Прокричим обычный крик:
«Здравствуй, наш товарищ хватский!
Здравствуй, крепкий русский штык!»

Прочь с косами! Прочь с буклями!
К черту пудренный парик!
Дай нам водки с сухарями,

¹ См. об этом [19].

Дай нам крепкий русский штык!
Что нам в пудре? Что в помаде?
Русский бабиться не свык;
Мы красивы, мы в наряде,
Если с нами русский штык!

Для отечественного мифа типична уверенность во всесии и непобедимости русского штыка:

Пушки бьются до послета,
Штык кончает дело вмиг;
Там удача, там победа,
Где сверкает русский штык.

И с Суворовым штыками
Окрестили мы Рымник.
Ставь хоть горы над горами –
Проберется русский штык [20. С. 243]

В финале стихотворения штык окончательно превращается в магическое средство, дающее власть над миром:

Нет штыка на свете краше,
С ним не станем мы в тупик;
Все возьмем, все будет наше –
Был бы с нами русский штык! [20. С. 243]

Очевидно, что все исторические аллюзии относятся здесь к временам Суворова, эпохе зарождения мифа (Рымник, итальянский поход, переход через Альпы, неприхотливость самого полководца и его солдат). Ершов вывел штык в панхроничное пространство мифа: победы при помощи волшебного штыка связывают воедино великое прошлое, настоящее и многообещающее будущее. В гимне штыку проигнорированы все недавние актуальные события, связанные с Польским восстанием. Впрочем, и Жуковский, и Пушкин в патриотических стихах 1831 г. обращались тоже к суворовским победам и войне 1812 г. Отметим, что рифма Ершова «штык – Рымник» совпадает с созвучием из «Народной песни» Жуковского.

К концу 1830-х гг. миф о всепобеждающем и волшебном русском штыке стал, по-видимому, настолько официозным, что его попытал-

ся оспорить в стихотворении на перенесение праха Наполеона (1840) славянофил А.С. Хомяков. Языческому в своей основе культу оружия он противопоставил миссию всепримиряющего «русского креста»: «Пусть над перстью благородной // Громогмещущей главы // Блещет саван зим холодный, // Пламя жаркое Москвы; // И не меч, не штык трехгранный, // А в венце полнощных звезд – // Усмиритель бури бранной – // Наша сила, русский крест!» [21. С. 77–78].

В преддверии и в начале Крымской войны русские поэты еще находились в обаянии мифа, т.е. единодушно были уверены в непобедимости и эффективности отечественного штыка. Ярким образчиком подобного иррефлективного патриотизма стало разошедшееся во множестве копий стихотворение ветерана войны 1812 г. Ф. Глинки «Ура!», построенное по знакомой нам схеме ретроспективно ориентированного перечисления триумфов русской армии:

Ура!... на трёх ударим разом,
 Не даром же **трехгранный штык!**
 Ура! отгрянет над Кавказом,
 В Европу грянет тот же клик!...
 <...>
 И видел, – что коня степного
 На Сену пить водил Калмык
 И в Тюльери у часового,
 Сиял, как дома, *Русский штык!*... [22. С. 3–7].

Напомним, что во время войны 1812–1814 гг. Глинка написал немало «песен», в двух из них («Авангардные песни» (1812–1813)) функциональную роль Суворова, ведущего «богатырей» в штыковой бой, сыграл Милорадович, у которого поэт служил адъютантом: «Стоять весь день богатырями // И кровь врагов, как воду, лить! <...> Пыль вьется, двинет враг с полками, // Но с нами вождь сердец – герой! // Он биться нам велит **штыками**, // **Штыками** крепок русский строй!» [23. С. 131]. Этот же герой у него способен выполнить завещанную Державиным глобальную экспансию русского штыка: «Милорадович где с нами, // Лавр повсюду там цветет; // С верой, с ним и **со штыками** // Русский строй **весь свет пройдет!**» [24. С. 170].

Однако упования на штык в войне не с турками, а с наиболее хорошо вооруженными армиями Европы (хотя турки уже были вооружены современными европейскими винтовками) оказались напрас-

ными. Недостаточное оснащение нарезным дальнобойным оружием привело к тому, что противник поражал русских воинов на дальних дистанциях, не подпуская к себе. В подобной ситуации наиболее действенной могла быть только ночная штыковая атака, со всей присущей ей неразберихой. Именно про такую атаку в двойственном ракурсе – в чередовании изображения критически настроенного повествователя / восприятия юнкера Песта, «ребенка без твердых убеждений и правил» [25. С. 488], – рассказал Л.Н. Толстой в «Севастопольских рассказах». Кроме того, персональная точка зрения в повествовании новой психологической прозы была менее мифогенна, чем сказовая проза 1830-х гг. и патриотическая лирика, сохранившая интенцию одического лирического субъекта с его общенациональным возвышенным пафосом.

В изображении повествователя у Толстого комична и нелепа прежде всего фигура пьяного ротного командира, произносящего заученные фразы про «русский штык» и царя-батюшку:

Не лег только один командир второй роты, его невысокая фигура, с **вынутой шпагой**, которой он размахивал, не переставая говорить, двигалась перед ротой.

– Ребята! смотри, молодцами у меня! **С ружей не палить, а штыками их, каналов!** Когда я крикну «ура!» – за мной и не отставать... Дружней, главное дело... покажем себя, не ударим лицом в грязь, а, ребята? За царя, за батюшку! – говорил он, пересыпая свои слова ругательствами и ужасно размахивая руками.

– Как фамилия нашего ротного командира? – спросил Пест у юнкера, который лежал рядом с ним. – Какой он храбрый!

– Да, как в дело, всегда – мертвецки, – отвечал юнкер, – Лисинковский его фамилия.

<...>

– Бомбами пускать! сукин сын... Дай только добраться, тогда попробуешь **штыка трехгранного русского**, проклятый! – заговорил ротный командир так громко, что батальонный командир должен был приказать ему молчать и не шуметь так много [25. С. 474].

Толстой в своей военной прозе стал последовательным противником общей батальной риторики, считая ее чуждой русскому человеку, которому свойственна «скрытая теплота патриотизма».

В процессе описания атаки ракурс фокализации переходит к персонажу, и это стало новацией в изображении штыковой атаки, которая до этого в литературе описывалась прежде всего как слаженное и

целеустремленное групповое действие. В восприятии же юнкера, первый раз принимающего участие в штыковой атаке, она предстает в «остранении» ночной неразберихи, действия персонажа выглядят отчужденными от него самого, а состояние – близким к панике и потере ориентации в пространстве:

Вслед за этим первая рота встала, за ней вторая – приказано было взять ружья наперевес, и батальон пошел вперед. Пест был в таком страхе, что он решительно не помнил, долго ли? куда? и кто, на что? Он шел как пьяный. Но вдруг со всех сторон заблестело мильон огней, засвистело, затрещало что-то; он закричал и побежал куда-то, потому что все бежали и все кричали. Потом он спотыкнулся и упал на что-то – это был ротный командир (который был ранен впереди роты и, принимая юнкера за француза, схватил его за ногу). Потом, когда он вырвал ногу и поднялся, на него в темноте спиной наскочил какой-то человек и чуть опять не сбил с ног, другой человек кричал: «Коли его! что смотришь?» Кто-то взял ружье и воткнул штык во что-то мягкое. «Ah! Dieu!» – закричал кто-то страшным, пронзительным голосом, и тут только Пест понял, что он заколол француза.

Холодный пот выступил у него по всему телу, он затрясся, как в лихорадке, и бросил ружье. Но это продолжалось только одно мгновение; ему тотчас же пришло в голову, что он герой. Он схватил ружье и вместе с толпой, крича «ура», побежал прочь от убитого француза, с которого тут же солдат стал снимать сапоги [25. С. 474–475].

В батальной прозе Толстого девальвируется сложившаяся к этому времени риторика и героизация войны, эта «демифологизация» вбирает в себя и изображение русской штыковой атаки. Она преподается «правдиво», т.е. так, как хотел показать ее писатель, сам принявший участие в одной из ночных вылазок под Евпаторией. Психологизация повествования разрушала сложившиеся нарративные клише «подвигов богатырей».

Эта тенденция продолжится и в прозе В.М. Гаршина, приобретшего на Русско-турецкой войне опыт простого солдата-добровольца. В своих письмах лета 1877 г. с театра военных действий он отмечает плотность и дальность стрельбы турок, скорострельность их винтовок, отличную обеспеченность боеприпасами: «Обмундировка турок, аммуниция и оружие – превосходны. Ружья Снайдера лучше наших Крика <...>. Заряжаются моментально. Кроме Снайдера и Пибоди у турок были еще “магазинные” ружья, из которых можно

выпустить без перерыва чуть ли не 20 пуль» [26. С. 136]; «Это-то хорошее оружие отчасти и было причиною турецкой неудачи. Имея огромное количество патронов и скорозаряжающиеся ружья, они не жалели патронов... тогда как наши солдаты стреляли редко да метко» [26. С. 136]; «Можете судить, какие у турок ружья; пули действительны на 1 1/2 версты!» [26. С. 139].

Осматривая поле сражения, Гаршин делает вывод, что, несмотря на большие физические размеры («огромные», «толстые») по сравнению с русскими солдатами, большинство турок убито именно в рукопашном бою: «Турки обезображены ужасно. Всё штыковые раны и прикладом. наших перестреляли тоже много» [26. С. 126]; «Убитые турки – рослые ребята, сытые и толстые. Раны на них жестокие: у одного четверть черепа снесено прикладом. Ружья их изогнуты дугою: так дрались наши! <...> Позиция неприступная; огонь турки открыли такой, что отдельных выстрелов не было слышно. И если бы не шли в штыки, то всех бы перебили» [26. С. 127]. Неудивительно, что генерал Драгомиров после этой войны остался «штыкопоклонником»: в бою с турками штык по-прежнему оставался эффективным.

В известном рассказе «Четыре дня» (1877) многие мотивы писем Гаршина нашли себе фабульное воплощение и портретную детализацию, прежде всего в физический контрасте между противниками, лучшей оснащённости «турка»-египтянина, его трусости в рукопашной схватке: «Он был **огромный толстый турок**, но я бежал прямо на него, хотя я **слаб и худ**. Что-то хлопнуло, что-то, как мне показалось; огромное пролетело мимо; в ушах зазвенело. “Это он в меня выстрелил”, – подумал я. А он с воплем ужаса прижался спиною к густому кусту боярышника. Можно было обойти куст, но от страха он не помнил ничего и лез на колючие ветви. Одним ударом я вышиб у него ружье, другим воткнул **куда-то** свой штык. **Что-то** не то зарычало, не то застонало» [27. С. 25]; «Около моего соседа лежит его ружье, **отличное английское произведение**. Стоит только протянуть руку; потом – один миг, и конец. **Патроны валяются тут же, кучею**. Он не успел выпустить всех» [27. С. 32]. В этой размытости изображения, мотивированной состоянием героя, очевидно использование приемов Толстого («куда-то», «что-то»). Новым стало введение рассказчиком точки зрения заколотого врага: «Но видя, что

мы, страшные люди, не боящиеся его патентованной английской винтовки Пибоди и Мартини, все лезем и лезем вперед, он пришел в ужас. Когда он хотел уйти, какой-то маленький человечек, которого он мог бы убить одним ударом своего черного кулака, подскочил и воткнул ему штык в сердце» [27. С. 31].

Однако убитый в рассказе оказывается не турком, к которым Гаршин испытывает в письмах вполне однозначные чувства, а насильно пригнанным египетским крестьянином, феллахом. И мучимый жаждой и физической болью рассказчик начинает задаваться типичными для русского интеллигента и совестливого писателя вопросом: «Передо мною лежит убитый мною человек. За что я его убил? Он лежит здесь мертвый, окровавленный. Зачем судьба пригнала его сюда? Кто он? <...> Как он счастлив: он не слышит ничего, не чувствует ни боли от ран, ни смертельной тоски, ни жажды... Штык вошел ему прямо в сердце... Вот на мундире большая черная дыра; вокруг нее кровь. *Это сделал я*» [27. С. 30]. Как и у Толстого, на первый план выходит один персонаж, но не наивный юнкер, а страдающий герой-рассказчик.

То, что в поэзии и прозе первой половины XIX в. было бы проявлением отваги героя и его умения владеть штыком в схватке с могучим противником, его подлинной «русскости», в рассказе Гаршина превратилось в некую нелепость и несправедливость победы Давида над Голиафом. Жестокий враг славян увиден «человеком», по непонятной причине убитым рассказчиком. Ситуация, которая могла бы стать подтверждением мифа о бесстрашном русском солдате, была переосмыслена в духе саморазрушительной рефлексии. Если у Толстого персонаж, опомнившись после боя, вошел в роль «хвастливого воина» и героя мифа о «русском штыке», то с рассказчиком Гаршина этого уже никогда не случится.

Штыковая атака будет активно применяться русской пехотой в Русско-японской войне, в «Красном смехе» (1904) Л. Андреева штык станет изобразительным средством уже экспрессионистской поэтики, но риторика именно «русского штыка» надолго перестала быть востребованной. Дело в том, что с конца 1870-х и до начала 1900-х гг. Россия не вела масштабных войн, проблема «штыка» перешла в сферу теоретических дискуссий русского офицерства. До начала Первой мировой войны штык стал в неофициальной отечественной литера-

туре метафорой репрессивного аппарата государства, инструментом подавления, обращенным не вовне, а внутрь империи. Так, рабочий Петр Алексеев в своей речи на процессе «50-ти» 10 марта 1877 г., которая широко распространилась в печатном и рукописном виде, утверждал, что «подымется мускулистая рука миллионов рабочего люда, и ярмо деспотизма, огражденное **солдатскими штыками**, разлетится в прах!» [28. С. 46]. Решающую роль здесь сыграла все возрастающая роль в обществе русской интеллигенции, ее безусловно негативное отношение к власти. Особенно актуальной метафора станет во время революции 1905–1907 гг.: «Вы, палачи, властители земли, // Облекшиеся в пурпур и злато! // Как вы посмели, как могли // Вонзить свой штык в трудящегося брата?» [29. С. 92]; «Шли на приступ. Прямо в грудь // Штык наточенный направлен» [30. С. 59]. В фельетоне Д.С. Мережковского (1906) об обыске на Башне Вяч. Иванова изображается групповой портрет вооруженных винтовками городских, которых автор отождествляет с солдатами. Всегда стремившийся к созданию интертекстуально насыщенных произведений, Мережковский вставил в него и иронически поданную цитату из стихотворения «Клеветникам России» Пушкина:

...входная дверь открылась без звонка, без звука – словно тоже магией, только не черною, а белую, – в дверь просунулся один штык, второй штык, третий штык, и мгновенно вся квартира наполнилась **«стальной щетиною»**, – городскими, понятиями, дворниками, сыщиками и еще какими-то невыразимо-темными личностями хулиганского облика.

<...> Вошли, окружили нас – штыки наперевес; начали обыск. <...> Самое фантастическое воплощение дьявола – человекообразная машина, автомат. Все эти добрые русские солдатики со штыками – такие автоматы [31. С. 3].

Еще дальше, но в рамках другого слоя литературы идет Горький, создавая гротескно-сатирический портрет русского царя: «Весь с головы до ног закованный в броню, подобно древнему рыцарю, он, как все властители народа в наши дни, сидел на троне из **штыков**. Но костюм его был слишком тяжёл, и трон не казался прочным. При неосторожных движениях царя **штыки** колебались, угрожая развалиться, и он неловко балансировал на них...» [32. С. 60].

С другой стороны, в самом начале Первой мировой войны А. Блок, автор уже процитированного нами выше стихотворения

«Шли на приступ. Прямо в грудь...» обозначил свое патриотическое настроение в сентябре 1914 г., опубликовав новое стихотворение в самой тиражной русской газете «Русское слово». Равновесие одического и элегического пафоса в нем выразилось и в одной из главных его метафор – военной «стали» Российской империи, расширяющей свой символический смысл до антропоморфного. Обновленная национально-государственная идентичность подчеркивалась и первым словом стихотворения – названием только что переименованного города: «Петроградское небо мutilось дождем, // На войну уходил эшелон. // Без конца – взвод за взводом и **штык за штыком** // Наполнял за вагоном вагон. <...> Это – ясная, твердая, верная сталь, // И нужна ли ей наша печаль?» [30. Т. 3. С. 276].

В советский период мотивика и метафорика штыка активно обновлялись в поэзии, прозе, изобразительном искусстве. Казалось, что это принципиально новые смыслы всемирной победы революции, мощи интернациональной Красной армии, жизнестроительной миссии поэзии («перо как штык»). Однако история распорядилась иначе: в самом начале Великой Отечественной войны, когда под вопрос было поставлено само существование в будущем русского этноса, пришлось вынимать из запасников старый миф о славе **русско-го штыка**. На знаменитом плакате И. Тоидзе «Родина-мать», изданном миллионными тиражами, Родина выступает в обличи суровой женщины, обрамленной штыками.

Впрочем, корректировка советской идентичности в сторону русской национальной началась еще до войны, в конце 1930-х гг., когда появились произведения, посвященные Суворову, Александру Невскому, Петру I и др. В начале войны штыковые атаки и рукопашная оставались одними из немногих компонентов боя, в которых Красная армия превосходили врага. Нельзя не отметить оперативность появления «новых старых» гимнов русскому штыку таких, например, как стихотворение И.П. Уткина «Слава русскому штыку!» (1941), в котором предлагался проверенный временем набор мотивов («Суворов / народ / русский штык»):

Сильна народная натура.
И знал у нас любой малец
Суворовское: пуля – дура,

А штык – известно! – молодец.
Но годы шли... Суровый, смелый
Народ наш многое постиг.
И пуля-дура... поумнела.
– А как же штык?
– А русский штык?

В атаках грозных и суровых
Советский доказал боец.
Что в этой части прав Суворов:
И штык всё так же... молодец! [33. С. 214–215].

Несмотря на то что использование штыка в современном бою относится к исключительным случаям, он по-прежнему зримо присутствует в ассоциативном поле отечественной культуры – прежде всего в визуально-пластическом виде – во множестве трех- и четырехгранных обелисков, установленных в городах и памятных местах России и Белоруссии в честь победы в Великой Отечественной войне. Авторы этих проектов, группируя штыки различным образом, совмещая их с парусом или знаменем, довольно вольно обращаются с исторической хронологией: так, четырехгранник к винтовке Мосина на некоторых памятниках заменен на трехгранный штык, использовавшийся в русской армии с XVIII в. до 1870–1890-х гг. Если это ошибка, то вполне симптоматичная: преемственность почти двухвекового оружия-символа по отношению к Советской армии периода Великой Отечественной не подлежит сомнению.

Литература

1. *Третьякова Л.Н.* Когнитивная структура концепта-символа «штык» в военной концептосфере // Проблемы истории, филологии, культуры. 2013. № 3 (41). С. 257–261.
2. *Леонов О.Г., Ульянов И.Э.* Регулярная пехота 1698–1801: Боевая летопись, организация, обмундирование, вооружение, снаряжение. М. : АСТ, 1995. 296 с.
3. *Толстой А.Н.* Собр. соч. : в 10 т. М. : Худож. лит., 1959–1961. Т. 7.
4. *Керсновский А.А.* Философия войны. 2-е изд., испр. и доп. М. : Изд-во Моск. Патриархии Русской Православной Церкви, 2013. 224 с.
5. *Пушкин А.С.* Сочинения : в 3 т. М. : Худож. лит., 1985–1987. Т. 1.
6. *Лермонтов М.Ю.* Сочинения : в 2 т. М. : Правда, 1988. Т. 1.
7. *Загоскин М.Н.* Рославлев, или русские в 1812 году. М. : Худож. лит., 1980. 392 с.

8. *Полевой Н.А.* Рассказы русского солдата // Русские повести XIX века (20–30-х годов) : в 2 т. М. ; Л. : ГИХЛ, 1950. Т. 2. С. 3–58.
9. *Скобелев И.Н.* Солдатская переписка 1812 года. Рассказы русского инвалида // 1812 год в воспоминаниях, переписке и рассказах современников. М. : Воениздат, 2001. С. 147–295.
10. *Бестужев-Марлинский А.А.* Кавказские повести. СПб. : Наука, 1995. 703 с.
11. [*Петров В.П.*] Сочинения В. Петрова : в 3 ч. СПб. : В Медицинской типографии, 1811.
12. *Капнист В.В.* Избранные произведения. Л. : Сов. писатель, 1973. 615 с.
13. *Николев Н.П.* Русские солдаты, гудошная песнь на случай взятия Очакова // Поэты XVIII века : в 2 т. Л. : Сов. писатель, 1972. Т. 2. С. 43–52.
14. *Державин Г.Р.* Стихотворения. Л. : Сов. писатель, 1957. 468 с.
15. [*Державин Г.Р.*] Сочинения Державина : в 9 т. СПб. : Издание Императорской Академии наук, 1864–1883. Т. 1.
16. *Wilson R.* Sir Robert Wilson's Works // Royal Military Chronicle: Or, British Officers Monthly Register and Mentor. 1812. Vol. 5, № 27. P. 194–208.
17. *Павлова К.К.* Разговор в Кремле: Стихотворение К. Павловой. СПб. : Тип. Я. Трея, 1854. 32 с.
18. *Жуковский В.А.* Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. М. : Языки русской культуры, 2000. Т. 2.
19. *Ратников К.В.* Стихотворение П.П. Ершова «Русский штык»: проблема датировки и литературного контекста // Ершовский сборник. Ишим : Ишим. гос. пед. ин-т им. П.П. Ершова, 2006. Вып. 3. С. 87–96.
20. *Ершов П.П.* Конек-Горбунок: Избранные произведения и письма. М. : Парад ; БИБИКОМ, 2005. 624 с.
21. *Хомяков А.С.* Стихотворения. СПб. : Тип. А.И. Мамонтова, 1868. 150 с.
22. *Глинка Ф.* Ура! СПб. : Типография Императорской Академии наук, 1854. 14 с.
23. *Глинка Ф.Н.* Избранные произведения. Л. : Сов. писатель, 1957. 502 с.
24. Собрание стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году. М. : Языки славянской культуры, 2015. 640 с.
25. *Толстой Л.Н.* Избранные произведения : в 3 т. М. ; Л. : ГИХЛ, 1950. Т. 1.
26. *Гаршин В.М.* Письма. М. ; Л. : Academia, 1934. 616 с.
27. *Гаршин В.М.* Сочинения. М. : Худож. лит., 1983. 413 с.
28. *Алексеев П.* Речь на суде рабочего революционера Петра Алексеева // Рабочее движение в России в XIX в. : сб. док. и материалов. Л. : Госполитиздат, 1950. Т. 2, ч. 1. С. 44–47.
29. *Богданов А.А.* Стихи. М. : ГИХЛ, 1936. 207 с.
30. *Блок А.А.* Собрание сочинений : в 8 т. М. ; Л. : Гослитиздат, 1960–1963.
31. *Мережковский Д.С.* Куда девалась моя шапка? (Новогоднее письмо к гр. Витте) // Киевские Отклики. 1906. № 5. С. 3.
32. *Горький А.М.* Собрание сочинений : в 18 т. М. : Гослитиздат, 1960–1963. Т. 4.
33. *Уткин И.* Стихотворения и поэмы. М. ; Л. : Сов. писатель, 1966. 390 с.

**“The Russian Bayonet” in the Russian Literature of the 18th–20th Centuries:
The Magic Weapon of the Empire**

Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies, 2021, 16, pp. 225–243. DOI: 10.17223/24099554/16/14

Valerij V. Maroshi, Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: maroshi@mail.ru

Keywords: bayonet, Russian, metaphor, symbol, empire, myth.

The article deals with one of the most important unofficial imperial symbols of Russia – the Russian bayonet. For quite a long historical period, 1790–1945, the bayonet remained a metaphor for military, state, and national power. In the historical perspective, it had three main meanings: 1) the glory of the Russian Army, and then the Red Army; 2) the greatness and strength of the Russian Empire; 3) courage, determination, and the Russian man’s contempt for death. The cult of Suvorov and the myth of the Russian bayonet were formed in Russian poetry at the same time – at the end of the XVIII century, and they supported each other. Suvorov’s bayonet charge training remained relevant in the tactics and military theory of the Russian Army until the end of the 19th century. The idea of the mythical Suvorov’s “bogatyр”, a Russian soldier, was poeticized by the commander himself in *The Science of Victory* (1795) and was continued primarily in the patriotic poetry of the 1830s. The mythologization of the Russian bayonet in Russian poetry and battle prose reached its apotheosis in the early 1830s, at the time of Russia’s confrontation with Europe over the Polish Uprising. The literary myth of the bayonet is presented in its most complete form in Pyotr Yershov’s poem “The Russian Bayonet”. Patriotic lyrics with their collective lyrical subject and nationwide sublime pathos and the battle prose of the 1830s both played a decisive role in the creation of the myth. The hyperbolization of the Russian hero wielding the bayonet in the prose of the 1830s is usually linked with the motif of national superiority. The ideological imperial myth of the invincible and all-powerful Russian bayonet was used primarily within Russia itself. During the Crimean War, the poetical hope that the bayonet would help to win the war with the most well-armed armies in Europe was in vain. In addition, the destruction of the myth was influenced by the spread of the personal point of view in the psychological prose of Leo Tolstoy and Vsevolod Garshin. In Tolstoy’s battle prose, the war rhetoric and the valorization of war are devalued, this “demythologization” also includes an unusual description of the Russian bayonet charge. This trend continues in the prose of Garshin, who gained the experience of an ordinary volunteer soldier in the Russian-Turkish War. In the last third of the 19th century and before the beginning of the First World War, the bayonet in Russian unofficial literature became a metaphor for the repressive state apparatus. Nevertheless, at the beginning of the war, the suppressed national semantics of the bayonet was actualized again. The same thing happened at the very beginning of the Great Patriotic War when the very existence of Russians as an ethnic group was called

into question. Soviet poets once again turned to the myth of the all-conquering Suvorov's Russian bayonet.

References

1. Tret'yakova, L.N. (2013) The Cognitive Structure of the "Bayonet" in the Military Conceptosphere. *Problemy istorii, filologii, kul'tury – Journal of Historical, Philological and Cultural Studies*. 3 (41). pp. 257–261. (In Russian).
2. Leonov, O.G. & Ul'yanov, I.E. (1995) *Regulyarnaya pekhota 1698–1801: Boevaya letopis', organizatsiya, obmundirovanie, vooruzhenie, snaryazhenie* [Regular infantry, 1698–1801: Combat chronicle, organization, uniforms, weapons, equipment]. Moscow: AST.
3. Tolstoy, A.N. (1959–1961) *Sobr. soch.: v 10 t.* [Collected works: in 10 vols]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
4. Kersnovskiy, A.A. (2013) *Filosofiya voyny* [Philosophy of War]. 2nd ed. Moscow: Moscow Patriarchate of the Russian Orthodox Church.
5. Pushkin, A.S. (1985–1987) *Sochineniya: v 3 t.* [Works: in 3 volumes]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
6. Lermontov, M.Yu. (1988) *Sochineniya: v 2 t.* [Works: in 2 volumes]. Moscow: Pravda.
7. Zagoskin, M.N. (1980) *Roslavlev, ili russkie v 1812 godu* [Roslavlev, or Russians in 1812]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
8. Polevoy, N.A. (1950) Rasskazy russkogo soldata [Stories of a Russian soldier]. In: *Russkie povesti XIX veka (20–30-kh godov): v 2 t.* [Russian stories of the 19th century (1820s–1830s): in 2 volumes]. Vol. 2. Moscow; Leningrad: GIKhL. pp. 3–58.
9. Skobelev, I.N. (2001) Soldatskaya perepiska 1812 goda. Rasskazy russkogo invalida [Soldiers' correspondence in 1812. Stories of a Russian invalid]. In: Skobelev, I.N. et al. *1812 god v vospominaniyakh, perepiske i rasskazakh sovremennikov* [1812 in memoirs, correspondence and stories of contemporaries]. Moscow: Voenizdat. pp. 147–295.
10. Bestuzhev-Marlinskiy, A.A. (1995) *Kavkazskie povesti* [Caucasus stories]. St. Petersburg: Nauka.
11. [Petrov, V.P.] (1811) *Sochineniya V. Petrova: v 3-kh ch.* [Works of V. Petrov: in 3 parts]. St. Petersburg: V Meditsinskoy tipografii.
12. Kapnist, V.V. (1973) *Izbrannye proizvedeniya* [Selected works]. Leningrad: Sovetskiy pisatel'.
13. Nikolev, N.P. (1972) Russkie soldaty, gudoshnaya pesn' na sluchay vzyatiya Ochakova [Russian soldiers, a tooting song in case of the capture of Ochakov]. In: Makogonenko, G.P. & Serman, I.Z. (eds) *Poety XVIII veka: v 2 t.* [Poets of the 18th century: in 2 volumes]. Vol. 2. Leningrad: Sovetskiy pisatel'. pp. 43–52.
14. Derzhavin, G.R. (1957) *Stikhotvoreniya* [Poems]. Leningrad: Sovetskiy pisatel'.
15. [Derzhavin, G.R.] (1864–1883) *Sochineniya Derzhavina: v 9 t.* [Works of Derzhavin: in 9 volumes]. St. Petersburg: Imperial Academy of Sciences.

16. Wilson, R. (1812) Sir Robert Wilson's Works. *Royal Military Chronicle: Or, British Officers Monthly Register and Mentor*. 5 (27). pp. 194–208.
17. Pavlova, K.K. (1854) *Razgovor v Kremle: Stikhotvorenie K. Pavlovoiy* [A conversation in the Kremlin: Poem by K. Pavlova]. St. Petersburg: Tip. Ya. Treya.
18. Zhukovskiy, V.A. (2000) *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 20 t.* [Complete works and letters: in 20 volumes]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury.
19. Ratnikov, K.V. (2006) Stikhotvorenie P.P. Ershova "Russkiy shtyk": problema datirovki i literaturnogo konteksta [P.P. Ershov's poem "The Russian Bayonet": the problem of dating and literary context]. In: *Ershovskiy sbornik* [Ershov collection]. Vol. 3. Ishim: Ishim State Pedagogical Institute. pp. 87–96.
20. Ershov, P.P. (2005) *Konek-Gorbunok: Izbrannye proizvedeniya i pis'ma* [The Little Humpbacked Horse: Selected Works and Letters]. Moscow: Parad; BIBIKOM.
21. Khomyakov, A.S. (1868) *Stikhotvoreniya* [Poems]. St. Petersburg: Tip. A.I. Mamontova.
22. Glinka, F. (1854) *Ura!* [Hurray!]. St. Petersburg: Imperial Academy of Sciences.
23. Glinka, F.N. (1957) *Izbrannye proizvedeniya* [Selected works]. Leningrad: Sovetskiy pisatel'.
24. Ayzikova, I.A. (ed.) (2015) *Sobranie stikhotvoreniy, odnosyashchikhysya k nezabvennomu 1812 godu* [Collection of poems related to the unforgettable year 1812]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury.
25. Tolstoy, L.N. (1950) *Izbrannye proizvedeniya: V 3-kh t.* [Selected works: In 3 volumes]. Moscow; Leningrad: GIKhL.
26. Garshin, V.M. (1934) *Pis'ma* [Letters]. Moscow; Leningrad: Academia.
27. Garshin, V.M. (1983) *Sochineniya* [Works]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
28. Alekseev, P. (1950) Rech' na sude rabochego revolyutsionera Petra Alekseeva [Speech of the worker revolutionary Pyotr Alekseev at the trial]. In: *Rabochee dvizhenie v Rossii v XIX v. Sb. dokumentov i materialov* [Workers' movement in Russia in the 19th century. Documents and materials]. Vol. 2 (1). Leningrad: Gospolitizdat. pp. 44–47.
29. Bogdanov, A.A. (1936) *Stikhi* [Poems]. Moscow: GIKhL.
30. Blok, A.A. (1960–1963) *Sobranie sochineniy: v 8 t.* [Collected works: in 8 volumes]. Moscow; Leningrad: Goslitizdat.
31. Merezhkovskiy, D.S. (1906) Kuda devalas' moya shapka? (Novogodnee pis'mo k gr. Vitte) [Where did my hat go? (New Year's letter to Count Witte)]. *Kievskie Otkliki*. 5. p. 3.
32. Gor'kiy, A.M. (1960–1963) *Sobranie sochineniy: v 18 t.* [Collected works: in 18 volumes]. Moscow: Goslitizdat.
33. Utkin, I. (1966) *Stikhotvoreniya i poemy* [Verses and poems]. Moscow; Leningrad: Sovetskiy pisatel'.

Е.О. Гретьяков

**(ПОСТ)КОЛОНИАЛЬНЫЙ НАЦИОНАЛИЗМ
ИЛИ НАЦИОНАЛЬНЫЙ (ПОСТ)КОЛОНИАЛИЗМ:
К 20-ЛЕТИЮ «БРАТА 2»**

Предлагается подход к рассмотрению программной кинокартины Алексея Балабанова «Брат 2» (2000), основанный на использовании понятий пост- и деколониальной (в значении, определенном М. Глостановой) теорий. В результате традиционно воспринимаемый в качестве ура-патриотического боевика фильм обрачивается сложной семантической системой, в которой видится столкновение трансконтинентального империализма России и ряда постулатов постколониальной мысли, консервативного и либерального дискурсов.

Ключевые слова: Алексей Балабанов, «Брат 2», национализм, постколониальная теория, деколониальная мысль

В своей статье, исполненной снисходительного превосходства, в частности по отношению к дискурсу гуманитарных наук страны, существующей «в отсутствие постколониальной проблематики в университетских программах (два с половиной якобы элитарных вуза в Москве и Петербурге с парой спецкурсов не в счет), в научных конференциях, серьезных монографиях» [1. С. 68], которая была опубликована в специальном номере «Нового литературного обозрения» «Постсоветское как постколониальное» (№ 161), Мадина Глостанова, вместе с тем, весьма верно отмечает, что «постколониальные исследования в целом, как и постколониальная теория и критика, с большим опозданием, но все же стали постепенно входить в российское академическое пространство, как и, в значительно более интересных формах, в сферу современного искусства, кино и литературы. Правда, освоение этого критического дискурса происходит крайне неравномерно. <...> Последнее объясняется отсутствием саморефлексии, что по-прежнему свойственно российской науке, и сохранением не всегда осознаваемого следа универсализма и делегализа-

ции, что связано с диагнозом колониальности знания, свойственным России как зоне имперского различия» [1. С. 66–67]. Оставив на совести автора очевидно излишнюю надменность тона высказывания, согласимся с последним утверждением, поскольку, как известно, постколониальная теория в классическом ее изводе восходит к программным трудам тройки классиков постколониализма – Эдварда Саида [2], Гаятри Спивак [3] и Хоми Бабы [4] – метафизически маргинальных субъектов, *иных* не по своей воле, но из-за цвета кожи, разреза глаз или акцента (в качестве примеров упомянем также мартиниканца Франца Фанона с его «*Peau noire, masques blancs*» [5] и «*Les Damnés de la Terre*» [6] (название последнего отсылает к «проклятьем заклейменному» из «Интернационала» Эжена Потье, но понимается в деколониальном смысле) и Жака Дерриду, который, родившись в Эль-Биаре, так и не избавился полностью от алжирского акцента), – к которым по значимости примыкает монография Мэри Луизы Пратт [7], знаменующая институализацию этого противоречивого научного направления. Об объединении двух выявленных предпосылок говорит и М. Глостанова, с одной стороны, несколько претенциозно указывая на то, что «многие из нас сегодня являются одновременно постсоциалистическими и постколониальными *иными*, которым нет места на светлой стороне глобальной колониальности, но которые, в силу своей колониально-имперской конфигурации, никогда не смогут принадлежать ни к какой другой локальности – родной или обретенной» [1. С. 77], а с другой – именуя себя «миноритарны[м] трикстер[ом], проведши[м] почти два десятилетия внутри репрессивной российской академической системы» [1. С. 81].

Вполне понятно и объяснимо желание компенсировать травматическое прошлое, сублимировав этот своеобразный индемнитет в академическую легитимизацию апологетики пост- или деколониальной мысли, свойственное ранее маргинальным (пост)колониальным *иным*, для которых субстанциальна претензия на субъектность; для тех же, кто наблюдает «неуклонный рост империалистических ностальгических настроений в российском обществе, подпитываемых официальной пропагандой, спорадические попытки территориальной экспансии и возрождение в публичном пространстве имперско-националистической политической риторики в духе позднего сталинизма» [8. С. 8], находясь либо в непосредственной близости к эпи-

центру реализации имперских амбиций, либо на их периферии, но так или иначе пребывая в российских исторических реалиях, гораздо больший (пусть и довольно неоднозначный) интерес и, более того, насущность представляет гипотеза Александра Эткинда об оригинальной практике российской имперской государственности в качестве колонизатора не только внешних, но и внутренних территорий [9], нежели научные обретения приверженцев, к примеру, деколонизального дискурса. Можно ли говорить в связи с этим о провинциализме отечественной гуманитарной мысли?.. Если смотреть с позиции включенности ее в не просто актуальные, но модные сейчас пост- и деколонизальные исследования, то в известной степени это действительно так; и требуются как минимум оговорки, если иметь в виду право каждой научной традиции на собственные эпистемиологические установки и формирование – в числе прочего – национальной идентичности. При этом разнообразие не воспринимается здесь как самоцель, напротив, на новом витке исторического движения видится необходимым возвращение к переосмысленным универсалистским идеалам. При акцентировке групповой идентичности важно стремление к тому, чтобы совместить ее с реализацией личностного начала, с идеей, что человек всегда сохраняет право на возможность диалога между особенным, «иным», и общим. Поэтому задача настоящей статьи – понять произведение, ставшее важным этапом творческого и гражданского самоопределения его создателя и вехой самоидентификации нации в целом, в котором обнаруживается дихотомия прозреваемого (транс)континентального империализма путинской России и ряда постулатов постколониальной теории, скажем, введенного Г. Спивак концепта обреченного на молчание «суб-алтерна» [10], столкновение консервативного и либерального дискурсов в качестве «воображаемого разрешения реального противоречия» [11. С. 36]. Произведением этим стал «Брат 2».

Самый известный фильм Алексея Балабанова знаково вышел в российский прокат 11 мая 2000 г., спустя три дня после вступления в должность избранного президента России Владимира Путина, явившись одновременно реквиемом по переломному десятилетию 1990-х гг., как говорил Антон Долин в другом контексте, «исчерпывающе его описавш[им] и резюмировавш[им]» [12. С. 143] (что подчеркивается исполнением детским хором во время финальных титров культовой

песни группы «Наутилус Помпилиус» («Прощальное письмо»), и первым примером российского кинематографа новой формации, ставшим объектом бесчисленного количества оммажей (пародийно-травестийных в том числе), но главное – отразившим неразрывную связь искусства с окружающей нас изменившейся социальной действительностью. При этом реакция на него была совсем не однозначной, что иронично сформулировал Алекс Экслер: мол, «фильм, конечно, крутой и все такое, но вообще-то это сплошная попса» [13]; представители же либеральной интеллигенции и вовсе тревожно заговорили о нескрываемой ориентации режиссера на неоимперский дискурс с присущими ему национализмом и ксенофобией.

Для иллюстрации этого приведем две цитаты – упомянутого А. Долина, который, ретроспективно рассуждая о фильме «Брат» как «главн[ом] для Балабанова», резюмирует: «Щемящая нота, казалось, крепкого жанрового фильма и превратила его в сенсацию, которой он кажется по сей день. Этим первый “Брат” так отличается от бойкого патриотического лубка “Брата 2”, герой которого не был таким растерянным и трогательным: он точно знал, в чем правда, а в чем сила. Этот Данила – не знает» [12. С. 146], и Сергея Кудрявцева, также очень высоко оценившего первую часть, относительно же второй заявившего, что «желание Алексея Балабанова договорить все до конца и лишить повествование столь привлекательной для пытливого ума многозначности, а еще стремление в большей степени угодить обычной публике, которая вообще не склонна задумываться над вопросами бытия, предпочитая “боевик про крутого парня Данилу Багрова”, привела режиссера к созданию в 2000 году продолжения – “Брат 2” (и не случайно многими фанатами стало обыгрываться созвучие названия со словом “братва”). Пожалуй, именно тогда Балабанов вступил на путь явных упрощений и лобовых решений, одновременно почувствовав свою манипулирующую власть не только над персонажами, но и над теми, кто воспринимает сочиненное произведение, относящееся ко “второй реальности”, уже в качестве первой и единственной действительности» [14]. Корреляция мнений двух столь разных кинокритиков (так, Долин тонко анализирует кинематографические тексты, учитывая их поэтику и культурный контекст, тогда как одиозный Кудрявцев зачастую игнорирует эстетический аспект художественных произведений и «извлекает» из

них идеи, практически не рассматривая форму их воплощения), в самом общем виде заключающаяся в суждении об «открытой лубочности», согласно долинской формулировке, «Брата 2» в отличие от филигранного воплощения экзистенциальной проблематики в первой картине, и сложившееся к настоящему моменту расхожее представление о его культовом статусе [15] вроде бы делают обращение к нему моветоном, обусловленным почти обязательным превращением исследовательской работы в перечисление в сотый раз «общих мест» формального устройства, концептуального содержания и идеологического посыла фильма. Однако некогда А. Долин очень точно сказал о том, что «своей лапидарной, иногда желчной реакцией на любые интерпретации своих фильмов Балабанов не препятствовал, но часто останавливал людей, которые хотели проникнуть в его фильмы, узнать больше о том, что может сказать его кино. Горько осознавать, что сегодня его нет с нами, но картины продолжают не просто жить: их смыслы постоянно раскрываются, умножаясь и углубляясь. Можно назвать эти фильмы пророческими, можно воздержаться от столь сильного эпитета: так или иначе в них затрагивались тонкие и сложные материи, о которых боялись писать даже в рецензиях. Сегодня они продолжают активно существовать в общем смысловом поле» [16. С. 134]. Опираясь на эту позицию, мы и делаем фильм «Брат 2», до сих пор остающийся, несмотря на широкую известность и всенародную любовь, не то чтобы непонятым, но, как было продемонстрировано, понятым крайне предвзято (в соответствии со справедливым замечанием Андрея Плахова, «к самому провокативному герою ключевого фильма девяностых годов, вышедшему на международную арену в “Брате-2”, захотели пристроиться и левые, и национал-реваншисты, и предвыборная властная пропаганда» [17]) предметом (пост)колониального анализа, представленного в данной статье.

Начать следует с того, что А. Балабанов – одна из важнейших фигур отечественного кинематографа последнего десятилетия XX в. и первого – века XXI, был урожденным свердловчанином, и именно из Свердловска он приехал в Ленинград (ставший в скором времени Санкт-Петербургом – городу в 1991 г. было возвращено историческое название, как, впрочем, и Свердловску, вновь переименованному в Екатеринбург; эта смена идентичности нашла отражение в по-

кровительственной интонации откровенно-презрительной характеристики города, данной Санкт-Петербургу в фильме «Брат» героем Виктора Сухорукова по прозвищу Татарин, высокомерным тоном насельника метрополии, поучающего простодушного провинциала: «Не Ленинград, а Петербург. Питер. Красивый город, но провинция. В Москву ехать надо. В Москве вся сила»), где жил и работал с 1990 г. вплоть до смерти на 55-м году жизни от острой сердечной недостаточности. Таким образом, «он был вписан в пейзаж Петербурга – но принадлежал “ленинградской школе” скорее по месту жительства, чем по существу» [17. С. 1]; и потому тема «провинции» и фигура «провинциала» обладают непреходящей значимостью для приехавшего с Урала Балабанова.

Собственные художественные высказывания режиссера становятся притязаниями «субалтерна», долженствующего онеметь перед ликом метрополии, обрести слово и выработать самобытные способы его репрезентации; и вопреки положениям постколониальной теории усилие это увенчалось успехом – так, «герои ранних, архаических фильмов Балабанова – фильмов, которые рисуют трагедию советского и постсоветского человека», – «звякие, неприканные, выброшенные в неуютный абсурдный мир волей автора-творца, терпели унижения, предавали себя и своих любимых, тщетно пытались остановиться, присесть, найти “комнату, чтобы жить”», но «жалкие Башмачкины русской литературы с течением времени обретали в фильмах достоинство воинов, как это происходило с кочегаром-якутом в “Кочегаре” и с проституткой в “Я тоже хочу”, благородно взятой на борт экипажем бандитов-паломников» [18]. Такова эволюция – в максимально упрощенном виде – балабановского героя, очевидно ведущего свой генезис из числа тех, кто всегда привлекал внимание Мишеля Фуко – «слабые и угнетаемые, социальные изгои – безумец, пациент, преступник, извращенец, – которые систематически подвергались исключению из общества» [19. Р. 154] (цит. по: [20. С. 77]), при этом, что показательно – в своих вариациях не предполагающего никаких предпочтений для *русского человека* и объединяющего в единой парадигме братьев и братков, обусловивших общенародный триумф Балабанова, англичанина Джона Бойла из фильма «Война», якутку Мергень из короткометражной ленты «Рекка», о которой А. Плахов отзывается как о «мощном сибирском эпо-

се, который так и не был закончен» [17. С. 1], и ее компатриота, майора Скрыбина по прозвищу Якут, контуженного в Афганистане Героя Советского Союза («Кочегар»). Что же касается взгляда художника, для которого «важнее не социальный универсум, а моральный социум», на общество, то крайне симптоматичным является здесь «Груз 200», где «патологический случай берется как экстремальный сгусток подсознания, которое вызревает в сверхдержавном обществе, отправляющем своих детей в мясорубку войны и коротающем время за пьяной болтовней о Городе Солнца. “Груз 200” дает ключ ко всему творчеству Балабанова. Этот ключ – трансгрессия, т.е. выход из природного состояния, который чаще всего осуществляется через сексуальную перверсию, насилие, алкоголь или наркотики. Но может быть также результатом резкой общественной мутации: тогда советское прошлое обретает некрофильские черты живого трупа, завораживающего и отталкивающего, формирующего сегодняшний несоветский застойный стиль» [17. С. 1].

Таким образом, «провинциал» Балабанов демонстративно отвергает востребованный официальной культурой дискурс и создает собственное художественное пространство: «снег, водка, банька, кожаная куртка, церковь без крыши, люди без будущего, русский рок на саундтреке» [18], имеющее к реальной российской действительности отношение столь же несомненное, сколь и опосредованное (примеры тому – и полнометражный дебют Балабанова «Счастливые дни», снятый по мотивам творчества Сэмюэла Беккета, и «автострада, которая и составляет весь сюжет и место действия в последнем фильме режиссера “Я тоже хочу”» [18]), что придает балабановским сюжетам универсальность, чего не случилось бы, останься они исключительно в рамках натуралистического среза исторических и социальных реалий жизни России рубежа веков. И хотя Виктор Топоров в предисловии к сборнику сценариев Балабанова утверждает: «Показательн[а] оставшаяся недоснятой “Река” с бесконечной цепной реакцией деления на овец и козлиц и с <...> моралью, восходящей <...> к Иосифу Бродскому: “Есть всюду жизнь, и здесь была своя”... Показателен незавершенный “Американец” с социальным раскладом, справедливость которого верифицировал бы любой независимый социолог. Показателен, разумеется, и “Груз 200”, который можно – и должно – осмыслить как реалистический диагноз сегодняш-

них общественных хворей, выданный за химерический их анамнез» [21. С. 9], на самом деле Балабанов, разумеется, перелицовывает историю в беллетристику; но ввиду темы настоящего исследования важно, что априори безгласный «субалтерн» здесь, как глубоко верно констатирует А. Плахов, есть «единственный народный герой современного российского кинофольклора, творец первой постсоветской мифологии – мифологии “братства”. Уже не интернационального, но и несводимого к русскости, как некоторым бы хотелось» [17. С. 1]. Конечно, все это имеет место лишь в том случае, если признать правомерность концепции А. Эткинды о том, что российская власть «применяла колониальные режимы непрямого правления – принудительные, коммунитарные и экзотизирующие – к собственному населению» [22. С. 16].

Так или иначе, метрополия в дилогии Балабанова утрачивает статус оплота модерности. В связи с этим интерес представляет замечание С. Кудрявцева по поводу того, что «на самом-то деле, фильм “Брат” нельзя рассматривать в отрыве также и от предшествующей новеллы “Трофим”... Знаменательно, что Данила из “Брата” приезжает, как и крестьянин-“убивец” Трофим, в столь же враждебный и пугающий город на Неве, только современный, уже утративший приметы имперской столицы и подрастерявший величие культурного центра Европы, былой “северной Венеции”. Этот Петербург конца XX века, можно сказать, превратился в некое подобие унылого кладбища» [14], эхом отзывающееся в риторических вопросах В. Топорова: «Помнит ли восторженный зритель обоих “Братьев” о том, что родного брата <...> перед тем, как отправиться в Петербург, зарубил Трофим из одноименной короткометражки? А в город – сначала в Питер, потом в Москву – Данила Багров приходит, как тот же Трофим (или как землемер К. – в Замок)?» [21. С. 9]. При этом и кино-, и литературный критик не обращают внимания на то, что прибывает Данила в Петербург из уездного Приозерска, который в первом фильме предстает пространством, бытующим по законам не только консервативным: на вопрос избитого героя «У вас есть “Наутилус”, диск “Крылья”?»:

- Нет, – не глядя на него, хмуро сказала продавец. Ей было некогда. Она распаковывала новое разноцветное и очень дешевое мыло.
- А что-нибудь другое «Наутилусов» есть? – после паузы спросил он.
- <...>

– Чего тебе надо? – грубо спросила она и выпрямилась. – Иди отсюда! А то еще милицию позову [23. С. 155],
но и патриархальным в значении незыблемости нравственных установок: после эпизода стычки с охранниками на съемках клипа «Наутилус Помпилиус», с которого начинается «Брат», «немолодой капитан с одутловатым испитым лицом» отпускает Данилу со словами: «Ты их охраннику руку сломал и чуть глаз не выбил. Не был бы трезвый, я б тебя посадил. Иди». Но истинная причина заключается, конечно, не в строгом следовании букве закона, а в том, что, по словам капитана, который «смотрел в окно на уходящего по улице Данилу», отец последнего, «Багров Сергей Платонович, сорок второго года рождения. Вор-рецидивист. Убит в местах лишения свободы в январе восемьдесят второго года. Одноклассник мой» [23. С. 154].

Неслучайно именно здесь пребывает мать обоих Багровых, ведущая с Данилой в первом фильме беседу, иронично обыгранную во втором в зеркальном эпизоде разговора с Виктором:

– Как жить-то будем? Зарплату уж три месяца как не платят. А ты все железы свои включаешь. – Она резко протянула руку, он прикрыл плеер. – Работать не хочешь. Воровать, что ль, пойдешь? Как отец твой непутевый. А? Морда синяя... Смотреть... тьфу. – Она в сердцах сплюнула и встала. – Одна у меня надежда и поддержка, Витенька мой, первенький. Кормилец. – Она взяла с полки альбом и пошла назад. – Не пишет, а денежки шлет. Редко, да много. Большой, видно, человек стал теперь в Ленинграде-то. – Она открыла альбом. – Ой-отъ маленькие каки хорошие все. Глянь-ка.

– Да видел я.

– А ты ишо посмотри.

Идут фотографии брата, потом брата с Данилой, потом опять брата.

– Ехал бы ты в Ленинград к брату-то, а? Може, в люди выведет тебя, дурака. Он же вместо отца тебе. Тут и адрес обратный был. Фонтан... какой-то, семьдесят три, что ли? Старый, правда... Да чуть че, людей спросишь. Чай, не бусурмане живут [23. С. 156].

И:

В маленькой комнате за столом напротив телевизора сидел пьяный Витя в расстегнутом милицейском кителе с сержантскими погонами. Перед ним стояла недопитая бутылка водки и грязная тарелка с остатками супа.

– Вот, смотри, смотри... Брат-то у тебя, а!.. – причитала мать, вытирая слезы. – Вон в Москве уж... По телевизору показывают... А ты тут

водку жрешь сидишь, сволочь... Нет чтоб матери помочь... Помру от я уж...

– Ничего, мать... – промычал Витя.

– Ехал бы, что ль, к брату в Москву. Глядишь, пристроит тебя куда, дурака... Чай, не бросит. Брат ведь твой...

– Да пошел он... [23. С. 192].

Эта закольцованность, с одной стороны, утверждает необходимость заботы о «брате», каким бы он ни был, т.е. архаические ценности (резкое «– А ты ишо посмотри», акцентированное как в сценарии, так и собственно в фильме, служит тому подтверждением; значимой представляется и «оральная» запись слова¹ «еще», становящегося просторечием «ишо») (как и лексемы «ой-оть», «каки», «може»), что, вероятно, восходит к постколониальной «провинциализации», целью которой является философская критика эпистемиологического базиса метрополии [25], очевидно проводимая в работах Балабанова), а с другой – травестированное повторение нравственных установок, обращенное в «Брате 2» уже к «первенькому», «кормильцу», создает ощущение замкнутого круга; и вместе с тем в соотношении двух диалогов рождается мысль об абсолютной непостижимости жизни, не сводимой ни к каким бесспорным максимам о ней, какими бы верными они ни казались и в какую бы многовековую глубину становления национального характера ни уходили. Так или иначе, проводником подлинных аксиологических доминант, пусть и проблематизированным в связи с амбивалентностью реалий художественного мира балабановского диптиха, является именно провинция, в которую, к слову, главный герой также пребывает из некоего и вовсе трансцендентного иномирья, так как, согласно наблюдению С. Кудрявцева, «нет особых подтверждений, что он вообще служил в армии, да это, собственно говоря, и не так важно, поскольку Данила – скорее, персонификация идеи, по-своему условная фигура, словно призванная проверить этот мир по отношению к ряду “больных проблем”»; и далее критик высказывает предположение о том, что герой – «как библейский пророк Даниил, единственный, кто был способен

¹ Об этом концепте как составляющей одной из семиотических стратегий, которой придерживается Евгений Харитонов в своих литературных произведениях, говорит Алексей Конаков [24].

разгадывать сны царя Навуходоносора, кстати, совершившего немало греховных деяний. Не менее заманчиво увидеть в этом, без сомнения, альтер-эго автора “Брата” некоего ангела-истребителя, который может своей мстью-воздаянием покарать погрязших в пороках и преступлениях, главное же – в неверии и лжи, обитателей новоявленного вовсе не Иерусалима, а Содома. И вслед за этим якобы должен придти черед не менее ненавистой Москве (получается, что она – как Гоморра), и уж полный кирдык наступит для злокозненной Америки, которая вообще подобна “геенне огненной”» [14], на удивление хорошо согласующееся с аргументируемой нами гипотезой о том, что традиционная бинарная оппозиция монополии и провинции репрезентируется в «Брате» с весьма неортодоксальной точки зрения, пусть и восходящей к Николаю Лескову как выразителю русской глубинки, той эндемической правды, что в ней сокрыта.

Как и для Лескова, для Балабанова главное – потенциал национальной почвы, бенефициаром которой он себя мыслит; и потому его персонажи – простые люди, в которых прозревается величие и масштаб мифологических и библейских героев, сопоставимость с которыми есть знак мощи народной почвы, откуда буквально восстает Данила в начале фильма «Брат» (без всяких пошлых коннотаций с заезженным «Россия встает с колен»), становясь, вопреки видящемуся излишне авантюрным допущению Кудрявцева, ее олицетворением, антропологической универсалией, чьим образом Балабанов в некотором смысле продолжает дело Николая Гоголя – образностью (ярчайший пример – выморочный балабановский Петербург, по которому курсирует «пустой, без крыши и сидений трамвай, разьежавший по рельсам без всякой видимой цели» [26. С. 14]), стилем (можно вспомнить сыплющего поговорками уголовника Круглого, а можно – шире – то, что «про цитаты из “Брата” не получается сказать, что они ушли в народ, скорее, они из народа пришли» [27. С. 24]), но главное – обращением к земле, что не может не породить богатыря: «Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца? Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройти ему? И грозно объемлет меня могучее пространство, страшною силою отразься во глубине моей; неестественной властью осветились мои очи: у! какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь!...» [28. С. 208]. В «Брате 2» же,

когда герой «под завязку с большими понтами улетает из Чикаго в Москву, откупив у сутенера русскую девчонку» [29], практически дословно экранизируется, пусть и в технологически-трансформированном виде, хрестоматийное гоголевское пророчество: «Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка, несешься? Дымом дымитесь под тобою дорога, гремят мосты, все отстает и остается позади. Остановился пораженный Божьим чудом созерцатель: не молния ли это, сброшенная с неба? что значит это наводящее ужас движение? <...> Русь, куда ж несешься ты, дай ответ? Не дает ответа. Чудным звоном заливаются колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо все, что ни есть на земли, и косясь посторониваются и дают ей дорогу другие народы и государства» [28. С. 232]. Можно ли увидеть в этом чреватый националистическими настроениями консервативный откат? Разумеется, ведь, подобно тому, как упомянутую книгу А. Эткинды «Внутренняя колонизация. Имперский опыт России» «могут использовать буквальными сторонниками этой теории, т.е. откровенные националисты: “Этой книгой, которая издана и на русском языке, могут воспользоваться в своих интересах защитники имперского прошлого в Российской Федерации и других странах постсоветского пространства”» [30. Р. 357] (цит. по: [31. С. 88–89]), могут они использовать и гоголевский палладиум Руси, и возмутившую многих маскулинную модерность «Брата», и, казалось бы, уже совершенно посконный мачизм «Брата 2», на поверку оборачивающегося совсем иной ипостасью – подчеркнутой мрачной постгероикой, однозначно заявленной соотношением саундтреков дилогии и характерной для мизантропа Балабанова, каким «он пришел в кино – из прославленной свердловской рок-тусовки» [21. С. 7], о принципиально нонконформистском характере которой почему-то зачастую забывают те, кто обвиняет режиссера во впадении в крайности великодержавного шовинизма.

Контекст знаменитого изречения о том, что «сила в правде» – несомненно, наиболее расхожей сентенции из всего балабановского наследия, – с безапелляционной уверенностью заявленного Данилой Американцу и ставшего апофеозом незамысловатого – на взгляд многих – русского экшн-фильма про то, как «наш брат мочит ненавистных ура-патриотам долбанных америкосов» [32], также весьма

далек от незатейливой афористичности националистически ориентированной модерности, якобы отчего-то определившей позицию автора в «Брате 2»:

– Вот скажи мне, Американец, в чем сила? – спросил он. – Разве в деньгах? – Он кивнул на Витину фотографию на столе. – И брат говорит, что в деньгах. Ну, вот у тебя много денег, и что?.. Нет, деньги – это все-таки пыль. Сегодня они есть, а завтра все. – Он развел руками. <...> Американец смотрел на него широко раскрытыми глазами, ни слова не понимая. – А я думаю, что сила в правде. У кого правда, тот и сильнее. Вот если ты обманул кого-то и разбогател, разве ты стал сильнее? Не стал, потому что правды за тобой нет. А правда за тем, кого ты обманул. Значит, он сильнее. Да? – говорил Данила.

– Да, – ответил Американец и заплакал.

Весь кураж последних дней сразу пропал. Данила опустил голову, потом посмотрел в окно.

– Дмитрий Громов. Мани давай, – устало сказал он.

Американец понял и закивал [23. С. 246–247].

Помимо отчетливо осознаваемого щемяще-безотрадного настроения обращает на себя внимание незнание собеседниками языка друг друга, обрекающее их на афазию (вспомним в связи с этим, что рассказ Владимира Короленко о жизни в Америке мигрантов, покинувших родное село Лозицы Волынской губернии, знаково называется «Без языка»²). Для Данилы это значимо на протяжении всего фильма в качестве утверждения своей *исключительно* национальной идентичности, грандиозностью замещающей индивидуальное, личностное начало (что вступает в противоречие с тезисом Клауса Мюллера и Андреаса Пикеля о том, что в Центральной и Восточной Европе возрождению национализма противостоит европеизация [33] (цит. по: [31. С. 86])); но непоколебимость ее основы проблематизируется, в числе прочего, диалогом с нью-йоркским таксистом, суждения и интонации голоса которого коррелируют с таковыми таксиста в Москве (и – саркастически – Владимира Жириновского), что под-

² Наблюдение принадлежит Алексею Козлову, высказавшему его в рамках обсуждения доклада, представленного на II Международной научной конференции «Национальное, имперское, колониальное в русской литературе» (г. Томск, 22–24 сентября 2020 г.), за которое автор выражает искреннюю благодарность.

тверждает наблюдения о субстанциальном пространственном единстве картины:

Водитель ударил рукой по козырьку. – Чего ты приперся сюда? – агрессивно спросил он.

– Посмотреть, как люди живут, – мирно сказал Данила.

– Посмотреть... ага... Я вашего брата насквозь вижу... Давно езжу. Сначала у знакомых... потом посуду мыть или грузчиком в магазине... квартирку снимешь... и привет родителям... а там куда кривая американской мечты выведет... – Он саркастически улыбнулся и ударил по козырьку.

– Зря вы так, – тихо сказал Данила. – Я Родину люблю.

– А-а!.. Патриот?! Русская идея! Достоевский! Держава! – обрадовался водитель. – А где твоя Родина, сынок? А? – Он в сердцах ударил по козырьку. – Сдал Горбачев твою Родину американцам, чтобы со своей бабой Раей тусоваться красиво. Теперь Родина твоя людьми своими, ядерным оружием и нефтью торгует! Две войны и Крым просрала! Русских людей в Прибалтике сдала! Сербов на Балканах сдала... И правит ей алкоголик синий, Боря, земляк мой. Родина!.. Сегодня Родина там, где заднице тепло! И ты это лучше меня знаешь, сынок! Затем и приехал!.. – Он ударил по козырьку [23. С. 223].

Понимание все же имеет место лишь тогда, когда герой говорит на языке торжествующей меркантильности жизни и требует отдать деньги – «мани». Материальное расширяется здесь до поистине пантеистического, втягивая в свою орбиту и «любящего Родину» Данилу, пусть и ни в коей мере не становясь детерминирующей его личности. И все же он должен – в который уже раз – заговорить на чуждом для себя языке, чтобы достичь желаемого. В некотором смысле это – признание неизбежности того устройства человеческого бытия, над которым будто бы одерживает победу нравственная монолитность героя фильма.

В случае же Американца потеря речи вызвана осознанием непосредственной угрозы жизни, столкновение с которым парализует человека, которому есть что терять. В результате имеет место трагическое разобщение, приводящее к ощущению неизбежности всеобщего одиночества. Уже в начале, войдя в вестибюль телецентра, где должна сниматься программа, Данила спрашивает:

– А вы не знаете, где здесь пропуск выписывают? – спросил он у женщины.

Она молча указала на окошко и отвернулась [23. С. 189],

и немного дальше:

На третьем этаже в лифт вошел знаменитый ведущий Валдис Пельш и нажал на двенадцатый этаж. Данила узнал его и смутился.

Пельш посмотрел на него.

– Здравсьте, – робко сказал Данила.

– Здравствуйте, – вежливо ответил Пельш и отвернулся [23. С. 189],

частные случаи выстраиваются в систему: невозможность Кости договориться с шефом:

В здание банка вошел генеральный директор. Охрана осталась у входа. Директор быстро пошел по коридору.

– Валентин Эдгарович, – Костя пристроился рядом с мощной фигурой шефа, – я Костя Громов, сын Ивана Алексеевича из Тулы...

– Да-да, я помню... Что у вас?

– Два года назад вы помогли моему брату... он в Чикаго в хоккее играет...

– Ну и?.. – явно не вспомнил шеф.

– Так вот, ваш партнер, Меннис из Чикаго, которого вы попросили тогда позаботиться о Дмитриии, моем брате, обманул его и забрал все его деньги себе... – спешил Костя. Они уже подходили к кабинету. Шеф остановился и вопросительно посмотрел на Костю. – Поговорите с ним, пожалуйста... Если он и вас не послушает, тогда уж я сам... – выдохнул Костя.

– Что «сам»? – не понял шеф.

– Ну... поговорю...

– С кем?

– С Меннисом. Он же к вам приехал...

– Хорошо, Константин, я поговорю, – сказал шеф, вошел в офис и задумался [23. С. 196],

безуспешные попытки дозвониться как проявление напрасного старания вступить в диалог:

Данила напихал мелочи в автомат и набрал Митин номер.

– Митя! Алло! Митя!.. – кричал он. Падали деньги. – Это Данила из Москвы! Костин друг! Алло!.. Мне надо встретиться с тобой... Возьми трубку!.. У меня важная информация от Кости!.. Алло!..

Дмитрий Громов, как две капли воды похожий на брата, только со светлыми волосами, сидел на полу напротив автоответчика и слушал Данилины крики. Раздался сигнал, и Данилин голос оборвался [23. С. 230], разговоры по телефону (малосодержательные, неконкретные или откровенно лживые, как спешный обмен репликами между Данилой и Ириной) как суррогат истинной коммуникации:

На станции метро Данила порылся в карманах и насовал монеток в аппарат.

– Митя! – закричал он. – Возьми трубку! Это Данила из Москвы! Алло, алло, Митя!.. Привет! Я уж думал, не дозвонюсь никогда... Встретиться надо... Так это больше тебе надо... Меня Костя попросил... Убил его... Да нет, по телефону нельзя... [23. С. 235];

В кармане запищал телефон.

– Привет, ты где? – Ирина лежала на полу и пила что-то через трубочку. Орало МУЗ-ТВ.

– Да тут, под Тулой застрял! Машина сломалась! – стараюсь перекрычать грузовики, орал Данила. – У тебя как? Нормально?

– Отлично. Заедешь сегодня?

– Не!.. Сегодня не смогу! Звони!.. [23. С. 225].

Разумеется, этот и без того пространный список не является закрытым, однако и приведенных примеров достаточно, чтобы сделать вывод о тотальной духовной атомизации, распаде жизни. И само ощущение «недостаточности» ее вербального выражения проистекает у Балабанова из острой жажды полноты духовного общения. Режиссер ищет и находит помимо слов иные средства передачи мысли и чувства, ведущие к сближению людей за пределами изустной речи.

Одним из способов достижения этого становится, каким бы отвлеченным это ни представлялось, внутренняя близость между людьми, никоим образом не определяемая национальной принадлежностью. Пример такой человеческой связи есть отношения Данилы с дальнобойщиком Бэном, который неоднократно помогал герою и при расставании с которым:

– Сэнк ю, – сказал Данила Бэну и крепко пожал ему руку. Они постояли так мгновение, а потом обнялись. Данила достал из кармана CD, дал Бэну и пошел к стойке.

В кабине Бэн вставил диск, и машина тронулась. Он ехал быстро и смотрел вперед. По щеке потекла слеза [23. С. 249].

Это сродство подчеркивается транснациональным языком музыки, в которой Балабанов всегда ощущает огромную содержательную емкость и непосредственность ее передачи. Не говоря о семантической насыщенности музыки к «Брату 2» (анализ которой уже становился предметом специального исследования [34]), ограничимся, помимо приведенной, одной цитатой:

Данила смеялся вместе с ним, а потом сказал:
– Рашн мюзик, – и поставил кассету [23. С. 228].

Итак, единение музыкой и дорогой; не знающий ни слова по-русски, американец оказывается ближе Даниле, чем Дмитрий Громов, ради помощи которому он, рискуя жизнью, и отправляется в свой крестовый поход: Митя ни разу не задает вопрос о гибели брата, не готов предоставить бесприютному Даниле крышу над головой (якобы по причине того, что «у меня гел сейчас новая... она не поймет... здесь так не принято... ну, ты понимаешь...»), при том что «Данила понял, что он врет, и понимающе кивнул» [23. С. 236]), а во время последней встречи с ним:

- А как же теперь с новыми поступлениями? – спросил он. – Они же опять пойдут на счет Менниса.
- А ты скажи, чтобы на твой шли.
- А контракт?
- Забудь. – Данила в последний раз сжал Митину руку и отпустил.
- И там это... еще проценты были... – немного смущаясь, проговорил Митя.
- А как на брата похож... – пристально глядя на него, сказал Данила, потом накинул на плечо сумку и быстро пошел [23. С. 247].

Данила, вопреки собственным словам о том, что «Русские на войне своих не бросают» [23. С. 238], оставляет в Чикаго брата, вероятно, с связи с пережитым им экзистенциальным опытом, понимая, что война – это вовсе не национальные столкновения: он, убив множество людей, не отомстил при этом за смерть друга; в жадном желании абстрактной справедливости помог человеку, который оказался недостойн жертв, принесенных на этом пути; потерял брата (инвектива которого «Да пошел он...»), адресованная Даниле, симп-

томатично предшествует названию фильма, подтверждая слова Сергея Сельянова, сказанные в отношении первой части, о том, что «общинная система жизни» при социализме переходит к «индивидуальной ответственности», и даже родственные связи, дающие объяснение названию фильма, перестают работать [35]), полностью разделившего ценностную парадигму американской цивилизации как проводника модерности; приобрел брата по оружию в лице проститутки Даши, образ которой явственно соотносится с Витей – от нескрываемых черт внешнего облика (напомним, что оба они лысые) до уменьшительной формы антропонимов, выражающих авторское отношение к персонажам (заметим, что в гораздо более небрежном сценарии к первому «Брату» используется исключительно полная форма имени Виктор, значение которого горько-иронически обыгрывается тем, что он оказывается нравственным банкротом). Галерея схематичных женских персонажей, воплощающих все ипостаси женщины в логике имперской / колониальной модерности (мать – любовница (Ирина Салтыкова – Лиза Джеффри) – падшая женщина, которую необходимо спасти (поэтический миф о блуднице, возрожденной нравственной высотой героя, едко развенчивается Балабановым в грязных реалиях чикагских окраин, насельниками которых ожидаемо являются сутенеры и проститутки отнюдь не «с золотым сердцем»), неожиданно дополняется боевым товарищем, соратником, что радикально разрушает традиционные гендерные дефиниции безусловным превосходством женщины над своим гендерным коррелятом; кроме того, уже в приведенном перечне очевидно корректируется в постколониальной логике и, казалось бы, присущая Даниле расоизация («А... а то я евреев как-то не очень...» [23. С. 159]) включением в донжуанский список героя чернокожей журналистки. Все эти контаминации формируют оригинальную парадигму авторского взгляда, критически «взрывающего» вроде бы самоочевидный националистический дискурс с присущими ему расизмом, сексизмом и иными ксенофобными чертами. Репатриация в Москву в контексте откровения о том, что Россия и США в своем соотношении не представляют эпистемиологическую и культурную оппозицию:

– Поехали с нами домой. Там хорошо.

– А что я там делать буду?

– А здесь что делаешь?

Даша не ответила [23. С. 242],

как, впрочем, не отвечает и Данила, что открывается герою, невозвратно далеко ушедшему от бесхитростно-агрессивного «Не брат ты мне...», есть возвращение в бытийную пустоту, исполненную фикциональных смыслов, остающихся, тем не менее, единственно значимыми для него; реквиемом по утраченной воле к жизни, по возможности самореализации становится песня «Прощальное письмо», исполнение которой детским хором под руководством Михаила Славкина уступает место голосу Вячеслава Бутусова, привносящего дух 1980-х гг., сделавших эту песню гимном неформальных прозападных движений эпохи Перестройки, выражением оппозиционного бытия и искренних надежд на грядущие преобразования. Чаения не оправдались, и «герой нашего времени», «герой земли», порождение национальной почвы, спиритуализируется в полете, в транснациональном пространстве неба, становясь проекцией на лирического героя «Прощального письма» в логике теории истинных и ложных страстей французского философа, утопического социалиста Франсуа Мари Шарля Фурье (может быть, неслучайно свои шариковские социальные максимы Данила в «Брате» излагал французу?).

По словам Александра Янушкевича, «сама проблема “героя века” как этико-философская и общественно-историческая антропологема вошла в русскую культуру на рубеже веков» [36. С. 572]; исследователь говорил о рубеже XVIII–XIX вв., но два века спустя эта концепция ничуть не утратила своей злободневной остроты и актуальности. И Алексей Балабанов, «хищный гуманист», нигилист и мизантроп, внес в ее развитие вклад, который невозможно переоценить – при том что его творчество до сих пор служит ареной идеологических и эстетических баталий, в которых сталкиваются диаметрально противоположные точки зрения; как заявляет Василий Корецкий, «в этом решительном отказе от прогнозов, определенности и дидактики вся сила кино Балабанова. Оно всегда было о настоящем, даже если действие происходило в начале века, – о времени, в котором вещи не хороши и не плохи, а таковы, какие они есть. Именно этот принципиальный отказ от оценки традиционно вызывал ярость критиков Балабанова. Данила Багров – он кто: фашист или патриот?..» [18]. По нашему мнению, некоторые традиционно «темные

места» в одном из самых шумевших, но вместе с тем непонятых фильмов режиссера позволяют прояснить постулаты пост- и отчасти деколониальной (как манифестирует ее М. Глостанова) теорий, выявляющих оригинальную «гибридную» идентичность самого художника и принципиально амбивалентную природу его известнейшего героя. Безусловно, этот взгляд не претендует на хоть сколько-нибудь исчерпывающий характер, ибо, как известно, «российские радикальные националисты сегодня тоже используют постколониальную риторику... часто – хотя и не обязательно – интерпретируя империалистический дискурс как антиколониальную защиту “угнетаемого русского народа”» [37. С. 22] (и эпатажное творение Балабанова, небезуспешно притворяющееся немудреным комедийным боевиком, явно нарочно заигрывает с таким тривиальным прочтением, лукаво, хотя и не особо стараясь, скрывая свою истинную нешаблонную многозначность), однако предлагает альтернативную возможность понимания авторской концепции, явленной в эпохальном произведении отечественного кинематографа.

Литература

1. *Глостанова М.* Постколониальный удел и деколониальный выбор: постсоциалистическая медиация // Новое литературное обозрение. 2020. № 161. С. 66–84.
2. *Said E.W.* Orientalism. New York : Pantheon Books, 1978. 368 p.
3. *Spivak G.Ch.* In Other Worlds. Essays in Cultural Politics. New York : Methuen, 1987. 309 p.
4. *Bhabha H.K.* The Location of Culture. London; New York : Routledge, 1994. 285 p.
5. *Fanon F.* Peau noire, masques blancs. Paris : Éditions du Seuil, 1952. 188 p.
6. *Fanon F.* Les Damnés de la Terre. Paris : F. Maspero, 1961. 242 p.
7. *Pratt M.L.* Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation. London : Routledge, 1992. 257 p.
8. От редакции // Новое литературное обозрение. 2020. № 161. С. 7–8.
9. *Etkind A.* Internal Colonization: Russia's Imperial Experience. Cambridge : Polity, 2011. 289 p.
10. *Spivak G.Ch.* Can the Subaltern Speak? // Marxism and the Interpretation of Culture. Chicago : University of Illinois Press, 1988. P. 271–313.
11. *Джеймисон Ф.* Об интерпретации: Литература как социально-символический акт // Марксизм и интерпретация культуры. Москва ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2004. С. 33–66.

12. *Долин А.* К 20-летию «Брата» // Оттенки русского: очерки отечественного кино. М. : АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2018. С. 143–148.
13. *Экслер А.* Брат-2. URL: <https://www.exler.ru/films/brat-2.htm>
14. *Кудрявцев С.* Брат // 3500. Книга кинокритиков : в 2 т. М., 2008. Т. 1: А–М. URL: <https://kinanet.livejournal.com/1227825.html?mode=reply>
15. *Павлов А.* Культура культа // Искусство кино. 2011. Вып. 11. С. 87–98.
16. *Долин А.* «Жмурки» // Оттенки русского: очерки отечественного кино. М. : АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2018. С. 134–143.
17. *Плахов А.* Точность невозврата. Умер Алексей Балабанов // Коммерсантъ. 2013. № 83 (5115). С. 1.
18. *Корецкий В.* Не время для героев. Боги и герои Алексея Балабанова // Русский репортер. 2013. № 20 (298). URL: <http://rusrep.ru/article/2013/05/22/balabanov>
19. *Leitch V.* Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction. New York : Columbia University Press, 1983. 290 p.
20. *Ильин И.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. 256 с.
21. *Топоров В.* Предисловие // Балабанов А. «Груз 200» и другие киносценарии. СПб. : Сеанс, Амфора, 2007. С. 7–12.
22. *Эткинд А.* Внутренняя колонизация. Имперский опыт России. М. : Новое литературное обозрение, 2013. 448 с.
23. *Балабанов А.* «Груз 200» и другие киносценарии. СПб. : Сеанс, Амфора, 2007. 496 с.
24. *Конаков А.* Советская власть и всеобщая провинцификация Москвы: опыт постколониального прочтения текстов Евгения Харитонova // Новое литературное обозрение. 2020. № 161. С. 315–329.
25. *Chakrabarty D.* Provincializing Europe: postcolonial thought and historical Difference. Princeton : Princeton University Press, 2000. 336 p.
26. *Быков Д.* Где брат твой? // Огонек. 2000. № 18. С. 14.
27. *Сапрыкин Ю.* Сказка о пустоте. 20 лет «Брату» // Коммерсантъ Weekend. 2017. № 20.
28. *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений и писем : в 23 т. М., 2012. Т. 7, кн. 1. 758 с.
29. *Тишова Е.* Апология «Брата»: Данила Багров как фольклорный герой // Искусство кино. URL: <https://kinoart.ru/opinions/apologiya-brata-danila-bagrov-kak-folklornyy-geroy>
30. *Geraci R.* [Book review of] Alexander Etkind, Internal Colonization: Russia's Imperial Experience // Nationalities Papers: The Journal of Nationalism and Ethnicity. 2015. Vol. 43, № 2. P. 356–357.
31. *Уффельманн Д.* Постколониальная теория как пост-колониальный национализм // Новое литературное обозрение. 2020. № 161. С. 85–103.

32. *Гладильщиков Ю.* Самый трагический из русских киногениев: Портрет Алексея Балабанова // Искусство кино. URL: <https://kinoart.ru/opinions/samuy-tragicheskiy-iz-russkih-kinogeniev-portret-alekseya-balabanova>

33. *Müller K., Pickel A.* Varieties of Postcommunist Nationalism in Eastern Europe // Working Paper CSGP 09/7. Trent University. URL: <http://www.trentu.ca/globalpolitics/documents/MuellerandPickel079.pdf>

34. *Журкова Д.* «Брат 2» Алексея Балабанова: непрочитанное признание в любви // Наука телевидения. 2018. № 14.3. С. 92–114.

35. *Сенников Е.* Сергей Сельянов: «Только идиоты садятся за работу, планируя создать образ эпохи» // Republic. URL: <https://republic.ru/posts/89291>

36. *Янушкевич А.* История русской литературы первой трети XIX века. М. : Флинта, 2013. 748 с.

37. *Эткнд А., Уффельманн Д., Кукулин И.* Внутренняя колонизация России: между практикой и воображением // Там, внутри: практики внутренней колонизации в культурной истории России. М. : Новое литературное обозрение, 2012. С. 6–50.

(Post)Colonial Nationalism or National (Post)Colonialism: 20th Anniversary of *Brother 2*

Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies, 2021, 16, pp. 244–268. DOI: 10.17223/24099554/14/12

Evgeniy O. Tretyakov, Tomsk State University (Tomsk, Russia). E-mail: shvarcengopf@mail.ru

Keywords: Alexey Balabanov, *Brother 2*, nationalism, postcolonial theory, decolonial thought.

The article focuses on Alexey Balabanov's flagship film *Brother 2* (2000), which is devoted to the Russian neo-imperial ambitions and traditionally perceived as a “popular” manifesto of Russian nationalism. The author proposes an approach based on the concepts of postcolonial theory and decolonial thinking (in the Tlostanian sense). Firstly, the creation of a unique author's style by the “provincial” Balabanov (a native of Sverdlovsk) can be viewed as a contradiction to the postcolonial theory, which says that the “subaltern” (Gayatri Spivak) cannot speak in the face of the metropolis. Of course, this only takes place if we recognize the legitimacy of Alexander Etkind's concept of a specific “internal colonization” in the Russian statehood. Secondly, the evolution of Balabanov's hero does not imply any preferences for the Russians and constructs a single paradigm to unite Danila Bagrov – “the first real hero of the post-Soviet cinema” (Vasily Koretsky), the Englishman John Boyle from the film *War*, the Yakut woman Mergen from the short film *River*, Major Scriabin nicknamed Yakut (*Fireman*) ... Thus, Balabanov's mythology of “brotherhood” is not international, yet it cannot be reduced to Russianness (Andrey Plakhov). Thirdly, the metropolis in Balabanov's dilogy, be it “not Leningrad, but Petersburg”, the capital Moscow or the gangster Chicago, is losing its status as a stronghold of modernity. Its invi-

ability can be seen in the empty streets of St. Petersburg and Moscow. Danila arrives in St. Petersburg from the provincial Priozersk, where life is marked by the patriarchal humanity (images of his mother, his father's classmate). The hero epitomizes the power of the national soil. He is an epic Bogatyr who goes back to the idea of heroism. In the finale, Danila leaves his brother in Chicago, having gone through an existential experience and realized that war is not a national clash. Having killed many people, he fails to avenge the death of a friend. He longs for abstract justice, but helps a man who is unworthy of the sacrifice. Danila acquires a real friend – an American named Ben and a brother in arms – a prostitute Dasha, who unexpectedly complements the gallery of seemingly schematic female characters epitomizing all the hypostases of a woman in the logic of imperial / colonial modernity (mother / lover / reborn harlot). All this radically destroys traditional national / gender definitions. Thus, these contaminations form the original paradigm of the author's view, which critically “explodes” the seemingly self-evident nationalist discourse of the film *Brother 2* with its inherent racism, sexism, and other xenophobic features.

References

1. Tlostanova, M. (1978) Postkolonial'nyy udel i dekolonial'nyy vybor: postsozialisticheskaya mediatsiya [Postcolonial destiny and decolonial choice: post-socialist mediation]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 161. pp. 66–84.
2. Said, E.W. (1978) *Orientalism*. New York: Pantheon Books.
3. Spivak, G.Ch. (1987) *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics*. New York: Methuen.
4. Bhabha, H.K. (1994) *The Location of Culture*. London; New York: Routledge.
5. Fanon, F. (1952) *Peau noire, masques blancs*. Paris: Éditions du Seuil.
6. Fanon, F. (1961) *Les Damnés de la Terre*. Paris: F. Maspero.
7. Pratt, M.L. (1992) *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge.
8. *Novoe literaturnoe obozrenie*. (2020) Ot redaktsii [Editorial]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 161. pp. 7–8.
9. Etkind, A. (2011) *Internal Colonization: Russia's Imperial Experience*. Cambridge: Polity.
10. Spivak, G.Ch. (1988) Can the Subaltern Speak? In: Nelson, C. (ed.) *Marxism and the Interpretation of Culture*. Chicago: University of Illinois Press. pp. 271–313.
11. Jameson, F. (2004) *Marxizm i interpretatsiya kul'tury* [Marxism and the Interpretation of Culture]. Translated from English. Moscow; Ekaterinburg: Kabinetnyy uchenyy. pp. 33–66.
12. Dolin, A. (2018a) *Ottenki russkogo: ocherki otechestvennogo kino* [Shades of Russian: Essays on National Cinema]. Moscow: AST: Redaktsiya Eleny Shubinoy. pp. 143–148.
13. Eksler, A. (n.d.) *Brat-2* [Brother 2]. [Online] Available from: <https://www.exler.ru/films/brat-2.htm>

14. Kudryavtsev, S. (2008) *3500. Kniga kinoretsenziy: v 2 t.* [3500. Book of cinema reviews: in 2 vols]. Vol. 1. Moscow: I.I. Naydenov. [Online] Available from: <https://kinanet.livejournal.com/1227825.html?mode=reply>
15. Pavlov, A. (2011) Kul'tura kul'ta [The cult culture]. *Iskusstvo kino*. 11. pp. 87–98.
16. Dolin, A. (2018b) *Ottenki russkogo: ocherki otechestvennogo kino* [Shades of Russian: Essays on National Cinema]. Moscow: AST: Redaktsiya Eleny Shubinoy. pp. 134–143.
17. Plakhov, A. (2013) Tochnost' nevozvrata. Umer Aleksey Balabanov [Accuracy of no return. Alexey Balabanov dies]. *Kommersant'*. 83(5115). p. 1.
18. Koretsky, V. (2013) Ne vremya dlya geroev. Bogi i geroi Alekseya Balabanova [No time for heroes. Gods and heroes of Alexei Balabanov]. *Russkiy reporter*. 20(298). [Online] Available from: <http://rusrep.ru/article/2013/05/22/balabanov>
19. Leitch, V. (1983) *Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction*. New York: Columbia University Press.
20. Ilyin, I. (1996) *Poststrukturalizm. Dekonstruktivizm. Postmodernizm* [Post-structuralism. Deconstructivism. Postmodernism]. Moscow: Intrada.
21. Toporov, V. (2007) Predislovie [Foreword]. In: Balabanov, A. "*Gruz 200*" i drugie kinostsenarii ["Cargo 200" and other screenplays]. St. Petersburg: Seans, Amfora. pp. 7–12.
22. Etkind, A. (2013) *Vnutrennyaya kolonizatsiya. Imperskiy opyt Rossii* [Internal colonization. Imperial experience of Russia]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
23. Balabanov, A. (2007) "*Gruz 200*" i drugie kinostsenarii ["Cargo 200" and other screenplays]. St. Petersburg: Seans, Amfora.
24. Konakov, A. (2020) Sovetskaya vlast' i vseobshchaya provintsifikatsiya Moskvy: opyt postkolonial'nogo prochteniya tekstov Evgeniya Kharitonova [Soviet power and the general provincification of Moscow: the postcolonial reading of Yevgeny Kharitonov's texts]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 161. pp. 315–329.
25. Chakrabarty, D. (2000) *Provincializing Europe: postcolonial thought and historical Difference*. Princeton: Princeton University Press.
26. Bykov, D. (2000) Gde brat tvoy? [Where is your brother?]. *Ogonek*. 18. p. 14.
27. Saprykin, Yu. (2017) Skazka o pustote. 20 let "Bratu" [The Tale of Emptiness. 20 years of "Brother"]. *Kommersant' Weekend*. 20.
28. Gogol, N.V. (2012) *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 23 t.* [Complete Works and Letters: in 23 vols]. Vol. 7(1). Moscow: Nauka.
29. Stishova, E. (n.d.) *Apologiya "Brata": Danila Bagrov kak fol'klorny geroy* [Apology of "Brother": Danila Bagrov as a folk hero]. [Online] Available from: <https://kinoart.ru/opinions/apologiya-brata-danila-bagrov-kak-folklorny-geroy>
30. Geraci, R. (2015) [Book review of] Alexander Etkind, *Internal Colonization: Russia's Imperial Experience*. *Nationalities Papers: The Journal of Nationalism and Ethnicity*. 43(2). pp. 356–357. DOI: 10.1177/00472441124499680

31. Uffelman, D. (2020) Postkolonial'naya teoriya kak post-kolonial'nyy natsionalizm [Postcolonial theory as post-colonial nationalism]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 161. pp. 85–103.
32. Gladilshchikov, Yu. (n.d.) *Samyy tragicheskiy iz russkikh kinogeniev: Portret Alekseya Balabanova* [The most tragic of Russian film geniuses: Portrait of Alexei Balabanov]. [Online] Available from: <https://kinoart.ru/opinions/samyy-tragicheskiy-iz-russkikh-kinogeniev-portret-alekseya-balabanova>
33. Müller, K. & Pickel, A. (n.d.) Varieties of Postcommunist Nationalism in Eastern Europe. *Working Paper CSGP 09/7*. [Online] Available from: <http://www.trentu.ca/globalpolitics/documents/MuellerandPickel079.pdf>
34. Zhurkova, D. (2018) “Brat 2” Alekseya Balabanova: neprochitannoe priznanie v lyubvi [“Brother 2” by Alexei Balabanov: an unread declaration of love]. *Nauka i teledeniya*. 14.3. pp. 92–114.
35. Sennikov, E. (n.d.) *Sergey Sel'yanov: “Tol'ko idioty sadyatsya za rabotu, planiruya sozdat' obraz epokhi”* [Sergei Selyanov: “Only idiots sit down to work, planning to create the image of the era”]. [Online] Available from: <https://republic.ru/posts/89291>
36. Yanushkevich, A. (2013) *Istoriya russkoy literatury pervoy treti XIX veka* [History of Russian literature of the first third of the 19th century]. Moscow: Flinta.
37. Etkind, A., Uffelman, D. & Kukulin, I. (2012) Vnutrennyaya kolonizatsiya Rossii: mezhdru praktikoy i voobrazheniem [Internal colonization of Russia: between practice and imagination]. In: Etkind, A., Uffelman, D. & Kukulin, I. (eds) *Tam, vnutri: praktiki vnutrenney kolonizatsii v kul'turnoy istorii Rossii* [There, inside: the practice of internal colonization in the cultural history of Russia]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. pp. 6–50.

К.С. Шаров

НЕОИМПЕРСКИЙ ЛЕЙТМОТИВ В ИСТОРИЧЕСКИХ РОССИЙСКИХ ФИЛЬМАХ 2000–2010-х гг. И ФЕНОМЕН КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЙ ПРАВОСЛАВНОЙ ПРОПОВЕДИ

Проанализирован исторический кинематограф двух последних десятилетий как православный гомилетический (проповеднический) инструмент. Особое внимание уделено исследованию неоимперского нарратива в такой проповеди. В качестве объекта исследования взяты фильмы, снятые по идеологическому заказу государства или Патриархии. Неважно, отдаленные ли времена изображаются в фильме или близкие нам, лейтмотив о Руси / Российской империи / Советском Союзе / постсоветской России как наднациональной сверхимперии проходит красной нитью сквозь новейший кинематограф.

Ключевые слова: неканоническая христианская проповедь, медиа, кинематограф, имперскость, Российская империя

Одно скажу, что мой простой Кириак понимал Христа, наверно, не хуже тех наших заезжих проповедников, которые бряцают, как кимвал звенящий, в ваших гостиных и ваших зимних садах. Там им и присутствовать... Вот в чем и будет заключаться весь успех этой салонной христовщины. Что нам до этих чудодеев? Они хотят не внизу идти, а поверху летать, но, имея, как пружинки, крыльца малые, а чревища великие, далеко не залетят и не прольют ни света веры, ни услады утешения в туманы нашей родины, где в дебрь из дебри ходит наш Христос – благий и добрый и, главное, до того терпеливый, что даже всякого самого плохенького из слуг своих он научил с покорностью смотреть, как разоряют Его дело те, которые должны бы сугубо этого бояться.

Н.С. Лесков. На краю света.

Введение

В последние два десятилетия в российском кинематографе все более активно воскрешается тема имперского сознания и идеологи-

ческого конструирования неоимперского подхода к современной российской действительности в рамках нарратива постсоветской «неоимперскости» [1–6]. Речь идет не столько о разработке идеи великой России с мировым предназначением и миссией по спасению всего человечества – славянофильских мотивов здесь вряд ли больше, чем западных. В большей степени новые исторические фильмы, снятые в основном по государственному или церковному запросу, конструируют притчу о великой наднациональной исторической империи, которая сплотила всех жителей, все народы, все регионы под единым и мудрым руководством царя / императора / патриарха [7–9]. Если речь идет о советских временах, то в роли монарха может выступать компартия в собирательном смысле или вождь как индивидуальный человек, а в роли гражданской религии – политическая идеология [10–11].

Важным моментом является широкое использование современной патриархией Русской православной церкви идеи имперскости как содержательной основы православной медийной кинематографической проповеди. Данный тип проповеди наряду с христианской проповедью в интернете, социальных сетях, видеоиграх стал все шире применяться православными священнослужителями и церковными организациями вслед за католиками и протестантами [12–18]. От иереев до клириков высшего ранга, таких как митрополит Волоколамский Иларион (Алфеев) или митрополит Псковский и Порховский Тихон (Шевкунов), все больше священнослужителей начинают вести видеоблоги, снимают ролики для интернет-аудитории, размещают в цифровом пространстве «онлайн-стримы» своих проповедей, наконец, снимают фильмы – как документальные, так и художественные [19, 20].

В данной статье, в основу которой частично легли главные тезисы выступления автора на конференции «Национальное, имперское, колониальное в русской литературе», мы проанализируем, насколько эксплуатация идеи имперскости способствует или, наоборот, препятствует успеху кинематографической православной проповеди в современной России и достижению задач церковных организаций, клириков или государственных чиновников, являющихся вдохновителями или заказчиками такой проповеди.

Неоимперский нарратив кинематографической православной проповеди при патриархе Кирилле

Широкое использование идеи имперскости как гомилетического приема проникло в Русскую православную церковь при нынешнем патриархе. В отличие от своих предшественников, патриарх Кирилл явно придерживается административного курса на сближение с нынешними государственными структурами, на использование механизмов управления внутри церковных организаций, практически списанных с государственных, а также на выстраивание в церкви жесткой, детерминированной и иерархизированной вертикали власти [21, 22]. Соответственно, вряд ли можно удивляться, что идеологическая работа текущей патриархии также приобретает черты российского государственного идеологического аппарата, в том числе реализуемого в кинематографе. Как известно со времен революции, «из всех искусств для власти одним из важнейших является кино» [23].

В фильмах, прямо или косвенно снятых по заказу церковных структур, связанных с патриархией, присутствуют два сильно различающихся типа разработки идеи имперскости: воскрешение идеалов Российской империи и конструирование новой имперскости как кинематографическая пропаганда, снятая на заказ. Первый тип, к которому можно отнести некоторые работы В.И. Хотиненко, К.Г. Шахназарова, Н.С. Михалкова, А.С. Кончаловского, П.Г. Чухрая, Н.Н. Досталы, С.В. Бодрова и ряда других выдающихся режиссеров, допускает намного большую степень творчества и самобытности, чем второй. По сути, деятельность данных режиссеров никогда не редуцируется до выполнения заказа государства или патриархии. Скорее, патриархия впоследствии придает желаемый идеологический окрас фильмам, снятым этими мастерами, и задает необходимые векторы их прочтения аудиторией верующих [24]. Второй тип часто подразумевает шаблонное, нетворческое выполнение идеологических предписаний власти и церковных организаций.

Одним из ярких примеров первой группы является фильм «Поп», снятый Владимиром Хотиненко в 2009 г. Катарийне ван дер Берг [25], Светлана Орищенко [26], Анна Моторина [27] и Утэ Маргграфф [28] недавно детально проанализировали идеологическую работу романиста (сценариста), режиссера и актеров на благо

Русской православной церкви в данной киноленте. Суть ее сводится к тому, что главный герой фильма священник Александр Ионин – идеализированная вымышленная фигура, однако мастерски вписанная в контекст событий Великой Отечественной войны, проходивших на Псковщине, человек, которым *должен был быть* православный клирик, оказавшийся в тех условиях. Он не имеет почти ничего общего со своим реальным историческим прототипом, отцом Алексием Ионовым, зато его образ сближается с фигурами древнерусских святых и современных подвижников, таких как приснопамятный архимандрит Иоанн (Крестьянкин). Кинематографический отец Александр выступает за отдельных людей, церковь, Божью правду, свою страну, несмотря на советскую власть. Это – идеальная имперскость, согласно принципу *Orthodoxie, Autocratie, Nationalité* графа С.С. Уварова.

К сожалению, такие фильмы, как «Поп», представляющие собой большую художественную ценность, в современности достаточно редки. В кинематографических шаблонных продуктах, снятых по идеологическому заказу, в качестве исторической и социально-философской основы можно выявить примитивное евразийство, содержащее элементы русского фашизма [29, 30], внеисторическое национальное мифотворчество, а также тезис о примате государства над индивидом, возведенный в абсолют. Идея о двух разновидностях власти (светской и церковной), органично сосуществующих друг с другом в ситуации абсолютизма, не нова, она восходит еще к византийскому цезарепапизму [31–33]. Как западном, так и российском кинематографе она получает символическое воплощение [34–38]. В идеологически выверенных фильмах за декларируемой приверженностью церковного руководства принципам чистоты православной веры, учению Христа и человеколюбию, за «хорошими» фигурами митрополита Алексия («Орда», 2011) и митрополита Филиппа («Царь», 2009) всегда маячат зловещие призраки патриарха Филарета, отца царя Михаила Романова, патриарха Никона, – вероятно, идеальных церковных администраторов с точки зрения патриарха Кирилла.

Основными составляющими неоимперского нарратива в современной идеологизированной кинематографической проповеди можно считать следующие:

1) притчу о великой наднациональной исторической империи (домонгольская Русь, Орда, Русское царство, Российская империя, наконец, Советский Союз);

2) вождизм, единое и мудрое руководство царя / императора / генсека / президента;

3) «органичный» синтез несоединимых идеалов Российской империи и Советского Союза;

4) антиисторизм, анахроничность, в том числе лингвистическую, историческое фэнтези вместо истории Русской православной церкви;

5) возведение национальной идеологии в статус национального архетипа, поиск и успешное нахождение «вечных» геополитических врагов и друзей России;

б) переосмысление, «гламуризацию» православия как «экспортного продукта» для Запада.

В следующих главах мы кратко рассмотрим главные особенности такой кинематографической проповеди.

Соединить несоединимое!

Отношения советского государства с церковью в годы гонений и репрессий, в том числе во времена Сталина, – вопрос крайне непростой и зачастую противоречивый. Тем не менее в последние годы во многочисленных церковных кругах наметилась «примирительная» тенденция, согласно которой власть, конечно, допустила много ошибок и преступлений по отношению к церкви и священнослужителям, однако этот исторический факт следует предать забвению на благо новым отношениям государства и церкви в наши дни [39].

Высказывания церковных иерархов и известных проповедников Русской православной церкви здесь пока весьма осторожны. Например, Иоанн Крестянкин не единожды говорил о патриархе Сергии (Страгородском) как о невольной жертве, в которую мало кто не швырнул камень со стороны историков и священнослужителей за его вынужденное сотрудничество со сталинскими властями, как о человеке, который в будущем обязательно будет канонизирован, поскольку во многом именно благодаря ему православная церковь не умерла на земле русской в годы преследований [40. С. 239–240].

Более радикально настроенные и не ограниченные церковной дисциплиной общественные деятели зачастую до явно еретических суждений. Так, ряд представителей Изборского клуба, в том числе известный писатель А.А. Проханов, председатель клуба, проводят многолетнюю кампанию по канонизации Сталина, заказывают рукописные иконы с изображением «вождя народов», устраивают не благословленные церковью акафисты в его честь как святому [41]. С точки зрения этой группы лиц, Советский Союз – закономерное и легитимное продолжение Российской империи, своего рода продукт социальной имперской эволюции, ход которой был предначертан самим Богом [42]. Они проводят прямую параллель между советской имперскостью и православием. «Поддержка» Сталиным РПЦ в 1940-е гг., выразившаяся в разрешении избрать нового патриарха, для Проханова и его сторонников – доказательство святости и богоизбранности вождя, который якобы, как и русские цари, утвердил государственную поддержку православной веры.

Такие эксцессы, вероятно, были бы удивительны, если бы не хорошо прослеживаемая идеологическая тенденция современной российской власти усидеть сразу на двух стульях, т.е. вывести свою легитимность как из наследного династического правления дома Романовых, так и из советского прошлого. Нередки сравнения Президента Путина с императором Николаем II и со Сталиным, проводимые даже официальными рупорами государственной пропаганды вроде телеведущих Д. Киселева и В. Соловьева. Согласно этой идеологии синтеза советского и имперского прошлого современное государство Российская Федерация вобрала все лучшее как из имперского периода истории, так и из советского периода. Подобный практически официальный синтез «бегемота с паровозом» вполне закономерно порождает идеи, разделяемые околоправославными фигурами наподобие Проханова. Тем не менее патриарх Кирилл никогда не высказывался неодобрительно ни о Сталине, ни о деятельности Советов в целом, что заставляет задуматься.

Подобная двойственная, неестественная позиция государства и Патриархии, нацеленная на соединение несоединимого, усугубляется еще и тем, что император Николай II был совсем недавно канонизирован в лике мучеников, а ряд православных священнослужителей и политических фигур вроде Натальи Поклонской публично делают

из личности последнего императора настоящий культ. Иногда дело доходит до смешного. На улицах некоторых российских городов в последние десять-пятнадцать лет можно было увидеть митинги, проводимые, с одной стороны, монархистами с иконами царя Николая и хоругвями, а с другой – коммунистами с «самопальными» иконическими изображениями Иосифа Сталина и красными флагами.

Соединить несоединимое невозможно, и прохановщина, думаю, не может принести никакой реальной пользы Русской православной церкви в деле кинематографической, да и любой другой православной проповеди. В противном случае мы рискуем прийти к абсурду «органичного» синтеза христианства и коммунизма, описанному В. Войновичем в его романе-антиутопии «Москва 2042», когда изображение Христа добавлялось в качестве четвертой фигуры к тройке Маркс – Ленин – Сталин на барельефах, а вместо крестного знамени люди накладывали на себя изображение пятиконечной звезды.

Для кинематографической гомилетики двойственность и неопределенность позиции РПЦ могут быть критичны. Общественные дебаты вокруг таких фильмов, как «Царь» (2009), «Великая» (2015) или «Матильда» (2017), показывают, что в обществе в целом присутствует неприятие вымученной и идеологически заштампованной православной проповеди, в которой синонимом верующего становится уже не просто патриот своей Родины, как в фильме «Поп», но массовый некритичный клевет власти.

Антиисторизм

Большая часть фильмов, содержащих государственную или церковную пропаганду, антиисторична, если под историчностью понимать соответствие событий, показанных в ленте, доказанным историческим фактам. Устранение исторической правдивости – хороший фундамент для любой кинопропаганды и в целом для любой идеологической программы. Показ на экране *собственной* истории, особенно в ситуации, когда глубокое и всестороннее изучение *настоящей* истории страны в российской школе элиминировано в пользу зубрежки дат и имен, оказывается весьма эффективным инструментом создания идеологических басен [43]. Молодое население скорее поверит в то, что князь Владимир был викингом, чем откроет учеб-

ник и прочитает пару глав, раскрывающих краткое содержание «Повести временных лет».

Удивительно то, что в советские времена к церковной истории и истории религии в кинематографе подходили зачастую с намного большим пиететом и профессионализмом, чем в нынешние времена заказной процерковной пропаганды. Кажется, все должно быть наоборот. Тем не менее в таких советских фильмах, как «Легенда о княгине Ольге», «Русь изначальная», «Александр Невский», «Ярослав Мудрый», «Семен Дежнев» или «Борис Годунов», исторической правды о жизни церкви на порядок больше, чем в современных «Тоболе», «Легенде о Коловрате», «Орде», «Царе» или «Викинге». Печально, что в эпоху, когда Русская православная церковь вновь легализовалась после десятилетий гонений и преследований и когда художественное кино о церкви и православии могло получить серьезное развитие и стать по-настоящему эффективным гомилетическим инструментом хотя бы для молодежи, привыкшей к визуальному способу получения информации, основной тенденцией остается превращение истории православия и православной церкви в лучшем случае в фэнтези, в худшем – в фарс.

Иным словом трудно назвать фильмы вроде «Викинга» (2016). Не останавливаясь на разборе исторических «киноляпов» сего творения, которым уже посвящены тысячи страниц в интернете, а также в публицистической и научной литературе, отметим лишь, что в фильме налицо грубая, примитивная, «топорная» пропаганда христианства. Это тем более прискорбно, что в консультировании съемочной бригады фильма «Викинг» участвовали и представители Патриархии, а также церковные историки. Как и в совершенно фэнтезийном «Скифе» (2018), в фильме «Викинг» проводится идея о том, что славянские язычники были полусумасшедшими маньяками, а пришедшие им на смену христиане – святыми. Я вовсе не говорю о том, что язычники были добрыми, человеколюбивыми и хорошими, а первые христианские проповедники на земле русской – хитрыми обманщиками, пронырами и лицемерами. Прекрасно известно, что славянские языческие жрецы часто приносили в жертву своим божествам людей, включая младенцев, а также творили массу прочих бесчинств. Однако в фильме «Викинг», в котором сценарист и режиссер могли показать идейное и моральное превосходство христианства над мра-

ком славянского язычества, ничего этого нет. Каким путем пришла к христианству Ольга, как к нему пришел сам Владимир? Какие душевные колебания и сомнения у них были? Мы видим не религиозное кино, а всего лишь духовный «попкорн» для масс: Владимир выбрал в качестве государственной религии христианство, поскольку епископ Корсуни показал ему, что тремя вылитыми на землю чашами воды смыты все грехи князя, коих у него за всю жизнь накопилось немало, и перед Богом он теперь уже был чист!

В основном именно такое примитивное суеверие вместо христианства проповедует «заказная» киногилетика последних лет. Найдём ли мы там примеры духовного подвига, аскетизма, человеколюбия, сострадательности, доброты? Найдём ли призыв переосмыслить, изменить свою жизнь? Скорее, там мы увидим христианский суррогат, где главная заповедь «делай что хочешь, а потом сходи в церковь, зажги свечу и Бог тебя простит» – максима, неоднократно повторяемая Б.Н. Ельциным, также возведенного имперской идеологией в ряды национальных героев. Увы, «заказная» кинематографическая проповедь двух последних десятилетий не заставляет зрителя задуматься о центральных моментах христианства: боговоплощении, искуплении, свободе выбора, бессмертии души. На блюде подается пережеванная идеологическая каша «язычник злой, христианин добрый». Примерно так же индейцам гуарани в Парагвае XVII в. проповедовали иезуиты, не скрывавшие своего лицемерия.

В «заказной» кинопроповеди никак не осмысляется вопрос, почему язычество было живо в умах многих людей еще в XII–XIII вв. Чем язычество так импонировало обычному русичу и почему христианство казалось ему зачастую сложным и запутанным? Почему за выздоровление Александра Невского наряду с церковной молитвой его ближайшие дружинники молились фигуркам Перуна, которые носили с собой завернутыми в ветошь и положенными в седельные сумки (момент, показанный в советском фильме «Александр Невский»)?

Разница между язычеством и христианством обычно сводится в «заказном» кино к нескольким визуальным символам. Так, в «Викинге» на уровне кинематографической картинки дихотомия «язычество-христианство» обыгрывается довольно примитивным обра-

зом: язычеству ставится в соответствие феноменально-непролазная грязь в Киеве в начале фильма, а христианству – подчеркнуто сияющий белый мрамор Корсуни в конце. Притом что в реальности в то время, когда в Киев приехал князь Олег (примерно за сто лет до событий, показываемых в «Викинге»), в городе, если верить «Повести временных лет», уже сотню лет, а то и дольше были дощатые мостовые, канализация, водостоки на домах, публичные уборные и относительная чистота.

Зачастую в современной кинопропаганде православия само православие включается в контекст фильма искусственно, «для галочки», как раньше «по заказу партии» во многие советские фильмы к месту и не к месту внедрялась идея об атеизме как финальном пункте человеческих духовных поисков. В фильмах «Тобол» (2019) и «Тайна печати дракона» (2019) православие уже показывается как имперско-евразийское религиозно-политическое течение, однако в такой шутовской форме, что зритель не может сделать никаких серьезных выводов о настоящем месте и роли православия в таком сложном процессе, как формирование евразийского пространства в составе Российской империи. Примитивным приемом в этих фильмах можно считать причисление символа православного восьмиконечного креста к архетипам-клише, соответствующим русскому человеку, таким как водка, морозы, сугробы, балалайки, ушанки, гротескный Петр I и медведи на поводках.

Самое главное – *подобная кинопроповедь не выполняет своих задач*, и зритель, далекий от православия, не может всерьез задуматься о Боге, о душе, о добре и зле, об историческом значении православия, т.е. о теологических, национально-формирующих и моральных аспектах той религии, к которой его, по замыслу заказчиков того или иного фильма, этот фильм должен подвести. Сценаристы и режиссеры пытаются балансировать между идеологическим заказом государства и Патриархии и местным вариантом российской религиозной политкорректности, когда нужно соблюдать баланс религий в мультиконфессиональном российском обществе.

В результате на выходе обычно получается калейдоскоп идей, символов, понятий, не формирующих даже четкой процерковной или прогосударственной идеологической картины, как, например, это получилось в фильме «Орда» (2012). Разумеется, признание по-

зитивной роли всех религий России имеет большое значение, однако в формировании империи как евразийской державы главную роль всегда играло православие. Более того, понять ряд моментов истории Руси, Русского царства или Российской империи попросту невозможно без учета важнейшей функции православной религии в выживании, укреплении и дальнейшем росте государства. В «Орде» киносъёмочная бригада показывает нам митрополита Алексея, отправившегося в Золотую Орду на исцеление монгольской ханши Тайдулы – подобный момент действительно имел место в истории. Но каким образом сценарист, режиссер и актеры показывают нам великого проповедника православия? Мы все время видим, что запутавшийся и изможденный человек с плутоватым видом и неприбранными волосами стоит на коленях перед язычниками-монголами, перед мусульманами, перед католиками-иезуитами, перед детьми, перед лошадьми и собаками. Не будем забывать, что святитель Алексей, митрополит Московский, был личным другом Сергия Радонежского, общественно-политической и религиозной фигурой, практически равной Сергию в деле формирования единой Руси, человеком, которого равно боялись и уважали русские и монголы. Может ли, к примеру, молодежь поверить в это и в то, что в тот непростой период именно православная вера, праведность, подвиг и сила духа таких людей, как митрополит Алексей и Сергий Радонежский, помогли сформироваться Руси как великой державе, восстановив ее из пепла раздробленности?

Гламуризация православия

Зачастую достаточно поверхностное представление о православии, пришедшее из США (например, из того же Голливуда), берется в качестве основы, на которую нанизываются современные российские политические идеологемы. Подобная «гламурная» духовная мишура обыкновенно выдается в кинематографической проповеди за «православие», т.е. продукт потребления массового зрителя, который придет толпой в храм, а когда его ожидания в отношении храма как места развлечения не оправдаются – уйдет из него.

Поучительными примерами «гламуризации» православия являются такие фильмы, как «Господа офицеры. Спасти императора»

(2008), «Александр. Невская битва» (2008), «Ярослав. Тысячу лет назад» (2010), «Иерей-сан. Исповедь самурая» (2015), «Легенда о Коловрате» (2018), уже упоминаемый здесь «Викинг». В этих фильмах православная вера – своего рода «экспортный товар» для Запада, призванный подчеркнуть уникальность и самобытность России и ее политического курса. Например, показательным является то, что практически в каждом из этих фильмов встречается медведь как символ-клише, понятный Западу. В «Легенде о Коловрате» и «Иерее-сане» это еще и «православный медведь», который помогает православным и на дух не терпит монголов-иноверцев («Легенда») или неверующих в Бога бандитов-рейдеров («Иерей-сан»).

Обращение язычников в христианство обыгрывается в фильмах наигранно-слащаво, по лекалам западных приключенческих фильмов для подростковой аудитории типа «Индианы Джонса», «Гарзана» или «Маугли». Обращение никогда не является плодом раздумий, а всегда ниспадает на человека неведь откуда. Часто христианизация является результатом видимой схватки с демоном («Скиф») или тотемным животным («Ярослав»). Грань между историческим православным фильмом и фильмом фэнтезийным стирается. «Исторического» «Ярослава» и фэнтезийного «Волкодава из племени Серых Псов» можно разделить на постмодернистские фрагменты, смешать и реконструировать любым образом, и семантическое поле обоих практически не изменится.

Возможно, фильм «1612», снятый В.И. Хотиненко, является не исторической хроникой, а своего рода историческим «былинным» сказом. Но режиссер этого и не скрывает [44]. Однако в фильмах, являющихся пропагандистскими агитками, малоизвестные режиссеры принимают серьезную мину и рисуют православие как битву добрых сил с монстрами и гоблинами. Таким образом, вновь имеет место редукция православия до пространства показного, видимого, нарочито демонстрируемого, хорошо понятного европейскому и американскому зрителю, который в большинстве своем не ищет в кинематографии духовного посыла.

Гламур вообще неотделим от пространства моды, и гламур в православии – тоже. В киногомилетике православные священнослужители всегда одеты с иголочки, их одеяния отстираны и отглажены, панагии сияют, стяги-иконы реют на ветру, даром что идет война

(«Викинг»), отступление («Господа офицеры»), преследование врагов («Легенда о Коловрате»), либо показывается жизнь рядового монастыря («Монах и бес») или азиатские степи («Орда»). Увы, хорошо заметна связь с настоящей тенденцией в Патриархии, заложенной патриархом Кириллом, – тенденции к роскоши, пышности, броскости внешней стороны убранств епископата и помпезности церковных служб. В «Царе» (2009) в глаза бросается разница между сияющей крахмалом одеждой митрополита Филиппа (Колычева), скроенной по византийскому образцу (в те времена это само по себе было невозможно), и какими-то жалкими и грязными рубищами, в которые вечно одет царь Иван Грозный.

Но, пожалуй, главным неотъемлемым моментом гламуризации православия является открыто подчеркиваемая связь христианской религии с «мнением партии», т.е. с имперской волей князя, царя, императора, вождя. И «Викинг», и «Ярослав», и «Александр» почти по одному лекалу демонстрируют в конце радостное наступление эры христианства, ознаменованное пафосной речью князя о единстве людей и народов, призванных под хоругви христианской веры, и о необходимости соблюдения верности государственной власти, которая позаботится обо всех и о каждом. Сомнительный курс нынешней патриархии на превращение Русской православной церкви в подобие государственного министерства, в безвольный, некритичный придаток российской власти – тем не менее без государственного бюджетного финансирования – отлично отражается в «заказной» киномилетике.

При просмотре данных фильмов создается впечатление, что обращение к Богу отдельно взятого человека вообще невозможно без разрешения и повеления русского государя-самодержца. В «Ярославе» установка огромного креста, которая происходит под напыщенную речь князя о благе его будущей власти для всех людей, идет в фильме со знаком равенства обращению душ человеческих к Богу. Как отметил один из критиков на портале «Кинопоиск», квинтэссенция таких фильмов – «Христос пришел, настала эра света! // Спасибо партии за это!»

К сожалению, приходится констатировать, что подобное «глянцевое», гламурное православное кино сейчас практически повсеместно подменяет фильмы, которые могли бы по-настоящему проповедовать истины православного вероучения.

Заключение

Разумеется, далеко не все современные российские исторические фильмы – это неоимперские пропагандистские трибуны. Считать так было бы глубоким заблуждением и несправедливостью по отношению к отечественному кинематографу. В российском кино есть и будут люди, подобные К.Г. Шахназарову, В.И. Хотиненко или В.В. Бортко, бережно работающие с материалом по истории православной церкви и религии. Есть множество фильмов, которые, как «Поп», «Наследники», «Раскол», «Остров», «Притчи», «Отец», «Странник», «Русский крест», «Белый тигр» и подобные им, по-настоящему проповедуют Христа и истины Его учения. Во-первых, они заставляют зрителя подойти к просмотру не как к развлекательному зрелищу, требующему в качестве неизменных атрибутов бутылку кока-колы и ведро попкорна, а как к проповеди, пусть и проповеди вне церковного амвона. А во-вторых, они учат задавать вопросы и рассуждать на тему веры.

Однако воспламенять «правильный» неоимперский дух в народе ТВ-каналы, киностудии и Минкульт доверяют не им, а представители Патриархии большей частью сохраняет молчание на их счет. Такие фильмы обычно не пускают в широкий кинопрокат и зачастую даже не показывают на центральных ТВ-каналах. Правят бал «викинги» и «коловраты» со злобными мультяшными монголами и позитивно заряженными православными медведями.

Показательно, что постепенно героями «неоимперских» фильмов и сериалов становятся люди, всегда вызывавшие в русском народе презрение, такие как энкавэдэшники и сотрудники КГБ. Эти герои в кинопространстве сближаются с христианскими праведниками и священниками, точно они все выполняют одну цель – укрепление вертикали власти и умаление значения отдельно взятого человека – как для государства, так и – кощунственно прозвучит! – якобы для Бога. Кинопроповедь вольно или невольно загоняется госзаказчиками, молчаливым, а иногда и гласным одобрением патриархии и услужливостью режиссеров в полностью маргинальный угол нашей культуры. Воспринимать серьезно такую кинематографическую гомилетику вскоре уже не получится. В итоге Русская православная церковь из-за слиш-

ком большого влияния властных структур на патриарха и центральные церковные организации рискует потерять в нашем обществе позиции в среде молодежи, привыкшей к визуальным рядам и медиапространству, которые имеет сейчас.

Упоминаемые художественные фильмы повествуют о принципиально разных эпохах в истории нашей страны, но их сценарии написаны по довольно похожим «неоимперским» идеологическим лекалам. При этом изображаемое в имперско-православных пропагандистских фильмах православие имеет мало общего как с историческими особенностями жизни Русской православной церкви, так и с идеалом православной морали. Православие в руках сценаристов и режиссеров, штампующих свои продукты на заказ, становится выхолощенным социально-медийным конструктом, существующим исключительно для благословения и поддержки государственной власти, а также для развлечения массового зрителя.

Подводя итоги, можно сказать, что внецерковная православная проповедь, произнесенная с нестандартных цифровых медиатрибун, а именно: на ТВ, в кино, интернете, в социальных сетях – задумка в целом неплохая. Более того, как показывает опыт, православное кино, обладающее большой проповеднической, моральной и эстетической ценностью, вполне может нести имперский посыл и тем не менее быть весьма значимым в культурном, религиозном и историческом плане.

Почему бы не порассуждать о евразийском пространстве и роли православия в его формировании? О тех же монголах и их отношении к православию? О болезненных и неоднозначных, но ничуть не менее важных периодах нашей истории и связанных с ними событиях, в которых Русская православная церковь являлась активным участником, таких как Ливонская война, присоединение Средней Азии к Российской империи или договор с большевиками, ознаменованный массовыми доносами внутри самой церкви? Почему бы не показать исторические фигуры русских святых и злодеев как реальных людей, а не как рэмбо-терминаторов и орков-троллей-гоблинов?

Дать зрителям пищу для ума и быть с ними честными – возможно, лучшие стандарты кинематографической проповеди Русской православной церкви. Политическая агитка не может быть искрен-

ней, а именно в искренности замысла и его реализации кроется успех христианского проповедника.

Литература

1. *Вантух В.Ю.* Отражение общественно-политического курса государства в российском кинематографе 2000-х гг. // Труды молодых ученых Алтайского государственного университета. 2010. № 7. С. 257–258.
2. *Хренов Н.А.* Русское кино на рубеже XX–XXI веков: коллективное бессознательное и цивилизационная идентичность // Вопросы культурологии. 2008. № 3. С. 5–11.
3. *Хренов Н.А.* Средства массовой коммуникации в ракурсе виртуальной реальности // Международный журнал исследований культуры. 2017. № 2 (27). С. 27–44.
4. *Хренов Н.А.* Творческие личности и культурные модели: проблема преемственности в отечественной кинорежиссуре (взгляд культуролога) // Ярославский педагогический вестник. 2018. № 1. С. 182–189.
5. *Василик В., дьяк.* Русский народ, русский мир и русская цивилизация: история и современность // Русин. 2009. № 1. С. 110–114.
6. *Гаранов Ю.С.* Аксиологический анализ образа героя в фильме В. Хотиненко «Мусульманин» // Теория и практика общественного развития. 2012. № 1. С. 22–25.
7. *Болотнова Н.С.* Индивидуально-персонологические особенности публичной языковой личности как фактор воздействия в медиадискурсе // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2017. № 11 (188). С. 53–60.
8. *Sharov K.S., Dupont L.* Europeanisation de l'Eurasie au-delà des frontières de l'Union européenne: L'extimité du genre en tant que produit d'exportation // Eurasian Crossroads. 2020. Vol. 1, № 1. Art. 010510013.
9. *Мальшев В.С.* Влияние шедевров мирового кино на творческое мировоззрение режиссера // Вестник ВГИК. 2018. № 4 (38). С. 8–24.
10. *Симонов Д., Каменева О.* Свобода, соединенная со страхом Божиим // Прямые инвестиции. 2010. № 12 (104). С. 104–107.
11. *Суляк С.Г.* За веру, царя, Отечество и землю крестьянам (о деятельности отделов Союза русского народа в Хотинском уезде Бессарабской губернии) // Русин. 2018. № 4 (54). С. 169–188.
12. *Шаров К.С.* Православная интернет-проповедь в России // Вопросы журналистики. 2020. № 7. С. 42–55.
13. *Шаров К.С.* Содержательно-стилистические особенности неканонической православной интернет-проповеди в современной России // Вестник Новосибирского государственного университета. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2019. № 3. С. 83–96.

14. *Орищенко С.С.* Православное кино в системе культурных ценностей визуального искусства // Креативная экономика и социальные инновации. 2018. Т. 8, № 4 (25). С. 57–65.
15. *Орищенко С.С.* Феномен русского кино в языковом символизме и художественных образах // Наука и культура России. 2018. Т. 1. С. 138–143.
16. *Шаров К.С.* Метаязык игровой трилогии «Ведьмак»: агностицизм или новый вид постмодернистской религиозной проповеди? // Международный журнал исследований культуры. 2019. № 1 (34). С. 113–127.
17. *Шаров К.С.* Электронное геймерство: Путь самурая или путь Карлито? // Идеи и идеалы. 2015. № 3, ч. 2. С. 5–29.
18. *Donkikh O.A.* Horror Zivilisationis, oder Horror der Subjektivität // The Beacon: Journal for Studying Ideologies and Mental Dimensions. 2019. Vol. 2, № 2. Art. 020110205.
19. *Гаранов Ю.С.* Аксиология святого в кино на примере фильма «Старец Паисий и я, стоящий вверх ногами» // APRIORI. Серия: Гуманитарные науки. 2013. № 1. С. 20–24.
20. *Канноне С.* Доброе кино возвращается // Прямые инвестиции. 2009. № 12 (92). С. 96–97.
21. *Осинов О.В., Аверьянова Д.В.* Православная церковь современной России в системе гражданского общества // Социум и власть. 2019. № 3 (77). С. 15–29.
22. *Осянин А.Н.* Национальная идентичность российского общества: социологический аспект // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия: Социальные науки. 2019. № 1 (53). С. 65–72.
23. *Подрезов М.В.* Русскоговорящее население в риторике правых популистов ФРГ // Русин. 2017. № 4 (50). С. 152–164.
24. *Хренов Н.А.* Философский концепт ‘теургия’ и взаимоотношения философии, искусства и религии в современной России // Концепт: философия, религия, культура. 2018. № 3 (7). С. 15–57.
25. *Van der Berg C.* Ideologie ten gunste van de Russisch-orthodoxe kerk in de Russische film ‘De priester’ // The Beacon: Journal for Studying Ideologies and Mental Dimensions. 2019. Vol. 2, № 1. Art. 010511808.
26. *Орищенко С.С.* Слово в фильме Владимира Хотиненко «Поп» // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2014. Т. 16, № 2-3. С. 695–701.
27. *Моторина А.А.* Исторические свидетельства и художественная правда о Великой Отечественной войне в романе А. Сегеня «Поп» и его экранизации режиссером В. Хотиненко // Вестник Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого. 2016. № 3 (94). С. 90–93.
28. *Марграфф У.* Мифологема хлеба с точки зрения оппозиции «свой-чужой» в фильме В.И. Хотиненко «Поп» (2008) // Материалы XIII Конгресса МАПРЯЛ «Русский язык и литература в пространстве мировой культуры». М. : МАПРЯЛ, 2015. С. 105–110.

29. *Likhomanov I.V.* Russian Fascism: Eurasianism and Beyond. Airth from 1920s–1940s to Now // *Eurasian Crossroads*. 2021. Vol. 2, № 1. Art. 010110144.
30. *Grey C.L.* Battle for Eurasia and Failure of Vladimir Putin as an Eurasian Leader // *Eurasian Crossroads*. 2020. Vol. 1, № 1. Art. 010210003.
31. *Vico A. M.M.* Saint Lazarus' Cypriot folk songs: Intertextuality with the Holy Bible and other cultural aspects // *Konstantinove Listy*. 2020. Vol. 13, № 2. P. 35–42.
32. *Grečo P., Kotulič R., Kravčáková Vozárová I.* Problematika človeka a slobody v liberalizme z pohľadu existenciálneho personalizmu // *Konstantinove Listy*. 2020. Vol. 13, № 2. P. 153–165.
33. *Casas-Olea M.* The episode of the sleep of the dragon slayer hero in byzantine-slavic hagiographic texts // *Konstantinove Listy*. 2020. Vol. 13, № 1. P. 16–27.
34. *Bruch A.* Meglio di ieri: Educational Films, National Identity and Citizenship in Italy from 1948 to 1968 // *Journal of Educational Media, Memory & Society*. 2016. Vol. 8, № 1. P. 78–90.
35. *Russell J.* Evangelical Audiences and “Hollywood” Film: Promoting Fireproof (2008) // *Journal of American Studies*. 2010. Vol. 44, № 2. P. 391–407.
36. *Morad Y.B.Z.* From Binding to Crucifixion: The Political Role of Christian Motifs in Israeli Cinema // *Jewish Film & New Media*. 2019. Vol. 6, № 2. P. 137–157.
37. *Smith D.* Reading «The Robe»: Bazin and Widescreen // *Paragraph*. 2013. Vol. 36, № 1. P. 86–100.
38. *Monier E.* Faith and Culture // *Christianity in North Africa and West Asia* / ed. by Kenneth R. Ross, Mariz Tadros and Todd M. Johnson. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2018. P. 303–312.
39. *Остроухова Н.В.* Особенности нормативно-правового регулирования государственно-церковных отношений в СССР (1953–1963) // *Via in tempore. История. Политология*. 2020. Т. 47, № 1. С. 160–169.
40. Инок Божий. Из наследия архимандрита Иоанна (Крестьянкина). Печоры : Изд-во Свято-Успенского Псково-Печерского монастыря, 2018. 400 с.
41. *Немец Г.Н.* Публицистическая личность в структуре пропагандистского дискурса // *Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение*. 2010. № 2. С. 70–75.
42. *Фирсов С.Л.* Адольф Мюнхенский и Иосиф Великий – политические «святыне» религиозных маргиналов // *Вестник Русской христианской гуманитарной академии*. 2009. Т. 10, № 2. С. 234–261.
43. *Донских О.А.* Новая нормальность? // *Высшее образование в России*. 2020. № 10. С. 56–64.
44. *Орищенко С.С.* Мирское и священное в креативных практиках современного кинематографа // *Креативная экономика и социальные инновации*. 2018. Т. 8, № 3 (24). С. 150–162.

The Neoimperial Motif in Russian Historical Movies of the 2000s–2010s and the Phenomenon of Orthodox Cinematographic Sermon

Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies, 2021, 16, pp. 269–291. DOI: 10.17223/24099554/16/16

Konstantin S. Sharov, Institute of Developmental Biology of Russian Academy of Sciences (Moscow, Russia). E-mail: const.sharov@mail.ru

Keywords: non-canonical Christian sermon, media, cinema, imperial attitude, Russian Empire.

During the last two decades, the topic of imperial consciousness and the ideological construction of a neo-imperial approach to contemporary Russian history within the narrative of post-Soviet “neo-imperialism” has been increasingly revived in Russian cinema. It has not much about developing the idea of Great Russia with a highest world mission. There are hardly more Slavophile motives here than Westernisers’ ones. The new historical movies shot mainly by the Russian state or Church request construct a parable about a great supranational historical empire, which unites all ethnic groups, peoples, and religions under the rule of the Russian Tsar / Emperor / Patriarch. For Soviet times, the Communist Party or its leader usually plays the role of the monarch, while the role of civil religion can be played by political ideology. The modern Patriarchate of the Russian Orthodox Church disseminates the idea of imperialism as a basis of the Orthodox media cinematographic preaching. This type of preaching, along with Christian preaching on the Internet, social networks, and video games, has become increasingly used by Orthodox clergymen and church organisations. Here Russian Orthodox Church follows the Roman Catholics and Protestants, who currently use media sermon as an important part of their homiletics. From priests to clergy of the highest rank, such as Metropolitan Hilarion (Alfeev) of Volokolamsk or Metropolitan Tikhon (Shevkunov) of Pskov and Porkhovsk, more and more men of cloth begin to attract audience by their performance in offline and online video blogs, by online streams of their sermons in the digital space and finally, by shooting films, both documentaries and feature films. The main components of the neo-imperial narrative in the modern ideologised cinematographic preaching are the following: 1) constructing the parable of the great supranational historical empire (pre-Mongol Rus, Horde, Russian Principality, Russian Tsardom, Russian Empire, finally, the Soviet Union); 2) emphasising the great role of political leader, prince / tsar / emperor / general secretary / president; 3) resorting to preposterous synthesis of incompatible ideals of the Russian Empire and the Soviet Union; 4) spreading anti-historicism, anachronism, including linguistic, substituting historical fantasy for the history of the Russian Orthodox Church; 5) elevating the current national ideology to the status of national archetype, with searching and successful finding of “eternal” geopolitical enemies and friends of Russia; 6) re-considering Orthodoxy as a glamour “export product” for the West. The Cinematographic Orthodoxy depicted in imperial propaganda films has little in common with the history of the Russian Orthodox Church and the ideal of Orthodox Christian morality. Under the pen of scriptwriters and film directors who cre-

ate their mass products by the order of the current Russian state or Patriarchate, Orthodox Christianity becomes a social and media construct that must exist solely for the blessing and support of the state power, as well as for the entertainment of the mass audience. Therefore, we must stress that such a preaching does not achieve its goals, as it does not preach Jesus Christ's teaching, spirituality and a way for soul salvation and improvement.

References

1. Vantukh, V.Yu. (2010) Otrazhenie obshchestvenno-politicheskogo kursa gosudarstva v rossiyskom kinematografe 2000-kh gg. [Reflection of the social and political course of the state in the Russian cinema of the 2000s]. *Trudy molodykh uchenykh Altayskogo gosudarstvennogo universiteta*. 7. pp. 257–258.
2. Khrenov, N.A. (2008) Russkoe kino na rubezhe XX-XXI vekov: kollektivnoe bessoznatel'noe i tsivilizatsionnaya identichnost' [Russian cinema at the turn of the 21st centuries: the collective unconscious and civilizational identity]. *Voprosy kul'turologii – Issues of Cultural Studies*. 3. pp. 5–11.
3. Khrenov, N.A. (2017) Mass Communication from the Perspective of Virtual Reality. *Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniy kul'tury – International Journal of Cultural Research*. 2(27). pp. 27–44. (In Russian).
4. Khrenov, N.A. (2018) Tvorcheskije lichnosti i kul'turnye modeli: problema preemstvennosti v otechestvennoy kinorezhissure (vzglyad kul'turologa) [Creative personalities and cultural models: the problem of continuity in Russian filmmaking (the view of a culturologist)]. *Yaroslavskiy pedagogicheskij vestnik – Yaroslavl Pedagogical Bulletin*. 1. pp. 182–189.
5. Vasilik, V. (2009) Russkij narod, russkij mir i russkaya tsivilizatsiya: istoriya i sovremennost' [Russian people, Russian world and Russian civilization: history and modernity]. *Rusin*. 1. pp. 110–114.
6. Garanov, Yu.S. (2012) Axiological analysis of image of hero in the movie of V. Khotinenko's "The Muslim". *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya – Theory and Practice of Social Development*. 1. pp. 22–25. (In Russian).
7. Bolotnova, N.S. (2017) Individual and personal peculiarities of public language personality as a factor of influence in media discourse. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta – Tomsk State Pedagogical University Bulletin*. 11(188). pp. 53–60. (In Russian). DOI: 10.23951/1609-624X-2017-11-53-60
8. Sharov, K.S. & Dupont, L. (2020) Europeanisation de l'Eurasie au-delà des frontières de l'Union européenne: L'extimité du genre en tant que produit d'exportation. *Eurasian Crossroads*. 1(1). Art. 010510013.
9. Malyshev, V.S. (2018) Vliyaniye shedevrov mirovogo kino na tvorcheskoe mirovozzrenie rezhissera [The influence of the masterpieces of world cinema on the director's creative worldview]. *Vestnik VGIK – Bulletin of Film Art*. 4(38). pp. 8–24.
10. Simonov, D. & Kameneva, O. (2010) Svoboda, soedinennaya so strakhom Bozhiim [Freedom combined with the fear of God]. *Pryamyje investitsii*. 12(104). pp. 104–107.

11. Sulyak, S.G. (2018) For Faith, Tsar, Fatherland and land to peasants (on the activities of the of Bessarabian province). *Rusin.* 4(54). pp. 169–188. (In Russian). DOI: 10.17223/18572685/54/10
12. Sharov, K.S. (2020) Pravoslavnaya internet-propoved' v Rossii [Orthodox Internet Sermon in Russia]. *Voprosy zhurnalistiki.* 7. pp. 42–55.
13. Sharov, K.S. (2019) Content and stylistic peculiarities of non-canonical Orthodox Internet Sermon in modern Russia. *Vestnik Novosibirskogo gosudarstvennogo universiteta. Lingvistika i mezhkul'turnaya kommunikatsiya – NSU Vestnik. Series: Linguistics and Intercultural Communication.* 3. pp. 83–96. (In Russian).
14. Orishchenko, S.S. (2018) Orthodox cinema in the system of cultural values of visual art. *Kreativnaya ekonomika i sotsial'nye innovatsii – Creative Economy and Social Innovations.* 4(25). pp. 57–65. (In Russian).
15. Orishchenko, S.S. (2018) Fenomen russkogo kino v yazykovom simvolizme i khudozhestvennykh obrazakh [The phenomenon of Russian cinema in linguistic symbolism and artistic images]. *Nauka i kul'tura Rossii.* 1. pp. 138–143.
16. Sharov, K.S. (2019) Metazyazyk igrovoy trilogii “Ved'mak”: agnostitsizm ili novyy vid postmodernistskoy religioznoy propovedi? [Metalanguage of The Witcher Trilogy: Agnosticism or a New Kind of Postmodern Religious Preaching?]. *Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniy kul'tury – International Journal of Cultural Research.* 1(34). pp. 113–127.
17. Sharov, K.S. (2015) Elektronnoe geymerstvo: Put' samuraya ili put' Karlito? [Electronic Gaming: The Samurai Way or Carlito's Way?]. *Idei i ideally – Ideas and Ideals.* 3(2). pp. 5–29.
18. Donkikh, O.A. (2019) Horror Zivilisationis, oder Horror der Subjektivität. *The Beacon: Journal for Studying Ideologies and Mental Dimensions.* 2(2). Art. 020110205. DOI: 10.5281/zenodo.3733791
19. Garanov, Yu.S. (2013) Axiology of Saint in the cinema as an example movie “Elder paisios and I'm Standing Upside Down”. *APRIORI. Seriya: Gumanitarnye nauki.* 1. pp. 20–24. (In Russian).
20. Kannone, S. (2009) Dobroe kino vozvrashchaetsya [Good cinema returns]. *Pryamye investitsii.* 12(92). pp. 96–97.
21. Osipov, O.V. & Averyanova, D.V. (2019) Institution of the Church as a subject of civil society in modern Russia. *Sotsium i vlast' – Society and Power.* 3(77). pp. 15–29. (In Russian).
22. Osyanin, A.N. (2019) Natsional'naya identichnost' rossiyskogo obshchestva: sotsiologicheskii aspekt [National identity of Russian society: sociological aspect]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo. Seriya: Sotsial'nye nauki – Vestnik of Lobachevsky State University of Nizhni Novgorod. Series: Social Sciences.* 1(53). pp. 65–72.
23. Podrezov, M.V. (2017) Russian-speaking population in the rhetoric of the right-wing populists of the FRG. *Rusin.* 4(50). pp. 152–164. (In Russian). DOI: 10.17223/18572685/50/10

24. Khrenov, N.A. (2018) Filosofskiy kontsept ‘teurgiya’ i vzaimootnosheniya filosofii, iskusstva i religii v sovremennoy Rossii [The philosophical concept ‘teurgy’ and the relationship between philosophy, art, and religion in modern Russia]. *Kontsept: filosofiya, religiya, kul'tura*. 3(7). pp. 15–57.
25. Van der Berg, C. (2019) Ideologie ten gunste van de Russisch-orthodoxe kerk in de Russische film ‘De priester’. *The Beacon: Journal for Studying Ideologies and Mental Dimensions*. 2(1). Art. 010511808.
26. Orishchenko, S.S. (2014) Slovo v fil'me Vladimira Khotinenko “Pop” [The word in the film “Pop” by Vladimir Khotinenko]. *Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiyskoy akademii nauk – Izvestia of Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences*. 16(2-3). pp. 695–701.
27. Motorina, A.A. (2016) Historical evidence and artistic truth about the Great Patriotic War in the novel “Pop” written by A. Segen and its film adaptation by V. Hotinenko (lecture materials). *Vestnik Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta im. Yaroslava Mudrogo*. 3(94). pp. 90–93. (In Russian).
28. Marggraff, W. (2015) Mifologema khleba s tochki zreniya oppozitsii “svoychuzhoy” v fil'me V.I. Khotinenko “Pop” (2008) [The mythologeme of bread from the point of view of the opposition “friend or foe” in the film by V.I. Khotinenko “Pop” (2008)]. *Russkiy yazyk i literatura v prostranstve mirovoy kul'tury* [Russian Language and Literature in the Space of World Culture]. Proc. of the 13th Congress. Moscow: MAPRYaL. pp. 105–110.
29. Likhomanov, I.V. (2021) Russian Fascism: Eurasianism and Beyond. Airth from 1920s-1940s to Now. *Eurasian Crossroads*. 2(1). Art. 010110144.
30. Grey, C.L. (2020) Battle for Eurasia and Failure of Vladimir Putin as an Eurasian Leader. *Eurasian Crossroads*. 1(1). Art. 010210003.
31. Vico, A. (2020) M.M. Saint Lazarus’ Cypriot folk songs: Intertextuality with the Holy Bible and other cultural aspects. *Konstantinove Listy*. 13(2). pp. 35–42.
32. Grečo, P., Kotulič, R., Kravčáková Vozárová, I. (2020) Problematika človeka a slobody v liberalizme z pohľadu existenciálneho personalizmu. *Konstantinove Listy*. 13(2). pp. 153–165.
33. Casas-Olea, M. (2020) The episode of the sleep of the dragon slayer hero in byzantine-slavic hagiographic texts. *Konstantinove Listy*. 13(1). pp. 16–27.
34. Bruch, A. (2016) Meglio di ieri: Educational Films, National Identity and Citizenship in Italy from 1948 to 1968. *Journal of Educational Media, Memory & Society*. 8(1). pp. 78–90. DOI: 10.3167/jemms.2016.080105
35. Russell, J. (2010) Evangelical Audiences and “Hollywood” Film: Promoting Fireproof (2008). *Journal of American Studies*. 44(2). pp. 391–407.
36. Morad, Y.B.Z. (2019) From Binding to Crucifixion: The Political Role of Christian Motifs in Israeli Cinema. *Jewish Film & New Media*. 6(2). pp. 137–157.
37. Smith, D. (2013) Reading “The Robe”: Bazin and Widescreen. *Paragraph*. 36(1). pp. 86–100.

38. Monier, E. (2018) Faith and Culture. In: Ross, K.R., Tadros, M. & Johnson, T.M. (eds) *Christianity in North Africa and West Asia*. Edinburgh: Edinburgh University Press. pp. 303–312.

39. Ostroukhova, N.V. (2020) Peculiarities of the normative-legal regulation of the state-church relations in the USSR (1953–1963). *Via in tempore. Istoriya. Politologiya – Via in tempore. History. Political Science*. 47(1). pp. 160–169. (In Russian). DOI: 10.18413/2687-0967-2020-47-1-160-169

40. Krestyankin, I. (2018) *Inok Bozhii. Iz naslediya arhimandrita Ioanna (Krest'yankina)* [Monk of God. From the legacy of Archimandrite John (Krestyankin)]. Pechory: The Holy Dormition Pskov-Pechersky Monastery.

41. Nemets, G.N. (2010) Publitsisticheskaya lichnost' v strukture propagan-distского diskursa [A publicistic personality in the structure of propaganda discourse]. *Vestnik Adygeyskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2: Filologiya i iskusstvovedenie*. 2. pp. 70–75.

42. Firsov, S.L. (2009) Adolf of Munich and Joseph the Great – political “saints” of marginal believers. *Vestnik Russkoy khristianskoy gumanitarnoy akademii – Review of The Christian Academy for The Humanities*. 10(2). pp. 234–261. (In Russian).

43. Donskikh, O.A. (2020) The New Normal? *Vyshee obrazovanie v Rossii – Higher Education in Russia*. 10. pp. 56–64. (In Russian).

44. Orishchenko, S.S. (2018) The sacred and the profane in creative practices of contemporary cinema. *Kreativnaya ekonomika i sotsial'nye innovatsii – Creative Economy and Social Innovation*. 3(24). pp. 150–162. (In Russian).

РЕЦЕНЗИИ

УДК 821.161.1.09

DOI: 10.17223/24099554/16/17

В.С. Киселев

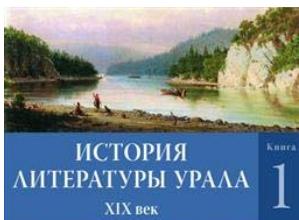
РЕГИОНАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ ИСТОРИЯ КАК ОБЪЕКТ И КОНСТРУКТ

(Рецензия на книгу: История литературы Урала. XIX век : в 2 кн. / под ред. проф. Е.К. Созиной. М. : Издательский дом ЯСК, 2021, 1440 с.)

Рассматривается исследовательская концепция новой академической «Истории литературы Урала». Акцентируется внимание на оригинальных методологических подходах к конструированию литературной истории региона XIX в.: на отношении к общерусскому литературному процессу, моделировании историко-географической динамики, учете многонациональности и типов литературных систем (фольклор, средневековая словесность, литература новоевропейского типа).

Ключевые слова: история русской литературы, литературы народов Российской Федерации, литература Урала, региональный литературный процесс

Создание любой истории литературы в современных условиях вынуждено учитывать опыт двух конкурирующих методологий – детерминистской и конструктивистской. Для первой литературный



процесс в национальном, региональном или локальном масштабе мыслится как эмпирическая данность, связанная цепочкой преемственности в историческом плане и взаимодействиями акторов литературного поля в плане синхронном. Эту эмпирику и ее внутренние связи достаточно квалифицированно выявить и описать. Для второй единство литературного процесса представляется проблемой и его реконструкция зависит от исследовательской позиции, установки которой необходимо эксплицировать и делать объектом рефлексии. Обе методологии, однако, сходятся в том, что любая история есть форма передачи коллективной памяти о прошлом, но пишется она с целью подтвердить ее ценность и объединяющую силу для настоящего.

Создание академической «Истории литературы Урала» дает уникальную возможность заглянуть в лабораторию подобного конструирования и оценить результаты работы. Научное осмысление литературного материала, как-либо связанного с регионом, велось давно и плодотворно, но целостная его литературная история рождается на наших глазах впервые. Первым актом этого процесса была «История литературы Урала. Конец XIV–XVIII в.», которую нам уже доводилось рецензировать [1]. Ее презумпцией выступило признание точности, очагового характера местной культуры, что позволяло объединять отдельные литературные явления метонимически, концептуальным же предметом наблюдения являлась русская экспансия, привносившая в регион новый литературный опыт.

Для XIX в. такая исследовательская конструкция уже теряет актуальность, поскольку Урал перестает быть зоной фронта и все более интегрируется в культурное пространство империи. Между тем не возникает в регионе и общего литературного процесса: как свидетельствует огромный собранный авторами «Истории литературы Урала. XIX век» [2] материал, относящийся к различным уровням литературы, ее социальному бытованию, к периодической печати, театру, национальным словесностям, литературная жизнь продолжает оставаться очаговой, не связанной в единое целое. Это поставило перед редакционной коллегией чрезвычайно сложную задачу поиска концептуальных скреп, превращая описание своего объекта в его конструирование. И подобная сложность была вполне отрефлексирована: «Собирая культурное единство региона и таким образом следуя по ступеням формирования и развития его идентичности, –

констатируют К.В. Анисимов и Е.К. Созина, – авторам тома пришлось исходить из ряда оснований» [2. С. 29].

Гетерогенность конструкции, соседство разных оснований в выделении материала и его концептуализации, – очевидно, неизбежное явление в обобщающих трудах отечественной литературной регионалистики современного периода, особенно в столь масштабных по поставленным задачам. Две огромные книги альбомного формата, в совокупности составляющие почти полторы тысячи страниц и созданные коллективом из 58 чрезвычайно квалифицированных авторов в течение 10 лет, самым своим обликом и весом обнаруживают заявку на фундаментальность и всеохватность.

Если попытаться объяснить, что является итоговой точкой сборки этого универсального материала, тем ценностным посылом, который, согласно интенциям редакторов, должен организовывать коллективную память, то, вероятно, им будет весьма простая мысль: место проживания, Урал, заряжено интегрирующей силой. В первом томе подобная роль отводилась русской экспансии, во втором ее влияние отмечается лишь в главах, посвященных национальным литературам региона (башкирской, коми, удмуртской). Тем самым, лишаясь привязки к конкретным акторам и историческим процессам, интегрирующая власть Урала предстает самостоятельной метафизической субстанцией: «...объединяющую же роль в литературной истории региона способно выполнять само слово “Урал”, выступающее в значении геоконцепта» [2. С. 29], именно оно вмещает «тот сгусток ценностей, который образует и создает духовное своеобразие региона» [2. С. 32].

Приходится согласиться с тем, что в опыте создания разнообразных историй литератур модели описания гетерогенного как гетерогенного проработаны очевидно недостаточно, хотя потребность в подобном центростремительном видении весьма высока. Она ощущается и в сопротивлении материала, которое вынуждены были осмысливать и преодолевать создатели «Истории литературы Урала», наметившие целый ряд плодотворных методологических ходов.

Прежде всего это касается динамики литературных центров. Пространство Большого Урала очерчено в монографии очень широко – от Пермского края до сибирского Зауралья. Неоднократно персонажами книги становятся и писатели, которых одновременно литературоведческая традиция причисляет к сибирской словесности (Е.Л. Милькеев,

П.П. Ершов, Н.И. Наумов и др.). Свое место в этой панораме занимают и авторы, связанные с Уралом лишь в определенные периоды биографии и стремившиеся занять свое место в первую очередь в столичной литературной жизни (Ф.М. Решетников, Н.Г. Гарин-Михайловский, Д.Н. Мамин-Сибиряк и др.), а также многочисленные создатели уральских травелогов, принадлежащие в основном к литературе метрополии и писавшие свои очерки для общероссийской аудитории.

Единственный параметр, который обеспечивает органичное объединение центров литературной жизни (Оренбург, Пермь, Екатеринбург), – институциональный, подразумевающий наличие местных каналов регулярной коммуникации: подключение к ним определяет принадлежность автора к литературе Урала и степень его интегрированности в нее. В этом смысле показательно концептуальное различие первой и второй книг рецензируемого труда: в первой, обзорной материале 1800–1850-х гг., институциональный аспект отсутствует, в результате чего основным объединительным принципом продолжает оставаться метонимический, допускающий обращение к творчеству любого автора, как-либо связанного с регионом в плане тематики или биографии; во второй книге (1860–1890-е гг.) массивные усилия прилагаются как раз к выявлению и описанию местных каналов литературной коммуникации, что позволяет дифференцированно оценить собственно уральский компонент в деятельности широкого ряда писателей. Этот тщательный сбор материала, относящегося к социологии литературы – практикам чтения, бесплатным и платным библиотекам, книжной торговле, появлению и функционированию первых региональных газет, а также театру, обеспечивает прочный фундамент для понимания специфики местной культурной жизни, где художественная литература оказывается востребована еще в небольших объемах, что и определяет устремление уральских писателей в столицу – даже при очевидной приверженности Уралу и уральской словесности. Подобные тенденции нам уже приходилось отмечать, говоря об особенностях литературной жизни в других регионах, в частности в Сибири и Томске [3]. Продолжая это сравнение, можно заметить, что, например, в Томске в последней трети XIX в. специфика литературного процесса определялась популярными газетами, широко открывавшими свои страницы для художественных произведений, – на Урале ни один из институтов, вклю-

чая газеты, не смог стать такой интегрирующей площадкой, что и определило сугубо очаговый характер бытования словесности.

Особую проблему в этом плане составляет синхронизация линии развития русской литературы региона и эволюции башкирской, коми и удмуртской словесности. Последние находились на разных стадиях: башкирская в течение XIX в. постепенно трансформировалась из религиозно-средневековой в более светскую и социально-проблемную, коми и удмуртская переживали этап становления письменной традиции, интенсивно осваивая новый опыт. К сожалению, в разделах, посвященных национальным литературам Урала, аспект двустороннего обмена (в том числе гибридации) оказался не акцентированным особо, что определило анклавность этого материала: существуя в одном пространстве, где порой действовали одни и те же лица, башкирская (в особенности как связанная с исламом и бытующая на тюркском, арабском и персидском языках), коми, удмуртская и русская словесность функционируют и, соответственно, описываются как разные системы. В этом плане, безусловно, важнейшим дополнением к академической «Истории литературы Урала» должна служить коллективная монография «Пермские литературы в контексте финно-угорской культуры и русской словесности» [4], где, на наш взгляд, институциональное и художественное взаимодействие коми, удмуртской и русской литератур выявлено очень наглядно. Сами векторы переноса литературного опыта – через каналы просвещения, школьные и университетские (с особой ролью Казанского университета), через академический дискурс, через переводы, через ученых и документально-художественные травелоги – намечены в «Истории литературы Урала» очень полно и дифференцированно, но остаются вопросы, как это соотносено, в частности, с внутренними потребностями и интенциями развития как русской литературы в целом, так и русской словесности региона. Ответить на них возможно только при учете комплекса имперских культурных стратегий, направлявших литературу метрополии, и соответственно, вызывавших определенный ответ в местных национальных литературах – однако в академической истории, очевидно, подобная методология и ракурс видения оказались неуместными.

Наиболее, пожалуй, глубокой концептуальной проработке подвергся материал, демонстрирующий отношение русской литературы

центра и региональной русской словесности – то есть тот пласт, в котором во второй половине XIX в. начинают созревать интенции к формированию собственной идентичности, пусть и не подкрепленной пока единством литературного процесса. Одним полюсом здесь становится повышенный интерес к Уралу со стороны ученых, путешественников и писателей из столиц (насыщенный ряд от А.С. Пушкина и В.А. Жуковского до Л.Н. Толстого и А.П. Чехова), чьи травелоги, очерки, документальные публикации учтены и осмыслены с исключительной полнотой, этот поток захватывает и авторов региональных, осознающих интерес Урала для общероссийской аудитории. Создатели коллективного труда разворачивают широкую панораму проникновения уральской тематики в общероссийскую словесность, вершиной чего закономерно выступило детально проанализированное творчество Д.Н. Мамина-Сибиряка, глава о котором представляет собой самостоятельную большую монографию.

Вместе с тем не обходится вниманием и специфика того опыта, на который опираются региональные писатели в плане метода, жанровых предпочтений и поэтики. Очень тонко продумана редакторами и авторами конкретных разделов динамика романтизма и реализма при их проекции на местный материал, заостряющий документальное начало, стремящийся уловить природную и антропологическую конкретность и акцентирующий в первую очередь социальную проблемность. Это обогащает историко-литературный пласт труда мощным аспектом исторической поэтики.

«История литературы Урала», безусловно, – ценнейший и фундаментальный труд, представляющий собой первый постсоветский академический опыт создания комплексной истории литературы. Два первых его тома предлагают небеспроблемную, но чрезвычайно важную исследовательскую концепцию, в совокупности вполне достигающую своей цели – закрепить в современном культурном сознании России и региона представление об Урале и его литературе как самостоятельном конструкторе.

Литература

1. Киселев В.С. Проблемы конструирования региональной литературной истории // Имагология и компаративистика. 2014. № 1. С. 165–171.

2. История литературы Урала. XIX век: в 2 кн. / под ред. проф. Е.К. Созиной. М. : Издательский дом ЯСК, 2021. 1440 с.

3. *Kiselev V.S.* Томск в русской литературе: проблемы и перспективы изучения // *Имагология и компаративистика*. 2017. № 2 (8). С. 36–61.

4. Пермские литературы в контексте финно-угорской культуры и русской словесности / науч. ред. Т.А. Снегирева, Е.К. Созина. Екатеринбург ; Ижевск ; Сыктывкар : Изд-во УМЦ УПИ, 2014. 556 с.

Regional Literary History as an Object and a Construct (Book Review: Sozina, E.K. (Ed.) (2021) *Istoriya Literatury Urala. XIX Vek: V 2 Kn.* [A History of Ural Literature. 19th Century: In 2 Books]. Moscow: Izdatelskiy Dom YaSK)

Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies, 2021, 16, pp. 292–298. DOI: 10.17223/24099554/16/17

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

Keywords: history of Russian literature, literature of peoples of Russian Federation, literature of Urals, regional literary process.

The article analyses the research conception of the new academic *A History of Ural Literature*. Attention is focused on the original methodological approaches to the construction of the 19th century literary history of the region: attitude to the general Russian literary process, modelling of historical and geographical dynamics, account of the multinationality and types of literary systems (folklore, medieval literature, literature of the new European type).

References

1. Kiselev, V.S. (2014) Problems of constructing regional literary history. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 1. pp. 165–171. (In Russian). DOI: 10.17223/24099554/1/11

2. Sozina, E.K. (ed.) (2021) *Istoriya literatury Urala. XIX vek: v 2 kn.* [A History of Ural Literature. 19th Century: In 2 Books]. Moscow: Izdatelskiy Dom YaSK.

3. Kiselev, V.S. (2017) Tomsk in Russian Literature: Problems and Prospectd of Research. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 2 (8). pp. 36–61. (In Russian). DOI: 10.17223/24099554/8/3

4. Snegireva, T.A. & Sozina, E.K. (eds) (2014) *Permskie literatury v kontekste finno-ugorskoj kul'tury i russkoj slovesnosti Permskiye literatury v kontekste finno-ugorskoj kul'tury i russkoj slovesnosti* [Perm Literatures in the Context of Finno-Ugric Culture and Russian Literature]. Yekaterinburg; Izhevsk; Syktyvkar: Izd. UMTs UPI.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Алексеев Павел Викторович – д-р филол. наук, заведующий кафедрой русского языка и литературы Горно-Алтайского государственного университета.

E-mail: pavel.alekseev.gasu@gmail.com

Богомолова Анна Вадимовна – аспирант департамента истории и теории литературы факультета гуманитарных наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва).

E-mail: bogomolovaannav@gmail.com

Боева-Омелечко Наталья Борисовна – д-р филол. наук, профессор кафедры теории и практики английского языка Института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Южного федерального университета (Ростов-на-Дону).

E-mail: boeva1961@yandex.ru

Березкина Светлана Вениаминовна – д-р филол. наук, ведущий научный сотрудник лаборатории «Компаративистика и имагология» Томского государственного университета.

E-mail: s.berezkina@mail.ru

Волков Иван Олегович – канд. филол. наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Томского государственного университета.

E-mail: wolkoviv@gmail.com

Дюсекенев Дамир Нурулланович – аспирант кафедры литературы Алтайского государственного педагогического университета (Барнаул).

E-mail: dyusekenev81@mail.ru

Киселев Виталий Сергеевич – д-р филол. наук, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы Томского государственного университета.

E-mail: kv-uliss@mail.ru

Комаров Сергей Анатольевич – д-р филол. наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Института социально-гуманитарных наук Тюменского государственного университета.

E-mail: sergey-spirit72@yandex.ru

Королева Светлана Борисовна – д-р филол. наук, начальник Международной лаборатории НГЛУ «Фундаментальные и прикладные исследования аспектов культурной идентификации», профессор кафедры преподавания русского языка как родного и иностранного Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова (Нижний Новгород).

E-mail: klimova1@hotmail.com

Кузнецова Наталья Владимировна – канд. филол. наук, специалист по учебно-методической работе кафедры истории и правового регулирования отечественных СМИ Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова.

E-mail: nataly-journ@yandex.ru

Лагунова Ольга Константиновна – д-р филол. наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Института социально-гуманитарных наук Тюменского государственного университета.

E-mail: sergey-spirit72@yandex.ru

Львова Ирина Вильевна – д-р филол. наук, профессор кафедры германской филологии и скандинавистики Петрозаводского государственного университета.

E-mail: ilvovaster@gmail.com

Мароши Валерий Владимирович – д-р филол. наук, профессор кафедры русской литературы, теории литературы и методики обучения литературе Новосибирского государственного педагогического университета.

E-mail: maroshi@mail.ru

Павлова Мария Владимировна – канд. филол. наук, доцент кафедры романо-германской филологии Томского государственного университета.

E-mail: dubenkomaria@yandex.ru

Постерняк Ксения Павловна – канд. филол. наук, младший научный сотрудник Института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Южного федерального университета (Ростов-на-Дону).

E-mail: xana2437@gmail.com

Степовая Валерия Игоревна – аспирант кафедры русской и зарубежной литературы Томского государственного университета.

E-mail: ste8120@mail.ru

Тумин Александр Дмитриевич – аспирант Института философии и социально-политических наук Южного федерального университета (Ростов-на-Дону).

E-mail: tumin.alexandr@yandex.ru

Хачатурян Любовь Валерьевна – канд. культурол. наук, доцент Школы филологических наук НИУ «Высшая школа экономики» (Москва).

E-mail: lhachaturyan@hse.ru

Шаров Константин Сергеевич – канд. филос. наук, старший научный сотрудник Института биологии развития имени Н.К. Кольцова РАН (Москва).

E-mail: const.sharov@mail.ru

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

E-mail: shvarcengopf@mail.ru

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ СТАТЕЙ В НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ «ИМАГОЛОГИЯ И КОМПАРАТИВИСТИКА»

Редакция принимает статьи, набранные в текстовом редакторе Word. Статьи должны быть представлены в электронном и распечатанном виде (формат А4). Иллюстрации (рисунки, таблицы, графики, диаграммы и т.п.) дополнительно предоставляются в отдельных файлах, вложенных в авторскую электронную папку.

Все рисунки выполняются только в черно-белой гамме, полноцветные иллюстрации не допускаются.

В начале статьи указывается номер по Универсальной десятичной классификации (УДК), приводятся (каждый раз с новой строки):

- инициалы и фамилия автора;
- название статьи (строчными буквами, например: Идеологический контекст «Собрания стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году»);
- ее краткая аннотация (500 знаков), которая выделяется курсивом и отделяется от текста статьи пропуском строки;
- ключевые слова (3–5).

Текст набирается шрифтами Times New Roman, размер шрифта – 14 кеглей, межстрочный интервал – полуторный, поля (все) – 1,5 см, абзацный отступ – 0,5 см.

При использовании дополнительных шрифтов при наборе статьи такие шрифты должны быть представлены в редакцию в авторской электронной папке.

Нумерация страниц сплошная, с 1-й страницы, внизу по центру. Ссылки на использованные источники приводятся после цитаты в квадратных скобках с указанием порядкового номера источника цитирования, тома и страницы, например: [1. Т. 2. С. 25]. Список литературы располагается после текста статьи, нумеруется (начиная с первого номера), предваряется словом «Литература» и оформляется в порядке упоминания или цитирования в тексте статьи (не в алфавитном порядке!). Под одним номером допустимо приводить только один источник. Обязательно указание количества страниц в используемых источниках.

Примечания оформляются в виде постраничных сносок. Если в примечаниях присутствуют ссылки на используемую литературу, номер этих источников в списке литературы должен быть соотнесен с нумерацией источников в основном тексте статьи, после которых (перед которыми) вставлено примечание со ссылкой на источник. Примеры оформления можно посмотреть на сайте журнала (<http://journals.tsu.ru/imagen/>) в разделе «Архив».

Двумя отдельными файлами (а также в виде распечаток) обязательно предоставляются: англоязычный блок; английский вариант инициалов и фамилии автора; перевод названия своей организации; перевод названия статьи (например: Ideological context of "Collection of Poems Relating to the Unforgettable 1812"); автореферат статьи на английском языке (2 500–3 000 печатных знаков, включая пробелы) и исходный текст автореферата на русском языке; перевод ключевых слов на английский язык.

Сведения об авторе по форме:

- фамилия, имя, отчество (полностью);
- ученая степень, ученое звание;

– должность и место работы / учебы (кафедра / лаборатория / сектор, факультет / институт, вуз / НИИ и т.д.) без сокращений, например: **КИСЕЛЕВ Виталий Сергеевич** – д-р филол. наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Томского государственного университета. E-mail: kv-uliss@mail.ru

Кроме того, отдельно в том же файле указываются:

– Ф.И.О., должность и место работы научного руководителя (для студентов, аспирантов и соискателей);

– специальность (название и номер по классификации ВАК);

– телефоны (рабочий, сотовый).

Статья и сведения об авторе заверяются подписью автора (и научного руководителя – в случае, если автор не имеет ученой степени).

Всего оформляется и подается три электронных и бумажных документа:

– текст статьи с аннотацией на русском языке;

– английский вариант имени и фамилии автора, названия своей организации; перевод названия статьи и ключевых слов; автореферат статьи на английском языке (2500–3000 печатных знаков, включая пробелы) и исходный текст автореферата на русском языке;

– сведения об авторе.

Файлы, представляемые в редакцию, должны быть поименованы по фамилии автора в латинской графике (например: Ivanov1.doc, Ivanov2.doc, Ivanov3.doc) и вложены в папку, названную аналогично (например, Ivanov). При передаче электронной папки обязательно использование архиваторов WinZip или WinRar (например, Ivanov.zip или Ivanov.rar).

Авторы должны представить в редакцию заполненный бланк, в котором указывается согласие автора на публикацию статьи и размещение ее в Интернете. Письмо должно быть подписано автором и заверено в организации, в которой работает или обучается автор. В случае соавторства каждый из авторов подписывает и заверяет отдельное письмо.

Статьи принимаются по адресу: 634050, г. Томск, пр. Ленина, 36, Томский государственный университет (ТГУ), филологический факультет, редакция журнала «Имагология и компаративистика», Хомуку Николаю Владимировичу¹.

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

После регистрации и прикрепления статьи авторы имеют возможность отслеживать изменение ее состояния (получение бумажного варианта, результат рецензирования и т.д.).

¹ По желанию автора бумажные варианты могут быть заменены сканированными PDF-файлами и представлены в редакцию в отдельной заархивированной папке посредством прикрепления на сайте параллельно с электронными вариантами материалов.

Научно-практический журнал

ИМАГОЛОГИЯ
И КОМПАРАТИВИСТИКА

IMAGODOLOGY AND COMPARATIVE STUDIES

2021. № 16

Редактор Н.А. Афонасьевна
Компьютерная верстка А.И. Лелююр
Дизайн обложки Л.Д. Кривцовой

Подписано в печать 16.11.2021 г.
Формат 60×84¹/₁₆. Бумага для офисной техники.
Печ. л. 19; усл. печ. л. 17,7. Тираж 50 экз. Заказ № .
Цена свободная

Дата выхода в свет 21.11.2021 г.

Журнал отпечатан на оборудовании
Издательства Томского государственного университета,
634050, г. Томск, пр. Ленина, 36, тел. 8(382-2) 52-98-49
<http://publish.tsu.ru>; e-mail; rio.tsu@mail.ru