

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

ИМАГОЛОГИЯ И КОМПАРАТИВИСТИКА

IMAGODOLOGY AND COMPARATIVE STUDIES

Научно-практический журнал

2023

№ 19

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. Винницкий (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 (Toms) –
Chairperson
Olga B. Lebedeva (Toms) – Deputy
Chairperson
Nikolay V. Khomuk (Toms) –
Executive Editor
Alexey A. Kazakov (Toms)
Natalia Ye. Nikonova (Toms)
Elena N. Penskaya (Moscow)
Vladimir V. Abashev (Perm)
Kirill V. Anisimov (Krasnoyarsk)
Lyudmila A. Hodanen (Kemerovo)
Rostislav Yu. Danilevsky (St. Petersburg)
Ilya Yu. Vinitsky (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

Полилова В.С. Поэтика гвоздики: слово и образ в русской поэзии от Тредиаковского до Бродского (в контексте европейской традиции). Часть 3	7
Матвеев И.А. «Петербургские труппы» В.В. Крестовского и «Женщина в белом» У. Коллинза: к проблеме жанровых поисков в русской литературе 1860-х гг.	26
Kislova L.S., Ertner D.E., Labunets N.V. Russian and British “new drama” of the turn of the 21st century: General concepts, meanings, and performances	44
Плахтиенко О.П., Бедина Н.Н. Приемы массовой культуры в элитарном романе Дж.М. Кутзее «Осень в Петербурге»: диалог с Достоевским	66
Баранова Е.Г. Концептуализация Ф.М. Достоевского во французской лингвокультуре: что стоит для французов за прилагательным <i>dostoïevskien</i> ?	85
Путило О.О., Савина Л.Н. Средиземье Толкиена как пространственная модель в произведениях отечественного фэнтези	106
Третьяков Е.О. Концептуальный метал-альбом как художественное заявление: текст и контекст (на материале триптиха «Tribute to Harley-Davidson»)	125

ИМАГОЛОГИЯ

Лебедева О.Б. Семиосфера понятия «русский» в лирике В.А. Жуковского	148
Киселев В.С., Лебедева О.Б., Третьяков Е.О. Проблемы графической, синтаксической и семантической классификации рукописных документов рубежа XVIII–XIX вв. из российских архивов: возможности машинного анализа данных (на материале коллективных писем к В.А. Жуковскому)	165
Кожевникова А.Г. Письма А.М. Тургенева к В.А. Жуковскому: состав, проблематика, сюжеты	188
Киселев В.С. Как перестать быть российским подданным (из переписки В.А. Жуковского с Е.А. Головиным)	202

Пенская Е.Н. «Дым и чад черновиков». Подходы к тематическому моделированию рукописных источников А.В. Сухова-Кобылина и родственных семейных кланов в российских архивах	213
Бурцева А.О. Милитарная образность в выстраивании мифологии советского Востока (на материале русскоязычной и переводной поэзии из туркменских альманахов 1930-х гг.)	234
Левина Ж.Е. Гастические образы как символы рождественской Москвы в творчестве И. Шмелёва	256
Крюкова Е.Б., Коваль О.А. Художественная достоверность морального свидетельства в романах Имре Кертеса	268
Хабибуллина Л.Ф., Зиннатуллина З.Р. Гендерная пара англичанин – американка в английской литературе XX в.	292

РЕЦЕНЗИИ

Поляков Д.К. Фрагменты славянской визуальной имагологии (Рецензия на книгу: Люди, львы, орлы и куропатки... Антропоморфные и зооморфные репрезентации наций и государств в славянском культурном дискурсе / ред. кол.: М.В. Лескинен, Е.А. Яблоков. М.: Институт славяноведения РАН, 2020. 308 с., ил.)	307
Крылов В.Н. Жанр элегии в сопоставительном изучении (Рецензия на книгу: Хабибуллина А.З. Элегия, элегическое, элегизм в русской и татарской поэзии: критерии сопоставительного исследования. Казань: Редакционно-издательский центр «Школа», 2021. 260 с.)	318

CONTENTS

COMPARATIVE STUDIES

Polilova V.S. The poetics of the carnation: The word and image in Russian poetry from Trediakovsky to Brodsky (in the context of European tradition). Part Three	7
Matveenko I.A. Vsevolod Krestovsky's <i>The Slums of St. Petersburg</i> and Wilkie Collins's <i>The Woman in White</i> : On genre search in the Russian literature of the 1860s	26
Kislova L.S., Ertner D.E., Labunets N.V. Russian and British "new drama" of the turn of the 21st century: General concepts, meanings, and performances	44
Plahtienko O.P., Bedina N.N. Mass culture techniques in John M. Coetzee's elite novel <i>The Master of Petersburg</i> : A dialogue with Dostoevsky	66
Baranova E.G. Conceptualization of Dostoevsky in the French linguaculture: What does "dostoïevskien" mean for the French?	85
Putilo O.O., Savina L.N. J.R.R. Tolkien's Middle-earth as a spatial model in Russian fantasy	106
Tretyakov E.O. A conceptual metal album as an artistic statement: Text and context (based on the triptych "Tribute to Harley-Davidson")	125

IMAGOLOGY

Lebedeva O.B. The semiosphere of the concept "Russian" in Vasily Zhukovsky's lyric poetry	148
Kiselev V.S., Lebedeva O.B., Tretyakov E.O. Problems of graphic, syntactic, and semantic classification of handwritten documents from Russian archives dated by the turn of the 19th centuries: Applications of machine data analysis (a case study of collective letters to Vasily Zhukovsky)	165
Kozhevnikova A.G. Aleksandr Turgenev's letters to Vasily Zhukovsky: Composition, problematics, plots	188
Kiselev V.S. How to stop being a Russian citizen (from correspondence between Vasily Zhukovsky and Yevgeny Golovin)	202
Penskaya E.N. "Smoke and fumes of drafts". Approaches to thematic modeling of handwritten sources by Aleksandr Sukhovo-Kobylin and related family clans in Russian archives	213

Burtseva A.O. Military imagery in the construction of the mythology of Soviet East (the case of Russian-language and translated poetry from Turkmen almanacs of the 1930s)	234
Levina Zh.E. Gastic images as symbols of Christmas Moscow in the works of Ivan Shmelyov	256
Kriukova E.B., Koval O.A. The literary truth of moral testimony in Imre Kertész's novels	268
Khabibullina L.F., Zinnatullina Z.R. The English-American gender couple in 20th-century English literature	292

REVIEWS

Polyakov D.K. Fragments of Slavic visual imagology (Book Review: Leskinen, M.V. & Yablokov, E.A. (eds) (2020) <i>Lyudi, l'vy, orly i kuropatki... Antropomorfnye i zoomorfnye reprezentatsii natsiy i gosudarstv v slavyanskom kul'turnom diskurse</i> [People, lions, eagles and partridges ... Anthropomorphic and zoomorphic representations of nations and states in Slavic cultural discourse]. Moscow: Instituty of Slavic Studies, RAS)	307
Krylov V.N. The genre of elegy in a comparative study (Book review: Khabibullina, A.Z. (2021) <i>Zhanr elegii v sopostavitel'nom izutchenii</i> [Elegy, elegiac, elegism in Russian and Tatar poetry: Criteria of a comparative study]	318

КОМПАРАТИВИСТИКА

Научная статья
УДК 82.091
doi: 10.17223/24099554/19/1

Поэтика гвоздики: слово и образ в русской поэзии от Тредиаковского до Бродского (в контексте европейской традиции). Часть 3

Вера Сергеевна Полилова

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

Аннотация. Завершающая часть статьи посвящена гвоздикам в поэзии модернистов. Показано, что исключительное значение цветов приобретает в лирике Бальмонта. Рассмотрен «генезис» (испанский провенанс) и «эволюция» бальмонтовских гвоздик, прослежено их влияние на современников. Продемонстрировано, что в русской поэзии начала XX в. за гвоздикой окончательно закрепляется статус поэтического растения, и само слово полностью осваивается русским поэтическим языком, начиная входить в состав перифрастических конструкций и метафор.

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

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

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

Для цитирования: Полилова В.С. Поэтика гвоздики: слово и образ в русской поэзии от Тредиаковского до Бродского (в контексте европейской традиции). Часть 3 // Имагология и компаративистика. 2023. № 19. С. 7–25. doi: 10.17223/24099554/19/1

Original article

doi: 10.17223/24099554/19/1

The poetics of the carnation: The word and image in Russian poetry from Trediakovsky to Brodsky (in the context of European tradition). Part Three

Vera S. Polilova

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

Abstract. The article outlines the use of the word *gvozdika* [Eng. “carnation”] (“flower of the *Dianthus* genus”) in the language of Russian poetry. Part 3 focuses on carnations in the poetry of Konstantin Balmont, who featured carnations more often than any other Russian poet did. In Balmont’s verse, the carnation functions as an explicitly individual image. The author examines the “genesis” (Spanish provenance) and “evolution” of Balmont’s carnations and traces their influence on the poetry of his contemporaries. Carnations appeared in European poetry much later than other popular flower. *Dianthus* flowers acquired their permanent names in European languages as late as in the 14th or 15th century, when they were listed among popular ornamental flowering plants. After coming into fashion, the carnation found its way from everyday life into literature, where it developed a stable range of associations. In Renaissance and Baroque poetry, they was on a par with other flowers and assumed typical floral poetic functions: it entered landscape flower catalogues and was used to describe feminine beauty, gradually ousting the rose in the specific metaphorical roles with the red colour as the key attribute, eg. in descriptions of blush, lips, dawn, and dusk. Along with these concrete metaphors, the carnation also borrowed abstract symbolic roles from the rose: like the rose, the carnation was used as a symbol of transient youth, beauty, and inevitable death. Since the Renaissance and onwards, poets would erroneously antiquate the carnation by placing it in an idyllic landscape; for later poets, the status of the carnation as a traditional poetic flower was undeniable. It is Spanish poetry where the image of *Dianthus* is particularly significant and most developed. Russian poetry borrowed the carnation from Western European poetry: the carnation appeared rarely, more often in translated poems or imitations set in particular conventional contexts (for instance, Alexander Pushkin never used carnations in his verse). The total number of texts mentioning the carnation was gradually growing and by the turn of the 19th century became quite noticeable. The carnation could be found in poetic descriptions of the Russian landscape, as a detail of the interior or a character’s outfit.

The carnation became exceptionally important in the lyrics of Balmont, who was inspired by his favorite Spanish poets of the Golden Age. Balmont made the carnation an important element of his own symbolic system. His contemporaries learned through his lyrics about the Spanish origin of this association and internalized its active and expressive image. By the 1910s, the carnation had a completely established status of a poetic flower and moved from high literature into popular culture. By this time, the word *gvozdika* was fully assimilated by the Russian poetic language as part of periphrastic constructions and metaphors.

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

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

Acknowledgments: The author would like to express her deep gratitude to Anastasiia S. Belousova, Andrey A. Dobritsyn, A. Shele, Nikolay V. Pertsov and Igor A. Pilshchikov, who read the manuscript for inaccuracies and made valuable suggestions. She would also like to thank Mikhail V. Oslon for advice and assistance.

For citation: Polilova, V.S. (2023) The poetics of the carnation: The word and the image in Russian poetry from Trediakovsky to Brodsky (in the context of European tradition). Part Three. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 19. pp. 7–25. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/19/1

Гвоздика в языке русской поэзии: «испанские гвоздики» Бальмонта, гвоздика в поэзии модернистов

Общее число текстов, упоминающих гвоздику, постепенно растет и к рубежу XIX–XX вв. становится весьма заметным. Цветок появляется в стихотворных описаниях русского пейзажа, как деталь интерьера или туалета персонажей. В этот же период исключительное значение образ гвоздики приобретает в лирике одного поэта – Константина Бальмонта. Можно без преувеличения сказать, что Бальмонт стал певцом гвоздик: они щедро «рассыпаны» по страницам его стихов и прозы и встречаются у него чаще, чем у любого другого русского (и, вероятно, европейского) поэта. Пользуясь терминами М.Н. Эпштейна, можно сказать, что у Бальмонта происходит «кон-

денсация» образа, т.е. «степень» его «сгущенности» в творчестве выше (в случае Бальмонта и его гвоздик – значительно выше) среднестатистического употребления [1. С. 287]).

Закономерно, что гвоздики вынесены в заглавие одного из бальмонтовских стихотворений. Это не просто особый предмет, но самостоятельная поэтическая тема.

Когда расцветают гвоздики в лесах,
Последние летние дни истекают.
В гвоздиках июльские дни замыкают
Ту юную кровь, что алеет в лучах.
И больше не вспыхнут до нового года
Такие рубины, такая свобода
(«Гвоздики», 1904) [2. С. 105].

В «Гвоздиках» частично представлена типичная для Бальмонта, начиная с его книги «Горящие здания», ассоциативная цепь: красные цветы (гвоздики, розы, маки) – кровь – алые лучи солнца/луны – июль – рубины – огонь – любовь – смерть (сема огня в этом примере выражена только через глагол *вспыхнут*). Большая часть элементов этого ряда присутствует и в более раннем бальмонтовском стихотворении с гвоздикой – «Красный цвет» (1899):

Быть может, предок мой был честным палачом:
Мне маки грезятся, согретые лучом,
Гвоздики алые, и, полные угрозы,
Махрово-алчные, раскрывшиеся розы.
Я вижу лилии над зыбкою волной:
Окровавленные багряною луной,
Они, забыв свой цвет, безжизненно-усталый,
Мерцают сказочно окраской ярко-алой,
И с сладким ужасом, в застывшей тишине,
Как губы тянутся, и тянутся ко мне.

И кровь поет во мне... И в таинстве заклатья
Мне шепчут призраки: «Скорее! К нам в объятья!»
«Целуй меня... Меня!.. Скорей... Меня... Меня!..»
И губы жадные, на шабаш свой маня,

Лепечут страшные призывные признания:
«Нам все позволено... Нам в мире нет изгнания...»
«Мы всюду встретимся... Мы нужны для тебя...»
«Под *красным месяцем, огни лучей дробя,*
Мы объясним тебе все бездны наслажденья,
Все тайны вечности и *смерти и рожденья*»¹.

Образ кровавых гвоздик мы находим и в стихотворении Бальмонта «Красный» 1905 г.:

Когда, как безгласно-цветочные крики,
Увижу я вдруг на июльских лугах
Капли крови в гвоздике,
Внутри, в лепестках,
Капли алые крови живой,
Юной, страстной, желающий ласк,
и деления чуждой на «мой» или «твой»:
Мне понятно, о чем так *гвоздика* мечтает,
Почему *лепестки опьяненному солнцу* она подставляет;
Вижу, вижу, вливается золото в *алую кровь*
И теряется в ней, возрождается вновь,
Взор глядит — и не знает, где именно солнце,
Где отливы и блеск золотого червонца,
Где *гвоздики* девически-нежной *любовь*.

О кровь, как ты *странно-пленительна*, кровь!

Первым на бальмонтовские гвоздики обратил внимание В.Ф. Марков, комментируя стихотворение «Красный цвет» (1899): «„Гвоздики“ Б.<альмонта>, — пишет он, — вдохновлены Кальдероном <...>» [З. С. 104]. Он же приводит пассаж из переведенной Бальмонтом (1901) кальдероновской драмы «Поклонение кресту», где гвоздики упоминаются в характерном контексте:

Глаза хотела бы закрыть я,
Чтобы не видеть этой *крови*,

¹ Здесь и далее в цитатах курсив мой. — В.П.

Чтобы не знать, что *цвет гвоздики*

Взывает к мщенью за себя <...>

[4. Кн. I. С. 424]

(= Quisiera cerrar los ojos / a aquesta sangre inocente, / que está pidiendo venganza, / desperdiciando claveles <...>) [5. P. 293].

И комментарий самого Бальмонта к нему: «Во времена Кальдерона гвоздика была таким же модным цветком, как в наши дни орхидея. Она и до сих пор осталась любимым цветком испанок, в чем легко убедиться, проходя по улицам Севильи или слушая народные песни» [4. Кн. I. С. 853 примеч. 5]. Далее в этом месте цитируются три народных коплы о гвоздиках (пер. Бальмонта), из которых первая построена на ассоциации гвоздик и губ («*Красная, красивая гвоздика, / Сорванная с каплями росы, – / Эти раскрасневшиеся губы / Не твои, теперь они мои*»¹ [4. Кн. I. С. , примеч. 5]) и, по-видимому, является самым ранним русским поэтическим текстом, где эта устойчивая ассоциативная связь выражена. Сравнения-клише губ или рта с гвоздиками, обычные, как мы видели, для западноевропейской лирики, не были подхвачены русскими поэтами XVIII–XIX вв. (хотя в процитированных в первой части статьи строках В.Л. Пушкина «Гвоздика поцѣлуев ждеть» и Кострова «Лети и с нежностью гвоздичку поцелуй») можно подозревать метафорическую подоснову, сближающую губы и цветы), но, конечно, были знакомы и понятны читающей публике².

Связка гвоздика – кровь (выписанная ранее в христианском гербарии, а позднее – в революционной и военно-траурной иконографии) у Бальмонта могла быть поддержана и другими контекстами из Кальдерона и испанских поэтов золотого века, его начитанность в испанской литературе была и обширна, и глубока³.

¹ Здесь мы оставляем в стороне вопрос о содержании метафоры сорванного цветка.

² О.И. Сенковский в отзыве на «Рисунки Санктпетербургской флоры» (1837) так писал об умении «ботанизировать»: «<...> мы старались проникнуть таинства ботаники, дивились чуду природы въ каждой былинкѣ, цвѣтъ незабудки сравнивали с цвѣтомъ глазъ, красоту юной полевой гвоздики съ карминомъ весеннихъ усть <...>» [6. С. 32–33, 6-я паг.].

³ Подробно о Бальмонте и Испании, Бальмонте и Кальдероне см.: [7, 8 и др.].

«Кровавые гвоздики» (исп. *sangrientos claveles*) мне удалось обнаружить в текстах кальдероновской драмы “Con quien vengo vengo” (j. II) и в ауто “Cordero de Isaías”. Соплагают кровь и гвоздики Гонгора и Кеведо (см. раздел 1.2.1 первой части, а также [9. Р. 237, 283, 397, 459]). Не меньшее влияние на Бальмонта, безусловно, оказали гвоздики из испанских народных песен, упомянутые выше (о их переводе см.: [10]). В книге «Любовь и ненависть», где он собрал свои переложения испанской песенной народной лирики, к примеру, розы упоминаются 19 раз, а гвоздики – 18. Поэтическое равенство этих цветов, немыслимое в русской традиции, зафиксировано, например, в таком народном четверостишии, переведенном Бальмонтом: «Въ этой улицѣ, сеньоръ, / Всѣ вы пѣть должны звучнѣ, / Здесь цвѣтеть при входѣ – роза, / А при выходѣ – гвоздика» [11. С. 74].

Гвоздики прямо ассоциируются у Бальмонта с Испанией в стихотворных и прозаических текстах: «Испанский ум, как будто весь багряный, / Горячий, как роскошный цвет гвоздик» («Похвала уму», 1903; Бальмонт снова прибегает к формуле, использованной в процитированном отрывке из перевода Кальдерона, – «цвет гвоздик»); гвоздика – «любимый цветок испанцев» (эссе «Испанец-песня» [12. С. 411]); Испания – «садъ горячихъ гвоздикъ» (эссе «Костры Мирового слова», 1908 [13. С. 10]). Во вступлении к переводу из Кальдерона Бальмонт пишет: «В Севилье растут гвоздики, каких нет на Севере. Их цветы по величине равняются розам, а их нежный запах в своей свежей пряности сладко необычен для северянина» [4. Кн. II. С. 664]. В отрывке «Из записной книжки» (1904), предпосланном очередной публикации книги «Горящие здания», Бальмонт рассуждал о стремительном ходе времени и дал заключение: «<...> мне осталось лишь несколько золотых песчинок из сверкавшего потока времени, несколько страстных рубинов, и несколько горячих испанских гвоздик, и несколько красных мировых роз» [14. С. 84]. В стихотворной дарственной надписи Ю. Балтрушайтису на книгу «Любовь и ненависть» Бальмонт назвал гвоздиками свои переводы испанских песен: «Я свои гвоздики шлю» (цит. по: [15]). Список примеров легко продолжить.

Как реальный предмет, напоминающий о Севилье, *claveles*, гвоздики, попадают в не вошедшее в сборники поэта стихотворение «Смешинка» (указано: Markov 1988: 104), где опять использована

формула «цвет гвоздик»: «Мимозы, fleurs d'orange, мы взяты въ плѣнь цвѣтами, / *Claveles, цвѣтъ гвоздикъ, цвѣты, цвѣты, цвѣты*» («Смешинка», 1908 [16. С. 140]¹).

Подражая испанскому фольклору и испанским поэтам, Бальмонт вводит и образ губ-гвоздик вместо традиционного для русской поэзии XVIII–XIX вв. сравнения уст, рта, губ с розой: «*И уста твои гвоздики*» («Нежный жемчуг, Маргарита...», 1903; об этом стихотворении см. подробнее в работе [17]). Ср. также: «*Я все в тебе люблю. Ты нам даешь цветы – / Гвоздики алые, и губы роз, и маки <...>*»² («Гимн Солнцу», 3, 1903; отмечено Марковым [3. С. 104]). Подобные метафоры – сравнения губ и рта с гвоздиками – можно найти в любимых Бальмонтом испанских народных коплах: «<...> Labios de clavel morado <...>» (= Губы пурпурной гвоздики <генитивное сравнение, = губы как пурпурная гвоздика> [18. Т. III. Р. 113 с. 3975]); «<...> Tu boca un clavel de Mayo <...>» (= Твой рот – майская гвоздика [18. Т. II. Р. 22 с. 1169]).

Заемствованный у испанцев образ, встраиваясь в систему бальмонтовской лирики, сохраняет часть своих характеристик и типичных контекстов, но в целом преобразуется и приобретает новые обертоны. Так, и это хорошо видно из примеров, приведенных выше, Бальмонт дает гвоздикам собственный постоянный эпитет – «горячие». В нем откликается традиция изображения гвоздики как цветка страсти и любви, нечуждая и поэту-символисту («Лежать в траве, когда цветет гвоздика / И липкая качается дрема. / Смотреть, как в небе сумрачно и дико / Расстут из шаткой дымки терема. / <...> Огонь в огонь. Уста до алых уст» («Часы», 3; 29 декабря 1922). Поддерживает образ «горячих гвоздик» ассоциация с кровью, которая также и красная, и горячая.

Кроме того, гвоздика у Бальмонта, и это также видно из представленных выше примеров, включается в цветочное трио, образованное красными цветками – гвоздикой, розой и маком³. Эта триада

¹ Стихотворение, насколько нам известно, никогда не перепечатывалось.

² Бальмонт любит генитивные метафоры такого рода: *Розы губ и губы роз*, нежные как стих, / Опьяняющий нарек раковин немых («Талисман», 1905).

³ Напомним характеристику Ю.И. Айхенвальда: «Испанец, идальго, кабальеро, любитель алости и пряности, певец махровых цветов, гвоздики и мака» [19. С. 375].

для Бальмонта константна, гвоздика, роза и мак не только ассоциативно сопологаются, но и характеризуются сходным образом. Так, каждый из этих цветов может подразумеваться в строках: «<...> Почему так люблю я измену и цветы с лепестками из крови» («К случайной», 1903). Не только для гвоздики, но и для розы и мака характерны сравнения с кровью и огнем (или, наоборот, огня – с ними): «Ты их сожгло. Но в светлой мгле забвенья / Земле сказало: “Снова жизнь готовь!” / Над их могилой – легкий звон мгновенья, / *Пылают маки красные, как кровь*» («Гимн Солнцу», 6: «Люблю в тебе, что ты, согрев Франциска...», 1903); «Ты от солнца идешь и, как солнечный свет, / Согревательно входишь в растенья / И, будя и меняя в них тайную влагу, / То засветишься *алой гвоздикой* <...>» («Гимн Огню», 1903 [14. С. 68]); «<...> И сдавленность воплей я слышу сквозь пенье, / И если мечте драгоценны каменья, / *Кровавы гвоздики и страшен рубин*. <...> Закатное Небо. Костры отдаленные, / *Гвоздики, и маки*, в своих сновиденьях бессонные» («Огонь», 3: «Огонь приходит с высоты...», 1905 [20. С. 168–169]).

Втроем или попарно роза, гвоздика и мак появляются и в умиротворенных пейзажных зарисовках, и как атрибуты любовной темы: «И птичка полетела по кустам. / *Тогда впервые заалели розы, / Гвоздики, маки, целый алый храм*. // И *кровь любовью брызнула к сердцам*. / И молния, узор небесной грезы, / Велела быть грозе и лить дождям» («Рождение любви», 1917); «Прочь от елочки хмурной, / Мимо *роз и гвоздик*, / До сирени лазурной / Пробегает родник» («Родник», 1905 [21. С. 153]); «В них нет *гвоздик тревожных*, / В них нет *пьянящих роз* <...>» («Жемчужине», 1908 [22. С. 476]).

Символическую значимость и равный (или близкий) поэтический «вес» розы, мака и гвоздики показывает и система персонажей единственной бальмонтовской пьесы – лирической драмы «Три расцвета», где действуют фигуры *Девушка-роза*, *Девушка-мак* и *Девушка-гвоздика*. Описание места действия второй сцены подобно прозаическому пересказу бальмонтовских стихотворений, воспевающих стихии: «Повсюду – множество красныхъ цвѣтовъ. Чась – предзакатный. На Небѣ – воздушность розовыхъ, алыхъ, и густо-красныхъ тоновъ» [23. С. 12]. В диалоге героев также артикулируются те же цепочки ассоциаций, на которых строятся стихотворения «Красный цвет» и «Красный»:

Лю б я щ і й. Сколько другихъ цвѣтовъ! Есть розы, гвоздики, шиповникъ, и маки. Есть красныя лепестки, напоенныя лучами и кровью.

Е л е н а. И кровью.

Лю б я щ і й. Это цвѣтъ жизни.

Е л е н а. Мы живемъ въ такомъ странномъ мірѣ, что цвѣтъ жизни совпадаетъ въ немъ со цвѣтомъ смерти [23. С. 14].

Девушкам-цветамъ Бальмонт вкладываетъ въ уста куплеты, где кроме сходства акцентируются ихъ символическія различія, укорененныя въ литературной традиціи. Такъ, Девушка-роза поетъ о мимолетности: «Мой мигъ летитъ, мгновенна греза, / Зажгутся скоро янтари, / Не будетъ многодневной роза, / Она лишь знаетъ двѣ зари. / Заря разсвѣта и заката / Во мнѣ рождаетъ всѣ мечты, / Но кратки ласки аромата, / Минутна пышность Красоты. / Царицей-розой садъ украшень, / Люби же, сердце, нѣжный свѣтъ, / Ужъ Ночь глядитъ съ небесныхъ башень, / Расцвѣту грезъ возврата нѣтъ» [23. С. 21]. Девушка-макъ — объ успокоеніи, опьяненіи, снѣ: «Краснымъ макомъ пышно поле, / Въ красномъ макѣ — сладкій сонъ, / Я живу на вольной волѣ, / Вижу Землю, Небосклонъ, / Опьяняясь, опьяняю, / Сновидѣнія — мой міръ, / Слишкомъ помню, слишкомъ знаю: / Сонъ оконченъ, — конченъ пиръ. / Сновъ, зажженныхъ красной краской, / Ярко свѣтитъ череда. / Сердца, пей, упейся сказкой, / Сны проходятъ безъ слѣда» [23. С. 21–22]. А Девушка-гвоздика — о своемъ внутреннемъ огнѣ: «Я гвоздика луговая, / Мнѣ желанень алый цвѣтъ, / Я горю, пылая, зная, / Что для грезъ возврата нѣтъ. / Я вбираю лучъ горячій, / Вижу Солнце, вижу лугъ. / Сердце, будь какъ я — иначе / Свѣтъ уйдетъ, — онъ гаснетъ вдругъ» [23. С. 22].

Обращаетъ на себя вниманіе еще одна выразительная особенность бальмонтовскихъ гвоздикъ. Бальмонтъ сопровождаетъ цветокъ собственнымъ эпитетомъ — «июльскій» (или включаетъ слово въ ближайшій контекст): «В *гвоздикахъ июльскіе дни* замыкаютъ <...>» («Гвоздики», 1904); «Увижу я вдругъ на *июльскихъ лугахъ* / *Капли крови въ гвоздикѣ* <...>» («Красный», 1905); «Заслушавшись ихъ песен, Июньъ я промечталъ, / Очнулся лишь, заметивъ какой-то цветикъ ал. // Гляжу — ну, да, *гвоздики Июльскіе цветутъ*, / Багряностью покрылся Июньскій изумрудъ» («Солнечникъ», 1908 [22. С. 482]). Подчеркиваемая Бальмонтомъ особенность — летнее, а не весеннее цветеніе — одна изъ важней-

ших для *Dianthus*'а как объекта ботанических описаний, которая в поэтическом языке часто игнорировалась.

После установления у Бальмонта прочной связи между гвоздикой и Испанией она укрепилась и устоялась в русской лирике, перейдя к другим поэтам. В укоренении этой ассоциации, возможно, играла роль и сценическая практика – Кармен из оперы Бизе в эскизах к постановке в Мариинском театре (1908) А.Я. Головина изображена с красной гвоздикой, а не розой. Выразительные примеры «испанской гвоздики» обнаруживаются в стихотворениях Т.Л. Щепкиной-Куперник и С.Я. Парнок: «Мантильи... яркие наряды / Непобедимо-го “Эспады”»; / На бой быков спешит Кармен... / На улицах ряд бойких сцен, / Звук кастаньет, а ночью лунной / Гитары тихий ропот струнный, / *Цветы пунцовые гвоздик* / И смуглых девушек цветник...» (Т.Л. Щепкина-Куперник, «Марьяна Волховская», 1907); «Я не знаю моих предков – кто они? / Где прошли, из пустыни выйдя? / Только сердце бьется взволнованней, / Чуть беседа зайдет о Мадриде. / <...> Как завидишь певца с гитарою / Или женщину с *красной гвоздикой*?» (С.Я. Парнок. «Я не знаю моих предков – кто они...», 15 июня 1915, Коктебель)¹.

Вместе с тем силу растения-символа гвоздика приобретает, кроме как у Бальмонта, только в стихах Елизаветы Дмитриевой, как подписанных именем Черубины де Габриак, так и написанных после снятия литературной маски. Реконструкция псевдороманской старофранцузской и испанской стилистики («Затем [мы с Е.И. Дмитриевой] решили внести в стихи побольше Испании», – вспоминал о ходе создания мистификации М. Волошин [24. С. 182]²) в стихах Черубины в значительной степени опирается на бальмонттовскую манеру репрезентации испанского колорита. Бальмонттовский вариант Испании, представленный им в стихах и прозе, был усвоен поэтами-современниками в первом десятилетии XX в. (это

¹ Ср. блоковское: «Шаль испанскую на плечи, / Красный розан – в волосах» («Анне Ахматовой», 16 декабря 1913).

² А именно Испании XVII в. См. разбор Волошина в «Гороскопе Черубины де Габриак»: «Этот „цветок небесных серафимов“ <...> переносит нас в Испанию XVII века, где аскетизм и чувственность слиты в одном мистическом нимбе» [25. С. 517].

подтверждают хотя бы испанизированные пародии на поэта) и вошел в стихи Черубины в качестве интертекста, отсылающего к испанском мифу, а в более поздних стихах Дмитриевой отсылал уже не к Испании, а к мифу о самой Черубине.

Волошин, друживший с Бальмонтом с 1902 года, вероятно, воспринял его представление об Испании и испанской поэзии золотого века не только через тексты, но и непосредственно от их автора¹. Сама же Дмитриева признавалась, что «прошла через Бальмонта» [26. С. 268]. Так что совершенно неудивительно, что испанские мотивы, не только гвоздика, в поэзии Дмитриевой-Черубины бальмонтизированы: даже девиз на гербе мистифицированной поэтессы – «Sin miedo» (= без страха) – название стихотворения Бальмонта (отмечено: [27. С. 11]).

В стихотворении Черубины де Габриак «Твои цветы... цветы от друга...» (1909), посвященном С. Маковскому, гвоздики названы «огненными» «цветами моей Испании». Также Черубина использует образ кровавой гвоздики:

В овальном зеркале твой бледный вижу лик
С висков опущены каштановые кудри,
Они как будто в золотистой пудре.
И на плече чернеет *кровь гвоздик*
(«Retrato de una Niña», 1909–1913).

Как испанская деталь гвоздики появляются и в ее «Романсе» (1920–1922): «Черный шелк – его ресницы, / гордый взор поник... / Я в окно его темницы / брошу пять *гвоздик* <...> / Говорят, – во всем Толедо / я прекрасней всех... / А над мавром злым победа / разве это грех?» Бальмонтовская формула «цвет гвоздик» используется и Дмитриевой: «И мы позабыть не можем / красоты раздробленный

¹ См. его стихотворение «Бальмонт» (15(2) февраля 1915), где старший друг представлен в испанизированном облике: «<...> Смесь воли и капризов детских, / И мужеской фигуры стать – / Веласкес мог бы написать / На тусклом фоне гор Толедских. / Тебе к лицу шелка и меч, / И темный плащ оттенка сливы; / Узорно-вычурная речь / Таит круженья и отливы, / Как сварка стали на клинке, / Зажатом в замшевой руке. <...> И о твоих испанских предках / Победоносно говорят / Отрывистость рипостов редких / И рифм стремительный парад».

лик, — / тебя манит смуглая кожа, / меня — *рот цвета гвоздик...*» («Ты сказал, что наша любовь — вереск...», 1924). Как и Бальмонт, она сравнивает с пылающими гвоздиками собственные стихи: «Пусть в чаше *стихов тебе светится пламя / невидимых черных гвоздик*» («Опять, как в письме, повторяю я то же...», 6 ноября 1925). В последних строчках специального комментария заслуживает указание на цвет. Если у Бальмонта гвоздики окрашены в разнообразные оттенки красного, от алого до багряного, то у Дмитриевой они черные или темные: «Горький и дикий запах земли: / *Темной гвоздичной* поля проросли!» («Горький и дикий запах земли...», 1909).

Именно в поэтическом языке Бальмонта и Черубины происходит полное освоение гвоздики: у них слово начинает входить в состав тропов, у Дмитриевой — даже в состав генитивных метафор: *кровь гвоздик*¹, *рот цвета гвоздик*.

Введенное в русскую поэзию Бальмонтом сравнение рта, уст, губ с гвоздиками было подхвачено не только Черубиной де Габриак-Дмитриевой, но и другими поэтами², в том числе Михаилом Кузминым, соответствующими строками которого открывалась первая часть этой статьи.

Заключение

Гвоздика вошла в европейскую поэзию значительно позже других цветов. Закрепление за родом *Dianthus* устойчивых наименований в европейских языках произошло лишь в XIV–XV вв., когда наш

¹ Ср. у нее же «розы крови» («Хореи», 1915) и «Алой крови розы / На полях чужбины» у Ф.К. Сологуба («Розы битв жестоких...», (1906). Вообще, метафорические конструкции структуры «кровь как компонент 1, чаще опорный, + растение, цветок как компонент 2» очень популярны у символистов и постсимволистов: «Земля сочится свежей *кровью / Рябин*» (И.Г. Эренбург, «Осень», 1913); «Кровь земляники...» (Ю.К. Балтрушайтис, «Аллея», 1912); «Краснеет кровью гиацинта / Твое последнее “прости!”» (В.Г. Шершеневич, «Память», 1911–1912); «Истекая кровью маков, / Оседая и дрожа» (Саша Черный, «Шляпа», 1911) (см. также: [28. С. 213 и др.]). Ср. строки Большакова: «Впетлив в сердце *гвоздичной крови*, / Синеозерит усталым взором бульвар» (К.А. Большаков, «Посвящение», 1913).

² См.: «Две расцветших гвоздики — уста» (А.М. Гмырев, «Русалочка», 1908).

цветок был включен в число популярных садовых декоративных растений. Войдя в моду, гвоздика проникла из быта в литературу и обзавелась кругом устойчивых ассоциаций. В поэзии Возрождения и барокко она становится в один ряд с другими цветами и берет на себя типичные цветочные поэтические функции: входит в пейзажные цветочные каталоги, используется для сравнения с прекрасной дамой, теснит розу в тех конкретных метафорических ролях, где ключевой атрибут – алый цвет: в описаниях румянца, губ, рассвета и зари. Вместе с этими конкретными метафорическими употреблениями гвоздика заимствует у розы и абстрактные символические роли – как и она, гвоздика может указывать на мимолетность юности и красоты и неизбежность смерти. Уже поэты Возрождения ошибочно антикизировали гвоздику, помещая ее в идиллический пейзаж, для позднейших поэтов статус гвоздики как традиционного поэтического цветка бесспорен. Особенно значим и более всего разработан образ диантуса в поэзии Испании. В испанской традиции, в том числе в испанской народной лирике, гвоздика по употребительности уступает лишь розе, а часто – равна ей.

Русская поэзия XVIII–XIX вв. заимствует гвоздику из западноевропейской: этот цветок появляется редко (у А.С. Пушкина, к примеру, ни разу), чаще в переводных стихотворениях или в имитациях с определенными, заданными традицией, контекстами. Общее число текстов, упоминающих гвоздику, постепенно растет и к рубежу XIX–XX вв. становится весьма заметным. Гвоздику уже нередко можно встретить в стихотворных описаниях русского пейзажа, в качестве детали интерьера или туалета персонажей. В этот же период исключительное значение образ гвоздики приобретает в лирике одного поэта – Бальмонта. Заимствовав ее у своих любимых испанских поэтов золотого века, он сделал гвоздику важным элементом собственной символической системы, прочно связав ее с рядом традиционных и новых ассоциаций: красные цветы (гвоздики, розы, маки) – кровь – алые лучи солнца/луны – июль – рубины – огонь – любовь – смерть. Эта цепь в своей основе восходит к риторической традиции и ее романтической переработке (Гейне), но одновременно в ней изрядно расширена сфера значения конкретных образов. Поэты-современники Бальмонта усвоили через его лирику связь гвоздики с Испанией и восприняли созданный им активный и экспрес-

сивный ореол цветка. К 1910-м гг. статус гвоздики как поэтического растения утвердился совершенно, и она перешла со страниц высокой литературы в массовую культуру.

Так, к немногим текстам русской поэзии, дающим гвоздику крупным планом, добавилось стереотипно-бальмонтовское стихотворение Н. Сакиной «Гвоздика» (оно открывает одноименный сборник поэтессы, напечатанный в Ярославле в 1910 г.)¹. Эта гвоздика «алеет, как кровь в незалеченных ранах, как злая улыбка на алых устах», она «цветок преступления», «несущий коварство и измену», «ядовитый цветок», «отравляющий сердце кровавым огнем», но дающий «минуты блаженства и страсти». Двумя годами позже появилась «Гвоздика» Александра Ширяевца (1912²), приобретающая к середине десятилетия популярность салонного и городского романса («Гвоздики пряные, багряно-алые...»).

При всей схожести функционирования цветочных образов в поэзии (см. примеры разнообразных метафор, в частности, сравнения цветов с губами в «Материалах к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX–XX вв.» [28. С. 142–146]), выделение и описание их индивидуальных траекторий на протяжении веков позволяет обнаружить точки роста и развития, выяснить, как в рамках традиции созревает и формируется нечто новое, причем влияния одних текстов на другие, как показывает наш очерк, не ограничены языковыми и хронологическими рамками.

Список источников

1. Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. М. : Высшая школа, 1990. 302 с.
2. Бальмонт К.Д. Солнечная пряжа: Стихотворения, очерки. М. : Детская литература, 1989. 238 с.
3. Markov V. Kommentar zu den Dichtungen von K.D. Bal'mont: 1890–1909. Köln ; Wien : Böhlau Verlag, 1988. 463 S. (На рус. яз).

¹ Имя Сакиной попало в брюсовский список поэтов, перепевающих Бальмонта, Сологуба и Блока, которым он советует писать прозу: «что в их творчестве было созданием и подвигом, в копии не превышает ценности трехкопеечной фотографической “открытки”, слабо воспроизводящей великий подлинник» [29. С. 367].

² Об истории романса см. [30].

4. *Кальдерон де ла Барка П.* Драмы : в 2 кн. М. : Наука, 1989. 858 с.; 748 с.
5. *Calderón de la Barca P.* Obras completas / ed., prol., y notas por A. Valbuena Briones. Madrid : Aguilar, 1959. T. 1. 2284 p.
6. [Сенковский О.И.]. [Литературная летопись]: Рисунки Санктпетербургской флоры // Библиотека для чтения. 1837. Т. XXV. С. 31–33.
7. Полилова В.С. Еще раз о Бальмонте и Испании // Феномен К.Д. Бальмонта в современном культурном пространстве : сб. материалов Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием (XXIV Бальмонтовские чтения. ИВГУ–ШГПУ, 16 июня 2012 года, г. Шуя). Иваново : О.В. Епишева, 2012. С. 91–100.
8. Полилова В.С. Полиметрия испанских комедий Золотого века и поэтический перевод: случай Кальдерона в России // Новый филологический вестник. 2014. № 2(29). С. 88–98.
9. *Peña Álvarez J. de la.* Flores en la poesía española del Renacimiento y Barroco: Memoria para optar al grado de doctor. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de filología. Madrid, 2010. 507 p. URL: <https://eprints.ucm.es/10139/1/T31436.pdf>
10. Полилова В.С. Испанские народные песни в переводе К. Бальмонта // Вестник МГУ. Сер. 9: Филология. 2013. № 1. С. 147–161.
11. Любовь и ненависть: Испанские народные песни / предисл. и пер. К. Бальмонта. М. : Т-во И.Д. Сытина, 1911. 108 с.
12. Бальмонт К.Д. Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи. М. : Правда, 1991. 606 с.
13. Бальмонт К.Д. Гимны, песни и замыслы древних. СПб. : Пантеон, 1908. 212 с.
14. Бальмонт К.Д. Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи. М.: Худож. лит., 1983. 750 с.
15. Петрова Т.В. Вехи большой дружбы: К. Бальмонт и Ю. Балтрушайтис: (Литературная хроника) // Солнечная пряжа : науч.-поп. и лит.-худож. альманах. 2010. Вып. 4. С. 112–120.
16. Бальмонт К.Д. Смешинка // Современный мир. 1908. Март. С. 140–141.
17. Полилова В.С. Белый четырехстопный хорей с окончаниями ЖЖЖм как вариант «испанского хорей»: (Бальмонт и размер поэтической переписки Блока и Ахматовой) // Труды Института русского языка им. В.В. Виноградова. 2017. Т. 11. С. 76–88.
18. Cantos populares españoles recogidos, ordenados e ilustrados por Francisco Rodriguez Marín: V tomos. Sevilla : Francisco Alvarez y C^a, 1882. Т. II, III. 524 p.; 510 p.
19. Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. М. : Республика, 1994. 589 с.
20. Бальмонт К.Д. Солнечная пряжа: Изборник. СПб. : Акад. проект, 2003. 350 с.
21. Бальмонт К.Д. Светлый час: стихотворения и переводы из пятидесяти книг. М. : Республика, 1992. 589 с.

22. Бальмонт К.Д. Собрание сочинений : в 2 т. Можайск : Можайск-Терра, 1994. 830 с.; 702 с.
23. Бальмонт К.Д. Три расцвета: Драма. СПб. : М.В. Пирожков, 1907. 39 с.
24. Воспоминания о Максимилиане Волошине. М. : Сов. писатель, 1990. 717 с.
25. Волошин М.А. Лики творчества. Л. : Наука, 1988. 848 с.
26. Черубина де Габриак. Исповедь. М. : АГРАФ, 1998. 383 с.
27. Палачева В.В. Родословная Черубины де Габриак // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 9: «Отцы» и «дети» в русской литературе XX века. Томск, 2008. С. 3–20.
28. Кожевникова Н.А., Петрова З.Ю. Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX–XX вв. М. : Языки славянской культуры, 2015. Вып. 3: Растения. 446 с.
29. Брюсов В.Я. Собрание сочинений : в 7 т. М. : Худож. лит., 1975. Т. 6. 652 с.
30. Койнова Е.Г. О романсе Александра Ширяевца «Гвоздики пряные, багряно-алые...» // Мир Есенина. Ташкент, 2012. URL: <http://zinin-miresenina.narod.ru/2012.html>

References

1. Epstein, M.N. (1990) “*Priroda, mir, taynik vselennoy...*”: *Sistema peyzazhnykh obrazov v russkoy poezii* [“Nature, the world, the secret of the universe ...”: The system of landscape images in Russian poetry]. Moscow: Vysshaya shkola.
2. Balmont, K.D. (1989) *Solnechnaya pryazha: Stikhotvoreniya, ocherki* [Solar Yarn: Poems, Essays]. Moscow: Detskaya literatura.
3. Markov, V. (1988) *Kommentar zu den Dichtungen von K.D. Bal'mont: 1890–1909*. Köln, Wien: Böhlau Verlag.
4. Calderón de la Barca, P. (1989) *Dramy* [Dramas]. Translated from Spanish. Moscow: Hayka.
5. Calderón de la Barca, P. (1959) *Obras completas*. Vol. 1. Madrid: Aguilar.
6. [Senkovskiy, O.I.]. (1837) [Literaturnaya letopis’]: *Risunki Sanktpeterburgskoy flory* [[Literary chronicle]: Drawings of the St. Petersburg flora]. *Biblioteka dlya chteniya*. XXV. pp. 31–33.
7. Polilova, V.S. (2012) *Eshche raz o Bal'monte i Ispanii* [Once again about Balmont and Spain]. In: Okeanskiy, V.P. (ed.) *Fenomen K.D. Bal'monta v sovremennom kul'turnom prostranstve* [The phenomenon of Konstantin Balmont in the modern cultural space]. Ivanovo: O.V. Epische. pp. 91–100.
8. Polilova, V.S. (2014) *Polimetriya ispanskikh komediy Zolotogo veka i poeticheskiy perevod: sluchay Kal'derona v Rossii* [Polymetry of the Spanish comedies of the Golden Age and poetic translation: The case of Calderon in Russia]. *Novyy filologicheskiy vestnik*. 2(29). pp. 88–98.
9. Peña Álvarez, J. de la (2010) *Flores en la poesía española del Renacimiento y Barroco*. Memoria para optar al grado de doctor. Universidad Complutense de

Madrid. Facultad de filología. Madrid. [Online] Available from: <https://eprints.ucm.es/10139/1/T31436.pdf>

10. Polilova, V.S. (2013) *Ispanskije narodnye pesni v perevode K. Bal'monta* [Spanish folk songs translated by K. Balmont]. *Vestnik MGU. Seriya 9: Filologiya*. 1. pp. 147–161.

11. Balmont, K.D. (1911) *Lyubov' i nenavist'*: *Ispanskije narodnye pesni* [Love and Hate: Spanish Folk Songs]. Translated from Spanish by K. Balmont. Moscow: I.D. Sytin.

12. Balmont, K.D. (1991) *Izbrannoe: Stikhotvoreniya. Perevody. Stat'i* [Selected Works: Poems. Translations. Articles]. Moscow: Pravda.

13. Balmont, K.D. (1908) *Gimny, pesni i zamysly drevnikh* [Hymns, Songs and Plans of the Ancients]. St. Petersburg: Panteon.

14. Balmont, K.D. (1983) *Izbrannoe: Stikhotvoreniya. Perevody. Stat'i* [Selected Works: Poems. Translations. Articles]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.

15. Petrova, T.V. (2010) *Vekhi bol'shoy družby: K. Bal'mont i Yu. Baltrushaytis: (Literaturnaya khronika)* [Milestones of great friendship: Konstantin Balmont and Jurgis Baltrušaitis: (Literary chronicle)]. *Solnechnaya pryazha*. 4. pp. 112–120.

16. Balmont, K.D. (1908) *Smeshinka. Sovremennyy mir*. March. pp. 140–141.

17. Polilova, V.S. (2017) Blank trochaic tetrameter with fffm endings. *Trudy Instituta russkogo yazyka im. V.V. Vinogradova – Proceedings of the V.V. Vinogradov Russian Language Institute*. 11. pp. 76–88. (In Russian).

18. Rodríguez Marín, F. (ed.) (1882) *Cantos populares españoles recogidos, ordenados e ilustrados por Francisco Rodríguez Marín: V tomos*. Vols. 2–3. Sevilla: Francisco Alvarez y C^a.

19. Aykhenvald, Yu. (1994) *Siluety russkikh pisateley* [Silhouettes of Russian Writers]. Moscow: Respublika.

20. Balmont, K.D. (2003) *Solnechnaya pryazha: Izbornik* [Solar Yarn: Selected Works]. St. Petersburg: Akademicheskij projekt.

21. Balmont, K.D. (1992) *Svetlyy chas: stikhotvoreniya i perevody iz pyatidesyati knig* [Bright Hour: Poems and Translations from Fifty Books]. Moscow: Respublika.

22. Balmont, K.D. (1994) *Sobranie sochineniy: V 2 t.* [Collected Works: in 2 vols]. Mzhaysk: Mzhaysk-Terra.

23. Balmont, K.D. (1907) *Tri rastsveta: Drama* [Three Blooms: Drama]. St. Petersburg: M.V. Pirozhkov.

24. Kupchenko, V.P., & Davydov, Z.D. (ed.) (1990) *Vospominaniya o Maksimiliane Voloshine* [Memories of Maximilian Voloshin]. Moscow: Sovetskij pisatel'.

25. Voloshin, M.A. (1988) *Liki tvorchestva* [Faces of Creativity]. Leningrad: Nauka.

26. Cherubina de Gabriak. (1998) *Ispoved'* [Confession]. Moscow: AGRAP.

27. Palacheva, V.V. (2008) *Rodoslovnaya Cherubiny de Gabriak* [Cherubina de Gabriak's genealogy]. In: Rybalchenko, T.D. (ed.) *Russkaya literatura v XX veke*:

imena, problemy, kul'turnyy dialog [Russian literature in the 20th century: Names, problems, cultural dialogue]. Vol. 9. Tomsk: Tomsk State University. pp. 3–20.

28. Kozhevnikova, N.A. & Petrova, Z.Yu. (2015) *Materialy k slovaryu metafor i sravneniy russkoy literatury XIX–XX vv.* [Materials for the dictionary of metaphors and comparisons of Russian literature of the 19th–20th centuries]. Vol. 3. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury.

29. Bryusov, V.Ya. (1975) *Sobranie sochineniy: V 7 t.* [Collected Works: in 7 vols]. Vol. 6. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.

30. Koynova, E.G. (2012) *O romanse Aleksandra Shiryayevtsa "Gvozdiki pryanye, bagryano-alye..."* [About Aleksandr Shiryayevts's romance "Gvozdiki pryanye, bagryano-alye..."]. [Online] Available from: <http://zinin-miresenina.narod.ru/2012.html>

Информация об авторе:

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

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

V.S. Polilova, Cand. Sci. (Philology), senior research fellow, Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russian Federation). E-mail: vera.polilova@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 11.12.2021.

The article was accepted for publication 11.12.2021.

Научная статья

УДК 821(4).09+821.161.09

doi: 10.17223/24099554/19/2

«Петербургские трущобы» В.В. Крестовского и «Женщина в белом» У. Коллинза: к проблеме жанровых поисков в русской литературе 1860-х гг.

Ирина Алексеевна Матвеевко

*Национальный исследовательский Томский политехнический университет,
Томск, Россия, mia2046@yandex.ru*

Аннотация. Рассматриваются типологические схождения романов У. Коллинза «Женщина в белом» и В.В. Крестовского «Петербургские трущобы» на уровне нарратива, сюжетостроения, системы персонажей, что позволяет встроить роман русского писателя в единый контекст литературного развития. Обосновывается ориентация Крестовского, в том числе и на художественные традиции сенсационного романа, обусловленная сложившейся социально-исторической ситуацией и, в частности, реформами, проводимыми в России в 1860-х гг.

Ключевые слова: У. Коллинз, В.В. Крестовский, сенсационный роман, социально-криминальный роман, роман-фельетон, типологические схождения, судебная реформа, сыскная полиция

Для цитирования: Матвеевко И.А. «Петербургские трущобы» В.В. Крестовского и «Женщина в белом» У. Коллинза: к проблеме жанровых поисков в русской литературе 1860-х гг. // Имагология и компаративистика. 2023. № 19. С. 26–43. doi: 10.17223/24099554/19/2

Original article

doi: 10.17223/24099554/19/2

Vsevolod Krestovsky's *The Slums of St. Petersburg* and Wilkie Collins's *The Woman in White*: On genre search in the Russian literature of the 1860s

Irina A. Matveenko

Tomsk Polytechnic University, Tomsk, Russian Federation, mia2046@yandex.ru

Abstract. The article analyses typological similarities of the English novel *The Woman in White* and the Russian novel *The Slums of St. Petersburg* to reveal parallels at in plot construction (the theme of illegitimate children, the motif of madness, exposure to Gothic tradition), narrative polyphony, the system of characters (villains, an amateur detective). The multiple typological similarities stem from the genre similarity of the novels. *The Slums of St. Petersburg* (1864–1866) is a Russian social crime novel – the genre that developed under the influence of English and French genre models. It is not by chance that most translations of such fiction were made within this period of literary development. The established rapprochements make it possible to assume about Krestovsky's acquaintance with the English novel, thus *The Slums of St. Petersburg* can be viewed as part of the European genre development, which explains the genre search in Russian literature of that period. The interest of Russian readers and writers for Collins's novel stemmed from the social and historic conditions in Russia of the 1860s, which resulted from the Reforms initiated by Alexander II – the abolition of serfdom, the judicial reform, the introduction of criminal investigation. The comparative analysis in this article has highlighted both similarities and significant differences in the two novels reflecting their national peculiarities. While Collins's intended reader belongs to the middle class, so the writer does not concern himself with the social problems of the underworld life, Krestovsky focuses on the most urgent questions. In addition, while the investigations by the English amateur detective has a happy end, his Russian counterpart expectedly fails. This is especially significant that the Russian literary process reacted towards Collins's work almost synchronically, which evidenced its extraordinary relevance for the literature demands of that period. The genre of criminal novel was mainly adapted by the second-rate Russian writers (Aleksandr Shklyarevsky, Nikolay Akhsharumov, Nikolay Geintse etc.). Yet it created its "resonant space" influencing genre development in Russian literature in general and criminal genre in the regional literature, in particular.

Keywords: Wilkie Collins, Vsevolod Krestovky, sensation novel, social crime novel, serialised fiction, typological similarities, judicial reform, detective police

For citation: Matveenko, I.A. (2023) Vsevolod Krestovsky's *The Slums of St. Petersburg* and Wilkie Collins's *The Woman in White*: On genre search in the Russian literature of the 1860s. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 19. pp. 26–43. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/19/2

Роман В.В. Крестовского «Петербургские трущобы» (1864–1866) не раз становился предметом исследования с точки зрения типологических схождений с различными западноевропейскими моделями криминального романа [1, 2]. Исследователи справедливо устанавливают параллели русского романа-фельетона с произведениями, прежде всего, Э. Сю («Парижские тайны»), а также сочинениями Ч. Диккенса («Оливер Твист») и Булвера-Литтона. Тем не менее любопытным представляется рассмотрение типологических сближений с еще одной жанровой моделью английского романа, а именно – сенсационного романа У. Коллинза «Женщина в белом». В нашем случае это позволит установить новые содержательные его связи с европейской литературой и расширить историко-литературный контекст русского романа, а также объяснить процесс жанровых поисков, происходивших в русской литературе.

С определенной долей уверенности можно утверждать, что В.В. Крестовский был знаком с творчеством У. Коллинза, так как английский писатель, автор ряда так называемых сенсационных романов, был чрезвычайно популярен в 1860-е гг. в России. Его романы достаточно быстро переводились на русский язык после публикации в Великобритании, широко обсуждались в периодической печати [3] и вызвали волну подражаний и пародий [4]. Некоторые исследователи говорят о влиянии У. Коллинза на творчество Ф.М. Достоевского [5]. Перевод романа «Женщина в белом» был опубликован в 1860 г. в «Собрании иностранных романов, повестей и рассказов в переводе на русский язык» и снискал огромную популярность у русских читателей.

Основой для множественных типологических схождений послужило, прежде всего, жанровое сходство произведений. Роман

«Женщина в белом» написан в жанре сенсационного романа, возникшего в английской литературе в 1860-х гг., и был ориентирован на читателей среднего класса: «Сенсационный роман стал первым литературным жанром, который был рассчитан в первую очередь на respectable читателей среднего класса, сохранившим черты низкого происхождения от популярной мелодрамы и нью-гейтского романа» [6. С. 10]. Являясь преемником ньюгейтского, а по сути социально-криминального романа, сенсационный роман рассматривает проблему преступления и наказания, смещая акцент с изображения «дна» общества и деклассированных элементов на привилегированный и средний классы. По справедливому утверждению Л. Пикетт, «сенсационный роман не изображал криминальный мир, а исследовал темные стороны respectable общества: семья стала местом преступления, и секреты семьи лежат в основе хитросплетений сюжета, и в большинстве случаев преступление и наказание рождались исключительно внутри семьи»¹ [7. Р. 34].

Русский социально-криминальный роман, в жанре которого написаны «Петербургские трущобы» (1864-1866 гг.), как известно, сформировался под влиянием английских и французских жанровых моделей. Первые образцы неслучайно на русской почве появились именно в 1860-е гг. Проведенные реформы (не только отмена крепостного права, но и судебная и сыскная реформы 1864, 1866 гг.) всколыхнули общественное мнение, сформировали демократические тенденции. В это же время русские «толстые» журналы («Время», «Русское слово», «Современник» и др.) начинают публиковать полемические статьи, посвященные различным аспектам судебной реформы, которые, по убеждению К. Вайтхед, «не только оказали влияние на политику и общественное мнение, но и сыграли несомненную роль в формировании литературных канонов изображения преступления и детектива в зарождающемся жанре русского криминального романа» [8. Р. 6].

Ситуация, сложившаяся после судебной реформы в России, сформировала условия, вызвавшие, по словам В.Н. Топорова, эффект «резонанса», при котором «повтор <...> оказывается не простым воспроизведением подражаемого первообразца, но его заост-

¹ Перевод англоязычных источников здесь и далее мой. – *И.М.*

рением, диверсификацией, введением в такой новый контекст, где даже простой повтор вызывает резонантное усиление, которое, собственно, и генерирует соответствующее пространство как некое единое целое» [9. С. 294–295].

Практически все первые социально-криминальные романы и повести были опубликованы в тех же «толстых» журналах серийно, что, несомненно, сказалось на их жанровом своеобразии – именно в них формировался канон романа-фельетона, и в частности «в “Петербургских трущобах” В. Крестовский пытался воссоздать в основных чертах атмосферу предреформенной эпохи с ее социально-экономическими, психологическими и бытовыми приметами времени. Законы жанра “фельетонного” романа, романа-обозрения проявляется тут в полной мере» [10. С. 211]. Напомним, что и роман У. Коллинза впервые публиковался серийно в журнале, где редактором был Ч. Диккенс, «All the Year Round» с 1859 по 1860 г., вследствие чего «Женщина в белом» обладает всеми жанровыми признаками романа-фельетона – «соотношение документальности и вымысленности, узнаваемости фактов, обстоятельств, подробностей – исторических, социальных, финансово-экономических, – и фантастичности осуществляется наиболее успешно и наиболее часто в сюжете, основанном на современном материале, почерпнутом из газет» [11. С. 12].

Однако именно в жанровом отношении в английском и русском романах наблюдаются и определенные расхождения, обусловленные национальным своеобразием рассматриваемых произведений. Если роман Коллинза, как уже упоминалось, был ориентирован на читателя среднего класса, а следовательно, не ставил целью рассмотрение социальных проблем во всем их противоречии и изображение жизни «дна», то сочинение Крестовского было нацелено на поиск ответов на злободневные вопросы: «Отчего эти голод и холод, эта нищета разъедающая в самом центре промышленного, богатого и элегантного города, рядом с палатами и самодовольно-сытыми физиономиями? Как доходят люди до этого позора, порока, разврата и преступления? Как они нисходят на степень животного, скота, до притупления всего человеческого, всех не только нравственных чувств, но даже иногда физических ощущений страданий и боли?» [12. С. 7]. Эти авторские интенции отразились и в самом названии романа – «Книга о сытых и голодных». Тем не менее фокус обоих

произведений сконцентрирован на насущных проблемах современности, что обусловило их повествовательную структуру, систему характеров и некоторые сюжетные линии.

Так, одним из рассматриваемых в них вопросом явилась ситуация, сложившаяся в обществе вокруг незаконнорожденных детей. Для английской литературы, по словам Дж. Кокс, «проблема незаконнорожденности была значимым политическим, социальным и литературным вопросом на протяжении всего девятнадцатого века и явилась темой, к которой романист Уилки Коллинз возвращался неоднократно в своем творчестве» [13. Р. 147]. В романе «Женщина в белом» английский писатель продемонстрировал свой оригинальный для того времени авторский взгляд на эту общественную проблему как отклик на многочисленные разоблачения, публикуемые в периодических изданиях об адюльтерах, многоженстве, незаконнорожденных детях, ставшие возможными вследствие принятого в 1857 г. Закона о супружеских отношениях. Этот закон, по сути, закреплял статус женщины как собственности мужа и расширял права в основном мужчины на развод, требования выкупа, признания или непризнания детей и т.д. В романе Коллинза эта тема связана с образом Анны Катерик, внебрачной дочери отца Лоры, которая обречена на заточение в сумасшедшем доме только по причине самого факта своего рождения.

В «Петербургских трущобах» эта проблема была сюжетообразующей. Обращение к ней стало актуальным примерно по тем же причинам, что и в случае с английским романом – сообщения о громких судебных процессах, публикации и обсуждения речи адвокатов, скандальные прецеденты стали привычными чертами русской периодической печати после судебной реформы. В 1865 г. было принято Высочайшее утвержденное мнение Государственного Совета, в котором уточнялся статус незаконнорожденных детей при наследовании имущества, но в целом не упрощало положения бастардов в русском обществе. По сути, сам факт рождения таких детей накладывал неизгладимый отпечаток на последующую судьбу, оставляя их без прав на фамилию, имущество, наследство и т.д. В романе Крестовского фигурируют три образа, на основе которых писатель рассматривает проблему незаконнорожденных детей: Иван Вересов, Маша Поветина и ребенок Юлии Беровой. Помимо актуальности темати-

ки, «будучи вечным неудачником, постоянным обитателем в среде между светской гостиной и городским дном, незаконнорожденный герой входит в систему образов социально-криминального романа как его полноправный персонаж, зачастую становясь главным героем» [14. С. 247].

Сам факт незаконнорожденности накладывает отпечаток на рассматриваемые нами образы в обоих произведениях – это обреченность на испытания, фатальность, мотив тайны и преступления, сопряженного с их появлением на свет. При всем различии в образах русского и английского романов обращают на себя внимание определенные параллели – герои изначально не имеют сил противостоять судьбе, при всех своих незначительных попытках противостоять трудностям (Анна Катерик пытается предупредить героев об истинных намерениях Персиваля Глайда, Иван Вересов ищет родственную душу, но не находит, Маша Поветина пытается заработать честным трудом швеи, но терпит крах), они мирятся с безысходностью, что приводит их к трагическому концу – Анна Катерик умирает в больнице и ее хоронят под чужим именем, Маша Поветина умирает в нищете от чахотки, Иван Вересов остается жить в одиночестве и отчуждении от окружающего мира. Характеры этих героев не подвержены эволюции: «Герои Крестовского не борются и не меняются. Меняются обстоятельства вокруг них. Они могут озлобиться, но не могут подняться, само происхождение становится для них приговором» [14. С. 248] – эти слова вполне справедливы и в отношении героини У. Коллинза. Герои обоих романов, рожденные вне брака, представлены как жертвы – слабые, болезненные, беззащитные существа, не способные противостоять жизненным обстоятельствам.

Тема незаконнорожденных детей тесно связана с другой важной темой современности – ответственностью представителей высшего света за происходящие в обществе процессы. Бастарды представляют собой свидетельство нравственного падения и разложения аристократии. «При молчаливом попустительстве со стороны общества по отношению к внебрачной связи, самым страшным событием таким героям, как княгиня Шадурская, видится разоблачение» [14. С. 248]. И для Персиваля Глайда, и для семьи Шадурских главной целью является соблюсти приличия любой ценой, скрыть последствия своих преступлений, что толкает их на новые злодеяния.

Именно представители элиты изображены в обоих романах как отрицательные персонажи, по сути, ответственные за падение других героев произведений.

Показательно, что и в английском, и в русском романах присутствуют персонажи-антигерои, принадлежащие к бомонду, – генеральша фон Шпильце («Генеральша была особа, в своем роде, весьма многозначительная. Ее все побаивались, показывали перед нею знаки глубокого уважения, и все почти, хоть раз в своей жизни, чувствовали в ней настоящую надобность» [12. С. 96]) и граф Фоско («...я почувствовала какую-то странную, непонятную мне самой и, пожалуй, неприятную для меня притягательную силу графа. Он как будто приобрел надо мной влияние, подобное тому, какое, по видимому, имеет на сэра Персиваля» [15. С. 161]). Причем в обоих случаях это образ, характерный для поэтики криминального романа вообще, доставшийся в наследство еще от готического романа, – не просто отъявленные злодеи, а воплощение вселенского зла. По мнению Л.И. Чернавиной, писатели сенсационных романов «пишут <...> двумя красками – белой и черной, без промежуточных тонов. Их положительные персонажи – ангелоподобны, отрицательные – монстры и в конце романов они обычно несут кару за свои злодеяния» [16. С. 55]. Этот тезис вполне применим к системе персонажей «Петербургских трущоб». Характерно, что оба автора не дают никакого объяснения таким характерам, но приписывают им различные сверхспособности: «...идеальным злодеем является как раз Амалия Потаповна: она всеведуща, в ее руках нити всех интриг Петербурга. Причем причина ее всемогущества не раскрыта полностью, чем ее фигуре придается некий демонизм» [14. С. 249].

Однако на этом общность поэтики произведений с готической традицией не заканчивается. Генетическая близость и сенсационного, и криминального романов к готической поэтике обусловили наличие типологических параллелей на уровне мотивики, системы персонажей и хронотопа. Как отмечают исследователи, «новый “спектр” сенсационных характеров, более того, реадаптировали готические конвенции к светскому и материалистичному современному миру, используя многочисленные узнавания, ложные смерти и науку с целью воскрешения из мертвых» [17. Р. 21]. Действительно, и Коллинз, и Крестовский, ориентируя свои произведения на массо-

вого читателя, активно применяли мотивы воскрешения из мертвых, сновидения, лунатизма, ложных похорон, судьбоносной встречи на кладбище с целью нагнетания напряжения в повествовании, создания так называемого эффекта саспенса. И в английском, и в русском романах все сверхъестественные явления оказываются, в конце концов, логично объяснены стечением обстоятельств и современными научными достижениями.

Показателен в плане типологических схождений мотив безумия, подвергшийся трансформации в новом контексте криминального жанра. И в русской, и в английской литературе уже сложилась к тому времени своя трактовка этого мотива – А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, Ф.М. Достоевский, Ш. Бронте, Ч. Диккенс и др. Однако в первой половине XIX в. писателей интересовал феномен сумасшествия как попытка рассмотреть грани трансцендентального сознания, а также связанный с ним комплекс образов, мотивов и сюжетов (топос сумасшедшего дома, процесс погружения в психическую болезнь, феномен массового психоза и т.д.). В контексте нарождающегося жанра криминального романа мотив безумия получил новую трактовку: у Коллинза Анну Катерик насильно помещают в сумасшедший дом для ее сокрытия как нежелательной свидетельницы неблагоприятных дел Персиваля Глайда. У Крестовского Юлию Бероеву планируют заключить в психиатрическую лечебницу, дабы внушить, «что покушение и все это прочее, так сказать, сделано в помутнении рассудка, что Бероева, значит, сумасшедшая и оттого понапрасну оговаривает себя и других в противозаконной связи и в ребенке каком-то...» [12. С. 531].

Определенные типологические схождения в рассматриваемых произведениях прослеживаются и на уровне повествования. Известно, что Коллинз широко применял в своих произведениях такой художественный прием, как композиционный полифонизм. Использовал он его и в романе «Женщина в белом». Под композиционным полифонизмом исследователи понимают «принцип, охватывающий всю систему внутритекстовых высказываний, или сюжетных дискурсов, персонажей, наделенных определенной точкой зрения на изображенные события и выступающих как прямые инстанции повествования» [18. С. 154]. Сам автор объясняет применение этого художественного приема во введении следующим образом: «Итак,

эту историю будут писать несколько человек – как на судебном процессе выступают несколько свидетелей; цель в обоих случаях одна: изложить правду наиболее точно и обстоятельно и проследить течение событий в целом, предоставляя живым свидетелям этой истории одному за другим рассказать ее» [15. С. 154]. Попытки использовать полифонизм в романном повествовании Дж. Гроссман обосновывает судебными реформами, произошедшими в английской пенитенциарной системе: «В суде речь адвоката должна переплетать реальные факты и свидетельства с историей, чтобы защитить “всю правду” – это больше не слова обвиняемого или обвинителя как было раньше. Таким образом, похожая на романное повествование, реальная или, по крайней мере, реалистичная история появляется постепенно на суде из согласования на первый взгляд кажущихся противоречивых или рассогласованных частей или голосов» [19. Р. 21–22].

Постепенно судебный дискурс проникает в литературные произведения, о чем свидетельствует структура повествования романа Коллинза «Женщина в белом». Эти различные голоса были зафиксированы автором в самих названиях глав: «Рассказывает учитель рисования из Климентс-Инна, Уолтер Харттрайт», «Рассказ продолжает Мэриан Голкомб» или «Рассказ продолжают разные лица» и т.д. Такой прием Коллинз применял с целью придания реалистичности и достоверности романному повествованию с фиксацией речевых особенностей и социального статуса каждого персонажа (например, «Отчет Эстер Пинхорн, кухарки, состоящей в услужении у графа Фоско (записано с ее собственных слов»).

Подобная ситуация наблюдается в русской литературе после либеральных реформ Александра II. В результате судебной реформы русский судебный процесс был трансформирован из секретной, закрытой процедуры в публичный открытый процесс. Сама система суда была упрощена, введен институт адвокатской защиты и суда присяжных для рассмотрения уголовных дел. В целом русская судебная реформа имела последствия, сходные с юридическими преобразованиями в Англии первой половины XIX в. Это подтверждает и Х. Мурав, которая видит в происходивших в России процессах причину «появления новой формы юридической многоголосицы в публичном пространстве» [20. Р. 57], что не замедлило отразиться на русском литературном процессе.

Неслучайно каноны русского криминального романа начали формироваться именно в 1860-х гг., образцом которого служит и сочинение Крестовского «Петербургские трущобы». Русский писатель также использовал художественный принцип полифонизма, хотя и на отличной от Коллинза основе. Несомненно, Крестовский продолжает традицию русского нарратива, когда прямая речь персонажа стилистически оформлена и отражает его индивидуальность, происхождение, образование. Однако именно русский криминальный роман стал своеобразным полем для эксперимента в области повествовательных техник, где, по утверждению К. Вайтхед, «различные, включенные в текст голоса организуются повествователем-следователем для создания того, что Михаил Бахтин называл “когнитивным монологизмом”, при котором единая версия правды выстраивается и принадлежит самому авторитетному голосу. Это общее условие для произведений криминального жанра: фрагментация повествования, которая гарантирует ретардацию раскрытия преступления и провоцирует напряжение, в конечном счете реализуется в такой одноголосной версии правды о преступлении» [8. Р. 111]. Подобные пробы пера наблюдаются в произведениях А.А. Шкляревского, Н.Д. Ахшарумова и др.

В сходном ключе ведется повествование в романе Крестовского: «Чувствуя разностильность повествования, автор в ряде глав делает попытку подать материал физиологического очерка как романский, т.е. передать его через эмоциональное отражение в психологии героя. <...> Однако, несмотря на стремление автора показать объект глазами героя, описание дано в стилистической оправе натуральной школы с подчеркиванием деталей, которые выступают как объективные признаки образа, а не как эмоциональное его отражение» [10. С. 220]. В качестве примера можно привести свидетельство Зеленькова, переданное со всеми стилистическими особенностями речи малообразованного человека: «Никак нет-с, ваше скородие, шутить изволите: мы в крупную не ходим, а больше все по мелочам размениваемся; с мошенниками – точно что мошенник, а с благородными – благородный человек... Я – хороший человек, ваше скородие: за меня вельможи подписку дадут» [12. С. 286]. Исследованию арготической лексики в романе «Петербургские трущобы» посвящено немало работ [21, 22], в которых авторы приходят к выводу:

«арготический материал, нашедший свою реализацию в романе В. Крестовского “Петербургские трущобы”, служит прежде всего для речевой, социальной и профессиональной характеристики персонажа» [21. С. 98]. От себя добавим, что, по всей вероятности, не только арготические элементы, но и крестьянские говоры, использовались писателем в романе-фельетоне также и с целью выделения отдельных голосов героев как носителей своего слова, своей правды.

При расследовании дела Бероевой в контекст повествования вводятся свидетельские показания другого персонажа – генеральши фон Шпильце. Ее речь передана правильным, грамотным языком и сопровождается кратким авторским комментарием: «Амалия Потаповна говорила все это с такою твердостью и непоколебимым убеждением, что казалось, будто сама истина глаголет ее устами. На все доводы и возражения Бероевой она только пожимала плечами да улыбалась с той убийственной иронией, которая показывает, что предмет, вызывающий эту улыбку снизу вверх, до того уже стоит неизмеримо ниже нас, что в отношении его нет места человеческому слову, а существует одна лишь выразительная гримаса» [12. С. 522]. Типологические совпадения, тем не менее, высвечивают и типологические отличия двух произведений. Если у Коллинза даны подробные описания одних и тех же событий различными персонажами для достижения объективной истины повествования, то у Крестовского свидетельские показания чаще всего приведены для демонстрации цинизма и ложности очевидцев преступления, которые, по сути, сами являлись его соучастниками. При этом стилистическая окраска их речи в целом работает на идею Крестовского о том, что представители высшего света оказываются вовлечены в преступную деятельность наравне с деклассированными личностями, а порой являются источником и организаторами злодеяний, толкающих невиновных к грехопадению.

Говоря о типологических параллелях, нельзя не упомянуть о еще одной общей черте русского и английского романов – присутствии фигуры сыщика-любителя, сформировавшейся и ставшей традиционной в английской литературе, но представлявшей определенную новизну для русской. В обоих произведениях – это любители, занявшиеся расследованием дела из симпатии к жертве и желания восстановить справедливость, – Уолтер Хартрайт и Бероев. Коллинз

продолжает традицию, начатую Э. Булвером-Литтоном, Ч. Диккенсом и другими писателями, изображая Уолтера Хартрайта как интеллектуала, способного провести расследование и выявить правду. Такой образ был весьма комплиментарен для читателей среднего класса, так как формировал в них уверенность в том, что любой обыватель, обладающий незаурядными умственными способностями, способен распутать самое сложное криминальное дело, неподвластное профессиональным полицейским.

Для русской литературы такой герой был в новинку, как, собственно, и жанр социально-криминального романа в целом. В 1866 г. в России была создана сыскная полиция и учреждена должность следователя. До этого времени самым распространенным способом получения свидетельств были пытки и побои. Очевидно, что такие общественные изменения оказали влияние и на литературный процесс конца 1860–1870-х гг. Многие литераторы в то время пытались экспериментировать с изображением образа сыщика (например, Ф.М. Достоевский в «Преступлении и наказании», Н.Д. Ахшарумов в «Концы в воду»). В этом контексте образ Бероева у Крестовского отражает процесс жанровых поисков в русской литературе указанного периода. Симптоматично и то, что герой «Петербургских трущоб» не добивается справедливости своим расследованием – его сажают в тюрьму по подложному обвинению (ему подбросили «литографический камень и три экземпляра “Колокола”» [12. С. 602] за 1859 год). Соответственно, автор не зря рисует образ непрофессионального сыщика и его неудачу в контексте дореформенного времени. По этому поводу уместно замечание К. Вайтхед, утверждавшей, что «хотя большая часть социальных и гражданских условий была значительно remodelирована в этот период, криминальная литература была способна обеспечить уверенность не только в том, что порядок и власть, предполагаемый юридической системой, все еще существует, но и они действуют в данный момент на улучшенных основаниях» [8. Р. 52].

Таким образом, наличие выявленных типологических сходжений английского романа «Женщина в белом» и русского романа «Петербургские трущобы» на уровне нарратива, сюжетостроения, системы персонажей позволяет включить произведение русского писателя в единый процесс европейского жанрового развития, встроить его в

единый контекст литературного развития. На основе сравнительного анализа четче высвечиваются не только сходства, но и значимые различия двух произведений, отражающие их национальное своеобразие. Интерес к роману У. Коллинза объясняется социально-исторической ситуацией, сложившейся в России в 1860-х гг. и определившей аспекты этого интереса со стороны русских писателей. Характерно, что русский литературный процесс отреагировал на произведение Коллинза почти синхронно, что свидетельствует о необычайной его актуальности для литературных потребностей того периода. Тем не менее «именно сравнительное изучение способствует их дополнительному, пусть даже относительно позднему, подключению к мировой литературе» [23. С. 85]. Жанр криминального романа был адаптирован в основном в литературе «второго» ряда (А.А. Шкляревский, Н.Д. Ахшарумов, Н.Э. Гейнце и др.), тем не менее он создал свое «резонантное пространство», оказав влияние, в свою очередь, на жанровое развитие литературы в России и в частности на становление жанра криминального романа в периферийной литературе [24].

Список источников

1. Матвеевко И.А. Роман В.В. Крестовского «Петербургские трущобы» в аспекте интертекстуальных связей с английским социально-криминальным романом // Вопросы филологии. 2012. № 2 (41). С. 87–93.
2. Бахметьева И.А., Безрукова В.В. Мотив тайны в произведениях Э. Сю, В.В. Крестовского и Ч. Диккенса // Colloquium-journal. 2019. № 9-5 (33). С. 72–74.
3. Матвеевко И.А. Восприятие «сенсационных» романов У. Коллинза в России второй половины XIX века // Филология и человек. 2013. № 2. С. 104–111.
4. Матвеевко И.А. Типологические сходжения романов Н.Д. Ахшарумова «Концы в воду» и У. Коллинза «Женщина в белом» // Сибирский филологический журнал. 2014. № 1. С. 80–87.
5. Frazier M. The Science of Sensation: Dostoevsky, Wilkie Collins and the Detective Novel // Dostoevsky Studies. The Journal of the International Dostoevsky Society. 2015. V. XIX. P. 7–28.
6. Хотинская А.И. Сенсационный роман – популярный жанр литературы в Великобритании 1860-х гг. М. : ЛЕНАНД, 2017. 160 с.
7. Pykett L. The Newgate novel and sensation fiction, 1830-1868 // Crime fiction / ed. by M. Priestman. Cambridge : Cambridge University Press, 2008. P. 19–39.
8. Whitehead C. The Poetics of Early Russian Crime Fiction 1860–1917. Deciphering Stories of Detection. Cambridge : Modern Humanities Research Association, 2018. 266 p.

9. Топоров В.Н. Пушкин и Проперций. О «резонантном» пространстве литературы // *Colloquia classica et indoeuropaea*. Классическая филология и индоевропейское языкознание. СПб. : Алтея, 2000. С. 292–315.

10. Кудрявцева Г.Н. Сюжетные ситуации и мотивы романа В. Крестовского «Петербургские трущобы» // Вопросы художественного метода, жанра и характера в русской литературе. М. : МГПИ, 1975. С. 203–226.

11. Пахсарьян Н.Т. Читатель и писатель во французском романе-фельетоне XIX века // Филология в системе современного университетского образования : материалы Межвуз. науч. конф. 22–24 июня 2004 г. Вып. 7. М., 2004. С. 12–17.

12. Крестовский В.В. Петербургские трущобы (Книга о сытых и голодных) : в 2 кн. М. : АСТ, 2004. Кн. 1. 650 с.

13. Cox J. Representations of Illegitimacy in Wilkie Collins's Early Novels // *Philological Quarterly*. 2004. № 83. P. 147–169.

14. Иванова Е.А. «Этих-то поросят вдоволь будет ...». Образ незаконнорожденного ребенка в социально-криминальном романе (Вс.В. Крестовский «Петербургские трущобы») // *Modern Humanities Success*. Успехи гуманитарных наук. 2019. № 6. С. 247–250.

15. Коллинз У. Женщина в белом. Саратов: ГКПО «Заволжье», 1992. 480 с.

16. Чернавина Л.И. Английский сенсационный роман XIX века // Очерки по зарубежной литературе. Вып. 2. Иркутск : Изд-во Иркутск. пед. ин-та иностр. яз., 1972. С. 49–65.

17. Talairach-Vielmas L. Sensation fiction and the gothic // *The Cambridge Companion to Sensation Fiction* / ed. by A. Mangham. Cambridge : Cambridge University Press, 2013. P. 21–33.

18. Харитонов О.А. Функция «композиционного полифонизма» в детективном романе У. Коллинза «Лунный камень» // Вопросы филологии. 2008. № 4. С. 153–156.

19. Grossman J. The Art of Alibi. English Law Courts and the Novel. Baltimore ; London : The Johns Hopkins University Press, 2002. 202 p.

20. Murav H. Russia's Legal Fictions. Michigan : Michigan University Press, 1998. 263 p.

21. Шарандина Н.Н. Арготическая лексика в романе В.В. Крестовского «Петербургские трущобы» // Вестник Томского государственного университета. 2000. Вып. 2 (18). С. 93–98.

22. Безрукова В.В. Язык «Арго» как национальный стереотип речевой характеристики персонажей в беллетристических романах Э. Сю «Парижские тайны» и В. Крестовского «Петербургские трущобы» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2013. № 4 (22) : в 2 ч. Ч. 1. С. 29–32.

23. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. М. : Прогресс, 1979. 320 с.

24. Нисова М.В. «Трущобы» петербургские и томские: от подражания до художественной рецепции // Сибирский филологический журнал. 2019. № 2. С. 73–86.

References

1. Matveenko, I.A. (2012) V.V. Krestovskiy's novel "St. Petersburg Slums" from the perspective of intertextual connections with the English social-criminal novel. *Voprosy filologii*. 2(41). pp. 87–93. (In Russian).
2. Bakhmetieva, I.A. & Bezrukova, V.V. (2019) A mystery motif in E. Sue's, V. Krestovsky's and Ch. Dickens' novels. *Colloquium-Journal*. 9-5(33). pp. 72–74. (In Russian).
3. Matveenko, I.A. (2013) Vospriyatie "sensatsionnykh" romanov U. Kollinza v Rossii vtoroy poloviny XIX veka [Wilkie Collins's "sensational" novels in Russia in the second half of the 19th century]. *Filologiya i chelovek – Philology and Human*. 2. pp. 104–111.
4. Matveenko, I.A. (2014) Tipologicheskie skhozhdeniy romanov N.D. Akhsharumova "Kontsy v vodu" i U. Kollinza "Zhenshchina v belom" [Typological similarities of Nikolay Akhsharumov's "None will be the Wiser" and Wilkie Collins's "The Woman in White"]. *Sibirskiy filologicheskyy zhurnal – Siberian Journal of Philology*. 1. pp. 80–87.
5. Frazier, M. (2015) The Science of Sensation: Dostoevsky, Wilkie Collins and the Detective Novel. *Dostoevsky Studies. The Journal of the International Dostoevsky Society*. XIX. pp. 7–28.
6. Khotinskaya, A.I. (2017) *Sensatsionnyy roman – populyarnyy zhanr literatury v Velikobritanii 1860-kh gg.* [The sensational novel as a popular genre of British literature in the 1860s]. Moscow: LENAND.
7. Pykett, L. (2008) The Newgate novel and sensation fiction, 1830–1868. In: Priestman, M. (ed.) *Crime Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 19–39.
8. Whitehead, C. (2018) *The Poetics of Early Russian Crime Fiction 1860–1917. Deciphering Stories of Detection*. Cambridge: Modern Humanities Research Association.
9. Toporov, V.N. (2000) Pushkin i Propertsii. O "rezonantnom" prostranstve literatury [Pushkin and Propertius. On the "resonant" space of literature]. In: Kazansky, N.N. (ed.) *Colloquia classica et indoeuropica*. St. Petersburg: Alteya. pp. 292–315.
10. Kudryavtseva, G.N. (1975) Syuzhetnye situatsii i motivy romana V. Krestovskogo "Peterburgskie trushchoby" [Plot situations and motifs in Vsevolod Krestovsky's "The Slums of St. Petersburg"]. In: Revyakin, A.I. (ed.) *Voprosy khudozhestvennogo metoda, zhanra i kharaktera v russkoy literature* [Artistic Method, Genre and Character in Russian Literature]. Moscow: MSPI. pp. 203–226.
11. Pakhsaryan, N.T. (2004) Chitatel' i pisatel' vo frantsuzskom romane-fel'etone XIX veka [The reader and the writer in the French serialized novel of the 19th century]. *Filologiya v sisteme sovremennogo universitetskogo obrazovaniya* [Philology in the System of Modern University Education]. Proc. of the Conference. June 22–24, 2004. Moscow. pp. 12–17.

12. Krestovskiy, V.V. (2004) *Peterburgskie trushchoby (Kniga o sytykh i golodnykh)* [The Slums of St. Petersburg (a book of the well-fed and hungry)]. Vol. 1. Moscow: AST.
13. Cox, J. (2004) Representations of Illegitimacy in Wilkie Collins's Early Novels. *Philological Quarterly*. 83. pp. 147–169.
14. Ivanova, E.A. (2019) “There will always be plenty of these pigs ...”. The image of an illegitimate child in a social-criminal novel (Vs.V. Krestovsky “Petersburg Slums”). *Modern Humanities Success – Uspekhi gumanitarnykh nauk*. 6. pp. 247–250.
15. Collins, W. (1992) *Zhenshchina v belom* [The Woman in White]. Translated from English. Saratov: Zavolzh'e.
16. Chernavina, L.I. (1972) Angliyskiy sensatsionnyy roman XIX veka [English sensational novels of the 19th century]. In: *Ocherki po zarubezhnoy literature* [Essays on Foreign Literature]. Vol. 2. Irkutsk: Irkutsk State Pedagogical Institute of Foreign Languages. pp. 49–65.
17. Talairach-Vielmas, L. (2013) Sensation fiction and the Gothic. In: Mangham, A. (ed.) *The Cambridge Companion to Sensation Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 21–33.
18. Kharitonov, O.A. (2008) Funktsiya “kompozitsionnogo polifonizma” v detektivnom romane U. Kollinza “Lunnyy kamen” [The function of “compositional polyphonism” in Wilkie Collins's detective novel “The Moonstone”]. *Voprosy filologii*. 4. pp. 153–156.
19. Grossman, J. (2002) *The Art of Alibi. English Law Courts and the Novel*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
20. Murav, H. (1998) *Russia's Legal Fictions*. Michigan: Michigan University Press.
21. Sharandina, N.N. (2000) Argoticheskaya leksika v romane V.V. Krestovskogo “Peterburgskie trushchoby” [Argotic vocabulary in Vsevolod Krestovsky's “The Slums of St. Petersburg”]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 2(18). pp. 93–98.
22. Bezrukova, V.V. (2013) Yazyk “Argo” kak natsional'nyy stereotip rechevoy kharakteristiki personazhey v belletristicheskikh romanakh E. Syu “Parizhskie tayny” i V. Krestovskogo “Peterburgskie trushchoby” [The argo as a national stereotype of the speech characteristics of characters in Eugène Sue's “Parisian Secrets” and Vsevolod Krestovsky's “The Slums of St. Petersburg”]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*. 4-1(22). pp. 29–32.
23. Đurišin, D. (1979) *Teoriya sravnitel'nogo izucheniya literatury* [The Theory of Comparative Study of Literature]. Translated from Slovak. Moscow: Progress.
24. Nisova, M.V. (2019) “Slums” of St. Petersburg and Tomsk: from imitation to artistic reception. *Sibirskiy filologicheskiy zhurnal – Siberian Journal of Philology*. 2. pp. 73–86. (In Russian). doi: 10.17223/18137083/67/8

Информация об авторе:

Матвеев И.А. – д-р филол. наук, доцент отделения иностранных языков Школы базовой инженерной подготовки Национального исследовательского Томского политехнического университета (Томск, Россия). E-mail: mia2046@yandex.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

I.A. Matveenko, Dr. Sci. (Philology), associate professor, Tomsk Polytechnic University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: mia2046@yandex.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 02.04.2022.

The article was accepted for publication 02.04.2022.

Original article

UDC 82.091

doi: 10.17223/24099554/19/3

Russian and British “new drama” of the turn of the 21st century: General concepts, meanings, and performances

*Larisa S. Kislova*¹

*Daria E. Ertner*²

Natalia V. Labunets

^{1, 2, 3} *Tyumen State University, Tyumen, Russian Federation*

¹ *l.s.kislova@utmn.ru*

² *d.e.ertner@utmn.ru*

³ *n.v.labunets@utmn.ru*

Abstract. At the turn of the 21st century, Russian “new drama” manifests the British playwright tradition (mainly of the British Royal Court Theater). Choosing the most relevant themes, Russian and British playwrights strive not just to shock and challenge the audience with the cruelty of what is happening on the stage, but to make the reader/viewer tackle the problems, understand the characters who are often imperfect and marginalized humans. These texts form a single artistic space that integrates various shades of pain, fear, and suffering having no geographical, political, social, and humanitarian borders. Thus, destroying the criteria of rationality, demonstrating the infinite nightmare of everyday life, the British and Russian playwrights make some international project. After the rise that characterized the British theater in the 1950s and 1960s, there came a period of some passive interest to the theater culture in the 1970s and 1980s. Yet, at the turn of the 21st century, a new generation of playwrights came to literature. Mark Ravenhill (1966), Sarah Kane (1971–1999), Anthony Neilson (1967), Philip Ridley (1964), Martin McDonagh (1970), Joe Penhall (1967) manifested the artistic principles of the so-called “angry young people” and the traditions of Antonin Artaud’s “Theatre of Cruelty”. Antonin Artaud saw the possibility of human liberation by magnifying cruelty and placing it in the foreground in the existing picture of the world. Freedom of choice and complete disregard for morality and traditional values lead to violence, and a person becomes a professional buyer or seller, a victim or an executioner. In the world where the main purpose of life is buying and selling, a person lives according to the laws of free market and can be both a

buyer and a commodity. Human cruelty is determined by the desire to humiliate others, which can lead to serious consequences. The central theme of Mark Ravenhill's drama is the idea of consumerism – a distorted value system that has become dominant in a consumer society with a pronounced market philosophy. In the universe of infinite buying and selling, even events related to the death of people turn into commodity. As for the Russian “new drama” with its everyday nightmares and “communicative violence” (the term introduced by Mark Lipovetsky), we rather mean an artistic phenomenon that is characteristic of the global social and cultural situation at the turn of the millennium – the period of destructing one society and creating another. The Russian audience has never been jaded, cynical, and bored. Thus, rather offensive and unjustifiably cruel drama images perform the primary function of depicting the surrounding reality, which has become too familiar, and therefore often not properly realized. Consequently, the Russian playwrights of the turn of the 21st century aim to make the person with locked consciousness, the one, who tries not to notice the horrors of reality, “look back in anger”.

Keywords: “new drama”, communication, ritual, context, symbolic, discourse, performance

For citation: Kislova, L.S. & Ertner, D.E. & Labunets N.V. (2023) Russian and British “new drama” of the turn of the 21st century: General concepts, meanings, and performances. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 19. pp. 44–65. doi: 10.17223/24099554/19/3

Научная статья

doi: 10.17223/24099554/19/3

Российская и британская «новая драма» рубежа XX–XXI вв.: главные концепты, смыслы и представления

Лариса Сергеевна Кислова¹

Дарья Евгеньевна Эртнер²

Наталья Вадимовна Лабунец³

^{1, 2, 3} Тюменский государственный университет, Тюмень, Россия

¹ l.s.kislova@utmn.ru

² d.e.ertner@utmn.ru

³ n.v.labunets@utmn.ru

Аннотация. Русская «новая драма» рубежа XX–XXI вв. тесно связана с британской драматургической традицией. Выбирая актуальные те-

мы, российские и британские драматурги стремятся не просто шокировать и бросить вызов жестокостью происходящего на сцене, а заставить читателя разобраться в проблемах, понять героев, часто несовершенных и отверженных людей. Эти тексты образуют единое художественное пространство, не имеющее географических, социальных и гуманитарных границ.

Ключевые слова: «новая драма», коммуникация, ритуал, контекст, символика, дискурс, представление.

Для цитирования: Kislova L.S., Ertner D.E., Labunets N.V. Russian and British “new drama” of the turn of the 21st century: General concepts, meanings, and performances // Имагология и компаративистика. 2022. № 19. С. 44–65. doi: 10.17223/24099554/19/3

Russian “new drama” of the turn of the 21st century, as integrated into the global artistic space and manifesting the traditions of the British Royal Court Theater, is one of the representative discussion points in the culture of the “paradigmatic shift” era. Mark Lipovsky notes that “the authenticity of the ‘new drama’ and the theater of the 1990s – early 2000s associates itself with the desire to form an identity ‘here’ and ‘now’, either by analyzing clearly defined social groups, or by performing communication between the stage and the audience” [1. P. 14–15]. At present, Russian “new drama” is becoming an object of active research, thus turning into a new cultural paradigm.

As a rule, “mainstream new drama” relies on hypernaturalism. It is often interpreted as a result of the influence of the English In-Yer-Face Theatre. <...> In-Yer-Face Theatre has revived the tradition of the British social theatre, primarily based on the concept of the “angry young people” of the 1960s and John Osborne heritage. Moreover, the Theatre of the Absurd greatly contributed to the formation of the “new drama” principles through the reference to violence scenes, brought to the stage in order to blow up the aesthetics of theatrical entertainment and escape from the reality [1. P. 16–17].

In the late 1990s and early 2000s, the UK Theater evidently concentrates on the problem of social violence. At the turn of the new millennium, the theatre with its tragic perception searches for innovative scenic forms. Aleks Sierz, in the work *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today* (2000), notes that “the 90-s were a turbulent and violent decade. Day after day, mass media broadcast news on wars and murders, terrorist

bombings, ethnic cleansing, mass fatal cases, that leave an indelible imprint on public consciousness” [2. P. 206].

A playwright aims to produce an aggressive influence on the recipient, which would allow him to realize the tragedy of human existence. If the generation of British playwrights of the 1950s entered the history of literature as a generation of “angry young people”, the works of the playwrights of the turn of the 21st century got the name “In-Yer-Face Theater”: “Such drama often shocks or amazes, because it is new in tone or structure, and because it is bolder and more innovative than the one the audience is accustomed to” [2. P. 206]. In the article “The Theatre of Shock Therapy” (2016), Vera Shamina characterizes “In-Yer-Face Theatre” as a shock strategy “which aims to bring the viewer off balance and force a hard look at things that we usually try to avoid or ignore because of their ugliness, taboo nature, and even morbidity” [3. P. 170].

One of the most prominent playwrights belonging to the “aggressive theater” is Mark Ravenhill. In UK he became one of the leaders of this movement. The theme of cruelty is in the heart of Ravenhill’s early plays. There we can trace that unsocialized characters hate the world around them (*Citizenship*, 2006; *Some Explicit Polaroids*, 1999), nobody sympathizes with anyone (*Totally Over You*, 2003), all the characters terrorize each other by torturing and destroying those who are weaker (*A Handbag*, 1998). Thus, for Ravenhill the world becomes so mad and merciless that the characters of his plays have no future. They are hopeless and desperate. Along with Ravenhill, the representatives of this movement are Sarah Kane, Joe Penhall, Anthony Nielsen, Kevin Eliot, and Martin McDonagh. The comparison with the “angry young people” becomes regular. Yet, in the 2000s, the social situation was more critical, so that the degree of cruelty in the “new drama” became illustrative of the contemporary life challenges. The characters of Ravenhill’s plays belong to the postmodern period. They are marginal and their relationships are completely spontaneous, unions are random and short-lived, and the dialogues are often meaningless: “Ravenhill’s drama implies postmodernism trends not as a theatrical practice, but as a proposal for discussion” [4. P. 27].

Freedom of choice and complete disregard for morality and traditional values lead to violence, and a person becomes a professional buyer or seller, a victim or an executioner. In the world where the main purpose of life is buying and selling, a person lives according to the laws of free

market and can be both a buyer and a commodity. Human cruelty is determined by the desire to humiliate others, which can lead to serious consequences: “In the absence of a great narrative, it is difficult for the characters to grow morally, since they have no role models. Nevertheless, Mark Ravenhill insists that ‘It is the audience that does the moral choice’ ” [5. P. 6].

Ravenhill’s play *Product* (2005) was staged at Moscow Praktika Theater (directed by Alexander Vartanov). This play is one of the most shocking texts of the playwright:

The topicality of the play grows dramatically as it appeals to the problem of terrorism. After September 11, 2001 social life acquires a different dimension. The play is a real theatrical monologue of the character, the producer, who seeks to benefit greatly from the “global challenges” of the day. < ... > While producing a feature film, marketing strategies and principles of “product promotion” become crucial. Mark Ravenhill sends a clear message that today terrifying and shocking data can become a well-selling product. The wild fantasies of a movie producer create a blockbuster, depicting a love story of a young terrorist from an Eastern country and a very successful girl with a “posh apartment in London”. Addressing the future leading actress, the Hollywood producer plans to make a truly striking film [6. P. 229].

The central theme of Ravenhill’s drama is the idea of consumerism – a distorted value system that has become dominant in a consumer society with a pronounced market philosophy. In the universe of infinite buying and selling, even events related to the death of people turn into commodity: “Thank you for listening. Thank you for coming here. It’s been a privilege to tell the story. And, you know, later if you want to go back to your, you know, manager and agent and PR and your people and, you know, take the piss, use the script to ... then fine, fine, because at least I’ve told you, I have told you” [7. P. 653–657]. After reading the play, there arises an impression that the story of the film producer James is not a figment of his imagination. The theme of violence proceeds in other texts by Ravenhill: “With the degree of generalization and artistic convention introduced by the playwright, the cycle of one-act plays *Shoot / Get Treasure / Repeat* (2007) became a radical turn to the political theater” [6. P. 230]. This cycle was also staged in Russia. The play *Paradise Lost* embodies the confrontation of two systems and two cultures. The

people of one culture hate the people of another, and it pushes them to cruelty and violence. The main character of *Paradise Lost* believes that her neighbor is evil only because she belongs to a different ethnic group and speaks an incomprehensible language. In *Candid*, another play in the cycle, the author highlights the danger of terrorism spread within the same society and people of the same culture. The heroine of the play, guided by “environmental” priorities, shoots her relatives in a restaurant at the celebration of her own birthday: “For the planet to breathe freely, the girl begins ‘cleansing’ with her family <...>, and finally dies at the end of the gory second act” [6. P. 239]. Thus, terrorism is one of the key themes in Ravenhill’s drama as well as in the British drama in general. Comparing Ravenhill’s plays to plays written by representatives of the Russian “new drama” (*The Heat* (2011) by Natalia Moshina, *The Terrorism* (2002) by Oleg and Vladimir Presnyakov) allows us to consider these works as a single body of anti-terrorist texts belonging to the “angry young people” (a new generation of the so-called “the angered”).

In Vladimir and Oleg Presnyakov’s plays, “all the characters experience an identity crisis” [8. P. 252], while the attempts of the unnamed characters to find themselves in the world of absolute absurdity end misery. In this way, the characters resort to violence in order to identify themselves. Lipovetsky notes: “The performance of violence (or theatrical demonstration of readiness to commit a violent act) functions as a universal simulacrum: it replaces professional ethics, the desire for freedom, love, a sense of national supremacy, and finally, just vitality” [8. P. 264]. The idea of cruelty in *The Terrorism* becomes dominant. The existence of a person in the world relates to violence and cruelty serves as a guide to action. All actions of the characters imply voluntary or involuntary violence. Those who suffer from the cruelty of others become ruthless themselves. Thus, the Passenger, who is threatened with a terrorist attack at the beginning of the play, becomes responsible for the death of people in the final. The child, who does not care about the consequences of his actions, tries to flee from persecution, presses the bell button and, thus, involuntarily provokes an explosion in a gas-filled apartment. The lover of the Passenger’s wife, wishing to spice up the love game, uses the methods of a professional terrorist and jeopardizes his beloved. “Law-abiding” elderly women, passing the time sitting on a bench near the entrance door, discuss how to kill their neighbor with impunity: “This is a

war, you know! It's time to move from preventive measures to ground actions! The one who dares will win!" [9. P. 281].

In the finale of *The Terrorism*, the Passenger finds himself alone in a cabin of a plane and falls into a different dimension. He listens to the answering machine, knowing that neither the phone nor the apartment itself exist anymore after the explosion. The voice that seems to come from the netherworld, the plane that either did not take off or has already crashed (the theme of the crash) – all these are the possible end of the world signs. Thus, the apocalypse in the play by Vladimir and Oleg Presnyakov is not a global earthquake or a war of the worlds. It is a total terror and overwhelming cruelty: "Violence weaves all the plot lines of the play together, so that the causes and effects can no longer be separated from each other. Everyone imitates everyone, takes revenge for something, and ends up being victim to their own violence" [8. P. 260].

In Vladimir and Oleg Presnyakov's plays (*Set-2*, *The Terrorism*, *Europe-Asia*, *The Flooring*, *The Arrival of the Body*, *Playing the Victim*), one can trace the exact and immediate impact of Antonin Artaud's Theatre of Cruelty, as well as the dominating loneliness and insecurity motifs. Human existence turns into a struggle for survival, for the right to attack, for the ability to hurt:

Violence forms the social fabric. It creates the unity of the "social organism", social ties which seemed to unravel in the late Soviet years <...>. Presnyakovs' drama convinces that this unity has survived. One simply should not search for it in ideological slogans: this cohesion is observed in more ordinary everyday yet no less important rhetorical structures – in the relationship micromechanics, in the logics of interdependencies, in the intimate rituals. This unity manifests the resonance of negative identities [1. P. 303].

Violence, generating violence, turns into the norm, and a person is defenseless in the face of this outbreak of overall insanity: "Everyone has been infected – it's not just who, what, how many die of it all – of explosions, murders, these terrorist attacks. Here is something else, something even more terrible, – here comes a domino effect. <...> And no one wants to stop! No one!" [9. P. 292–293].

Kevin Elyot's play *Mouth to Mouth* (2001) also features the theme of terrorism. It goes about the internal, moral terror. Frank, the main character of the play, is terminally ill, and, though the nature of his disease is

unclear, most likely it is HIV. But Frank is madly in love with the fifteen-year-old son of his girlfriend. This passion haunts him; he suffers, but is not ready to give up his claims on Phillip. In fact, everything Frank does is nothing more than moral terror. No matter how much he tries to alter and reconsider what happened between them, his actions cannot be understood and cannot remedy the situation. Frank's passion looks pathetic and ugly because it is evil, but he constantly tries to justify himself: "FRANK. What happened – was just awful – unimaginably tragic. It's haunted me for a year. And the point is – I think it'd make quite a good play. You see, I'm coming round to the opinion that I have to use whatever's thrown at me" [10. P. 462].

Thus, uncontrolled passion often leads to violence and death. This is one of the themes widely discussed and portrayed by the representatives of the Russian "new drama". For example, this topic is at the heart of the play *The Idea of Love* (2007) by the Russian playwright Sergei Medvedev. The play was created in the rigid, shocking "new drama" aesthetics, but at the same time the terrible collision that led to the fatality is outwardly blurred. Equally smooth seems to be the natural transition of the characters from the world of the living to the shadow space. Medvedev's drama is positioned as a text about love. It blends the motifs of love and death, while the feeling of the characters, which comes in a ritual context (the first meeting takes place during the funeral dinner), is steadily approaching a tragic ending. The love conflict is resolved by a violent death of Maria, the wife of the main character. The play ends as a tragedy, although the idea of death appears at the very beginning: "A huge rat runs along the aisle in the auditorium" [11]. Alla, the beloved of the main character, seems to be identified with this rat, whose death seems to be a prelude to the tragic destiny of the heroine. Compositionally, Medvedev's drama begins with the murder of a rat, which prepares the reader/spectator for the further events and destroys the initial neutral effect.

The main character (Alexander) works as a cook in a cafe located in the same house where Alla lives. The first meeting of the characters takes place long before their fatal affair starts. They communicate through a window glass, and Alla tries to explain something to him using a sign language. Thus, this language seems to constantly remind the characters that they do not hear each other. All the dialogues are nothing more than a conversation through the barrier that separates them, since Alla is on the

other side of being, and sign language thus becomes the means of communication between the living and the dead.

In the cafe where Alexander works, funeral meals are served even more often than holiday dinners. "A MAN. <...> I'm in such a mood now that it's better to have a wake than a wedding. I'd better be with sad people now. They look more natural ..." [11]. A wake becomes a familiar form of existence for the main character, especially after parting with Alla. It turns into Alexander's daily routine, and therefore marrying Maria appears to be life substitution, perhaps a different form of death. The character meets his future wife at a corporate party, which reminded him of a mournful ritual meal: "A MAN <...> Not a wake. Although, if to think about it, parties are just the same wake: terminal boredom and a lot of vodka" [11]. Alla's deadly love does not allow Alexander to feel the thirst for life, to enjoy a successful marriage with an unloved but creative wife, Maria. Her desire to return Alexander takes the form of a phobia. The great love story ends, and the high tragedy turns into an absolute farce: "A MAN. I haven't suspected it. It didn't even occur to me ... As smart people say, history repeats itself twice: once as a tragedy, the second time as a farce. In our case, the first was a farce and the second came as a tragedy" [11].

The signs of death have been haunting Alexander since his meeting with Alla, and therefore the end of their story is natural. Death comes as payback for mutual misunderstanding: Alla and Maria die, Alexander finds a kind of harmony staying in prison. Here we observe a clear allusion to Fyodor Dostoevsky's *Crime and Punishment*, though the shock experienced by Medvedev's character does not allow him to forgive himself. Yet, Alexander certainly forgives Alla. Guilt makes Alexander destroy his own life: "A MAN. <...> in fact, I had half an hour to think about it, and I realized that I had to sacrifice myself for love. For some abstract love for a female. Not for a woman, but for something feminine that involves Alla and Maria, and even Elena, Tatiana, Irina, Julia, two Annas, and a rat ..." [11].

The symbolism of death clearly objectifies in Medvedev's play at the level of the material world: the funeral ribbon decorating the photo of Nikolai Petrovich; a tattoo of a skull on the forearm of Leonid, Alla's deaf brother; a stick with a nail, which a girl used to hit little Alexander on the head, nailing his cap to it; the tie, which suddenly slipped like a noose

around Alexander's neck; the forefront of the fireplace grate, thrust into the body of Maria. Thus, the death markers make up a symbolic row and create a special system of ritual items. In the final, Alexander reveals the recipe for cooking a big carp from Kunminhu Lake, which becomes the final link in the chain of fatal events. The bounty hunter, a reluctant killer, Alexander himself becomes a victim of a woman's mad passion. He is conventionally "butchered and cooked" as an ordinary fowl or fish. Alexander is likened to his culinary masterpieces: Alla terrorized the main character with her love, and cooks her "dish" slowly, quite professionally, getting a kind of pleasure from the process. The markers of death are equally frequently objectified in the plays by the British playwrights Ravenhill (*Product*, 2005) and Elyot (*Mouth to Mouth*, 2001): Mohammed's knife, Mohammed's burning body (*Product*); Frank's dropdown eye, Phillip's near-death tango (*Mouth to Mouth*). The meeting of the characters in the play by Medvedev takes place as if in an unreal symbolic space, outside of the world of the dead, but also not among the living. In fact, any place other than the cafe is rather abstract. Nevertheless, the glass window, which separates Alla and Alexander, can be a symbol of life. Glass is a kind of charm that protects the living things, yet, being fragile, it also appears to be a symbol of human life being so vulnerable. The funeral of some Nikolai Petrovich becomes the projection of the future fate of Alexander himself: "A MAN. I looked at the photo of Nikolai Petrovich and almost cried. The black ribbon on the photo was higher than usual, so the photo seemed crossed out. You know, as on the traffic signs – 'End of city limits'. Forget it. Let's forget Nikolai Petrovich" [11]. On finding himself on the other side of life, "over the line", Alexander is free from conventions, reaches the "unbearable joy of life", and thus, perhaps, becomes immortal. In the play *Top Girls* by Caryl Churchill (1982), there occurs a similar situation: legendary women who lived in different countries in different eras meet in a restaurant. Bringing together non-existent characters, Churchill deliberately creates the situation of "historical anachronism" [12].

In Medvedev's play, love and death concepts form a common context. Love makes heroes suffer, leads them to the state of collapse, and finally even kills them. Both notions are similarly great: in fact, Love is Death. The desire of the main character, Alla, to possess another man's soul does not allow her to accept the loss of the loved one, and Alla makes him

come back. When Alexander introduces himself to her deaf brother as a cook from the first floor, rather than as her fiancé or lover, he actually dies. The motifs of deafness and dumbness are equally revealed in the play: the characters continue to communicate using a sign language, without hearing each other. They do not spare the feelings of each other, do not try to understand. They suffer greatly and cannot find peace even after leaving this world. However, Alla's visit to Alexander, her attempt to reconcile with him, hoping that he will forgive her, makes the characters revive their fatal passion. Love destroys Alla and Alexander, but at the same time makes them immortal. It becomes symbolized through the rat image. In the finale, the rat turns out to be alive, and the dead woman comes on a date with her lover. Death reconciles lovers, but it does not bring them together and does not allow them to understand each other: the sign language is still the means of communication for them. In Ravenhill's monologue play *Product*, passion is perceived as a mortal danger. It is an uncontrollable passion that plunges the main character, Amy, into the abyss of hopeless madness, and urges her to commit a crime.

At the turn of the 21st century, Artaud's ideas, transformed through the prism of modernity, are embodied in the "new drama". This, in its turn, indicates the revival of his theory and the unprecedented attractiveness of the Theatre of Cruelty in contemporary society. In the history of Western European theater of the twentieth century, the works of Artaud (a poet, an essayist, an actor, and a director) are divided into two periods: "the one between World War I and II, when his theater theory was actually created, and the second at the turn of the 1970s, when this theory came from oblivion and there were numerous attempts to put it into practice" [13. P. 78].

Artaud saw the possibility of making a person free by exposing cruelty in the existing picture of the world. His task was to appeal to the inherent brutality of viewers, to free them from the ordinary because, according to Artaud, everything around us became so devalued that even death seemed something trivial: "The only thing that really affects a person is cruelty. The theater must be renewed based on this idea, being implemented to the extreme, to its logical limit" [14. P. 92]. Artaud introduced the themes of deep anguish, turmoil, and struggle to theatrical art. According to his theory, brutality is a shock, necessary to arouse subconscious:

We intended to create such a theatrical reality that could really be believed, the one that would have a truthful and painful impact on our hearts like any true feeling does <...> Hence we observe this call to cruelty and horror, which are interpreted in broader terms. The inclusiveness of such cruelty determines our own vitality, which urges us to face whatever happens [14. P. 93].

Meanwhile, the main means of integrating into the public subconscious were the ones creating the physical pressure on the viewer: specific stage effects, light flashes, sound impacts, shouting, human voice modulations, and shock value. In such a theater, as a rule, there is no stage area, so that the viewer is immediately involved in the action, and takes part in the performance:

We decided to create a show revolving around the audience to ensure an overwhelming susceptibility on the behalf of the viewers. Then the performance will never subdivide the stage and auditorium into two worlds, which are closed, separated from each other, and deprived of any opportunity to communicate, but instead will spread its visual and sound effects on the whole mass of spectators [14. P. 93].

For Artaud, the idea of cruelty was connected with the concept of catharsis, while violence was introduced to the stage to “blow up the aesthetics of entertainment and escapism”, which later became typical for the “new drama” [8. P. 250].

Reflecting on the Theatre of Cruelty, Jacques Derrida notes on its dreamlike nature: “The Theatre of Cruelty is, of course, the theater of dreams, but of violent dreams, certain and absolutely necessary, calculated and controlled dreams, in contrast to what Antonin Artaud called an empirical disorder of spontaneous dreaming” [15. P. 298]. Derrida also states that “to think of the final of the performance is to think of the cruel power of death and game” [15. P. 310].

The departure of all three actors from the stage of life in Medvedev’s play is perceived as a game, but gradually the game begins to be viewed as another, mortal, reality, which the characters and the reader/viewer recognize as real. In the plays of Ravenhill and Elyot, the mortal reality is also presented as the only possible one. After meeting Mohammed, Amy (*Product* by Mark Ravenhill) voluntarily refuses to live, as her new lover becomes the messenger of death. Amy herself becomes a symbol of death in her endless dream. In *Mouth to Mouth* by Elyot, the terminally ill

Frank, saving the life of a teenager, Phillip, actually brings his tragic ending closer.

Alexander, the main character in Medvedev's *The Idea of Love* sacrifices life and freedom for the sake of love, and this act makes him feel a better person:

A MAN. <...> It might be some erroneous/defective theory ... But I was ashamed to say that it was not me who killed, but this woman I loved someday. Not devotedly. But I did. I tried my best. I may not be capable of strong feelings. I felt shame to explain all this to the police. But when I told the police, and then the judges, that, yes, I killed her, I felt that I am stronger [11].

Thus, in the play, death becomes the only possible reality.

The motif of fire is clearly objectified in Medvedev's play *The Hairdresser* (2007). Fire brings death, but at the same time it is the attempted fire that makes Irina, the character of the play, meet her future savior. However, her inexplicable attraction to the mad arsonist Eugene and absolute indifference to the noble firefighter Victor reveal Irina's pursuit of risk taking. She does not think about death at all; on the contrary, she dreams of having children, while the desire to approach nonexistence turns into an obsession. An idyllic, at first glance, relationship with Victor only fuels the painful passion for Eugene: "IRINA (addressing the audience). In court, I asked not to punish Eugene very severely. After all, he is the father of my child. I named the boy Eugene, after his father. Six months later, Victor adopted him ... I try to cope with it" [16. P. 53]. Irina's correspondence with Eugene and her willingness to wait for him from prison becomes a sort of a performance that excites her imagination. Eugene's resemblance to action heroes makes Irina's passion go stronger: "IRINA (addressing the audience). Eugene arrived three days earlier than he had promised. He got to our barbershop on a sidecar motorcycle. He was wearing a black helmet and black shiny leather jacket. He was like a hero in an action or a horror movie" [16. P. 57].

The main character considers her everyday work in a provincial barber shop rather boring, emotionless, and so she dreams of another risky and amazingly adventurous life. Eugene, "a Dark Angel", becomes Irina's guide to the other world, to a new exciting reality: "IRINA. <...> I heard the noise of a motorcycle, and an angel in a black helmet came out to

meet me – it seemed to me that there was such a halo. It was Eugene. My dear, kind, blue-eyed Eugene” [16. P. 59]. Thus, the thirst for the “life on the line” makes the character of Medvedev’s play constantly immerse into the world of deadly illusions. An ordinary hairdresser, Irina, feels alive only being at the death’s door. A brutal performance becomes her lifesaver and makes her feel fully alive. Irina’s love for Eugene is the victim’s love for the executioner: the heroine is a perfect victim and a perfect girlfriend of a madman.

The postmodern text by Medvedev, parodying the plot of the famous film *The Night Porter* (1974) by Liliana Cavani, demonstrates the essence and psychology of the victim. The title of the play, *The Hairdresser*, clearly echoes the titles of the cult psychological novels *The Collector* (1963) by John Fowles and *Perfume: The Story of a Murderer* (1985) by Patrick Süskind. A pathological desire to kill and a manic passion for the killer bring Eugene and Irina together: “<...> Eugene and I are soul mates” [16. P. 51].

In the Russian and British “new drama”, the ritual of the death spell works via the contact with the audience and verbal demonstration of violence techniques. Alexander, the main character of the play *The Idea of Love* by Medvedev tells how to cut a live carp from Kunminhu Lake, describes the details of Maria’s murder and the alleged punishment of Alla, who, in turn, in every possible detail reports on her own drowning:

A FEMALE. <...> My brother and I came home. <...> filled the bath with water, undressed and started taking a bath, squeezed a little shampoo and smeared it on my hair. At that moment, my brother came into the bathroom. Silently. As usual. He quickly came up to me, put his right hand – with the skull – on my head and literally pressurized me into the water. I screamed and tasted the shampoo. He didn’t let me go. He also hit me in the face with his left hand. Anyway, he drowned me. Like Mumu” [11].

The Hairdresser provides the details of Irina’s failed murder: “He takes a hammer, wrapped in a rag, from the sidecar of the motorcycle, unfolds it, approaches Irina, hits her on the head, then covers her with straw, and sets fire to it” [16. P. 58]. Although the character survives, she still continues to wait for her executioner. In Ravenhill’s *Product*, the scenes of violence are shockingly authentic. The character equally accepts that she is doomed: “He suddenly opens his eyes; his hand rises and hits you

in the jaw. <...> His flexible body jumps out of bed, and he hits you in the stomach, you cannot catch your breath, and feel blood clots in your mouth. <...> You fear for your own life" [7. P. 670].

Reciting the most horrible details, the characters in the plays by Medvedev and Ravenhill seem to conjure death, try to combat it. The "victim-executioner" theme becomes the core focus area in the plays of British playwrights. In Ravenhill's *Product*, Mohammed tortures his beloved Amy, dressed in clothes designed by Gucci and Versace, and it is the "victim complex" that subsequently makes the character expect physical violence from her other lovers as well: "And you beg Nathan to hit you on the head. You give him a stick and say, come on, come on, hit me. But he loves you so dearly, and he runs away into the night, in this way Nathan leaves you" [7. P. 675].

In the play *Top Girls* (1982) by Churchill, Patient Griselda forgives Marquis, her husband, who exposes his wife to psychological violence to make sure she loved him:

GRISELDA. He sent me away. He said the people wanted him to marry someone else who'd give him an heir and he'd got special permission from the Pope. So I said I'd go home to my father. I came with nothing / so I went with nothing. I <...> took off my clothes. He let me keep a slip so he wouldn't be shamed. And I walked home barefoot. My father came out in tears. Everyone was crying except me" [12. P. 89–90].

In general, Churchill's drama has a distinct feminist focus, though the "new drama" of the turn of the 21st century is definitely male-dominated. Meanwhile we consider earlier works, aimed at highlighting gender characteristics. The "aggressive theater" of the late 1980s and early 1990s was associated with feminism as a form of struggle against social segregation:

Feminist views really played a significant role in the creative destiny of the writer; however, the opposite is also true: Churchill masterfully and yet outrageously, in an original way, emphasizes the main problems of feminism, attracting public attention to them and deservedly being considered the greatest feminist playwright in the UK. The most famous examples of Caryl Churchill "feminist" works are "Cloud nine" (1979), "Vinegar Tom" (1976), and "Top Girls" (1982) [6. P. 99].

In fact, *Top Girls* is a play about victims and executioners, about "angry" women, whose lives have long depended on men, but the desire to

live allowed these characters to overcome the monstrous dependence and the victim complex. The victim complex is a theme that frequently lies at the basis of modern British and Russian drama. The period of the “paradigm shift” gives birth to new characters, who cannot resist challenges and do not value life. The victim, as a rule, has no choice, and the hairdresser Irina (*The Hairdresser* by Medvedev) does not choose her fate. The future is imposed on her: the fireman Victor and the arsonist Eugene make decisions for her. The businesswoman Amy (*Product* by Ravenhill) meekly obeys a casual stranger, which condemns her to long suffering and even death. Trusting her friend and relying on him, Laura (*Mouth to Mouth* by Elyot) does not want to notice the problems of her own child and subsequently risks losing him.

In the plays of all the authors mentioned above, (Sergei Medvedev, Mark Ravenhill, Kevin Elyot, and Caryl Churchill) the border line that separates the world of the living from the world of the dead is erased, and the spaces merge into one. Thus, death ceases to be a mystery and turns into a tragic performance. Characters seem to live in two dimensions at once and, thus, suffer from a split personality. Such “borderline” characters cannot adjust to the reality, yet they do not feel comfortable staying outside the boundary of realism. They are flexible and switch from life to death, from the image of a victim to that of an executioner, easily move between the stage and the audience, fiction and truth. The characters of the “new drama” are in tune with the modern period of hero degeneration; moreover, they become its symbol, since they exist in the frontier space and at the same time live in the “time of troubles”. Radical drama and “aggressive theater” appear at the turn of the 21st century, when humanity realized itself being on the verge of a global catastrophe. Based on the aesthetics of Artaud’s Theatre of Cruelty, the “new drama” becomes dominant in artistic rendering of the “paradigm shift” period. In a contemporary theater, the audience can participate in the performance (THEATER.DOC) or distance from it, yet the key concept of the “new drama” is the notion of “calamitous existence”. The plays by contemporary British authors Mark Ravenhill, Kevin Elyot, Caryl Churchill, Leo Butler, Philip Ridley, Joe Penhall, Martin McDonagh, as well as the Russian playwrights Oleg Bogaev, Vasily Sigarev, Ivan Vyrypaev, Presnyakov brothers, Durnenkov brothers, Vadim Levanov, Mikhail Ugarov, Yuri Klavdiev, Sergei Medvedev, force the reader/viewer to go through a

conditional disaster. At the end of a play, the viewer experiences a shock, has a sense of emptiness, futility, and hopelessness. The text, as a rule, centers on the feeling of anxiety and latent threat. Appealing to an emerging disaster, almost every play creates the effect of an everlasting nightmare.

Lipovetsky notes that such playwrights as "Mark Ravenhill and Sarah Kane view scenes of violence <...> as a powerful trigger of the unconscious: they destroy the rational, make the continuous nightmare of the young characters in a prosperous society tangible. Scenes of violence in their plays cause shock to the viewer, and thus disturb their peace of mind" [1. P. 17]. However, in the Russian "new drama" of the turn of the 21st century, we mostly observe the cases of domestic violence that becomes part of everyday life, everyday communication. Thus,

Communicative violence is brought to the fore as a 'natural', commonly understood language of power and subordination <...>. At the same time, in the 'new drama', violence and its languages have acquired an unexpected meaning that goes beyond social diagnostics and criticism. Violence on the stage engages the viewer, turns into a special, shocking, yet recognizable ritual" [1. P. 365, 367].

In the play *Gin and Tonic* (also known as *Kiss me, Federico*, 2006) by Medvedev, the characters also play with death: the action takes the form of a comic context, death seems to be blurred, but gradually the game setting comes to the foreground and the farce dominates. The character, who cynically deceives his loved ones, finds himself between life and death. Becoming the victim of a terrorist attack, Vladimir, dreaming to simulate his own death, neither sympathizes nor helps the others. He just wants to pretend being dead and to look at his own previous life from aside, to see how the relatives and friends would react to his death, if they mourn him or not: "VLADIMIR. <...> Near the factory entrance they post an obituary ... And I dash home, home, home... I always wanted to know the truth, what they would write about me after death. I wanted to see who would cry after me..." [17]. A strange dream – meeting with Juliet Mazina (or just Julia), dancing in a dark cinema, reincarnation, a new life after he becomes Federico, a Russian guy, – become a reality. The phantasmagoric ending of the play turns everything into an absolute farce: "The lights in the hall come up. A policeman stands near the switch. Being rather drunk, Vladimir looks around. He sees Julia for the first time in bright light, and

notices that she is very old. Horror and surprise are read on his face” [17]. At first glance, *Gin and Tonic*, as well as other texts by Medvedev, entails comic interludes as the basic plot dominants. Death, being mocked, seems to recede, loses its negative connotations, and turns into a game, which is characteristic for rituals or spells. Nevertheless, the characters preserve an acute tragic perception of reality, keep being emotionally fragile. They seem to be constantly sacrificing each other, which contributes to the emergence of the feeling of being “mixed up in disgust; sacred, appearing here and now, being born out of an ugly and painful ritual. This ritual integrates all the characters and the audience; though it does not promise or bring catharsis, it is able to unite everyone with their common pain” [1. P. 367].

In the majority of the plays by Medvedev the characters easily shift from the mortal reality to the “living life”. In Medvedev’s works, the border between the worlds of the living and the dead is erased, and the characters exist in a common, unified space. In fact, the non-absurdist plays actively operate the artistic techniques of the “theater of the absurd”, which forms “a special, awkward world of people, alienated from each other. Instead of the characters, there are either caricature types and masks, or conventional figures who conduct equally conventional conversations in a conventional world” [18. P. 126]. Thus, the texts of modern Russian and English playwrights demonstrate a consistent reduction to absurdity of situations and circumstances that do not make the norm, and even contradict it. The flip side of love is hatred, idyllic beauty is devalued by tragedy, and external harmony hides a deep internal imbalance. Contemporary drama embodies the endless nightmare of the depicted reality and “dishcloths” a deep essential disharmony in a seemingly prosperous world. At the same time, British drama is spectacular, aggressive and visually more distinct precisely because

<V>iolence in this theatre always remains an excess: it invades the process of ‘normal’ communication, reveals the fake nature of the ‘norm’, undermining the discourse and giving the way to the unconscious – for a brief moment, at least for the duration of the performance. In other words, nowhere in In-Yer-Face Theatre violence is viewed as a norm, as a form of communication, familiar to the characters and treated by the audience with surprise” [1. P. 217].

It is no surprise that after the premiere of the play *Blasted* in 1995 at the English Royal Court Theatre, the “angry woman”, Sarah Kane, was at

the center of one of the largest scandals (the critics called the play of the young playwright “disgusting”) since the production of Edward Bond’s play *Saved* (1965). Bond is known as a straight-out author who refused to remove dirty words from the text and to cut out the scene of the baby being stoned, which was the reason for banning the play by the censors. Since then, Bond himself has forbidden to stage it in England, granting only Sheen Holmes to do it in 2011. In 1965, the critics and many viewers perceived the play as a vilification of the modern British society. The Royal Court Theatre had to arrange a special day to uphold the play, explaining the meaning of a number of scenes to the audience. In the drama *Saved*, the playwright talks about violence, cruelty, and pitiful life in working-class neighborhoods of South London. Intransigence of the playwright alienated some of the audience, forced many to empathize, caused some to resist, but no one was indifferent. The play *Saved* has opened a new chapter of British drama, like it was with John Osborne’s play *Look Back in Anger* (1956). The “angry young people” are rebelling against the rigid social stratification that has developed in society and the conservative policy that has left them no choice. The characters of the plays by Osborne and Bond try to find their place in modern society, but find themselves unwanted and misunderstood. Their anger falls on the audience, prompting the viewer, who is not used to cruel details, scandalous and violent scenes, to see and feel all the misery and imperfection of our life. In his essay on violence, Bond examines the causes of violence: “It [violence] occurs in situations of injustice. Its cause may be not only a physical threat, but more significantly a threat to human dignity” [19. P. 13].

However, in the 1990s, the British society is still not sufficiently loyal. Social inequality, unemployment, domestic violence, drug addiction, the dominance of pop culture and consumer mentality – all this contributes to the emergence of a new character type. He is no longer a boy from the working-class suburbs, but rather a respectable representative of the petty bourgeoisie or just an outcast. The characters live by the rules of the market: in the world, dominated by demand and supply schemas, individual life is devalued. Everything becomes a commodity: love, sex, truth, a human, and a human’s life. Representatives of the In-Yer-Face Theatre actively rebel against the consumer society, but to evoke the reaction of the jaded and cynical audience of the nineties, immersed in the permanent process of consumption, they needed much more radical practices than

those before. Only applying shocking artistic techniques one can awaken the modern audience from its slumber. Demonstrating scenes of violence, playwrights force the viewer to leave the comfort zone and plunge into the world of strong emotions. Thus, all representatives of the British In-Yer-Face Theatre use shock therapy in their texts: “They are extremely critical of the most bitter phenomena of their time: apathy, cynicism, commercialism, political violence at home and abroad, the loss of viable ideologies and the nihilism and self-destruction that replaced them” [20. P. 25]. As for the Russian “new drama” with its everyday nightmares and “communicative violence” (the term introduced by Mark Lipovetsky), we rather mean an artistic phenomenon that is characteristic of the global social and cultural situation at the turn of the millennium – the period of destructing one society and creating another. The Russian audience has never been jaded, cynical, and bored. Thus, pretty offensive and unjustifiably cruel drama images perform the primary function of depicting the surrounding reality, which has become too familiar, and therefore often not properly realized. Consequently, the Russian playwrights of the turn of the 21st century aim to make a person with a locked consciousness, the one, who tries not to notice the horrors of reality, “look back in anger”.

References

1. Lipovetsky, M.N. & Boimers, B. (2012) *Performansy nasiliya: Literaturnye i teatral'nye eksperimenty “novoy dramy”* [Performances of violence: Literary and theatrical experiments of the “new drama”]. Moscow: NLO.
2. Sierz, A. (2000) *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. London: Faber and Faber.
3. Shamina, V.B. (2016) *Teatr shokovoy terapii. Noveyshaya drama rubezha XX–XXI vekov* [Theater of shock therapy. The newest drama of the turn of the 21st century: Preliminary results]. Samara: Samara State University. pp. 169–200.
4. Wallace, C. (2005) Responsibility and Postmodernity: Mark Ravenhill and 1990s British Drama. *Theory and Practice in English Studies*. 4. pp. 299–275.
5. Wragg, S. (2009) *Sentimentalism and In-Yer-Face Drama: Sarah Kane, Mark Ravenhill, and Anthony Neilson*. University of Nottingham, Department of Culture, Film and Media.
6. Dotsenko, E.G. (2018) *Sovremennaya britanskaya drama: Stoppard, Churchill, Ravenhill* [Modern British drama: Stoppard, Churchill, Ravenhill]. Yekaterinburg: AMV.
7. Ravenhill, M. (2008) *Produkt. Antologiya sovremennoy britanskoy dramy* [The product. Modern British drama anthology]. Moscow: NLO. pp. 651–682.

8. Lipovetsky, M.N. (2005) Teatr nasiliya v obschestve spektaklya: filosofskiye farsy Vladimira i Olega Presnyakovykh [The theater of violence in the society of the play: Philosophical farces of Vladimir and Oleg Presnyakov]. *New Literary Observer*. 73 (3). pp. 244–278.
9. Presnyakov Brothers (Presnyakov, V. & Presnyakov, O.). (2005) Terrorizm [Terrorism]. In: *The best: Pyesy* [The best: Plays]. Moscow: Eksmo. pp. 237–302.
10. Elyot, K. (2008) Iskustvennoye dykhaniye [Mouth to Mouth]. In: *Antologiya sovremennoy britanskoy dramy* [Modern British drama anthology]. Moscow: NLO. pp. 437–492.
11. Medvedev, S. (2018) *Predstavleniye o lyubvy* [The Idea of Love]. Moscow: FTM.
12. Churchill, C. (2008) Top Girls. In: *Antologiya sovremennoy britanskoy dramy* [Modern British drama anthology]. Moscow: NLO. pp. 19–116.
13. Proskurnikova, T.B. (2002) Sud’ba i teatr Antonin Artau [Destiny and theatre of Antonin Artaud]. In: *Teatr Frantsii. Sud’by i obrazy* [The Theatre of France. Fates and images]. St. Petersburg: Aletyya. pp. 43–82.
14. Artaud, A. (1993) *Teatr i ego dvoynik. Teatr Serafima* [The Theater and its double. Seraphim’s Theatre]. Moscow: Martis.
15. Derrida, J. (2000) *Teatr zestokosti i zakrytiye predstavleniya. Pis’mo i razlichiy* [The Theatre of cruelty and the closure of the performance. Writing and difference]. Moscow: Akademicheskyy prospect. pp. 293–316.
16. Medvedev, S. (2007) *Parikmakhersha* [The Hairdresser]. *Sovremennaya dramaturgiya*. 4. pp. 50–59.
17. Medvedev, S. (2006) *Djin-Tonik* [Gin and Tonic]. [Online] Available from: http://samlib.ru/m/medwedew_sergej_artuowich/tonik.shtml
18. Anishchenko, M. (2006) Performans nasiliya v teatre absurda [Performance of violence in the theater of the absurd]. In: Yastrebov, A. (ed.) *Kartiny mira i obrazy nasiliya* [Pictures of the world and images of violence]. Moscow: GITIS. pp. 123–132.
19. Bond, E. (1997) On Violence. In: *Plays: One*. London: Methuen. pp. 9–17.
20. Lane, D. (2010) *Contemporary British Drama*. Edinburgh University Press.

Information about the authors:

L.S. Kislova, Cand. Sci. (Philology), associate professor, University of Tyumen (Tyumen, Russian Federation). E-mail: l.s.kislova@utmn.ru

D.E. Ertner, Cand. Sci. (Philology), associate professor, University of Tyumen (Tyumen, Russian Federation). E-mail: d.e.ertner@utmn.ru

N.V. Labunets, Dr. Sci. (Philology), docent, professor, University of Tyumen (Tyumen, Russian Federation). E-mail: n.v.labunets@utmn.ru

The authors declare no conflicts of interests.

Информация об авторах:

Кислова Л.С. – канд. филол. наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Тюменского государственного университета (Тюмень, Россия). E-mail: l.s.kislova@utmn.ru

Эртнер Д.Е. – канд. филол. наук, доцент кафедры английской филологии и перевода Тюменского государственного университета (Тюмень, Россия). E-mail: d.e.ertner@utmn.ru

Лабунец Н.В. – доцент, д-р филол. наук, профессор кафедры русского языка и общего языкознания Тюменского государственного университета (Тюмень, Россия). E-mail: n.v.labunets@utmn.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

The article was accepted for publication 22.12.2021.

Статья принята к публикации 22.12.2021.

Научная статья
УДК 82-313.2+821.161.1
doi: 10.17223/24099554/19/4

Приемы массовой культуры в элитарном романе Дж.М. Кутзее «Осень в Петербурге»: диалог с Достоевским

Ольга Павловна Плахтиенко¹
Наталья Николаевна Бедина²

^{1, 2} Северный (Арктический) федеральный университет им. М.В. Ломоносова,
Архангельск, Россия

¹ plahtienkooolya@yandex.ru

² bedina-nat@yandex.ru

Аннотация. Роман Дж.М. Кутзее «Осень в Петербурге» представляет собой сложную интеллектуальную конструкцию, в основе которой лежит диалог с русским культурным наследием, и прежде всего с Ф.М. Достоевским, чье особое влияние на себя признает и сам автор. Несмотря на стилистическую сложность, философский характер поставленных вопросов и одновременно исповедальность заявленных в романе тем, с точки зрения формы он эксплуатирует приемы, сегодня уже ставшие стереотипными для массовой литературы и культуры.

Ключевые слова: Дж.М. Кутзее, Ф.М. Достоевский, псевдобиография, интертекст, интерпретация

Для цитирования: Плахтиенко О.П., Бедина Н.Н. Приемы массовой культуры в элитарном романе Дж.М. Кутзее «Осень в Петербурге»: диалог с Достоевским // Имагология и компаративистика. 2023. № 19. С. 66–84. doi: 10.17223/24099554/19/4

Original article
doi: 10.17223/24099554/19/4

Mass culture techniques in John M. Coetzee's elite novel *The Master of Petersburg*: A dialogue with Dostoevsky

Olga P. Plahtienko¹
Natalya N. Bedina²

^{1, 2} Lomonosov Northern (Arctic) Federal University, Arkhangelsk, Russian Federation

¹ plahtienkooolya@yandex.ru

² bedina-nat@yandex.ru

Abstract. The novel by the South African writer John Maxwell Coetzee *The Master of Petersburg* (1994) is a complex intellectual structure based on the dia-

logue with the Russian cultural heritage and, above all, with Fyodor Dostoevsky, who, according to Coetzee, had a significant influence on him. As a critic and a writer, Coetzee has always been attracted by classical Russian literature. *The Master of Petersburg* is his most “Russian” novel, the protagonist of which – Fyodor Mikhailovich Dostoevsky – is both Coetzee’s alter ego and the addressee, to whom Coetzee appeals as to the highest authority. The novel has a recurrent motif of theatricality: the characters hide behind the mask of someone else’s name, change clothes and costumes, play roles. Coetzee also pulls a trick on his “naïve” readers with Dostoevsky’s false biography. Despite the stylistic complexity, philosophical depth and the confessional nature of the themes, in terms of the novel form, *The Master of Petersburg* employs stereotypical techniques of contemporary mass literature and culture. In terms of genre, Coetzee’s novel is a blend of pseudobiography, detective and crime novel, imbued with “gloomy eros” (Igor Volgin). The synthesis of “mass” genre forms is based on the extremely topical literature and cinema techniques of mystification, *mise en abyme* (a story within a story), blurred boundaries between fantasy and reality, collisions of various subjective versions of the same event, etc. The conspicuity of the techniques becomes a literary game marker with Dostoevsky, who also frequently used mass fiction forms in his novels. In the second half of the 20th century, the mass literature adapted Dostoevsky’s psychological writing style to turn it into an easily recognizable cliché. Coetzee paradoxically makes a reverse move – from a replicated device, designed in popular culture only to amuse readers, to a serious conversation with them. The postmodern image of the world and the individual as a constructed text preeminently raises the question of the writer’s responsibility for the texts they create. This question is not trivial for both the writer and their reader. The text created from the writer’s thoughts, events, and impressions becomes the quintessence of guilt. Both the starry-eyed, bashful silence about abominations in the world around and within the person and their fearless exposure are a way to the corruption of the Soul. Is there a golden path? Coetzee’s novel does not give an answer.

Keywords: John Maxwell Coetzee, Fyodor Dostoevsky, pseudobiography, intertext, interpretation

For citation: Plahtienko, O.P. & Bedina, N.N. (2023) Mass culture techniques in John M. Coetzee’s elite novel *The Master of Petersburg*: A dialogue with Dostoevsky. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 19. pp. 66–84. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/19/4

Роман Дж.М. Кутзее «Осень в Петербурге» (“The Master of Petersburg”, 1994) нередко характеризуется как самое мрачное и сложное произведение автора, знаменующий собой поворотный момент в карьере писателя [1]. В одной из первых рецензий, вышедших сразу после публикации романа, он был определен как «мощная интеллектуальная конструкция», которая, в отличие от предшествующих сочинений Кутзее, «скорее вызывает восхищение, чем доставляет радость» [2].

В основе этой конструкции лежит диалог южноафриканского писателя с русским культурным наследием, и прежде всего с Ф.М. Достоевским, чье особое влияние на себя признает и сам автор [3. С. 348].

Джозеф Максвелл Кутзее – дважды лауреат Букеровской премии, лауреат Нобелевской премии 2003 г. – родился в 1940 г. в Кейптауне в семье потомков голландских переселенцев. В 1960 г. он получил степень бакалавра гуманитарных наук в Кейптаунском университете, там же в 1963 г. стал магистром, а в 1969 г. ему была присвоена степень доктора философии в Техасском университете. В 1974 г. опубликован его первый роман. Кутзее работал программистом в Англии, преподавал английский язык в Кейптаунском университете, читал курс литературы в Нью-Йоркском университете, в 2002 г. эмигрировал в Австралию, где преподавал в Университете Аделаиды. У Кутзее репутация замкнутого, непубличного человека: он избегает журналистов, дважды не являлся на вручение Букеровской премии [1. Р. 1–21]. Он похож на героя собственного произведения «Мистер Фо» – Робинзона, намеренно отделившегося от цивилизации. А.Е. Безубцев-Кондаков дает ему следующую характеристику: «Джон Максвелл Кутзее – писатель, то ли отстающий от нашего времени, то ли его опережающий. Он словно бы живет не в пространственном, а во временном отдалении от современной Европы. И его постоянные странствия во времени, попытки обживать ту или иную эпоху говорят о его “неукорененности” в той эпохе, которую мы привычно называем “современностью”» [4]. Вместе с тем, как замечает Г.П. Гаранина, самим Кутзее декларируется его принадлежность к европейской культуре: «Это не только выбор родителями английского языка как основного для своего ребенка, но и самостоятельное осознанное решение примкнуть к западному миру, вызванное восхищением наследием европейской культуры» [5. С. 918]. Постоянная интертекстуальная игра с различными текстами европейской культуры становится определяющей чертой художественного мира писателя.

Дж.М. Кутзее – знаток музыки, математики, лингвистики, мировой литературы, что отразилось в его усложненной, интеллектуальной прозе. Исследователи обычно сближают его романное творчество с европейским модернизмом (Кафкой, Буццати, Беккетом), а его интеллектуальную мысль – с постструктурализмом [6]. Как пишет Л. Залесова-Докторова, «романы Кутзее рациональны, но в душе читателя они порождают бурю эмоций. Они ничему не учат. Кутзее пишет совсем не для того, чтобы кто-то, прочитав его книги, стал лучше» [7. С. 134].

Действительно, сам писатель подчеркивал: «У меня нет стремления доказать какие-то идеи. Я лишь тот, кто стремится к свободе» [7. С. 132].

В связи с этим одни исследователи отмечают слабую связь произведений Кутзее с реальностью и национальной спецификой ЮАР, другие же, напротив, видят в его романах постоянное обращение к социально-политическому и культурному опыту Южной Африки вне зависимости от того, в какой историко-культурный контекст помещает своих героев автор [1, 8–10]. При этом цель Кутзее-романиста – видимо, не столько разобраться в непростой действительности ЮАР или воплотить ее уникальный культурный код, сколько вновь и вновь вернуться к вечным вопросам человеческого бытия, универсальным для любой национальной культуры и любого исторического времени.

Во многих произведениях Кутзее содержатся отсылки к русским классикам, творчество которых привлекает его и как художника, и как критика. «Осень в Петербурге» – самый его «русский» роман, в котором главный герой по имени Федор Михайлович Достоевский одновременно является и alter ego автора, и адресатом, к которому как к высшему авторитету обращается Кутзее [11. С. 187]. Можно согласиться с И.Л. Волгиным, что «самому автору “Преступления и наказания” никогда бы не взбрела в голову фантазия, что он сподобится стать героем южноафриканской прозы. Но дух веет где хочет» [12. С. 236]. Роман закономерно привлекает внимание как зарубежных, так и отечественных исследователей творчества писателя и его взаимосвязи с русской литературной традицией.

Осмысление художественного мира романа в современной науке разворачивается вокруг трех ключевых тем:

1) тема политического противостояния и революционного движения, вызывающая актуальные ассоциации между революционным движением в России второй половины XIX в. и политическими процессами в ЮАР в эпоху падения режима апартеида [1, 10, 13];

2) тема столкновения «отцов и детей», имеющая автобиографическую подоплеку [11, 14];

3) размышление о природе творчества, о механизмах рождения художественного образа «из сора» событий и впечатлений [1, 12, 15–17].

Примечательно, что, несмотря на философскую постановку вопросов, серьезность и одновременно исповедальность заявленных тем, с точки зрения формы роман «Осень в Петербурге» эксплуатирует приемы, сегодня уже ставшие стереотипными для массовой литературы и культуры. Дж.М. Кутзее – автор, менее всего склонный заигрывать с

массовым читателем, – в романе о Достоевском как будто изменил себе: в жанровом отношении его книга – соединение псевдобιοграфии, детектива и криминального романа, пропитанного «мрачным эросом» (И. Волгин). Синтез «массовых» жанровых форм основан на чрезвычайно актуальных для современной литературы и кино приемах мистификации, «mise en abyme» (рассказа в рассказе), размывания границ между фантазией и реальностью, столкновения различных субъективных версий одного и того же события и пр. Очевидность использованных приемов у искушенного, знакомого с творчеством Кутзее читателя сразу может вызвать подозрение в некоей литературной игре.

Цель настоящей статьи – определить, как и зачем использует Дж.М. Кутзее формы и приемы массовой литературы и культуры в романе, посвященном Ф.М. Достоевскому.

Прежде чем обратиться к непосредственному анализу текста, необходимо отметить, что активное развитие жанров биографии и автобиографии, а наряду с ними и постмодернистского варианта жанра – псевдобιοграфии, является одной из особенностей современного литературного процесса. Книжные издательства поддерживают эту тенденцию, исходя из широкого читательского спроса на книги об известных людях, прежде всего, о тех выдающихся личностях, которые сыграли решающую роль в той или иной области истории и культуры. Особой притягательностью обладают фигуры, ставшие своеобразными культурными мифами. Так, например, во второй половине XX в. появилось сразу несколько биографий и романизированных произведений о Шекспире, Сервантесе, О. Уайльде, Ф. Кафке. Обычно такого рода книги связаны с национальной традицией. Роман южноафриканского прозаика, хотя и обращающегося к иной для него, далекой культуре, казалось бы, вписан в эту общую тенденцию.

«Наивного читателя», знакомого с творчеством Ф.М. Достоевского «в рамках школьной программы», возможно, привлекут небольшой объем книги как облегченная возможность знакомства с личностью и жизнью гения, взгляд «со стороны» на русскую культуру и обещанная в аннотации таинственная драматическая интрига. Роман «Осень в Петербурге» сначала как будто оправдывает ожидания своего читателя.

Герои многих произведений Кутзее погружены в странно-неопределенное пространство и время, что соответствует притчевой природе его текстов. В «русском» романе Кутзее, напротив, с первых предложений точно и очень конкретно определяются время и место действия:

Октябрь 1869 года. По петербургской улице, лежащей недалеко от Сенного рынка, медленно едут дрожки. Перед высоким доходным домом извозчик натягивает вожжи. <...>

– Шестьдесят третий номер по Свечной, как приказывали-с (5)¹.

Петербургская Свечная улица (ныне – переулок) пересекает Ямскую улицу (сейчас – ул. Достоевского), где писатель жил с 1878 по 1881 г., т.е. пространственная характеристика включена здесь в реальный контекст жизни Ф.М. Достоевского. Упоминание Сенного рынка, видимо, должно вызвать ассоциации с художественным пространством «Преступления и наказания». Сам центральный персонаж романа, пока не названный по имени, описывается на первой странице с классической позиции всеведущего автора:

Господин ступает на мостовую. Это человек на исходе средних лет, бородатый, сутулый; высокий лоб и густые брови сообщают ему выражение спокойное и сосредоточенное. На нем темный сюртук несколько старомодного покроя (5).

И на этом зачине (кстати, весьма похожем на зачины романов Достоевского, но лишенном подробностей, деталей описания, свойственных русскому автору) традиционное повествование заканчивается. Незаметно для читателя всеведущее авторское «я» исчезает, от него остается лишь чистая форма третьего лица. Авторское начало, по видимому, обладая крайней степенью эмпатии, сливается с субъективностью героя. В результате возникает эффект, с трудом поддающийся описанию: о действиях, словах, мыслях и чувствах главного героя говорится посредством местоимения «он», но говорится (или думается) этим самым третьим лицом, как будто наблюдающим за собой со стороны [17. С. 84]. Можно сказать, «он» у Кутзее включает в себя одновременно голоса автора и героя как режиссера и актера, сживающегося с персонажем. Сравнение оправданное – в романе неоднократно возникает мотив театральности, герои прячутся за маской чужого имени, переодеваются, меняют костюмы, разыгрывают роли. Разыгрывает своего «наивного» читателя и автор.

Первые главы «Осени в Петербурге» («Петербург», «Кладбище», «Павел», «Белая пара») – погружают читателя в напряженную и тревожную атмосферу, связанную со смертью сына «сутулого и борода-

¹ Здесь и далее цитаты по изданию [18], в круглых скобках указан номер страницы.

того» господина. Именно сын называется по имени – Павел, по имени-отчеству – Павел Александрович, наконец, по фамилии – Исаев. Этой же фамилией пользуется, чтобы скрыть свое пребывание в Петербурге от кредиторов и приблизиться к приемному сыну, «господин средних лет». Только в пятой главе романа звучит его настоящее имя – Федор Михайлович Достоевский (43), и символично, что первым произносит его следователь, занимающийся делом Павла Исаева.

Роль следователя в романе Кутзее много шире, чем чисто профессиональная – по сути, следователем становится сам Достоевский, не верящий, что его приемный сын покончил с собой. Читателю тоже предлагается провести собственное расследование – но ни как при чтении классического детектива, когда можно попытаться самому раскрыть тайну преступления. Читательское расследование в случае с текстом Кутзее начинается после того, как роман прочитан.

Итак, Федор Михайлович Достоевский в 1869 г. тайно приезжает из Дрездена, где оставляет молодую жену с младенцем, в Петербург, чтобы оплакать погибшего двадцатидвухлетнего приемного сына и узнать подробности его смерти. Он снимает у вдовы Анны Сергеевны Коленкиной комнату, в которой жил несколько месяцев Павел, едет с ней и ее дочкой Матрешей на кладбище на Елагином острове, потом часами сидит в комнате сына, надев его белую сюртучную пару, и отчаянно пытается не столько понять, сколько прочувствовать то, что чувствовал перед смертью Павел. Стремится буквально слиться с ним, соединиться в каком-то пограничном пространстве между жизнью и смертью, в пространстве «тонкого» сна или видения.

Несмотря на мотив тайного присутствия героя в Петербурге, читатель-профессионал, знакомый с подробностями биографии Ф.М. Достоевского, сразу обнаружит несоответствие исторической реальности: П.А. Исаев не умирал в 1869 г., и, как следствие, писатель даже *тайно* не приезжал в Петербург, а все-таки «проводил свои дни в Дрездене с молодой женой и только что родившейся дочерью Любой, спасаясь от кредиторов и усердно трудясь над сочинением “Вечного мужа”» [12. С. 236]. Но, как мы уже определили, если встать на позицию массового, «простодушного» читателя, это несоответствие проходит незамеченным.

Для читателя, знакомого с культурным пространством Петербурга, образ кладбища на Елагином острове может стать маркером мистификации, которую выстраивает перед его воображением автор. Елагин остров известен тем, что он традиционно был местом отдыха и развле-

чения состоятельных петербуржцев. Само название острова происходит от имени его пятого владельца – обер-гофмейстера императорского двора И.П. Елагина, который в 1786 г. возводит здесь дворец, окруженный парком английского типа. В настоящее время на острове располагается парк культуры и отдыха. Через оппозицию *кладбище / парк, скорбь/праздник, смерть/рождение* автор, сознательно или нет, погружает своего читателя в «вывороченное», «кромешное» пространство карнавала.

В этом пространстве Достоевский Кутзее переживает свою утрату болезненно, экзальтированно, театрально: «расстегивая пальто, расстегивая сюртук <...> опускается на колени <...> ложится ничком на землю <...> плачет безудержно. Из носу у него течет. Он трется лицом о мокрую землю, зарываясь в нее» (15).

Он испытывает приступы гнева по отношению к живым, особенно детям, к маленькой девочке, с которой сдружился его сын:

Страшная злоба изливается из него на все живое, но всего пуще на живых детей. Если бы здесь случился сейчас новорожденный младенец, он вырвал бы его из материнских рук и разможил голову его о камень (15).

...его душит воспаленный гнев на всякого, кто остался жить после смерти его ребенка. И прежде всего на эту девчонку, которую он готов разорвать в куски за одну лишь кротость ее (24).

При этом сам герой проявления страшной тоски воспринимает как влияние на него какого-то беса (24). Библейский контекст образа разбиваемого младенца («Блажен, иже имет и разбьет младенцы твои о камень» (Пс. 136:9)), толкуемого в христианской традиции как борьба с греховными помыслами, отсылает нас не только к «кромешности» обрядового плача, но и к поэтике творчества Ф.М. Достоевского. Глубинный психологизм, основанный на религиозной рефлексии, ввел в литературу именно Достоевский, темные импульсы раненного горем героя Кутзее сродни «подпольным» чувствам персонажей русского писателя.

Взвинченность главного героя, его болезненные фантазии, сексуальные влечения, натурализм в передаче эпилептического припадка или эротического опыта – все это вполне можно отнести к приемам «соблазнения» «простодушного» читателя: приобщения его к неким «тайным знаниям» об известном человеке без необходимости обращения к серьезным биографическим исследованиям.

В романе Кутзее Достоевский изменяет молодой жене с квартирной хозяйкой Анной Сергеевной и даже предлагает ей рождение общего

ребенка, несмотря на то что женщина, поддавшаяся порыву милосердия, тяготится странным жильцом. Через телесную близость с ней он явно пытается «дотянуться до сына». В романе содержатся намеки и на так называемую Матрешкину проблему, скандальность которой также вписывается в стратегии массовой культуры. Справедливости ради, нужно заметить, что сам автор, через слова которого, как уже было сказано выше, читатель погружается в сознание героя, не дает оснований говорить о каком-либо сексуальном, а не «писательском» интересе героя к девочке. Но другие персонажи (а за ними и читатели) обвиняют его в греховном влечении.

Нет нужды говорить, что все эти формально-сюжетные элементы художественного мира романа не имеют отношения к реальной личности Ф.М. Достоевского [19], а составляют части «интеллектуальной конструкции», выстраиваемой автором в диалоге с творчеством русского классика и в целом русской литературной традицией [11]. Еще Л.И. Шестов в книге «Достоевский и Ницше» иронично восклицает: «Одним из первых русских людей, приобретших влияние на европейцев, был сам Достоевский. И что же, привилась его проповедь? О ней поговорили, ей даже удивлялись – но ее забыли. Первый дар, который Европа с благодарностью приняла от России, была “психология” Достоевского, т.е. подпольный человек, с его разновидностями, Раскольниковыми, Карамазовыми, Кирилловыми» [20. С. 24]. Психология «подпольного» человека, ставшая клише в современной массовой литературе и кино, с успехом эксплуатируется Кутзее, вызывая в читателе довольно сильные эмоции.

«Наивный» читатель, находясь в плену псевдоисторизма, полагает, что изображение писателя у Кутзее соответствует реальности: «Ф.М. Достоевский действительно был человеком замкнутым и депрессивным <...> страдал психическими расстройствами. <...> действительно обладал повышенной сексуальностью. Это физиологическое свойство было в нем развито настолько, что ему трудно было скрыть свои желания, они прослеживались в поведении, жестах, словах <...> Не случайно И. Тургенев назвал Достоевского “русским маркизом де Садом”» [21. С. 470–471]. В этом контексте уместно вспомнить слова А.С. Пушкина: «Толпа жадно читает исповеди, записки etc., потому что в подлости своей радуется унижению высокого, слабостям могущего. При открытии всякой мерзости она в восхищении. Он мал, как мы, он мерзок, как мы!» [22. С. 243–244].

Возможно, Пушкин излишне суров к массовому читателю, но, чем бы ни объяснялась «радость толпы», современная массовая литература

активно использует идеи и приемы психоанализа в изображении темных глубин внутреннего мира человека. Открытия Достоевского, а после него – модернистской литературы XX в., оказались адаптированы и едва ли не обязательны в текстах, рассчитанных на широкий спрос и коммерческий успех. В связи с этим в постмодернистском детективе последних десятилетий расследование часто ведет не профессионал, воплощающий закон, а человек, столь же подверженный страстям и страданиям, как преступник и жертва. Таким образом, с точки зрения формы «Осень в Петербурге» Кутзее полностью соответствует успешной жанровой модели современной массовой литературы.

Что касается заявленной выше криминально-детективной интриги романа Кутзее, то она начинает развиваться после посещения Достоевским следователя-дознателя по делу его сына и после общения с людьми, которые окружали Павла в последние месяцы жизни. В результате возникают три версии причин гибели Павла:

- самоубийство, возможно, из-за осознания никчемности, бессмысленности своей жизни;
 - убийство агентами полиции из-за того, что Павла стали подозревать в причастности к террористической группе;
 - убийство участниками этой группы, возможно, даже их лидером
- самим Сергеем Нечаевым, ради провокации.

И ни одна из этих версий не получает в романе достаточного подтверждения. Блуждания Достоевского по мрачным (чаще – ночным) улицам Петербурга, его подъем на башню, с которой сбросился (или был сброшен) Павел, спуск в подвальные помещения, в которых скрываются террористы, – все это буквальные и символические подъемы и падения, блуждания по лабиринтам собственного сознания. В романе нагнетается атмосфера опасности, болезни и страдания, сотканная из видений, воспоминаний героя, его порывов спасти голодную, замерзающую собаку или нищего, оказывающегося тайным агентом полиции, столкновений с трагическими человеческими судьбами. Смерть в разных обличьях окружает героя, даже в любовных отношениях с Анной Сергеевной ему видится «начальный привкус смерти» (82).

Постепенно «Осень в Петербурге» все больше превращается из «биографического» романа с элементами детектива в роман Идей – тех идей, которые волновали Ф.М. Достоевского, волновали его героев и остаются актуальными в наши дни. Пространством текста завладевают развернутые диалоги Достоевского и Сергея Нечаева, где идет борьба не просто мнений двух известных людей, но двух мировоззрений –

милосердия и «действия» (как определяет Нечаев свою философию нигилизма), двух поколений – отцов и детей.

Финал романа открыт. Гибель Павла так и не получает окончательного объяснения, что вполне соответствует постмодернистской эстетике и тоже стало довольно расхожим приемом в массовой литературе (например, роман Й. Пирса «Перст указующий»). Но дочитавшего роман до конца «среднестатистического» читателя, не знающего или не помнящего подробностей жизни Ф.М. Достоевского, ждет неожиданный комментарий:

От переводчика:

Павел Александрович Исаев скончался в 1900 г. в возрасте пятидесяти четырех лет (333).

Это заявление – сродни неожиданному финалу «хорошо сделанного» детектива. На протяжении трехсот страниц автор «морочил читателю голову», что также уже стало традиционным ходом постмодернистской литературы и кино (например, роман Б. Акунина «ФМ» или фильм А. Штерн «Мадам»). В критических и научных статьях, появившихся после перевода романа «Осень в Петербурге» на русский язык, уже выявлены элементы мистификации, на которых выстроен его сюжет. Кроме названных выше несоответствий исторической правде, определено, что личного знакомства Ф.М. Достоевского с Сергеем Нечаевым не было и не могло быть, что в заседаниях «Лиги мира и свободы» в Женеве Нечаев не участвовал, да и конгресс 1867 г. был организован вовсе не с целью высказаться «всем сторонам» о России (46). Осенью 1869 г. не было и студенческих волнений в Петербурге. Зачем нужна Кутзее эта литературная игра? Следует ли к ней относиться лишь как к игре, провокации?

И. Волгин справедливо видит в тексте Кутзее смоделированную творческую лабораторию великого писателя: «...весь пафос “Осени в Петербурге” – в стремлении художественно воспроизвести обстоятельства, которые *могли бы* предшествовать появлению великого романа. Дж. М. Кутзее – в сослагательном наклонении – как бы домысливает ситуации, которые являются провокативными по отношению к известному тексту. Это поиск предполагаемых, потенциальных (можно даже сказать, метафизических) источников “Бесов”. Это попытка реконструировать чужое писательское самосознание при помощи собственных художественных средств» [12. С. 238].

Действительно, ни одно впечатление, ни один встреченный человек, ни одна боль не пропадают для главного героя «Осени в Петербурге»:

сначала работа происходит в сознании писателя, она не останавливается ни на мгновение и в конце романа преобразуется в написанный текст. Название последней главы – «Ставрогин» – со всей очевидностью дает понять читателю, из чего вырос поздний роман Ф.М. Достоевского о русских нигилистах «Бесы». И чем был оплачен творческий подъем.

Вместе с тем взаимоотношения реальности и художественного образа в тексте Кутзее знают и обратную перспективу, когда художественный образ буквально воплощается в реальность.

Оригинальное название романа Кутзее, переведенное на русский язык как «Осень в Петербурге», буквально переводится как «Мастер Петербурга» (или «Хозяин Петербурга»). Достоевский Кутзее не только впитывает гнетущую атмосферу Петербурга, которая производит, говоря словами Свидригайлова, «мрачные, резкие и странные влияния на душу человека» [23. С. 445]. Он, как Хозяин Петербурга, «самого отвлеченного и умышленного города на всем земном шаре» [24. С. 151], сам формирует его пространство.

Так, познакомившись с молодой женщиной, торгующей собой, чтобы накормить детей, Достоевский невольно замечает: «...неужели ее и впрямь зовут Соней?» (251). В советнике Максимове, ведущем дело Павла Исаева, читатель узнает черты известного следователя Порфирия Петровича. Периодически герой иронизирует над собой: «Веду себя совершенно как персонаж из книги» (35).

В мире Кутзее стираются границы между фантазией, размышлением, художественным текстом и реальностью. В личных бумагах Павла герой обнаруживает написанный сыном рассказ об убийстве старого сладострастного помещика по фамилии Карамзин, которое совершает молодой революционер (52–54). Сочинение Павла оказывается переплетением биографических фактов, слухов о гибели отца Ф.М. Достоевского и мотивов из его творчества: убийство топором, образ старого сладострастника, фамилия Карамзин искажается героем в Карамазов (61).

Когда Достоевский Кутзее рассказывает Анне Сергеевне и Матрене истории из жизни сына, в них слышны отголоски из произведений не только Ф.М. Достоевского («рыцарское» ухаживание Павла за «хромоножкой» из «Бесов»), но и Л.Н. Толстого (однажды вернувшийся домой пьяным, Павел напоминает «заблудшего ангела, ангела несовершенного, из числа отвергнутых Богом» (282) из рассказа «Чем люди живы»). Литературный текст становится не только продуктом сознания писателя, но и конструктором, который отражает и преобразует действительность.

Здесь также можно было бы увидеть лишь использование художественных приемов, вскрывающих феноменальный (даже иллюзорный) характер образа мира в сознании человека, ставших позднее своеобразным каноном для массовой культуры (например, голливудские фильмы Л. и Э. Вачковски «Матрица», Р. Ховарда «Игры разума», К. Нолана «Начало» и пр.), если бы не трагически исповедальная интонация текста:

И хоть он сидит за столом столь покойно, он – человек, увлеченный смерчем. Бумажная лавина, куски прежней жизни отрываются от него и, кружа над ним, с ревом уносятся по восходящей спирали. Его несет высоко над землей, и на миг, перед тем как объятия ветра слабеют, и он начинает падать, ему даруются полный покой и ясность, и *мир расстилается под ним, точно карта его души*¹ (312).

В одном из интервью Кутзее высказал мысль о том, что «все, что вы пишете, включая литературно-критические статьи и художественную прозу, на самом деле пишет вас. И главный вопрос состоит вот в чем: является ли плод этого масштабного автобиографического предприятия длиною в жизнь, этой попытки самоконструирования (вспомним «Тристрама Шенди»!) исключительно художественным вымыслом?» [25. Р. 17 (цит. по: 16. С. 178)]. Исследователи обращают внимание на автобиографизм романа «Осень в Петербурге» в том смысле, что его сюжет связан с глубоко личным переживанием автора – за пять лет до написания романа Кутзее потерял сына примерно того же возраста, что и у Павла Исаева в романе (юноша также упал с высотного здания) [11, 14]. Д. Бержайте пишет: «Итак, не предоставил ли Кутзее возможность прочитать свой собственный жизненный текст через историю Другого, словно «изнутри другого автора», в данном случае, Достоевского? <...> на протяжении всего романа *Осень в Петербурге* отец-Достоевский вместе с *его* автором разгадывает тайну жизни и смерти своих сыновей; оба они, словно Верховенский-старший, пытаются понять, что обуславливает судьбу детей, какая сила движет ими в принятии рокового решения и, главное, какова в этом доля вины и ответственности отцов» [11. С. 186].

Проблема отцов и детей волнует автора не только в ее классическом прочтении (прежде всего, у Тургенева) как столкновение мировоззрений. После напряженного разговора с Павлом Нечаевым на Дроболитной башне, откуда упал (или был сброшен) Павел, в созна-

¹ Выделено нами. – О.П., Н.Б.

нии героя возникает образ каторжника, изнасиловавшего и убившего свою дочь: «Почему он вернулся к нему сегодня, этот образ человека у края воды с мертвым ребенком на руках? Ребенком, слишком сильно любимым, ставшим настолько близким, что отец не решился позволить ему жить дальше. Смертельная нежность, нежная смерть. <...> Отцы, которые пожирают детей, старательно обихаживают их, чтобы потом смаковать, точно деликатесы» (160). Вина и ответственность отцов, пожирающих своих детей, и в том, что они были недостаточно чуткими в своей любви, чтобы уберечь детей от преждевременной гибели, и в том, что страшный опыт потери оказывается материалом для творческого «смакования» художественного текста, и в том, что сами тексты становятся средством развращения чистой души ребенка.

Уже упомянутая выше «Матрешкина проблема» у Кутзее перестает быть проблемой сексуального совращения. Не случайно его герой «переименовывает» девочку:

Девочка тихо сидит у него за спиной, наблюдая за тем, как он пишет. Воздух в комнате наэлектризован, кажется, даже пылинки замерли и не падают больше.

– Тебе нравится твое имя? – несколько погодя негромко спрашивает он.

– Имя?

– Да. Матрена.

– Нет, терпеть его не могу. Это отец мне такое выбрал. Не знаю, зачем он меня так назвал. Бабушку тоже звали Матреной. Она умерла до того, как я родилась.

– Я придумал для тебя другое. *Душа*¹ (313).

Именно душу развращает Достоевский Кутзее, сознательно оставляя на столе «два исписанных листа» и предоставляя девочке возможность тайком прочитать их. Это последний текст, который пишет герой, – текст о мерзкой «шутке», сыгранной будущим Ставрогиным со слабоумной хромоножкой, которая «не отличает сна от яви». В начале романа Достоевский рассказывает Матреше историю ухаживания за несчастной Марьей Лебядкиной как историю рыцарства и милосердия, теперь же она оказывается историей извращенной жестокости. В первый раз девочка отказывается верить, что мир – это «место, где тебя бьют», а Бог жесток или «попросту глуховат», и герой понимает: «душа девочки не приемлет картину мира, которую он ей предлагает. Ей хочется верить в добро» (93). Во второй раз эта «шаткая» вера уже не выдержит.

¹ Выделено нами. – О.П., Н.Б.

Он сознает, что делает. И в то же время это состязание в коварстве между ним и Богом ведется им вне пределов собственной личности, возможно, и вне пределов души. Сам он стоит в стороне и следит за тем, как он и Бог кружат друг против друга. И время тоже встало и смотрит. Время замерло, все замерло в ожидании падения.

<...>

Он предал всех и более полного предательства вообразить не может. Если ему когда-либо хотелось узнать, чем отдает на вкус предательство – укусом или желчью, – сейчас для этого самое время (317).

Постмодернистский образ мира и личности как сконструированного текста: «Сказано ведь: не будь забвения, мир быстро обратился бы в огромную библиотеку» (20), в романе «Осень в Петербурге» реализован за счет откровенной эксплуатации узнаваемых, «массовых» приемов. Но он же ставит здесь принципиальный вопрос об ответственности автора за созданный им текст – вопрос и для автора, и для его читателя нетривиальный. Как прекраснодушное, стыдливое умолчание о мерзостях мира вокруг и внутри самого человека, так и бесстрашное их обнажение в одинаковой мере есть путь разращения Души. Где найти «срединный» путь? Роман Кутзее не дает ответа.

Возможно, именно проповедь Ф.М. Достоевского, которую, говоря словами Л.И. Шестова, попросту забыли, может стать единственным ответом. В заключение хотелось бы привести фрагмент из позднего автобиографического произведения Дж.М. Кутзее «Дневник плохого года»:

Вчера вечером я снова перечитал пятую главу второй части «Братьев Карамазовых», главу, в которой Иван отказывается от пропуска во вселенную, сотворенную Богом, и обнаружил, что плачу безудержными слезами.
<...>

Эти страницы я перечитывал бесчисленное количество раз, однако, вместо того чтобы начать привыкать к силе их воздействия, я становлюсь перед ними все более и более уязвимым. Почему? <...>

*Хвала Господу! Наконец передо мной разворачивается битва, битва за высочайшие принципы! Если кому-нибудь (например, Алеше) дано будет победить в этой битве, словом или примером, тогда слово Христово не умрет вовеки! А следовательно, читатель думает: Слава вам, Федор Михайлович! Да гремит ваше имя вечно в Его чертогах!*¹ [З. С. 342–346].

¹ Курсив наш. – О.П., Н.Н.

Список источников

1. *Head D.* The Cambridge Introduction to J.M. Coetzee. Cambridge : Cambridge University Press, 2009. 118 p.
2. *Dalley J.* This is Russia: The Master of Petersburg – J.M. Coetzee // Independent. Sunday, 20 March 1994. URL: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/book-review-this-is-russia-the-master-of-petersburg-j-m-coetzee-secker-pounds-14-99-1430357.html>
3. *Кутзее Дж.М.* Дневник плохого года. М. : АСТ; Астрель, 2011. 349 с.
4. *Беззубцев-Кондаков А.* Двусмысленность пустыни. О прозе Джона Максвелла Кутзее [Часть первая]. URL: <http://www.topos.ru/article/6548>
5. *Гаранина К.П.* Дж. М. Кутзее: проблемы культурной идентификации // Известия Самарского научного центра РАН. 2014. Т. 16, № 2 (4). С. 917–920.
6. A Companion to the Works of J.M. Coetzee / ed. by T. Mehigan. New York : Boydell & Brewer, Camden House, 2011. 272 p.
7. *Залесова-Докторова Л.* Мир Дж.М. Кутзее // Звезда. 2004. № 3. С. 131–135.
8. *Гаранина К.П.* Кутзее, Памук, Рушди: писатели и современные национально-культурные конфликты // Известия Самарского научного центра РАН. 2012. Т. 14, № 2 (5). С. 1243–1246.
9. *Attwell D.* J.M. Coetzee. South Africa and the Politics of Writing. Berkeley ; Los Angeles ; Oxford : University of California Press, 1993. 160 p.
10. *Курбак М.С.* Исторические взгляды и творческая деятельность Дж.М. Кутзее : автореф. дис. ... канд. ист. наук. М., 2012. 14 с.
11. *Бержайте Д.* Что объединяет Цыпкина и Кутзее, или Еще раз про «другого» Достоевского // Язык. Культура. Коммуникация. 2016. № 1 (19). С. 181–189.
12. *Волгин И.Л.* Из России с любовью? Русский след в западной литературе // Иностранная литература. 1999. № 1. С. 231–239.
13. *Popescu M.* Waiting for the Russians: Coetzee's *The Master of Petersburg* and the Logic of Late Postcolonialism // Postcolonialism: South African Perspectives / ed. by M. Chapman. Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2008. P. 106–124.
14. *Nashef H.A.M.* Let the Demon in: Death and Guilt in *The Master of Petersburg* // Travelling texts: J.M. Coetzee and other writers. Frankfurt am Main ; New York : Peter Lang Edition, 2014. P. 107–119.
15. *Kelly M.* The Master of Petersburg (1994) // A Companion to the Works of J.M. Coetzee / ed. by Tim Mehigan. New York : Boydell & Brewer, Camden House, 2011. P. 132–147.
16. *Анцыферова О.Ю.* Влияние русской литературы на концепцию автобиографизма Дж.М. Кутзее // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2014. Вып. 4 (28). С. 176–185.
17. *Кеба О.В.* Роман Дж.М. Кутсі «Володар Петербурга» як фікційна біографія // Питання літературознавства. 2017. № 96. С. 71–93.
18. *Кутзее Дж.М.* Осень в Петербурге: роман. М. : Эксмо, 2010. 320 с.
19. Достоевский без глянца / сост. и предисл. П.Е. Фокина. СПб. : Пальмира, 2017. 459 с.
20. *Шестов Л.И.* Достоевский и Ницше: (Философия трагедии). СПб. : Тип. М.М. Стасюлевича, 1903. 245 с.

21. Сотникова А.В. Художественный образ главного героя в романе Дж.М. Кутзее «Осень в Петербурге» // Иностранная филология. Социальная и национальная вариативность языка и литературы : материалы IV Междунар. науч. конгресса. Симферополь: АРИАЛ, 2019. С. 468–473.

22. Пушкин А.С. Собрание сочинений : в 16 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1937. Т. 13. 651 с.

23. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание: роман : в 6 ч. с эпилогом. Архангельск : Сев.-Зап. кн. изд-во, 1985. 526 с.

24. Достоевский Ф.М. Записки из подполья: Повести и рассказы. М. : Эксмо, 2006. 672 с.

25. Coetzee J.M. Doubling the Point. Essays and Interviews / ed. by D. Atwell. Cambridge, Mass. ; London : Harvard University Press, 1992. 431 p.

References

1. Head, D. (2009) *The Cambridge Introduction to J.M. Coetzee*. Cambridge: Cambridge University Press.

2. Dalley, J. (1994) This is Russia: The Master of Petersburg – J. M. Coetzee. *Independent*. 20th March. [Online] Available from: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/book-review-this-is-russia-the-master-of-petersburg-j-m-coetzee-secker-pounds-14-99-1430357.html>

3. Coetzee, J.M. (2011) *Dnevnik plokhogo goda* [Diary of a Bad Year]. Moscow: AST; Astrel'.

4. Bezzubtsev-Kondakov, A. (n.d.) *Dvusmyslennost' pustyni. O proze Dzhona Maksvela Kutzee [Chast' pervaya]* [The ambiguity of the desert. On the Prose of John Maxwell Coetzee [Part One]]. [Online] Available from: <http://www.topos.ru/article/6548>

5. Garanina, K.P. (2014) Dzh. M. Kutzee: problemy kul'turnoy identifikatsii [J.M. Coetzee: Problems of cultural identification]. *Iz-vestiya Samarskogo nauchnogo tsentra RAN*. 2(4). pp. 917–920.

6. Mehigan, T. (ed.) (2011) *A Companion to the Works of J.M. Coetzee*. New York: Boydell & Brewer, Camden House.

7. Zalesova-Doktorova, L. (2004) *Mir Dzh. M. Kutzee [John M. Coetzee's world]*. *Zvezda*. 3. pp. 131–135.

8. Garanina, K.P. (2012) Kutzee, Pamuk, Rushdi: pisateli i sovremennyye natsional'-no-kul'turnye konflikty [Coetzee, Pamuk, Rushdie: writers and modern national-cultural conflicts]. *Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra RAN*. 2(5). pp. 1243–1246.

9. Attwell, D. (1993) *J.M. Coetzee. South Africa and the Politics of Writing*. Berkeley; Los Angeles; Oxford: University of California Press.

10. Kurbak, M.S. (2012) *Istoricheskie vzglyady i tvorcheskaya deyatel'nost' Dzh. M. Kutzee* [John M. Coetzee's historical views and creative activity]. Abstract of History Cand. Diss. Moscow.

11. Berzhaite, D. (2016) Chto ob"edinyayet Tsyppkina i Kutzee, ili Eshche raz pro "drugogo" Dostoevskogo [What unites Tsyppkin and Coetzee, or Once again about the "other" Dostoevsky]. *Yazyk. Kul'tura. Kommunikatsiya*. 1(19). pp. 181–189.

12. Volgin, I.L. (1999) Iz Rossii s lyubov'yu? Russkiy sled v zapadnoy literature [From Russia with love? The Russian trace in Western literature]. *Inostrannaya literatura*. 1. pp. 231–239.

13. Popescu, M. (2008) Waiting for the Russians: Coetzee's The Master of Petersburg and the Logic of Late Postcolonialism. In: Chapman, M. (ed.) *Postcolonialism: South African Perspectives*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing. pp. 106–124.
14. Nashef, H.A.M. (2014) Let the Demon in: Death and Guilt in The Master of Petersburg. In: Kucała, V. & Kusek, R. (eds) *Travelling Texts: J.M. Coetzee and Other Writers*. Frankfurt am Main; New York: Peter Lang Edition. pp. 107–119.
15. Kelly, M. (2011) The Master of Petersburg (1994). In: Mehigan, T. (ed.) *A Companion to the Works of J. M. Coetzee*. New York: Boydell & Brewer, Camden House. pp. 132–147.
16. Antsyferova, O.Yu. (2014) Vliyanie russkoy literatury na kontseptsiyu avtobiografizma Dzh. M. Kutzee [The influence of Russian literature on the concept of autobiography by John M. Coetzee]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zaru-bezhnaya filologiya*. 4(28). pp. 176–185.
17. Keba, O.V. (2017) Roman Dzh. M. Kutsi “Volodar Peterburga” yak fiktsiyna biografiya [John M. Coetzee's “The Master of St. Petersburg” as a fictional biography]. *Pitannya literaturoznavstva*. 96. pp. 71–93.
18. Coetzee, J.M. (2010) *Osen' v Peterburge* [The Master of St. Petersburg]. Translated from English. Moscow: Eksmo.
19. Fokin, P.E. (ed.) (2017) *Dostoevskiy bez glyantsa* [Dostoevsky Without Gloss]. St. Petersburg: Pal'mira.
20. Shestov, L.I. (1903) *Dostoevskiy i Nitsshe: (Filosofiya tragedii)* [Dostoevsky and Nietzsche: (Philosophy of Tragedy)]. St. Petersburg: M.M. Stasyulevich.
21. Sotnikova, A.V. () Khudozhestvennyy obraz glavnogo geroya v romane Dzh.M. Kutzee “Osen' v Petrburge” [The artistic image of the protagonist in J.M. Coetzee's “The Master of St. Petersburg”]. *Inostrannaya filologiya. Sotsial'naya i natsional'naya variativnost' yazyka i literatury* [Foreign Philology. Social and National Variability of Language and Literature]. Proc. of the Fourth International Conference. Simferopol: ARIAL. pp. 468–473.
22. Pushkin, A.S. (1937) *Sobranie sochineniy: V 16 t.* [Collected Works: In 16 vols]. Vol. 13. Moscow; Leningrad: USSR AS.
23. Dostoevsky, F.M. (1985) *Prestuplenie i nakazanie* [Crime and Punishment]. Arkhangelsk: Sev.-Zap. kn. izd-vo.
24. Dostoevsky, F.M. (2006) *Zapiski iz podpol'ya: Povesti i rasskazy* [Notes from the Underground: Novellas and Stories]. Moscow: Eksmo.
25. Coetzee, J.M. (1992) *Doubling the Point. Essays and Interviews*. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press.

Информация об авторах:

Плаhtiенко О.П. – канд. филол. наук, доцент кафедры литературы Северного (Арктического) федерального университета имени М.В. Ломоносова (Архангельск, Россия). E-mail: plahtienkoolya@yandex.ru

Бедина Н.Н. – д-р культурологии, профессор кафедры культурологии и религиоведения Северного (Арктического) федерального университета имени М.В. Ломоносова (Архангельск, Россия). E-mail: bedina-nat@yandex.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

O.P. Plahtienko, Cand. Sci. (Philology), associate professor, Lomonosov Northern (Arctic) Federal University (Arkhangelsk, Russian Federation). E-mail: plahtienkooolya@yandex.ru

N.N. Bedina, Dr. Sci. (Culturology), professor, Lomonosov Northern (Arctic) Federal University (Arkhangelsk, Russian Federation). E-mail: bedina-nat@yandex.ru

The authors declare no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 06.07.2022.

The article was accepted for publication 06.07.2022.

Научная статья
УДК 821.161.1 «18»:811.133.1
doi: 10.17223/24099554/19/5

Концептуализация Ф.М. Достоевского во французской лингвокультуре: что стоит для французов за прилагательным *dostoïevskien*?

Елена Геннадьевна Баранова

*Нижегородский государственный лингвистический университет
им. Н.А. Добролюбова, Россия, letterale@yandex.ru*

Аннотация. Исследуются переносные компоненты значения деонимического деривата *dostoïevskien* с целью выделить смысловые линии, по которым реконструируется смысловой слой концепта прецедентной личности «Достоевский» во французской лингвокультуре. Анализируются особенности сочетаемости деривата, выделяются источники и основные направления ассоциирования, проводится сравнительный анализ с устойчивыми ассоциациями носителей русского языка.

Ключевые слова: Достоевский, достоевщина, деонимический дериват, концепт прецедентной личности, французская лингвокультура, А. Камю

Для цитирования: Баранова Е.Г. Концептуализация Ф.М. Достоевского во французской лингвокультуре: что стоит для французов за прилагательным *dostoïevskien*? // Имагология и компаративистика. 2023. № 19. С. 85–105. doi: 10.17223/24099554/19/5

Original article
doi: 10.17223/24099554/19/5

Conceptualization of Dostoevsky in the French linguaculture: What does “dostoïevskien” mean for the French?

Elena G. Baranova

*Nizhny Novgorod State Linguistic University, Nizhny Novgorod, Russian Federation,
letterale@yandex.ru*

Abstract. The article studies figurative meanings of the deonymic derivate *dostoïevskien* to highlight the semantic lines along which the semantic

layer of the concept of the case personality “Dostoevsky” is reconstructed in the French linguistic culture. The author analyses 158 texts with the derivate *dostoïevskien* used in its figurative meaning. The texts were obtained by continuous sampling for the query “dostoïevskien” on the google.fr. Unlike most deonymic derivatives, *dostoïevskien* makes free collocations with adverbs of intensity, which means that there is a whole complex of stable ideas relative to this derivate. In the resulting sample, these ideas are found in texts about artistic discourse, real personalities, politics, sports, psychology, and psychoanalysis. The works triggering the highest number of associations are *Crime and Punishment* and *Notes from Underground*. Other popular sources are *The Idiot*, *The Brothers Karamazov*, and *Demons*. In most cases, *dostoïevskien* does not refer to a definite source and reveals general beliefs about Dostoevsky that can be classified as follows. The main associative line represents Dostoevsky as a tragic writer and includes the following groups of characteristics: direct references to the category of tragic; fatal events; tragic love; suffering, ideas related to the “Dionysian” aspect of Dostoevsky’s tragicalness (vehemence, excessiveness, intensity, spontaneity, scope). Other well-pronounced semantic lines are inconsistency of human nature; mental disorder; laughter principle; certain features of external appearance; terrorism / political extremism / nihilism; nonconformity and rebellious spirit. The “Dionysian” aspect of Dostoevsky’s tragicalness, laughter principle and the correlation between Dostoevsky and terrorism are specific for the French sample and are not found in common representations of the Russian native speakers. The sources of associations are the same for both cultures, except *Notes from Underground*. Rich in variety, the associations of *dostoïevskien* have an axiological character, with the derivate conferring both positive and negative context connotations. *Dostoïevskien* makes collocations with a wide range of lexical-semantic and thematic groups. In most cases, this adjective is contextually unrelated to Russia and Russians. The foregoing analysis shows that the derivate *dostoïevskien* has a rich variety of context meanings commonly used by the French native speakers. The frequency and variability of the use of *dostoïevskien* testify to the importance and relevance of the concept “Dostoevsky” in French linguistic culture.

Keywords: Dostoevsky, Dostoevism, deonymic derivative, concept of precedent personality, French linguistic culture, Albert Camus

For citation: Baranova, E.G. (2023) Conceptualization of Dostoevsky in the French linguaculture: What does “dostoïevskien” mean for the French? *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 19. pp. 85–105. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/19/5

Исключительная роль Ф.М. Достоевского в культуре Франции неоднократно подчеркивалась во французской и отечественной кри-

тике. Рецепция Достоевского хорошо изучена и продолжает изучаться как в плане влияния русского классика на французскую словесность, так и в плане особенностей перевода его произведений на французский язык. Достоевский же как объект концептуализации во французской лингвокультуре до сих пор оставался за рамками исследований, несмотря на то что образ писателя занимает значимое место в языковой картине носителей французского языка.

Одним из свидетельств этой значимости является тот факт, что прилагательное *dostoïevskien*, образованное от фамилии Dostoïevski при помощи суффикса *-ien*, аналогичного русскому суффиксу *-ск*, – не только самый частотный во французском языке из ономастических дериватов, производных от имени русских литераторов, но и единственный из них, активно использующийся в переносном значении.

Данный вывод основан на результатах проведенного нами анализа восьми адъективов, производных от имен наиболее известных во Франции русских писателей и поэтов. Прилагательное *dostoïevskien* с большим отрывом лидирует по частоте присутствия в поисковой выдаче на google.fr (примерно 30 900 ссылок по запросу). Для сравнения, результат выдачи следующего за ним деривата *tolstoïen* почти в два раза меньше (примерно 16 900 ссылок), для остальных адъективов выдача варьирует от 8110 (*tchekhovien*) до 435 (*boulgakovien*) ссылок.

Что касается спектра значений, остальные семь деонимических адъективов, как правило, используются в прямом значении (характеристика индивидуальной принадлежности к творчеству или личности писателя). Единичные случаи употребления в переносном значении («напоминающий о творчестве или личности писателя») были обнаружены для адъективов *gogolien*, *tchekovien* и *nabokovien*, однако они составляют менее 1% от общей выдачи. При этом из 1000 микротекстов, полученных путем сплошной выборки по запросу «*dostoïevskien*» на google.fr., переносные значения данного деривата актуализируются в 158 случаях (15,8% от общей выборки).

Именно эти непрямые, коннотативные компоненты значения прилагательного *dostoïevskien* являются предметом изучения в настоящей статье. Представляется, что их анализ может дать важные ключи к пониманию смысловой структуры концепта «Достоевский» во французской лингвокультуре – ведь, как известно, отыменные де-

риваты являются одним из языковых средств обращения к концепту прецедентной личности, компонентом его экстразоны (совокупности исходящих ассоциаций) [1. С. 60].

Исследование включало два аспекта: контекстуальный анализ 158 микротекстов, содержащих дериват *dostoïevskien* в переносном значении, и сравнительный анализ семантической информации, содержащейся во франкоязычном и русскоязычном ассоциативном поле. Второй аспект необходим для понимания специфики восприятия Достоевского французами, ведь «национальный менталитет проявляет себя <...> только в присутствии другого менталитета» [2. С. 8]. В русском языке полный эквивалент отыменного адъектива *dostoïevskien* отсутствует (очевидно, это связано с формой фамилии писателя), при этом есть близкий по значению дериват *достоевщина*, ассоциативно-вербальное поле которого всесторонне исследовано О.И. Северской на материале Национального корпуса русского языка [3]. Кроме того, нами было проведено анкетирование 150 респондентов с целью выяснить степень знакомства с произведениями русского классика и выявить ассоциативные связи со стимулами *достоевщина* и *герой Достоевского*.

Первое, что обращает на себя внимание во франкоязычных текстах, – прилагательное *dostoïevskien* свободно сочетается с наречиями, указывающими на степень интенсивности признака:

- *le plus dostoïevskien* (*самый dostoïevskien, в наибольшей степени напоминающий о Достоевском*): Arnaud Desplechin signe son film *le plus dostoïevskien*; *le roman le plus dostoïevskien de la littérature française*; *le film le plus dostoïevskien du grand cinéaste*;

- *très (souvent) dostoïevskien* («*очень (часто) dostoïevskien*»): *très souvent dostoïevskien, un grand livre...*; *un souterrain très dostoïevskien*;

- *un peu dostoïevskien* (*немного dostoïevskien*): *C'est un peu dostoïevskien*;

- *proprement dostoïevskien* (*мунучно dostoïevskien*): *un livre extraordinaire, proprement dostoïevskien*;

- *intensément dostoïevskien* («*интенсивно, в высшей степени dostoïevskien*»): *Intensément dostoïevskien, ce drame...*;

- *beaucoup trop dostoïevskien* (*слишком dostoïevskien*): *des récits du romancier romain, beaucoup trop dostoïevskien...*;

– *hautement dostoïevskien (в высшей степени dostoïevskien): un état d'exaltation extrême, hautement dostoïevskien;*

– *dostoïevskien en diable (чертовску dostoïevskien): un second long métrage dostoïevskien en diable.*

Подобная градация, в целом нехарактерная для деонимических адъективов, показывает, что за дериватом *dostoïevskien* стоит целый комплекс устойчивых представлений. В полученной франкоязычной выборке эти представления актуализируются в различных контекстах, которые можно разделить на несколько тематических групп.

В первую, количественно доминирующую группу (129 ссылок из 158) входят тексты, в которых речь идет о явлениях художественного дискурса (в основном фильмы и романы; встретились также упоминания драматических, поэтических и музыкальных произведений, выставок, перформансов и фестиваля). *Dostoïevskien* используется здесь для характеристики самого произведения или события (83 ссылки) или его героев (46 ссылок).

В 13 случаях *dostoïevskien* характеризует реальных личностей. В 8 текстах описаны различные ситуации, относящиеся к области политики, в 4 – к области спорта и в 4 – к области психологии и психоанализа.

Ассоциации с Достоевским могут вызывать как сюжетно-фабульные построения и персонажи определенных произведений русского классика, так и общие характеристики, связываемые с его художественным миром.

1. Ассоциации с определенными произведениями Достоевского. В полученном нами материале с уверенностью можно выделить 14 отсылок к «Преступлению и наказанию», 11 – к «Запискам из подполья», 6 – к роману «Идиот», по 3 – к «Братьям Карамазовым» и «Бесам».

1.1. «Преступление и наказание».

Роман «Преступление и наказание» для носителей русского языка, по результатам исследования О.И. Северской и проведенного нами анкетирования, является безусловным лидером по количеству ассоциаций на стимул «достоевщина» и вопрос «Какой человек или герой художественного произведения ассоциируется у вас с Достоевским?». В полученной нами франкоязычной выборке это также

самый популярный источник ассоциаций. В 13 случаях *dostoïevskien* относится к явлениям или героям художественного дискурса – фильмам и романам, общая черта которых – убийство как ключевой момент сюжета (детективы или триллеры), в одном речь идет о реальных убийствах – теракте в редакции журнала «Charlie Hebdo». С романом «Преступление и наказание» соотносятся:

– характер совершенного убийства: «идеальное убийство», т.е. имеющее некую высшую цель и/или убийство старухи («*La vieille dame assassinée*»; «rendre le monde meilleur en perpétrant le crime parfait», «commettre un crime parfait en assassinant une vieille rentière»); топор как орудие убийства («*Pakistanaï au hachoir dostoïevskien*»);

– тема преступления и наказания: в форме прямой апелляции к названию романа («cette dimension funèbre de *crime*, de mort et de *châtiment*»; «Les deux rôles ont un caractère dostoïevskien <...> par l'inscription du thème “*crime et châtiment*” pour l'action»; «*criminel* désire le *châtiment*»; «“Match Point”, *crime sans châtiment*»; «la question très dostoïevskienne du *crime* et du *châtiment*»), либо через мотив страдания, раскаяния убийцы («*assassin* <...> le portrait dostoïevskien d'un homme rongé par le besoin d'être jugé»; «*assassin* dostoïevskien, rongé par la culpabilité»; «un accusé <...> qui commence à éprouver des scrupules»; «une réflexion sur les tourments du crime»; «il pleure à pleines larmes sincèrement»; «une errance dostoïevskienne <...> entre deux dépositions hésitantes à des flics de plus en plus suspicieux»);

– тесно связанный с предыдущим пунктом мотив возможности духовного возрождения убийцы; во втором примере явная ассоциация с воскрешающей Раскольникову любовью Сони Мармеладовой («on récupère ces femmes [= deux criminelles] pour les ramener vers l'humain», «l'amour d'Aïla, un amour qui ne se marchande pas, lui, pourrait le sauver»);

– сюжетная коллизия противостояния преступника и следователя («l'accusé qui a commis le crime et le policier qui veut lui porter le châtiment», «un affrontement dostoïevskien avec cas de conscience à la clé entre un accusé <...> et un commissaire de police zélé, cauteleux et “objectif”»; «Charles Madzou dans le rôle Porphyre et Ndalla Graille dans celui de Raskolnikov»).

1.2. «Записки из подполья».

Несколько менее частотны ассоциации с *dostoïevskien*, отсылающие к «Запискам из подполья». В сопоставительном аспекте обращает на себя внимание нехарактерная для русской лингвокультуры популярность этой повести, которая по идеологическим причинам была произведением, по выражению В.В. Ерофеева, «почти подпольным для советской читающей массы» [4]. В проведенном нами анкетировании «Записки...» – произведение Достоевского, с которым знакомо наименьшее количество респондентов (9%), *парадоксалист* и *подполье* в свободных ассоциациях на стимулы «достоевщина» и «герой Достоевского» не упоминаются вообще, нет ассоциаций с ним и в исследовании на материале Национального корпуса русского языка.

Во Франции *подполье* – *le sous-sol* или *le souterrain* как тип сознания и поведения – категория, хорошо знакомая не только специалистам в области гуманитарного знания, как в России, но и большинству людей со средним образованием. Это как минимум опосредованное знакомство через произведения Ф. Ницше, Ж.-П. Сартра и А. Камю, изучаемые в рамках школьной программы по французскому языку и литературе и по философии – предметам, обязательным для сдачи экзаменов на степень бакалавра (аналог российского ЕГЭ). Кроме того, «Записки из подполья» входят в списки рекомендованного чтения по философии во многих французских лицеях.

В анализируемом материале дериват *dostoïevskien* в сочетании с *sous-sol* или *souterrain* всегда имеет негативную коннотацию и связан с ассоциациями, которые можно разделить на две группы.

Первый тип отсылок связан с социальной изоляцией героев, непривлекательных, неуспешных, неспособных к нормальной коммуникации, часто ведущих маргинальный образ жизни («*mal rasé et hagaré*»; «*de plus en plus difficile à aimer*»; «*la vie semble s'opposer à lui*»; «*looser*»; «*victimes de l'exclusion*»; «*Il a touché le fond*»; «*misanthrope*»; «*solitaire*»; «*des images de cauchemars éveillés, de sous-sol dostoïevskien. On y croise des hommes rendus frères par l'alcool, des enfants aux visages de poupées sales, <...> un homme assassiné dans la neige, un mort par overdose*»).

В отсылках второго типа речь идет о *подполье* как воплощении самых темных, пугающих сторон человеческой души («*le “sous-sol”*»

malsain typiquement *dostoïevskien*»; «le sous-sol (toujours au sens *dostoïevskien*) *du mal*»; «il était fait reproche à Larbaud <...> *d'être demeuré au seuil du "souterrain", au sens dostoïevskien, ténébreux du terme*»; «la lente *descente* <...> *dans le cœur des ténèbres du père*»; «le soi s'est racorni dans le *sous-sol dostoïevskien du confiné*»; «la chute, le cheminement dans quelque *sous-sol dostoïevskien*»; «il passe au *souterrain dostoïevskien*»). В двух последних примерах *падение, спуск* в (некое) «*достоевское*» *подполье, блуждание* в нем выступают метафорой глубокой депрессии героев.

1.3. «Идиот».

Ассоциации с романом «Идиот» в полученной нами выборке достаточно однотипны. Как *dostoïevskien* во всех текстах характеризуются персонажи, напоминающие князя Мышкина по сочетанию нескольких (3–4) из следующих признаков:

– доброта («un homme *bon*, qui par sa *bonté* même...»; «d'une *bonté* exceptionnelle»);

– неспособность вписаться в общество («*incapable de vivre dans la société des hommes*, bien trop hypocrite et subtile pour lui»; «*seul à l'écart du monde*»; «*marginalité* <...> *hors de tout code social*»; «*l'impossibilité de la bonté absolue dans la société humaine*»; «*inadapté à son environnement*»);

– невинность, наивность («*l'Innocent dostoïevskien*»; «Il est *naïf* et vit en harmonie avec les éléments»; «*pur et innocent*»);

– детский взгляд на мир («à la *jeunesse éternelle*»; «un *éclat d'enfance*»);

– эпилепсия, душевная болезнь («*frappé par le haut mal*»; «*fou lucide*»).

Один контекст содержит также прямую параллель с любовным треугольником Мышкин – Настасья Филипповна – Рогожин.

1.4. «Братья Карамазовы».

К «Братьям Карамазовым» дериват *dostoïevskien* во всех случаях отсылает через мотив убийства:

– убийство отца («*l'angle de vue* <...> *est plutôt dostoïevskien (le parricide)*»);

– мучительные отношения братьев, связанных преступлением («Ces deux frères Karamazov des faubourgs <...> *un terrain criminel transformera leur vie en une véritable tragédie* <...> *vont se déchirer*»);

– убийство, насилие как орудие мести (*«des assassins; <...> les jeunes Israéliens chargés de venger leurs frères massacrés <...> Ces jeunes et nouveaux frères Karamazov...»*).

1.5. «Бесы».

К сюжетно-фабульной структуре романа «Бесы» *dostoïevskien* отсылает через:

– персонажа, принадлежащего к тайной террористической группировке и драматически погибающего в конце романа («*ce personnage affilié à un réseau de terroristes <...> la vie souterraine des activistes <...> sa mort dramatique*»)

– параллель с исповедью Ставрогина («*Merah dans sa “confession” stavroguinienne...*»; «*une étrange lettre où elle dit avoir empoisonné son grand-père. Ce post-scriptum dostoïevskien...*»).

1.6. Отсылки к множественным источникам.

В семи случаях ассоциации с *dostoïevskien* опосредованы сразу несколькими образами или сюжетными линиями. Проиллюстрируем это тремя наиболее интересными, на наш взгляд, примерами (остальные достаточно однотипны – речь в них идет об убийствах, которые по различным признакам могут ассоциироваться с «Преступлением и наказанием», «Братьями Карамазовыми» или «Идиотом»):

– относящееся к Сержу Генсбуру метафорическое словосочетание *ce faux prince dostoïevskien* («обманчиво напоминающий князя из произведений Достоевского»). Характеристики, данные Генсбуру в этом контексте, вызывают ассоциации с двумя диаметрально противоположными персонажами: князем Мышкиным – в его одиночестве, просветленности, наивном желании и невозможности изменить мир («*Puisqu'on est seul et lucide et que changer le monde serait le rendre pire ou se montrer naïf*») и Николаем Ставрогиным (Князем) – в его эротомании, склонности к провокации и саморазрушению («*s'abîme dans le culte superlatif du désir sexuel et s'abandonne au flirt avec la mort*», «*l'érotomanie éthylique et tabagique ou la provocation amplifiée*»; «*l'exhibitionnisme de son autodestruction*»);

– метафора *un moment dostoïevskien*, встретившаяся в четырех текстах и во всех случаях описывающая переломный момент в жизни, связанный с неким прозрением, может отсылать, например, к таким эпизодам, как сон Раскольникова, сон о дите и погорелых мате-

рях Мити Карамазова, прозрение Степаном Трофимовичем пути в Спасов;

– выражение *un joueur dostoïevskien*, очевидно уже ставшее устойчивой метафорой для обозначения патологического игрока (6 случаев употребления, из них 3 – в статьях по психиатрии и психоанализу), является отсылкой как к роману «Игрок», так и к личности самого писателя.

2. Общие характеристики, связываемые с художественным миром Достоевского.

В большей части контекстов анализируемой выборки (около 72%) дериват *dostoïevskien* актуализирует некие общие представления о художественном мире русского классика, среди которых можно выделить следующие основные векторы ассоциирования.

2.1. Представления о Достоевском как авторе трагедийном:

– прямые отсылки к категории трагического («un film *tragique* et violent»; «la beauté *tragique*»; «ça va *tragédier*»; «une véritable *tragédie*»; «Stéphane Degout a des allures de personnage dostoïevskien. De fait, on lui confie généralement des rôles *tragiques*»; «fresque dostoïevskienne <...> témoin misérable et magnifique des *tragédies* humaines»; «il verse tellement dans le *tragique*, dans le dostoïevskien»);

– смыслы, которые можно объединить французским понятием *noirceur* (темная сторона жизни, нуар, «чернуха»). Помимо собственно *noirceur* и *noir* (16 случаев употребления), это лексемы со значением *темнота*, *мрак*, *безысходность*, *жестокость* («un océan de *noirceur* insondable»; «cette interprétation d'une *noirceur*, d'une intensité et d'une profondeur simplement bouleversantes»; «Ce roman qui a la *noirceur* et la *cruauté* dostoïevskiennes»; «témoin muet de la *noirceur* du monde»; «qui mêle ironie et *cruauté*»; «C'est un conte *cruel*»; «un combat *désespéré*»; «l'univers *sombre*»; «un pessimisme noir, dostoïevskien»; «texte noir, dostoïevskien mur à mur» и др.). Крайняя степень *noirceur* обозначается встретившимся 3 раза метафорическим выражением *un enfer dostoïevskien* (ad Достоевского), еще в 5 случаях лексема *enfer* контекстуально близко связана с *dostoïevskien* («aux portes d'un *enfer dostoïevskien*»; «Mais l'*enfer* reste entier. Un *enfer dostoïevskien*»; «un enfer dostoïevskien succède à un autre»; «qui va les précipiter tous les trois en *enfer*»; «un écrivain hanté, dostoïevskien <...> Les cercles de l'*enfer*» и др.). В большинстве

случаев лексемы ассоциативного поля *noirceur* контекстуально тесно связаны с образами социального дна и девиантного поведения («le personnage dostoïevskien du raté, du paumé, du déviant»; «vie pauvre et misérable»; «sa marginalité sociétale»; «pauvre, marginal»; «les bas-fonds nocturnes et toxicomaniaques» и др.). Интересный пример такого персонажа – характеризуемый как *dostoïevskien* робот Monsieur Ferraille, главный герой одноименных комиксов – «воплощение всех пороков мира (вор, пьяница, подталкивающий к преступлениям и разгулу)» («Un robot dostoïevskien, Monsieur Ferraille <...> qui a tous les vices du monde (voleur, souldard, pousse au crime et à la débauche....)»). В двух случаях жанр произведения, в котором соединяются ассоциации с *noirceur* и образы социального дна, точно определяется как *tragédie sociale* (социальная трагедия);

– трагические события, приводящие к гибели героев и (или) их ценностей, лежат в основе сюжета абсолютного большинства явлений художественного дискурса, определяемых в нашей выборке как *dostoïevskien*: различные преступления, предательство, месть, тяжелая болезнь, война... («un acte monstrueux, inhumain», «leurs parents ont été décapités sous leurs yeux»; «un coup mortel»; «un sujet tabou, le viol d'adolescents par des prêtres»; «ces jeunes gens vont se faire tuer», «la genèse d'un tueur en série», «une ville en pleine déshérence, minée par le crack et la misère» и др.). Описание этих событий, как правило, связано с идеями *краха, падения и разрушения* («il est tombé plus bas encore»; «Il y a quelque chose de dostoïevskien dans cette course vers l'échec et la destruction»; «règne un goût quasi dostoïevskien de la déchéance»; «une longue, douloureuse et persévérante agonie»; «l'auto-destruction de la victime principale»; «Sa chute est inéluctable»; «Ce qui lui reste, c'est détruire, au sens dostoïevskien du terme. Détruire ne prend du sens que pour l'action de détruire en soi»; «Et tous seront, à des échelles différentes, détruits ou déstructurés par son action»; «la déchéance de Simone jusqu'à la damnation finale», la (dostoïevskienne) chute finale и др.);

– любовь в одном контексте с *dostoïevskien* также непременно трагична («l'amour à mort»; «le drame de l'amour sacrifié»; «un roman d'amour tragique» и др.). Обращает на себя внимание, что трагическая любовь «в духе Достоевского» неизменно связана с образом *femme fatale*. Носители русского языка, когда речь идет о героинях

Достоевского, вспоминают в первую очередь о Соне Мармеладовой. Во французской же выборке женские образы, ассоциируемые с *dostoïevskien*, в абсолютном большинстве случаев отсылают к образам inferнальных красавиц «Идиота» и «Братьев Карамазовых» – сильных, властных, разрушающих жизнь влюбленных в них героев («*trop belle, trop aimée, qui développe un rapport de pouvoir intime très complexe*»; «*très belle figure féminine qui va précipiter sa mutation intime, à sa mort dramatique*»; «*une femme étrange, Tania, mi-victime, mi-bourreau, qui l'entraîne dans un tourbillon de désir, de folie et de rébellion*» и др.). Учитывая, что романы Достоевского стали на рубеже XIX–XX вв. во Франции одним из основных источников мифа о гибельной притягательности русских женщин (подробнее об этом см. [5]), неудивительно, что эти представления сохраняются и сегодня;

– сложный блок смыслов, олицетворяющих в ницшеанской дихотомии дионисийское, т.е. трагическое начало: *страстность, чрезмерность, интенсивность, стихийность, размах...* *Dostoïevskien* в данном значении может подчеркивать накал страстей, напряженность действия, необычайную силу воздействия художественного произведения/события на реципиентов/участников («*portés par une passion et des désirs si violents*»; «*quelque chose de vraiment Dostoïevskien <...> l'intensité, la profondeur et l'ampleur de ce qui se trouve mis en jeu ici*»; «*Pas une baisse de tension, pas un moment faible dans cette interprétation d'une noirceur, d'une intensité et d'une profondeur simplement bouleversantes*»; «*à la violence de ses dynamiques, à la véhémence des chocs harmoniques*»; «*Il brûlait la vie, il aimait les excès*»; «*Violemment beau*»; «*un état d'exaltation extrême, hautement dostoïevskien*»; «*quelque chose de grand, d'inoubliable, de dostoïevskien*»; «*composer avec démesure et grandeur tragique*»; «*la dimension du drame qui s'y joue*»; «*la grandeur proprement dostoïevskienne du passage*»; «*La beauté du film vient de sa fièvre, de sa rage*»; «*un livre puissant, rageur*» и др.). В числе ассоциаций, связанных с дионисийской стихийностью и напряженностью действия, фигурируют также *непредсказуемость* и *неупорядоченность* («*le foot, dostoïevskien par essence, est bien trop fantastique et désordonné*»; «*Le spectacle de Chantal Morel <...> apparaît plus dostoïevskien que celui du russe Lev Dodine, plus prévisible*»; «*C'est un récit dostoïevskien, où rien n'est joué d'avance, et le lecteur doit être maintenu en haleine*» и др.).

Ассоциации этого блока частотны (встречаются в 27 текстах) и специфичны для французской выборки (отсутствуют в материале Национального корпуса русского языка и ответах на нашу анкету). Одной из причин этому может быть контраст между поэтикой Достоевского и традиционной для французской литературы поэтикой ясности, порядка и меры.

Значимым представляется в контекстах подобного типа соположение деривата *dostoïevskien* с именем или трагедиями Шекспира (6 случаев), указывающее на то, что в глазах авторов Достоевский поднимает изображение страстей на уровень автора «Макбета» и «Короля Лира». («Rien bien sûr de *shakespearien* ou de *dostoïevskien*»; «On touche là au coeur du drame *shakespearien* <...> plutôt un personnage tragique *dostoïevskien*»; «Un souffle romanesque, *shakespearien*, tragique... Dostoïevskien si on veut se la raconter !» и др.). Отдельно процитируем интересный пример контекста, где автор, говоря о профессиональном спорте как театре страстей, о медийных «чрезмерности» и «разгуле воображения», противопоставляет трагическую «безмерность» Достоевского и Шекспира аполлоническому началу: «*D'apollinien*, le sport redevient *dostoïevskien* ou *shakespearien*» («Из аполлонического спорт вновь становится “достоевским” или шекспировским»);

– страдание, один из основных мотивов в творчестве писателя, является и одним из наиболее частотных направлений ассоциирования. Всего в анализируемом материале в 37 текстах из 158 *dostoïevskien* сочетается с лексемами со значением *страдание*, *боль*, *терзания* («*toute une vie de souffrances et de vexations*»; «Une terrible descente dans la *souffrance*»; «le *déchirement* quasi-dostoïevskien de l'âme russe»; «elle va se retrouver empalée pour *souffrir à petit feu*, *souffrir* autant lorsqu'elle sera une femme de quatre-vingts ans qu'elle va *souffrir* maintenant»; «*œuvres tourmentées*»; «l'austérité presque janséniste du corps *souffrant*»; «cette épopée de la *souffrance*»; «A la *souffrance* mentale il ajoute la *souffrance* physique en s'auto-mutilant»; «*souffrir* pour toute l'humanité *souffrante*»; «haché menu de *douleur* psychique et physique»; «confrontation *douloureuse*»; «une scène *traumatique*»; «le *dolorisme* dostoïevskien»; «*tourmenté*» и др.).

Страдание как искупление вины (именно этот паттерн подразумевается в словосочетаниях «Dostoïevskien dans son analyse de la

culpabilité»; «traitement dostoïevskien de la *culpabilité*» и т.п.) ассоциируется с dostoïevskien в 15 контекстах («*ophthalmo dostoïevskien bouffé par la culpabilité*»; «Dès lors Hilly agira comme un *coupable* <...> *arc-bouté moralement*, dostoïevskien jusqu'au bout»; «entièrement envahi d'un *complexe de culpabilité et de remords*, un peu dostoïevskien si vous voulez»; «*rongé par la culpabilité*»; «*tourment* très dostoïevskien entre délire et *culpabilité*»; «*l'enfer de la culpabilité*» и др.).

К этой же группе ассоциаций отнесем и контекстуально связанные с идеей страдания лексемы со значением *жертва, палач, пытка*, встречающиеся в 14 текстах («*la victime et le bourreau* sont interchangeables»; «En devenant une *victime*, il devient l'un des leurs»; «on devient son propre *bourreau*»; «des thèmes *sacrificiels*» и др.), причем в 4 случаях речь идет об искупительной жертве («*s'avancer en victime expiatoire*»; «ce livre aux accents dostoïevskiens (mais sans *rédemption par l'amour ou la souffrance*» и др.).

2.2. Представления о противоречивости человеческой природы.

Как dostoïevskien определяются двойственные, сложные натуры («*personnages ambigus*»; «*personnage complexe*»; «*psychologie complexe*»), совмещающие в себе противоположные качества и способные одновременно на лучшее и худшее («des *personnages aux pulsions ambivalentes*»; «*oscillant entre l'innocence et le crime*»; «un protagoniste à la fois *repoussant et fascinant, capable de cruauté et de tendresse*»; «à tour *atroce et gentille, bonne et mauvaise, désirante et déloyale*»; «mes *personnages* sont souvent *ambigus* avec un *coté aimable, un autre détestable* <...> c'est mon *coté dostoïevskien*» и др.), а также произведения, построенные на столкновении противоречивых начал («*souillure et purification, culpabilité et pardon, rédemption ou consommation dans le crime, volonté et impuissance, passion et raison*»; «tout cela est *tissé de contradictions*»; «la pièce est une œuvre de la contradiction»; «dépeint avec une rare justesse *les âmes humaines dans leurs contradictions*»), исследующие метафизические основания добра и зла («il cherche à enquêter sur *la genèse du Mal* dans l'âme d'un homme malheureux»; «héros dostoïevskien, *englouti par le mal*»; «des *fulgurances dostoïevskiennes* sur le *Mal*»; «la quête dostoïevskienne de la *morale*»; «c'est un peu dostoïevskien. Ça me fait penser à une *réflexion sur le bien et le mal*»).

Этот блок ассоциаций тесно коррелирует с предыдущим, поскольку противоречия во всех случаях воспринимаются как мучи-

тельные, требующие разрешения («*rongé par diverses contradictions*»; «*déchiré par ses contradictions*» и т.п.). Примечательно использование отрицательной формы *pseudo-dostoïevskien* по отношению к персонажу, который принимает свою противоречивость («*personnage pseudo-dostoïevskien qui se refuse finalement à résoudre ses contradictions*»).

2.3. Душевное нездоровье.

В 15 текстах с *dostoïevskien* ассоциируется широкий спектр нервно-психических заболеваний: безумие или психическое заболевание в общем смысле («*Eloge de la folie*»; «*Son grain de folie*»; «*Il a déjà beaucoup souffert, quand sa douleur psychique est enfin reconnue*»; «*Perelman? C'est ce drôle de savant fou <...> Ce génie dostoïevskien cet allumé dostoïevskien*»; «*ce fou cruel et tendre*»; «*délire dostoïevskien*» и др.), клиническая депрессия, маниакально-депрессивный синдром, обсессивно-компульсивное и невротическое расстройства, эпилепсия («*les névroses, les désirs inassouvis, les troubles obsessionnels*»; «*un prof de philo sévèrement dépressif qui, prisonnier de ses névroses*»; «*des crises d'épilepsie visionnaires*»; «*une ambiance maniaco-dépressive tout à fait dostoïevskienne*» и др.). Еще в 9 контекстах *dostoïevskien* контекстуально определяется как *нездоровый, извращенный* и/или коррелирует с такими расстройствами личности, как (садо)мазохизм (5 случаев) и вуайеризм («*une appétence perverse pour l'abjection*»; «*L'atmosphère froide et malsaine*»; «*un certain plaisir pervers, larmoyant, dostoïevskien*»; «*C'est un masochisme très dostoïevskien*»; «*sadomasochisme qui consiste à raconter successivement une action laide <...> et l'auto-humiliation d'un acte de pénitence disproportionné*»; «*une forme de plaisir douloureux, dostoïevskien*»; «*le voyeurisme prend des dimensions dostoïevskiennes*» и др.).

2.4. Смеховое начало.

Ирония, фарс, гротеск, комизм ассоциативно связаны с *dostoïevskien* в 6 контекстах («*discrètement ironique*»; «*le drame... qui mêle ironie et cruauté*»; «*une farce sulfureuse, un tableau grotesque*»; «*nous faire rire de choses absolument tragiques*»; «*un mode pas sérieux, assez farcesque, dostoïevskien*»; «*Il y a un côté cabaret de chien dans tout ça*»; «*C'est un personnage dostoïevskien (tristement comique) qui navigue parmi les intrigues des gens de l'arrière*»). Ассоциации этой группы специфичны для франкоязычной выборки: являясь важной

категорией эстетики писателя, смеховое начало, тем не менее, не входит в круг устоявшихся ассоциаций с Достоевским для носителей русского языка [3].

2.5. Определенные черты внешнего облика.

В 11 случаях *dostoïevskien* относится к внешности, при этом сходство с героями Достоевского определяется в первую очередь такими деталями, как *худоба, длинное/бледное/измученное/истощенное лицо, лихорадочный/трагический взгляд* больших/светлых/наивных глаз («*de grands yeux attendris*»; «*sa silhouette mince, ses yeux clairs*»; «*son look dostoïevskien famélique*»; «*Il a un long visage douloureux et pâle, dostoïevskien*»; «*un visage torturé dostoïevskien*»; «*Il a un regard dostoïevskien, avec ses grands yeux candides, tragiquement ouverts sur le monde*»; «*un jeune homme net et poli, à la peau brin pâle <...> et des yeux brûlant d'une détermination fiévreuse*»; «*Visage fermé, regard fiévreux*»; «*Il a un long visage peut-être, mais puisant ses racines douloureux et pâle, dostoïevskien*»; «*un visage dostoïevskien, en proie aux tourments*»; «*Long jeune homme mince, dostoïevskien*»).

2.6. Терроризм, политический экстремизм, нигилизм.

В исследуемом материале насчитывается 10 контекстов, где прилагательное *dostoïevskien* коррелирует с вымышленными или реальными фигурами террористов / политических экстремистов (или людей, причисляемых авторами к таким, как, скажем, Сталин и Ли Харви Освальд), террористическими актами или событиями/явлениями, контекстуально с ними связанными («*un silence dostoïevskien*»); «*un procès dostoïevskien*»; «*la révolte de Merry relève du mystère dostoïevskien*»).

Это еще одно направление ассоциирования, значимое для франкоязычного корпуса и не входящее в круг устойчивых ассоциаций носителей русского языка. Причины такого расхождения и характер ассоциативных связей данного направления – тема для отдельного исследования. В рамках настоящей статьи отметим лишь один из самых важных, на наш взгляд, факторов – влияние А. Камю, чья театральная адаптация «Бесов» и интерпретация проблематики романа в «Бунтующем человеке», «Падении», «Праведниках» и других произведениях способствовали во Франции всплеску интереса к пророческому роману Достоевского и дальнейшему формированию представления о современных террористах как духовных наследниках

П. Верховенского, Н. Ставрогина и Р. Раскольников (см., например, [6–8]). Интересно, что в 5 текстах, ассоциирующих *dostoïevskien* с современным нигилизмом, звучит главный мировоззренческий лейтмотив, объединяющий позднего Камю с Достоевским: невозможность этического оправдания терроризма, неприятие насильственного переустройства мира («Il sera expulsé du séminaire et prendra un pseudo, 'Koba', le nom d'un Robin des bois du Caucase. Il devient un héros dostoïevskien. Ce qui nous interroge, c'est la façon dont une idée qui était plutôt généreuse, le marxisme, va devenir le moteur d'un mal historique sanglant»; «La violence ne peut pas résoudre nos problèmes. Quand on entend la pièce se terminer, le silence qui suit est un silence dostoïevskien. C'est un silence d'un très grand nihilisme» и др.).

2.7. Антиконформизм, бунтарский дух.

Неприятие общественного устройства может ассоциироваться с *dostoïevskien* и в положительном ключе – как антиконформизм, дух протеста («Троп *anticonformiste*, *dostoïevskien* <...> un «*hooligan*» du théâtre»; «c'est mon côté *dostoïevskien*; mes personnages sont un peu *râpeux*, en révolte»; «il est le type même de l'artiste *rebelle*. <...> pour tout dire, un “*dostoïevskien*”»; «*Rebelle* *dostoïevskien*, silhouette sinistre»; «Eduard Streltsov, plus “*dostoïevskien*” <...> Un joueur sombre, *rebelle*»).

Единичные (не более 3 случаев) ассоциации связывают *dostoïevskien* с понятиями *искупление*, *тоска/уныние*, *жалость к себе и миру*, *полифонический роман*, *длинная и сложная книга*, *функция Отца* (психоанализ).

На основании полученных данных можно сделать некоторые обобщения.

Анализ непрямых значений деривата *dostoïevskien* подтверждает на языковом уровне парадокс, который точно сформулировал С.Л. Фокин, говоря о присутствии русского классика во французской литературе: «самый русский» для французов из всех русских писателей, Достоевский в то же время стал для них «неразличимо “своим”» [9. С. 5].

В двух текстах нашей выборки актуализируются представления о Достоевском как выразителе «русскости». В статье о М. Ходорковском как *dostoïevskien* представлены и история его борьбы за власть (*combat dostoïevskien*), и он сам (*un de ces personnages dostoïevskiens*).

Прилагательное *dostoïevskien* синонимизируется здесь с типичным, с точки зрения автора, как для Достоевского, так и для всех русских сочувствием к жертве: делая из Ходорковского «мученика», государство пробуждает по отношению к нему симпатию людей, до того настроенных против этого «нувориша» («Mais en s'acharnant sur lui, l'Etat en a fait un martyr, un de ces personnages dostoïevskiens comme les aiment les Russes, qui avaient pourtant vu d'un très bon œil le premier procès contre cet oligarque, ce "nouveau riche"»). В статье о выставке из собрания Строгановых две картины представляются автору «почти "достоевским"» воплощением терзаний русской души («Deux tableaux accrochés côte à côte résument le déchirement quasi-dostoïevskien de l'âme russe»).

Еще в 19 текстах *dostoïevskien* выступает характеристикой имеющих отношение к России людей (П. Фоменко, Р. Нуреева, Э. Стрельцова и др.), явлений художественного дискурса или их персонажей (*Обитель* З. Прилепина, *Остров* П. Лунгина, Шулубин из *Ракового корпуса* и т.д.) или событий (футбольный матч Россия – Хорватия, исполнение Восьмой симфонии Д. Шостаковича и т.д.).

В то же время в абсолютном большинстве случаев (около 87%) данный дериват контекстуально никак не связан с Россией и русскими. Примечательны примеры, где французы используют *dostoïevskien* для характеристики героев произведений, знаковых для французской и британской культур: мольеровского Альцеста, расиновской Федры, прустовской Альбертины, шекспировских Отелло, леди Макбет, Генриха IV и Алеманта.

Универсальный характер творчества русского классика отражает и факт, что дериват «оброс» во французском языковом сознании многочисленными дополнительными смыслами. Основной вектор ассоциирования, включающий несколько блоков характеристик, связан с представлением о Достоевском как авторе трагическом. Выделяются также такие устойчивые линии ассоциирования, как *противоречивость человеческой природы*; *душевное нездоровье*; *смеховое начало*; определенные черты внешнего облика (*худоба, бледное/измученное/истощенное лицо, лихорадочный/трагический взгляд*); *терроризм/политический экстремизм/нигилизм*; *антиконформизм и бунтарский дух*.

Из направлений ассоциирования, значимых для франкоязычной выборки и не входящих, по имеющимся у нас данным, в круг устойчивых ассоциаций носителей русского языка, выделяются «дионисийский» аспект трагизма Достоевского (*страстность, чрезмерность, интенсивность, стихийность, размах*); смеховое начало его творчества и корреляция *dostoïevskien* с фигурами террористов и политических экстремистов. Вероятно, последний блок коннотаций закрепился во французском языковом сознании не без влияния А. Камю. Роль художественного и философского опыта А. Камю, Ж.-П. Сартра и Ф. Ницше видится и в популярности у французов такого источника ассоциирования, как *Записки из подполья*. Остальные источники совпадают для представителей обеих культур.

Богатые ассоциативные связи *dostoïevskien*, как правило, имеют ярко выраженный аксиологический характер, при этом дериват может придавать как положительные, так и отрицательные ситуативные оценочные коннотации.

Прилагательное *dostoïevskien* отличается и свободной сочетаемостью. В нашей выборке оно образует лексические связи с существительными, относящимися к широкому диапазону лексико-семантических и тематических групп. Некоторые из них, на первый взгляд, никак не подходят под семантическую валентность *dostoïevskien*, например, существительные тематической сферы «спорт» («*un quart de finale dostoïevskien*»; «*le sport redevient dostoïevskien*»; «*le foot, dostoïevskien par essence*»).

Отметим также, что *dostoïevskien* неоднократно выносится в сильные текстовые позиции, заглавие и подзаголовок (11 случаев), что говорит о важности данного деривата в содержательной структуре анализируемых контекстов.

Подводя итог этому не претендующему на исчерпывающий анализ исследованию, можно сказать, что деонимический дериват *dostoïevskien* в языковом сознании французов концептуально освоен, его вторичное, концептуальное содержание способен интерпретировать широкий круг носителей. Частотность и вариативность употребления *dostoïevskien* свидетельствуют о важности и актуальности концепта «Достоевский» во французской лингвокультуре. Изучение не прямых значений *dostoïevskien* позволило выделить определенные смысловые линии, по которым реконструируется смысловой слой

данного концепта и дальнейшее изучение которых составляет насущную научную задачу.

Список источников

1. Слышкин Г.Г. Лингвокультурные концепты и метаконцепты. Волгоград : Перемена, 2004. 260 с.
2. Караулов Ю.Н. Показатели национального менталитета в ассоциативно-вербальной сети // Языковое сознание и образ мира. М. : Институт языкознания РАН, 2000. С. 191–206.
3. Северская О.И. «Достоевщина – это...» (опыт ассоциативно-вербального представления понятия) // Вопросы психолингвистики. 2015. № 25. С. 276–283.
4. Радио Свобода: Наши гости: «Энциклопедия русской души». Записки из подполья. URL: <https://www.svoboda.org/a/126779.html>.
5. Баранова Е.Г. Миф о русской женщине в литературе французского декаданса // Проблемы межкультурной коммуникации. Н. Новгород : НГЛУ, 2000. С. 248–254.
6. Glucksmann A. Dostoïevski à Manhattan. Paris : Robert Laffont, 2002. 278 p.
7. Violence terroriste: Dostoïevsky dans les cités. URL: <https://www.contrepoints.org/2016/03/31/245035-violence-terroriste-dostoievsky-dans-les-cites>
8. Applebaum A. Anders Behring Breivik, un «illégitimiste» parmi tant d'autres. URL: <http://www.slate.fr/story/41835/breivik-crise-legitimite>.
9. Фокин С.Л. Фигуры Достоевского во французской литературе XX века. СПб. : Русская христианская гуманитарная академия, 2013. 400 с.

References

1. Slyshkin, G.G. (2004) *Lingvokul'turnye kontsepty i metakontsepty* [Linguocultural concepts and metaconcepts]. Volgograd: Peremena.
2. Karaulov, Yu.N. (2000) Pokazateli natsional'nogo mentaliteta v assotsiativno-verbal'noy seti [Indicators of the national mentality in the associative-verbal network]. In: Ufimtseva, N.V. (ed.) *Yazykovoe soznanie i obraz mira* [Linguistic Consciousness and the Image of the World]. Moscow: Institute of Linguistics RAS. pp. 191–206.
3. Severskaya, O.I. (2015) “Dostoevshchina – eto...” (opyt assotsiativno-verbal'noy predstavleniya ponyatiya) [“Dostoevism is ...” (the associative-verbal representation of the concept)]. *Voprosy psikholingvistiki*. 25. pp. 276–283.
4. Radio Svoboda. (n.d.) *Nashi gosti: “Entsiklopediya russkoy dushi”*. *Zapiski iz podpol'ya* [Our guests: Encyclopedia of the Russian soul. Notes from Underground]. [Online] Available from: <https://www.svoboda.org/a/126779.html>.
5. Baranova, E.G. (2000) Mif o russkoy zhenshchine v literature frantsuzskogo dekadansa [The myth of the Russian woman in the literature of French decadence]. In:

Problemy mezhkul'turnoy kommunikatsii [Problems of Intercultural Communication]. Nizhny Novgorod: NSLU. pp. 248–254.

6. Glucksmann, A. (2002) *Dostoïevski à Manhattan*. Paris: Robert Laffont.

7. Hussey, A. (2016) *Violence terroriste: Dostoïevsky dans les cités*. [Online] Available from: <https://www.contrepoints.org/2016/03/31/245035-violence-terroriste-dostoievsky-dans-les-cites>

8. Applebaum, A. (2011) *Anders Behring Breivik, un "illégitimiste" parmi tant d'autres*. [Online] Available from: <http://www.slate.fr/story/41835/breivik-crise-legitimite>

9. Fokin, S.L. (2013) *Figury Dostoevskogo vo frantsuzskoy literature XX veka* [Dostoevsky's Figures in French Literature of the 20th Century]. St. Petersburg: Russian Christian Academy for the Humanities.

Информация об авторе:

Баранова Е.Г. – канд. филол. наук, доцент кафедры теории и практики французского языка и перевода Нижегородского государственного лингвистического университета имени Н.А. Добролюбова (Нижний Новгород, Россия). E-mail: letterale@yandex.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

E.G. Baranova, Cand. Sci. (Philology), associate professor, Nizhny Novgorod State Linguistic University (Nizhny Novgorod, Russian Federation). E-mail: letterale@yandex.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 02.04.2022.

The article was accepted for publication 02.04.2022..

Научная статья
УДК 82.091
doi: 10.17223/24099554/19/6

Средиземье Толкиена как пространственная модель в произведениях отечественного фэнтези

Олег Олегович Путило¹
Лариса Николаевна Савина²

^{1, 2} *Волгоградский государственный социально-педагогический университет,
Волгоград, Россия*

¹ *dolennor@rambler.ru*

² *larisavina1712@rambler.ru*

Аннотация. Рассмотрение рецепции образа Средиземья в произведениях фэнтези конца XX в. позволяет проследить влияние традиции Толкиена на отечественных писателей и причины отступления от нее. Особое внимание уделяется переосмыслению хронотопа Средиземья и жанровых канонов классического фэнтези как результату антитетичной реконструкции вымышленного мира Толкиена в романах Н. Перумова, К. Еськова, Н. Васильевой и Н. Некрасовой. Установлено, что трансформация пространственной модели Средиземья в произведениях фэнтези, тяготеющих к постмодернизму, определяется заменой традиционной для классической литературы дихотомии «добра» и «зла» этическим релятивизмом, являющимся следствием возникшей в фантастике конца XX в. «реабилитации сил зла».

Ключевые слова: Д.Р.Р. Толкиен, Н. Перумов, К. Еськов, Н. Васильева, Н. Некрасова, Средиземье, фэнтези, эстетика постмодернизма, этический релятивизм

Для цитирования: Путило О.О., Савина Л.Н. Средиземье Толкиена как пространственная модель в произведениях отечественного фэнтези // Имагология и компаративистика. 2023. № 19. С. 106–124. doi: 10.17223/24099554/19/6

Original article

doi: 10.17223/24099554/19/6

J.R.R. Tolkien's Middle-earth as a spatial model in Russian fantasy

*Oleg O. Putilo*¹

*Larisa N. Savina*²

^{1, 2} *Volgograd State Socio-Pedagogical University, Volgograd, Russian Federation*

¹ *dolennor@rambler.ru*

² *larisavina1712@rambler.ru*

Abstract. The article analyses the reception of John R.R. Tolkien's Middle-earth in the Russian fantasy in the late 20th century to trace the influence of Tolkien's tradition on the Russian writers and the reasons of breaking with it. The writers represent the fictional world constructing syncretic spatial models, based mainly on psychological rather than scientific certainty, borrowed from oral folk arts, historical sources, mythology, and chivalric romances. However, some fantasy worlds are not original, since their creators use existing spatial models as well as plots and ideas commonly found in the canonical texts in the context of fan fiction. The borrowed spatial model used as a means of remote dialogue with the origin is rare enough in Russian literature. In this respect, Tolkien Middle-earth has become a popular basis for about a hundred Russian stories, including free expositions and continuations, parodies, and apocryphas. The article focuses on the creative revision of the Middle-earth chronotope and the genre canons of the classic fantasy, which results from the antithetic reconstruction of Tolkien's fictional world in the novels by Nick Perumov, Kirill Eskov, Natalia Vasilyeva, and Natalia Nekrasova. Discussing the creative interaction, the article concentrates on the spatial models in Tolkien and Russian fantasy writers, since these models construct the fictional world. The chronotope of Middle-earth emphasizes the conflict of Light and Dark. In this world, the Good and the Evil become the original "points of attraction of the images of space and time." By rejecting the original image of Middle-earth and substituting it with their own models, Russian fantasy writers introduce a new content in Tolkien's world. Perumov and Eskov shift away from Tolkien's concept, proposing their version of the world, where the good and the evil do not have distinct lines and where there is the third neutral power. The transformation of the Middle-earth spatial model in Russian postmodern fantasy is determined by the substitution of the traditional "good – evil" dichotomy with the ethical relativism due to "the rehabilitation of the evil forces" in the fantasy of the late 20th century, which is

brought about, on the one hand, by the global transition to the policy of tolerance, and on the other hand, by “the imperative of the search of originality”.

Keywords: John Ronald Reuel Tolkien, Nick Perumov, Kiril Eskov, Natalia Vasilyeva, Natalia Nekrasova, Middle-earth, fantasy, aesthetics of post-modernism, ethical relativism

For citation: Putilo, O.O. & Savina, L.N. (2023) J.R.R. Tolkien’s Middle-earth as a spatial model in Russian fantasy. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 19. pp. 106–124. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/19/6

В конце прошлого столетия в отечественном литературном процессе широкое распространение получил жанр фэнтези, «возникший в XX веке в Англии на почве сращения сказки, рыцарских романов и мифа, вобравший в себя из этих жанров фантастические элементы, создавший на их основе единую художественную реальность произведения, в центре которой находятся переработанные мифологические архетипы и авторский миф» [1. С. 26].

Одним из ведущих жанрообразующих признаков литературы фэнтези является категория пространства, предполагающая создание «вторичного мира», развивающегося по собственным законам и допускающего «существование... богов, чародеев, колдовства и магии, мифических существ (драконов, гномов, эльфов) и любых других фантастических сущностей» [1. С. 27–28]. Для изображения вымышленной вселенной авторы, основываясь не столько на научной, сколько на психологической достоверности, используют синкретические пространственные модели, заимствованные из устного народного творчества, исторических источников, мифологических преданий или рыцарских романов. Поскольку в фэнтези всегда присутствует элемент «заведомо невозможного», «каждая вещь в нем – оружие, одежда, источник, мост и т.п. – имеет какие-нибудь чудесные свойства или просто заколдована» [2. С. 304].

Однако не все писатели создают собственные фэнтези-миры: некоторые, используя уже существующие в художественной литературе пространственные модели, в рамках fan fiction развивают присущие каноническим текстам сюжеты и идеи. Достаточно редкими в отечественной литературе являются случаи использования писателями-эпигонами чужой пространственной модели как средства, по-

буждающего к заочному диалогу с первоисточником. В этом отношении особую популярность приобрело Средиземье Д.Р.Р. Толкиена, по мотивам которого написано около ста русскоязычных произведений: свободных переложений и продолжений, пародий и апокрифов¹. При этом определенный исследовательский интерес, на наш взгляд, представляют произведения, авторы которых, подвергая мир Толкиена антистетичной реконструкции, вступают в литературную полемику с английским оригиналом.

За последние три десятилетия отечественными литературоведами созданы сотни работ, посвящённых творчеству Толкиена и рецепции его произведений. Начало профессиональной русской толкиенистики положили литературоведы С.Л. Кошелев и Р.И. Кабаков, переводчики книг Толкиена В.С. Муравьев и М.В. Каменкович, а также критик В. Гаков. В 1990-е гг. выходят в свет статьи С.Б. Лихачевой, С.А. Лузиной, Н.Г. Семеновой, М.А. Штейнман, Э.А. Шурмиль и других учёных. С начала 2000-х гг. творчество Толкиена становится предметом исследования в диссертационных работах Е.А. Луговой, О.С. Потаповой, И.А. Маклакова, И.Д. Винтерле и др.

Намного реже поднимается в науке вопрос о рецепции творчества Толкиена в СССР и России, причем авторы данных работ не всегда обращаются к произведениям отечественных писателей-эпигонов, в этом отношении следует упомянуть монографию Mark T. Hooker «Tolkien Through Russian Eyes» [3], диссертацию и статьи Э.В. Шустовой [4; 5], статьи Н. Прилуцкой [6], Н. Махниной [7], Е.Н. Ковтун [8], Е.Н. Грудзевой, В.В. Калмыковой².

¹ По данным сайта «Фантастическая лаборатория». URL: <https://fantlab.ru/work94848>.

² Стоит отметить, что публикации российских ученых на английском языке часто критически оцениваются западным литературоведческим сообществом: «Even less satisfactorily, Natalia G. Makhnina and Ellina V. Shustova's "Literary Reception of J.R.R. [sic] Tolkien Works in Russian Fantasy of the XX-XXI Centuries: Variations Stage" (Social Sciences 10.6: pp. 951–955), reviews how post-Soviet Russian literature has drawn upon Tolkien's works. <...> The level of analysis of these fan fiction works seems fairly shallow; however, the article is not easily criticized on almost any level since it was apparently translated by computer from Russian into a barely understandable cracked English, and published, without further editorial effort, in a commercially-run open access journal» [9. P. 328].

На наш взгляд, говоря о творческих взаимодействиях, в первую очередь следует сопоставить образы антропологического и природного пространства в творчестве Толкиена и отечественных писателей, потому что именно пространственные модели и определяют конструкцию вымышленной вселенной. Теоретико-методологической базой, на которой базируются наши подходы к рассмотрению пространственных образов и моделей, являются работы М.М. Бахтина, Д.Н. Замятина, Ю.М. Лотмана, В.Н. Топорова, П.А. Флоренского и других ведущих ученых.

Таким образом, актуальность нашей статьи обусловлена необходимостью рассмотрения причин и способов трансформации пространственной модели Средиземья Толкиена в произведениях отечественных авторов, работающих в жанре фэнтези. Исследование постмодернистского механизма вторичности, реконструкции и текстопорождения на материале сравнительно-сопоставительного анализа творчества Д.Р.Р. Толкиена и его русскоязычных последователей определяет научную значимость работы.

Напомним, что главный роман Д.Р.Р. Толкиена – «Властелин колец» – сначала пришел к отечественному читателю в виде неофициальных любительских переводов, весьма далеких от оригинала: «To circum-vent the barriers of censorship, its translator had to make the trilogy resemble the literature that was acceptable in the USSR, which meant that Tolkien's text had to be reduced either to a fairy tale or to science fiction» [10]¹. Широкой публике это произведение стало доступно в 1982 г., когда в издательстве «Детская литература» была опубликована его первая часть «The Fellowship of the Ring» (две оставшиеся вышли только в 1990 г.). В постсоветской России роман стремительно набирал популярность, что во многом было обусловлено главной особенностью жанра – «игрой в иллюзорный мир, бегством от реальности» [11. С. 343] – так называемым эскапизмом, позволяющим читателям забывать о неустроенности и обыденности тех лет. В конце XX в. в России сложился мощный толкиеновский фэндом, породивший ролевое движение, участники которого организовывали

¹ Подробную историю публикации и переводов текстов Толкиена на русский язык можно прочитать в книге Hooker Mark T. «Tolkien Through Russian Eyes» [3].

конвенты и клубы. В этих условиях некоторые начинающие фантасты решили воспользоваться трудами Толкиена, которому удалось создать «самую целостную в истории литературы “индивидуальную” мифологию: воображаемый мир со своей “книгой бытия”, историей и историческими хрониками, географией, языками и т.п.» [12]¹.

В духе постмодернизма подавляющее большинство отечественных фэнтези-романов конца XX – начала XXI вв. обнаруживали «характер усвоения и присвоения множества чужих текстов, являясь во многих своих формах производным от реакции читателя, пожелавшего стать автором» [14. С. 114]. Этот феномен объясняется исторически сложившимся в СССР восприятием фантастики в рамках единственно разрешенного жанра – science fiction. Ни советские писатели, ни советские читатели не были хорошо знакомы с жанром фэнтези, который в литературоведении часто отождествлялся с литературной сказкой.

Наиболее известным произведением, переосмысляющим мир Толкиена, является цикл романов Ника Перумова «Кольцо тьмы» (1993–1996), в котором рассказывается история Средиземья через триста лет после событий, воссозданных во «Властелине колец». Первые две книги – «Эльфийский клинок» и «Копье тьмы» – на самом деле представляли единую рукопись, разделенную для удобства напечатания на две части. В 1993–1994 гг. эта диалогия номинируется на ряд российских жанровых премий и становится одним из наиболее успешных книжных коммерческих проектов. В 1996 г. выходит продолжение – третья книга «Адамант Хенны», которая существенно перерабатывается в 2018 г. под новым названием – «Небо Валинора: Адамант Хенны».

Обозначить данный цикл как fan fiction не позволяет то влияние, которое он оказал на развитие русского фэнтези: «“Кольцо тьмы” в первой половине 1990-х оказалось чем-то вроде той волны, которой смыло плотину: за ним последовал настоящий промышленный вал новейшей фэнтези отечественного производства» [14. С. 113]. Вслед за Перумовым и другие российские писатели постепенно начинают отходить от подражательности.

¹ Похожего мнения придерживаются и западные исследователи: «Tolkien’s extensive, and extremely in-depth, Middle Earth is the pinnacle of world building with his various peoples, geography, history and mythos associated with the world» [13. P. 5].

Не меньшую известность приобретают романы «Черная книга Арды» (1995) Натальи Васильевой и Наталии Некрасовой и «Последний кольценосец» (1999) Кирилла Еськова, получивший в 2001 г. престижную премию «Странник» в номинации «Меч в камне». Всех вышеперечисленных писателей не устраивает антиномия понятий «добра» и «зла», являющаяся одной из основных характеристик жанра. Дискутируя с Толкиеном как одним из основоположников фэнтези, они выходят за пределы традиционного жанрового канона, «перекодировав» «чужие» реалии и в области проблематики, и в области создания пространственных моделей.

Многие поклонники творчества Толкиена рано или поздно задавались вопросом: как же развивались события в Средиземье после Войны Кольца? Каноническая версия была представлена в отрывке «The New Shadow» [15], который так и не стал полноценным произведением, поскольку автор «Властелина колец» осознал законченность созданной им истории. XII том «Истории Средиземья», в котором содержится данный отрывок, был опубликован только в 1996 г. и до сих пор официально не переведен на русский язык.

Не имевшие достоверной информации отечественные поклонники творчества Толкиена попытались самостоятельно ответить на вышеозвученный вопрос. Так, Ник Перумов описывает Средиземье спустя 300 лет после Войны Кольца. Его герои – хоббит Фолко Брендибэк, гномы Торин и Малыш – бросают вызов силам Вождя Олмера, нового темного властелина. Их путь пролегает через восстановленный Арнор, Морию, Изенгард и Ангмар на восток, в земли, которые не были упомянуты Толкиеном в оригинальной версии, – Гелийские горы, Цитадель Олмера, Срединное княжество. Потом герои возвращаются обратно и принимают участие в сражении у Изенской дуги и в обороне Серых гаваней. В финале второго романа хоббит и его товарищи терпят поражение – и эпоха старших народов сменяется эрой людей. В третьем романе Фолко и гномы отправляются на юг, где вместе с бывшими врагами спасают мир от тирана Хенны, бросая вызов богам, владыкам Валинора.

Реакция читателей и критиков на дебют Перумова была неоднозначной: признавая высокий художественный уровень «Кольца тьмы», они возмущались «излишней самостоятельностью» автора, справедливо отмечая, что, несмотря на оригинальные имена и реа-

лии, действие происходит все же не в пространстве толкиновского Средиземья. По мнению критика С. Бережного, главное отличие вселенных Перумова и Толкина заключается «в философских основаниях их бытования. Толкин создавал мир возвышенной этичности – Перумов этику привязал к “средневековому” антуражу. Как следствие, мифологическая эстетика “Властелина колец” была замещена эстетикой исторического романа» [16].

В романе К. Еськова «Последний кольценосец» изложена альтернативная, криптоисторическая версия «Войны кольца», которая, по мнению российского фантаста, была развязана эльфами и Гэндальфом в попытке остановить Мордор – индустриально развитую цивилизацию, «которая сделала ставку на рациональное знание и не побоялась противопоставить древней магии свою едва лишь оперившуюся технологию» [17. С. 12]. Иначе объясняются и причины вражды между эльфами и Мордором: «Война между Светом и Тьмой у Еськова превращается в борьбу науки и технического прогресса с магией, причем автор открыто симпатизирует первому» [18. С. 65].

Однако дальше всех в переосмыслении истории Средиземья пошли авторы «Черной книги Арды» (1995), инвертировавшие стороны добра и зла с целью отразить привлекательную идею правильности второй стороны. В романе Натальи Васильевой и Наталии Некрасовой Мелькор главный антагонист толкиеновского «Сильмариллиона», предстаёт как инноватор и борец за свободу: «“The Black Book of Arda” is quite a different story. Ethical boundaries in it are vague and reconsidered. Eru is neither All-Father, nor all-merciful. Melkor is a rebel – not the epitome of evil, but rather one, who values the Freedom to create most of all» [19. P. 1536].

Напомним, что в основу сюжета романа Толкиена был положен традиционный конфликт добра и зла – следствие его католического мировосприятия: «This primal and primeval dichotomy of light and darkness is a reflection of orthodox Christian theology» [20. P. 118]. У Толкиена зло – «уродливо, жестоко, глупо, в общем, обладает всем спектром негативных характеристик. Добро же, наоборот, – абсолютно прекрасно» [21]. Его герои могут ошибаться и раскаиваться, как, например, Боромир, пытавшийся отобрать кольцо у Фродо, или одержимый «драконьей болезнью» Торин Дубощит. Но при этом добро остается добром, а зло – злом: «Толкиеновская история чужда

всякого нравственного “релятивизма” и “компромиссов” в том, что касается нравственной правды» [22. С. 151].

Ярче всего антиномия добра и зла отражается в расовой модели Средиземья: если эльфы олицетворяют силу созидания и заботу о природе, то «goblins are cruel, wicked, and bad-hearted. They make no beautiful things, but they make many clever ones» [23. P. 73–74]. Человеческая раса служит как свету, так и тьме, олицетворяя тем самым свободу выбора: «Human beings and other intelligent creatures have from God the gift of freedom and so may often freely choose evil» [24. P. 250].

Перумов прекрасно осознает это жанровое положение: «Во всех Великих Войнах со дней Предначальной Эпохи только люди сражались как на одной, так и на другой стороне... Эльфы, тангары, да и вы, хоббиты, всегда были с одного края, орки, тролли, карлики – всегда с другого. А посередине – люди!» [25. С. 298] – но при этом автор отказывается идеализировать эльфов и демонизировать орков. Устами главного антагониста Олмера он обвиняет эльфов в борьбе за неправо дело: «Кто дал им право распоряжаться нашими судьбами, судьбами целых народов?! Они бросали нам крохи своего великого знания, как мы бросаем собаке кость во время богатого пира!» [25. С. 208–209]. И хотя эта точка зрения вступает в конфликт с той, что представлена во «Властелине колец», она может быть сопоставима с примерами из толкиеновского «Сильмариллиона», где описаны не самые благородные эльфийские поступки: от резни в Альквалондэ, до нападения на Дориат и Гавани Сириона. Еще дальше по пути, намеченному Перумовым, идет К. Еськов, в чьих эльфах гиперболизированы негативные черты, когда-то отмеченные Толкиеном: представители этой расы абсолютно чужды человечеству и смотрят на людей как на низших существ.

В книгах Перумова, Еськова, Васильевой и Некрасовой действия героев Толкиена критически переосмысливаются. Образ темного властелина Мелькора в «Черной книге Арды» предстает в роли творца и учителя, страдающего при виде гибели своих «детей». Маг Гэндальф у Еськова, «приговаривая к смерти» целую цивилизацию, поступает вопреки своему же совету из каноничного романа Толкиена: «Many that live deserve death. And some die that deserve life. Can you give that to them? Then be not too eager to deal out death in the name of justice, fearing for your own safety» [26. P. 615]. А Арагорн, по мне-

нию Перумова, совершил нечто, что «толкнуло вниз темную чашу весов <...> бросил в бой призраков, покорных клятве, данной одному из предков Короля Арагорна» [27. С. 373–374], т.е. воспользовался одним злом, чтобы одержать победу над другим.

Присутствие у Толкиена среди представителей «добрых» рас отдельных отрицательных персонажей призвано подчеркнуть наличие у этих народов свободной воли, которой лишены злые орки, гоблины и тролли: «Tolkien briefly considered the possibility that orcs were automotons, robots or puppets controlled by Morgoth or Sauron, without free will, languages, or thoughts of their own» [28. С. 4]. Таким образом, отечественные фантасты разрушают одно из основных жанровых положений фэнтези, отказываясь изображать орков как абсолютно злую расу. В их представлении они всего лишь разумные существа, не по своей вине оказавшиеся под влиянием темных сил. Современные писатели в корне не согласны с Толкиеном, отказавшим оркам в праве на духовное перерождение. Так, создатели «Черной книги Арды» утверждают, что орки – «тоже живые, мыслящие существа», «пасынки мира» [29. С. 70]. А Перумов награждает их правом самостоятельно определять свою собственную судьбу, показывая, как они, «обретя хотя бы относительную свободу воли, отшатнулись от стихии бессмысленных и бесконечных убийств, двинувшись по пути постижения – для начала хотя бы собственных истоков и предназначения» [27. С. 24]. Отечественный фантаст идет еще дальше, обозначая тему геноцида орков людьми возрожденного Арнора, поэтому орки в цикле «Кольцо тьмы» уже не могут олицетворять исключительно злое начало.

Отказываются от дихотомичного восприятия мира и герои романа К. Еськова: «Ошибаешься, парень, – устало вздохнул Тангорн. – Я не на стороне темных и не на стороне светлых; я, если уж на то пошло, на стороне разноцветных... Я сражаюсь за право разноцветных оставаться разноцветными, не вляпываясь в эту вашу “всеобщую мобилизацию”» [17. С. 327–328].

По мере знакомства героев и читателей с мотивами поступков антагонистов цикла те перестают восприниматься как исключительно отрицательные персонажи. Так, Олмер, новый претендент на звание Черного властелина, «...стал Настоящим Злом в тот миг, когда для достижения человеческих целей пустил в ход нечеловеческие сред-

ства. До того времени он – завоеватель, правитель, короче – пассионарий; и дела его назвать однозначно добрыми или злыми трудно» [30]. Более того, в конце третьей книги хоббит Фолко и гномы Торин и Малыш даже объединяются со своими бывшими врагами, т.е. происходит событие, немыслимое в мире оригинального Средиземья.

Противостояние света и тьмы подчеркивается, прежде всего, в хронотопе Средиземья. В этом мире добро и зло становятся своеобразными «точками притяжения образов пространства и времени... опосредованно... моральное начало определяет пространственную структуру Средиземья» [31. С. 495], поэтому эльфийские земли Лориэн и Ривенделл, Хоббитания, Гондор и Рохан противопоставляются Мордору и его союзникам. Пространство в романах Толкиена организуется в рамках горизонтальной структуры, где Запад отождествляется с «источником всего доброго, источником света» [32. С. 364]. На западе, за пределами Средиземья, лежит благословенная страна Валинор, являющаяся, по сути, «earthly Elvish paradise». В то же время Восток и Юг отмечены как территории, поглощенные злом. Размещение Мордора в правом нижнем углу оригинальной карты подчёркивает, что «понятие “враг”, являющееся в произведениях фэнтези одним из основополагающих и смыслообразующих элементов, соотносится с потусторонним, периферийным пространственным локусом» [33. С. 317]. За пределами карты располагаются союзные Сауну государства: «In the resulting moral geography of this subcreated world, the East is defined negatively as “not West” or an antiparadise» [34. С. 139]. Между этими двумя полюсами находятся земли людей, служащих обеим силам, а границей, разделяющей пространства света и тьмы, становится великая река Андуин.

Стремясь придать миру Средиземья реальные черты, английский писатель активно вводит внесюжетные топонимы: «Толкиновская реальность оказывается гораздо обширнее текста, многие ее аспекты остаются за рамками повествования, будучи лишь пунктирно намеченными Толкином» [3. С. 51]. Создатель «Властелина колец» прекрасно понимал несовершенство географии своего вымышленного пространства и даже пытался исправить этот недостаток: «Between the 1940s and the 1950s, Tolkien tried to make his invented world's astronomy more realistic» [35. Р. 24]. По мнению К. Еськова, неполноценность мира, представленного на картах в романах Толкиена, лег-

ко снимается «при одном-единственном допущении: что Толкиен описывает не всю тамошнюю Ойкумену, а лишь ее часть, конкретно – северо-западный угол» [36. С. 455]. Незаконченность оригинальной карты Толкиена позволяет прийти к выводу о том, что за означенными землями может найтись место даже тем объектам, которые не были упомянуты в оригинальных текстах.

Именно этой возможностью пользуются Н. Перумов и К. Еськов, расширяя пространство Средиземья на юг и восток. При этом отечественные фантасты не только создают свои, оригинальные топосы, но и обращаются к объектам, упоминавшимся в канонических произведениях Толкиена. Пытаясь доказать, что «темные» земли мало отличаются от Эриадора и Рованиона, они знакомят нас с обитателями Мордора, Умбара, Зарунья и Харада, тем самым нивелируя отрицательные коннотации в восприятии читателей и подчеркивая, что «здесь, в этих землях, собрались свободные силы свободного мира» [27. С. 165]. Переосмысление символики восточных и южных территорий у К. Еськова и Н. Перумова доказывает, что граница между «черными» и «белыми» должна быть «проведена не по фарватеру реки Андуин, а несколько более извилистым образом – по типу как в жизни бывает» [36. С. 457].

Цикл Ника Перумова «Кольцо тьмы» (1993–1996), романы Натальи Васильевой и Наталии Некрасовой «Черная книга Арды» (1995), «Последний кольценосец» (1999) Кирилла Еськова оказали большое влияние на формирование жанра фэнтези в русской литературе. Отказавшись от сохранения оригинального облика Средиземья, заменив его модель своей собственной, российские фантасты привнесли в мир Толкиена совершенно иное содержание.

Ник Перумов и Кирилл Еськов отступают от толкиеновской концепции, предлагая свою версию построения Вселенной, где добро и зло не имеют четких границ и где действует третья, нейтральная сила. Этический релятивизм в их версии Средиземья становится причиной разрушения традиционной дихотомии добра и зла: персонажи-антагонисты приобретают положительные черты, а протагонисты – отрицательные. Трансформации подвергаются расовая модель вымышленного мира и его хронотоп. Моральный релятивизм со временем становится отличительной чертой российского фэнтези, претендующей на звание элитарной литературы. По мнению писате-

ля-фантаста Святослава Логинова, «...немногие пока достойные произведения русского фэнтези решительно разрушают стереотипы. <...> А уж четкое деление на “тёмных и светлых” в романах российских авторов стало явным признаком бульварщины» [37]. Еще дальше идут авторы «Черной книги Арды», предлагающие апокрифическую версию раннего Средиземья, в которой они фактически меняют местами добро и зло.

Модернистское толкиеновское Средиземье уступает место постмодернистскому: «Medieval theocentric worldview personalized good and evil; however, this was yet another opposition of absolute good and absolute evil. Postmodernism and secular mass culture addressed the other conception of this ethical interaction, similar to the Taoist model» [19. P. 1536]. Причем К. Еськов прямо отражает этот факт в своём произведении, вкладывая в уста доктора Халаддина фразу о том, что «Мир есть Текст» [17. С. 55].

Разрушение канонов классического эпического фэнтези в отечественной литературе середины 1990-х гг. во многом связано с назревшим «императивом поиска оригинальности» и процессом реабилитации нечисти (от вампиров до драконов и ведьм) – следствием популярности политики диалога.

Отечественных фантастов не смущает вторичность вымышленного мира, вполне уместная в эпоху расцвета постмодернизма, предполагающего сознательный отказ от ориентации на оригинальность и создание нового текста поверх старого: «Фантастическая литература оказалась чувствительна к постмодернизму», а «постмодернистская литература обнаружила большой интерес к фантастике» [38. С. 508].

Фантастические книги Перумова, Еськова, Васильевой и Некрасовой «убедительно и емко воплощают философию постмодернизма и, соответственно, тип культуры поколения “молодых”. В этих мирах естественны “хаотичность” бытия, алогизмы, рефлексия, скрытое цитирование и т.п.» [38. С. 510–511]. Постмодернистская игра с миром Средиземья в их творчестве реализуется как «игра значениями, символами и мифами, игра с “узнаванием”, которое возводит здание контркультуры» [11. С. 344–345].

Эксперименты в области формы и содержания приводят к жанровому синкретизму: так, например, роман К. Еськова совмещает черты криптоистории и шпионского боевика, а в цикле Перумова тра-

диционные для классического фэнтези мифопоэтические элементы заменяются реалистическими – сюжетные коллизии строятся с опорой не на эпические саги и легенды, а на исторические средневековые хроники. Поэтому, на наш взгляд, вполне справедливо мнение о том, что Перумов создает не эпическое фэнтези, а псевдоисторический роман: «У Толкина действие происходит в эпоху, которую можно назвать “героической”, у Перумова – в эпоху Высокого Средневековья» [39. С. 75].

Отказавшись от сохранения оригинального толкиеновского Средиземья, отечественные авторы приносят в этот мир иное содержание. Несмотря на использование мотивов, присущих каноническим трудам Толкиена, они допускают исключительную свободу в трактовке роли его персонажей, изменяют хронотоп и переосмысливают проблематику его произведений. Обращение к антитетичной реконструкции позволяет им создавать в достаточной степени оригинальные пространственные модели, потому что «сколь-нибудь интересные картины возникают лишь тогда, когда некий мир рассмотрен с непривычной этической или эстетической позиции – максимально далекой от позиции его создателя» [36. С. 450].

Список источников

1. Дворак Е.Ю. Русское детское фэнтези: жанровая специфика и особенности мифопоэтики : дис. ... канд. филол. наук. М., 2015. 237 с.
2. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М. : Худож. лит., 1975. С. 234–407.
3. Hooker Mark T. Tolkien Through Russian Eyes (Cormarë Series 5). Zurich : Walking Tree Publishers, 2003. 324 p.
4. Шустова Э.В. Рецепция творчества Дж.Р.Р. Толкиена в России на рубеже XX–XXI веков : дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2017. 217 с.
5. Шустова Э.В. Роман К. Еськова «Последний кольценосец» как пример литературной рецепции творчества Дж.Р.Р. Толкиена // Иностранные языки в современном мире. Казань : Изд-во Казан. ун-та, 2011. С. 193–196.
6. Prilutskaya N. Russian Followers of J.R.R. Tolkien // The Ring Goes Ever On: Proceedings of the Tolkien 2005 Conference / ed. by Sarah Wells. Birmingham : The Tolkien Society, 2008. P. 206–209.
7. Makhnina N.G., Shustova E.V. Literary Reception of Jr.R.R. Tolkien Works in Russian Fantasy of the XX–XXI Centuries: Variations Stage // The Social Sciences. 2015. Vol. 10, Is. 6. P. 951–955.

8. Ковтун Е.Н. «Продолжая Толкиена...»: традиция повествований о Средиземье в новейшей отечественной фантастике // Иные времена: эволюция русской фантастики на рубеже тысячелетий. Челябинск : Энциклопедия, 2010. С. 69–85.
9. Bratman D., Fisher J., Houghton J.Wm., Magoun J., Reid R.A. The Year's Work in Tolkien Studies 2015 // Tolkien Studies. 2018. № 15. P. 265–331.
10. Markova O. Russia: reception of Tolkien // J.R.R. Tolkien Encyclopedia / ed. by M.D.C. Drout. New York : Routledge, 2007. P. 580–581.
11. Мончаковская О.С. Феномен фэнтези и критерии оценки жанра в эпоху постмодернизма // Проблемы истории, филологии, культуры. 2008. № 19. С. 342–349.
12. Кабаков Р.И. «Повелитель колец» Дж.Р.Р. Толкина и проблема современного литературного мифотворчества : автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1998. 25 с. URL: <http://www.kulichki.com/tolkien/cabinet/about/avtoref.shtml>
13. Dwyer Sh.A. J.R.R. Tolkien: The Founder of Modern Day Fantasy World Building // ENGL 491H Capstone Project Dr. Lara Crowley. 2016. May 2-nd. P. 5.
14. Лебедев И.В. Генезис современного российского фэнтези // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. 2015. № 3 (21). С. 111–114.
15. Tolkien J.R.R. «The New Shadow» in The Peoples of Middle-earth / ed. by Christopher Tolkien // The History of Middle-earth. Vol. 12. London : Harper-Collins, 1996. P. 419–420.
16. Бережной С.В. Рецензия на книгу: Перумов Н.Д. Кольцо тьмы. Т. 1–2. СПб., 1993. URL: <http://kulichki.com/tolkien/podshivka/950401.htm>
17. Еськов К. Последний кольценосец. М. : Алькор Паблишерс, 2015. 464 с.
18. Наумчик О.С. Переосмысление мифологической системы Дж.Р.Р. Толкина в произведениях русских писателей // Античность – Современность (вопросы филологии). Донецк : Донецкий национальный университет, 2017. С. 57–68.
19. Vostretsov E.Y., Ivanova E.V. Contemporary Religious Fantasy: Inversion of Ethical Categories // Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences. 2015. № 8 (8). P. 1534–1539.
20. Pearce J. Darkness // J.R.R. Tolkien Encyclopedia / ed. by M.D.C. Drout. New York : Routledge, 2007. P. 118.
21. Кулик Р. Дым над серой гаванью. Противостояние идей в жанре фэнтези. 25 декабря 2011 г. URL: http://www.fantasy.ru/perumov/stat/stat_dym.html
22. Парфентьев П. Эхо благой вести. М. : ТТТ ; СПб. : ТО, 2004. 322 с.
23. Tolkien J.R.R. The Hobbit. London : Harper Collins Publishers, 2006. 389 p.
24. Rosebury B. Good and evil // J.R.R. Tolkien Encyclopedia / ed. by M.D.C. Drout. New York : Routledge, 2007. P. 250–251.
25. Перумов Н.Д. Эльфийский клинок: Эпопея «Кольцо Тьмы». Кн. 1. М. : Эксмо, 2010. 544 с.
26. Tolkien J.R.R. The Lord of the Rings. London : Harper Collins Publishers, 2007. 1178 p.

27. Перумов Н.Д. Черное копые: Эпопея «Кольцо Тьмы». Кн. 2. М. : Эксмо, 2009. 640 с.
28. Tally R.T.Jr. Demonizing the Enemy, Literally: Tolkien, Orcs, and the Sense of the World Wars // *Humanities*. 2019. № 8 (1). P. 1–10.
29. Васильева Н. Черная книга Арды : в 2 т. М. : Memories, 2008. Т. 1. 366 с.
30. Перумов Н. «Автор устами героя...», или Семь упреков Н. Резановой // *Двести* № А. 1994. Август. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=131795&p=10>
31. Кошелев С.Л. «Великое сказание» продолжается: эстетическая теория Толкина и его «Властелин колец» // *Время покупать черные перстни: фантаст. повести и рассказы*. М. : Молодая гвардия, 1990. С. 480–511.
32. Бреева Т.Н., Хабибуллина Л.Ф. Национальный миф в русской и английской литературе. Казань : Изд-во ТГТУ, 2009. 612 с.
33. Барашкова А.В. Принципы художественного мифологизма в жанре фэнтези // *Личность. Культура. Общество*. 2010. Т. 12, № 3 (57–58). С. 315–318.
34. Magoun, J.F.G. East, The // J.R.R. Tolkien Encyclopedia / ed. by M.D.C. Drout. New York : Routledge, 2007. P. 139.
35. Bolintineanu A. Arda // J.R.R. Tolkien Encyclopedia / ed. by M.D.C. Drout. New York : Routledge, 2007. P. 24.
36. Еськов К. Как и зачем я писал апокриф к «Властелину колец» // *Последний кольценосец*. М. : Алькор Паблшерс, 2015. С. 445–462.
37. Логинов С. Русское фэнтези – новая Золушка // *Империя*. 1998. № 1. С. 105–113. URL: <http://www.rusf.ru/loginov/rec/rec14.htm>
38. Ковтун Е.Н. Фантастика в эру постмодернизма: русская и восточноевропейская фантастическая проза последней трети XX столетия // *Славянский вестник*. Вып. 2: К 70-летию В. П. Гудкова. М. : МАКС Пресс, 2004. С. 498–512.
39. Прокутинская П.А. Трилогия Н. Перумова «Кольцо тьмы» как интертекстуализация романа Дж.Р.Р. Толкина // *Культура. Литература. Язык. Материалы конференции «Чтения Ушинского»*. Ч. 2. Ярославль : Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского, 2010. С. 71–79.

References

1. Dvorak, E.Yu. (2015) *Russkoe detskoe fentezi: zhanrovaya spetsifika i osobennosti mifopoetiki* [Russian children's fantasy: Genre specifics and mythopoetics]. Philology Cand. Diss.
2. Bakhtin, M.M. (1975) *Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniya raznykh let* [Questions of Literature and Aesthetics. Researches of Different Years]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. pp. 234–407.
3. Hooker, M.T. (2003) *Tolkien Through Russian Eyes (Cormarë Series 5)*. Zurich: Walking Tree Publishers.
4. Shustova, E.V. (2017) *Retseptsiya tvorchestva Dzh.R.R. Tolkiena v Rossii na rubezhe XX-XXI vekov* [Reception of J.R.R. Tolkien in Russia at the turn of the 21st century]. Philology Cand. Diss. Kazan.

5. Shustova, E.V. (2011) Roman K. Es'kova "Posledniy kol'tsenosets" kak primer literaturnoy retseptsii tvorchestva Dzh.R.R. Tolkiena [Kirill Eskov's "The Last Ring-bearer" as an example of the literary reception of John R.R. Tolkien]. In: *Inostrannyye yazyki v sovremennom mire* [Foreign Languages in the Modern World]. Kazan: Kazan State University. pp. 193–196.
6. Prilutskaya, N. (2008) Russian Followers of J.R.R. Tolkien. In: Wells, S. (ed.) *The Ring Goes Ever On: Proceedings of the Tolkien 2005 Conference*. Birmingham: The Tolkien Society. pp. 206–209.
7. Makhnina, N.G. & Shustova, E.V. (2015) Literary Reception of John R.R. Tolkien Works in Russian Fantasy of the XX – XXI Centuries: Variations Stage. *The Social Sciences*. 10(6). pp. 951–955.
8. Kovtun, E.N. (2010) "Prodlzhaya Tolkiena...": traditsiya povestvovaniy o Sre-dizem'e v noveyshey otechestvennoy fantastike ["Continuing Tolkien ...": the tradition of stories about the Middle-earth in the latest Russian science fiction]. In: *Inye vremena: evolyutsiya russkoy fantastiki na rubezhe tysyacheletiy* [Other times: the evolution of Russian science fiction at the turn of the millennium]. Chelyabinsk: OOO "Entsiklopediya". pp. 69–85.
9. Bratman, D., Fisher, J., Houghton, J.Wm., Magoun, J. & Reid, R.A. (2018) The Year's Work in Tolkien Studies 2015. *Tolkien Studies*. 15. pp. 265–331.
10. Markova, O. (2007) Russia: reception of Tolkien. In: Drout, M.D.C. (ed.) *J.R.R. Tolkien Encyclopedia*. New York: Routledge. pp. 580–581.
11. Monchakovskaya, O.S. (2008) Fenomen fentezi i kriterii otsenki zhanra v epokhu postmodernizma [The phenomenon of fantasy and genre evaluation criteria in the era of postmodernism]. *Problemy istorii, filologii, kul'tury*. 19. pp. 342–349.
12. Kabakov, R.I. (1998) "Povelitel' kolets" Dzh.R.R. Tolkiena i problema sovremennogo literaturnogo mifotvorchestva ["The Lord of the Rings" by John R.R. Tolkien and the problem of modern literary myth-making]. Abstract of Philology Cand. Diss. St. Petersburg. [Online] Available from: <http://www.kulichki.com/tolkien/cabinet/about/avtoref.shtml>
13. Dwyer, Sh.A. (2016) *J.R.R. Tolkien: The Founder of Modern Day Fantasy World Building*. ENGL 491H Capstone Project Dr. Lara Crowley, May 2. p. 5.
14. Lebedev, I.V. (2015) Genezis sovremennogo rossiyskogo fentezi [The genesis of modern Russian fantasy]. *Vestnik KGU im. N.A. Nekrasova*. 3(21). pp. 111–114.
15. Tolkien, J.R.R. (1996) *The History of Middle-earth*. Vol. 12. London: Harper-Collins. pp. 419–420.
16. Berezhnoy, S.V. (1993) *Retsenziya na knigu: Perumov N.D. Kol'tso t'my, t. 1–2* [Book review: Perumov N.D. The Ring of Darkness, vols. 1–2]. [Online] Available from: <http://kulichki.com/tolkien/podshivka/950401.htm>
17. Eskov, K. (2015) *Posledniy kol'tsenosets* [The Last Ring-Bearer]. Moscow: Al'kor Publishers.
18. Naumchik, O.S. (2017) Pereosmyslenie mifologicheskoy sistemy Dzh.R.R. Tolkiena v proizvedeniyakh russkikh pisateley [Rethinking the mythological system of J.R.R. Tolkien in the works of Russian writers]. In: Korablev, A.A. (ed.) *Antichnost' –*

Sovremennost' (voprosy filologii) [Antiquity – Modernity (Questions of philology). Donetsk: Donetsk National University. pp. 57–68.

19. Vostretsov, E.Y. & Ivanova, E.V. (2015) Contemporary Religious Fantasy: Inversion of Ethical Categories. *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*. 8(8). pp. 1534–1539.

20. Pearce, J. (2007) Darkness. In: Drout, M.D.C. (ed.) *J.R.R. Tolkien Encyclopedia*. New York: Routledge. pp. 118.

21. Kulik, R. (2011) *Dym nad seroy gavan'yu. Protivostoyanie idey v zhanre fentezi* [Smoke over the gray harbor. Confrontation of ideas in the fantasy genre]. 25th December. [Online] Available from: http://www.fantasy.ru/perumov/stat/stat_dym.html

22. Parfentiev, P. (2004) *Ekho blagoy vesti* [An echo of the good news]. Moscow: TIT; St. Petersburg: TO.

23. Tolkien, J.R.R. (2006) *The Hobbit*. London: Harper Collins Publishers.

24. Rosebury, B. (2007) Good and evil. In: Drout, M.D.C. (ed.) *J.R.R. Tolkien Encyclopedia*. New York: Routledge. pp. 250–251.

25. Perumov, N.D. (2010) *El'fyyskiy klinok: Epopeya "Kol'tso T'my"* [The Elven Blade: Epic "The Ring of Darkness"]. Vol. 1. Moscow: Eksmo.

26. Tolkien, J.R.R. (2007) *The Lord of the Rings*. London: Harper Collins Publishers.

27. Perumov, N.D. (2009) *Chernoe kop'e: Epopeya "Kol'tso T'my"* [The Black Spear: Epic "The Ring of Darkness"]. Vol. 2. Moscow: Eksmo.

28. Tally, R.T. Jr. (2019) Demonizing the Enemy, Literally: Tolkien, Orcs, and the Sense of the World Wars. *Humanities*. 8(1). pp. 1–10.

29. Vasilieva, N. (2008) *Chernaya kniga Ardy* [The Black Book of Arda]. Vol. 1. Moscow: Memories.

30. Perumov, N. (1994) "Avtor ustami geroya...", ili *Sem' uprekov N. Rezanovoy* ["The author out of the mouth of a character...", or Seven reproaches of N. Rezanova]. *Dvesti № A*, August. [Online] Available from: <https://www.litmir.me/br/?b=131795&p=10>

31. Koshelev, S.L. (1990) "Velikoe skazanie" prodolzhaetsya: esteticheskaya teoriya Tolkiena i ego "Vlastelin kolets" ["The Great Tale" continues: Tolkien's aesthetic theory and his "The Lord of the Rings"]. In: *Vremya pokupat' chernye perstni* [Time to Buy Black Rings]. Moscow: Molodaya gvardiya. pp. 480–511.

32. Breeva, T.N. & Khabibullina, L.F. (2009) *Natsional'nyy mif v russkoy i angliyskoy literature* [National myth in Russian and English literature]. Kazan: TGGPU.

33. Barashkova, A.V. (2010) Printsipy khudozhestvennogo mifologizma v zhanre fentezi [Principles of Artistic Mythologism in the Fantasy Genre]. *Lichnost'. Kul'tura. Obshchestvo*. 12(3/57–58). pp. 315–318.

34. Magoun, J.F.G. (2007) East, The. In: Drout, M.D.C. (ed.) *J.R.R. Tolkien Encyclopedia*. New York: Routledge. p. 139.

35. Bolinteanu, A. (2007) Arda. In: Drout, M.D.C. (ed.) *J.R.R. Tolkien Encyclopedia*. New York: Routledge. p. 24.

36. Eskov, K. (2015) *Posledniy kol'tsenosets* [The Last Ring-Bearer]. Moscow: Al'kor Publishers. pp. 445–462.

37. Loginov, S. (1998) Russkoe fentezi — novaya Zolushka [Russian fantasy – the new Cinderella]. *Imperiya*. 1. pp. 105–113. URL: <http://www.rusf.ru/loginov/rec/rec14.htm>

38. Kovtun, E.N. (2004) Fantastika v eru postmodernizma: russkaya i vostochnoevropeyskaya fantasticheskaya proza posledney trety XX stoletiya [Fiction in the era of postmodernism: Russian and Eastern European speculative fiction of the last third of the 20th century]. In: *Slavyanskiy vestnik*. Vol. 2. Moscow: MAKSS Press. pp. 498–512.

39. Proshutinskaya, P.A. (2010) Trilogiya N. Perumova “Kol'tso t'my” kak intertekstualizatsiya romana Dzh.R.R. Tolkina [Nick Perumov's trilogy “The Ring of Darkness” as an intertextualization of the novel by John R.R. Tolkien]. *Kul'tura. Literatura. Yazyk* [Culture. Literature. Language]. Proc. of the Conference. Vol. 2. Yaroslavl: Yaroslavl State Pedagogical University. pp. 71–79.

Информация об авторах:

Путило О.О. – канд. филол. наук, доцент кафедры литературы и методики ее преподавания Волгоградского государственного социально-педагогического университета (Волгоград, Россия). E-mail: dolennor@rambler.ru

Савина Л.Н. – д-р филол. наук, доцент кафедры литературы и методики ее преподавания Волгоградского государственного социально-педагогического университета (Волгоград, Россия). E-mail: larisavina1712@rambler.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

O.O. Putilo, Cand. Sci. (Philology), associate professor, Volgograd State Socio-Pedagogical University (Volgograd, Russian Federation). E-mail: dolennor@rambler.ru

L.N. Savina, Dr. Sci. (Philology), associate professor, Volgograd State Socio-Pedagogical University (Volgograd, Russian Federation). E-mail: larisavina1712@rambler.ru

The authors declare no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 02.04.2022.

The article was accepted for publication 02.04.2022.

Научная статья
УДК 78.083.82+82-1
doi: 10.17223/24099554/19/7

Концептуальный метал-альбом как художественное заявление: текст и контекст (на материале триптиха «Tribute to Harley-Davidson»)

Третьяков Евгений Олегович

Томский государственный университет, Томск, Россия, shvarcengopf@mail.ru

Аннотация. Доказывается, что три музыкальных релиза «Tribute to Harley-Davidson» (1999, 2001, 2003 гг.) можно назвать как концептуальным, так и художественным высказыванием. Метал-группа «Ария», имагологически обращаясь к совершенно, казалось бы, анахроничному образу байкера, ставит философские проблемы свободы и необходимости широтой авторской позиции, явленной и в композиции релизов, нейтрализует одномерность взгляда и на культуру байкерской вольницы, и на человека и мир в целом.

Ключевые слова: «Ария», «Tribute to Harley-Davidson», принципы циклизации, имагология, перевод

Для цитирования: Третьяков Е.О. Концептуальный метал-альбом как художественное заявление: текст и контекст (на материале триптиха «Tribute to Harley-Davidson») // Имагология и компаративистика. 2023. № 19. С. 125–147. doi: 10.17223/24099554/19/7

Original article
doi: 10.17223/24099554/19/7

A conceptual metal album as an artistic statement: Text and context (based on the triptych “Tribute to Harley-Davidson”)

Evgeniy O. Tretyakov

Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation, shvarcengopf@mail.ru

Abstract. The article postulates the independence of the metal composition text. The object of study is a triptych “Tribute to Harley-Davidson”

(1999, 2001, 2003). The author focuses on the implementation of the principles of conceptualization in the lyric discourse and in the context. The first “Tribute to Harley-Davidson” by Aria includes “The hour has struck” (a cover version of the song by the metal band Manowar) – a manifesto song in which an anarchic revolt is considered the only possible *modus operandi* for the hero and his associates. It feeds on Nietzschean ideas – will, a thirst for risk, liberation from everything prescribed by society. This life philosophy is supported by like-minded friends. The hero is a man with an abundance of vitality, for whom the strive for freedom is an instinct, nature. He is a voluntary exile who deliberately rejects the benefits of civilization for liberty of the biker brotherhood. In its turn, “Easy Angel” (an adapted composition of the band “Golden Earring”) demonstrates an extensive attitude to the world, inseparable from curiosity about it, determined by the desire to see eternity through an instant. However, eternity turns out to be hostile to the elemental genius. Thus, the hero’s superhuman nature dooms him to be dissatisfied with the earthly life and take an attempt to overcome earthly gravity. Yet, otherness appears both desirable and hostile to the seeker. The release ends with “Hero of Asphalt” – a statement of the readiness to resist fate and create it and of the destructive and self-destructive radical life philosophy – attractive, but not safe, since it kills its bearer. Thus, Aria consistently exposes the image of a freestyle motorcyclist to more and more analytical comprehension, which ultimately leads to a crisis of romantic ideas about the biker’s life philosophy and states its disastrous consequences. The second part of “Tribute...” opens with “Freedom” – a cover of the White Lion, which affirms the position of spiritual stoicism as the hero’s conscious choice. Trying to get away from the illusory youth and take the path of stoicism is a transition to a world where freedom is just a dream. In the original composition “Calm”, the spiritual unity of the team turns into its despotic domination over an individual to record the process of destruction of the world as a human community. Whether it is a conscious step or not, Aria’s last song of the second “Tribute...” expresses deep disappointment in the values of the biker culture. In “Ride to Live, Live to Ride”, which covers Twisted Sisters, everything that was debunked during the painful way of Aria’s hero gets back on track, and the hero returns to his proud dreams and, later, to sobering up and total disappointment in himself and life. In 2003, Till Lindemann and Richard Kruspe of Rammstein performed a cover version of Aria’s “Calm”, which proves the exceptional status of “Aria” in Russian metal. Thus, the three “Tribute to Harley-Davidson” not only form a conceptual unity, but can obviously be qualified as an artistic statement.

Keywords: Aria, “Tribute to Harley-Davidson”, principles of cyclization, imagology, translation

For citation: Tretyakov, E.O. (2023) A conceptual metal album as an artistic statement: Text and context (based on the triptych “Tribute to Harley-

Davidson”). *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 19. pp. 125–147. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/19/7

Начать следует с констатации того факта, что если отечественная (как, впрочем, и зарубежная (см., например, комментарий к изданию [1])) рок-поэзия (какое словосочетание впервые было использовано на английском языке в 1969 г. в антологии «The Poetry of Rock», по-русски – чуть позже, в 1982 г., будучи введено небезызвестным Артемием Троицким на страницах самиздата «Ухо», и с тех пор вошло в том числе в академический лексикон) ныне, пусть до сих пор зачастую расценивается как маргинальное явление современной культуры, все же практически официально возведена в исследовательский канон филологических штудий: печатаются научные статьи – от ставшей к настоящему моменту классической «Рок-поэзия: текст и контекст» Сергея Добротворского, ознаменовавшей рождение аналитического взгляда на феномен текстоцентризма русской рок-культуры [2], до сводов уже собственно научных публикаций, составляющих продолжающие выходить вплоть до нынешнего времени сборники «Русская рок-поэзия: текст и контекст» (поименованные в честь хрестоматийной работы Добротворского; последний на данный момент выпуск – [3]); пишутся монографии – отметим, в частности, исследование Юрия Доманского (к слову, выступившего в роли идейного вдохновителя в основании упомянутого журнала «Русская рок-поэзия: текст и контекст» и до сих пор являющегося его неизменным автором) «“Тексты смерти” русского рока» [4], продолженное впоследствии монографиями «Русская рок-поэзия: текст и контекст» [5] и «Рок-поэзия: филологический ракурс» [6], а также новейшую его книгу «Поэтика Егора Летова. Беседы с исследователями» [7]; проводятся научные конференции – так, как отмечается в своего рода «дайджесте», анонсирующем проведение филологическим факультетом МГУ им. М.В. Ломоносова конференции «Рок-поэзия как объект филологии» 16 апреля 2019 г., «в силу особой роли рок-культуры в последние годы существования СССР, ее полуподпольного – одновременно и “элитарного” и “периферийного” статуса – слова играли в ней едва ли не более важную роль, чем музыка. Возможно, именно это способствовало большему вниманию к текстовому компоненту песен как со стороны слушателей, так и со

стороны исследователей. Формируется своеобразная, не имеющая полноценных зарубежных аналогов “рок-филология”, в рамках которой песенный текст изучается как с литературоведческих, так и лингвистических позиций. Первопроходцами в этом направлении могут по праву считаться И. Кормильцев, О.Ю. Панова (Сурова), Ю.В. Доманский и целый ряд исследователей, связанных со сборником “Русская рок-поэзия: текст и контекст”. Все они, так или иначе, ставили перед собой вопросы методологического характера, касающиеся как границ подлежащего анализу материала (“Что такое рок-поэзия?”), так и выбора теоретических моделей для описания связей между текстовым и музыкальным компонентами рок-песни (креолизованный текст, поликодовый текст и т.д.)» [8]; наконец, присовокупим к этому, что на базе кафедры теории литературы Тверского государственного университета сложилась школа, исследующая поэтику русского рока (что всегда верифицирует предмет исследования в качестве значимого для теперешнего состояния научной мысли), – то в отношении «тяжелых» музыкальных стилей, начиная с хеви-метал, выступившего источником происхождения таковых, сказать этого не представляется возможным.

Тому есть, разумеется, очевидные причины: с одной стороны, признать в известных симпатиях к хеви-метал – моветон, что связано с «несерьезностью» стиля, который, беря истоки в хард-роке, значительно «спрямил» и упростил как музыкальную, так и текстовую его составляющие, в прямолинейности своей сосредоточившись на том, что ассоциируется с современным представлением о мужественности; с другой стороны, если в роке традиционно исполнитель сам является автором большей части музыкального и текстового материала, то в отечественном метале – что, к слову, отнюдь не характерно для метала мирового, следующего «роковой» традиции выражения себя исполнителем в числе прочего в слове, – за лирику часто отвечают более или менее профессиональные поэты, и пусть ведущие из них признаны в качестве таковых (так, избранные тексты Маргариты Пушкиной, основного автора стихов, легших в основу песен группы «Ария», ставшей основоположником этого обыкновения, представлены в одной из книг 12-томной антологии «Поэты русского рока» [9] – аккуратно между произведениями Земфиры Рамазановой и Светланы Сургановой), все же композиции контаминации

онного характера противятся тому, чтобы воспринимать их как художественно значимые заявления, ибо последние всегда заостренно персонализированны. Наконец, первична здесь музыка, тексты же зачастую играют функциональную роль и предназначены для облегчения восприятия музыкального, в сущности своей, сочинения, что естественным образом препятствует проявлению интереса со стороны литературоведов.

Признавая определенную справедливость приведенных резонов, возьмем на себя смелость экстраполировать заявленную в преамбуле «От редколлегии» 1-го выпуска сборника научных трудов «Рок-поэзия: текст и контекст» установку, постулирующую самостоятельность текста рок-произведения, который «по аналогии с текстом фольклорным или драматическим может являться объектом самостоятельного изучения» [10. С. 3], на хеви-метал как жанр рок-музыки – при всей его неоднозначности и синкретичности. Подобным образом, по мнению Ю. Доманского, альбом в рок-культуре почитается аналогом лирического цикла со свойственными ему отличительными чертами, поскольку «это в подавляющем большинстве случаев авторские контексты; единство композиций, входящих в альбом, обусловлено авторским замыслом; отношения между отдельными композициями и альбомом можно рассматривать как отношения между элементом и системой; альбом озаглавлен самим автором» [11. С. 100]. Разумеется, это не отменяет необходимости выработки аутентичной методологии, опирающейся на согласующийся со специфическими особенностями русской «тяжелой» музыки инструментарий, однако в настоящей статье мы руководствуемся высказанной точкой зрения.

Группа «Ария» вряд ли нуждается в представлении – как справедливо отмечается в предисловии к авторизованной ее биографии, выход которой приурочен к 35-летию юбилею коллектива, ««Ария» – единственная российская “металлическая” группа, не только вышедшая на стадионный уровень, но и закрепившаяся в этом статусе» [12. С. 7]; этой атрибуции вторит апологет становления филологического анализа рок-поэзии и ведущий специалист по ней Ю. Доманский, утверждая: ««Ария» прошла через все штормы и бури, через медные трубы и шумные разводы. И вышла на такой уровень, на который никто из представителей отечественного хеви-

метала никогда не забирался. И уже никогда не заберется. И это тоже вполне себе хорошо» [12. С. 375]. Более того, в контексте представленного исследования стоит отметить, что это одна из очень немногих «тяжелых» формаций, творчество которых робко и фрагментарно, но все же становится предметом исследовательской рефлексии представителей литературоведческого сообщества на протяжении последнего десятилетия (см., например: [13–15]). При этом имеющие место случаи апеллирования к творческой системе группы при всей их немногочисленности в большинстве своем вписываются в одно из приоритетных направлений исследования рок-поэзии в отечественной филологии, которое посвящено проблеме циклизации (репрезентативно, что она определяет содержание третьего–пятого выпусков журнала «Русская рок-поэзия: текст и контекст», а также ряда статей в сборнике «Восемь с половиной: Статьи о русской рок-песенности» (см.: [16])), а основным признаком таковой в рок-поэзии считается «ориентация в музыке и тексте на один концепт» [13. С. 115]; данная статья не исключение: ее объектом является триптих релизов «Tribute to Harley-Davidson», вышедших, соответственно, в 1999, 2001 и 2003 гг., тогда как реализация в них принципов концептуализации, как в лирическом дискурсе, так и на экстра-текстовом уровне, в контексте, выступает предметом. Выбор материала обуславливается небольшим количеством песен в каждом релизе, а также их тематическим единством, что позволяет репрезентативно явить обнаруженные категории.

Как известно, концептуальным считается музыкальный альбом, в котором композиции объединены общей идеей, находящей воплощение во всех составляющих релиза, от музыкальной и текстуальной до композиционной и повествовательной, которая именуется концепцией. Если признать справедливость приведенного суждения, можно констатировать, что практически все «арийские» релизы в большей или меньшей степени отличаются чертами концептуальности (что обуславливается прежде всего спецификой стиля, в русле которого неизменно движется «Ария» в течение своего творческого пути, – «классическ[ого] хеви-метал[а] британского розлива», как охарактеризовал его Виталий Дубинин в одной из пресс-конференций [17]), при том что ни одного в полной мере концептуального альбома в наследии группы не числится – пусть одна из ста-

тей, посвященная альбому 1995 г. «Ночь короче дня», и открывается сентенцией, согласно которой он, «выпущенный после четырехлетнего перерыва в творческой деятельности, как и предшествующие альбомы, был создан концептуальным. Формированию концепции способствовало несколько аспектов. Во-первых, это мотивы и образы, их взаимосвязь, прослеживаемая в песнях альбома; во-вторых, акцент на лирическом герое, от чьего лица ведется повествование <...> в-третьих, тематика песен, подчиненная общей идее» [14. С. 292]. С аргументацией автора можно согласиться, однако все же безапелляционно утверждать, что созданный в достаточно тяжелый в истории группы период, когда она стояла на краю раскола, альбом является концептуальным, вряд ли правомерно: так, на некоторое время группу оставил вокалист Валерий Кипелов, в связи с этим гитарист Сергей Маврин, бывший одним из авторов «арийского» репертуара, покинул коллектив; пертурбации эти привели, например, к тому, что «мелодическая линия “Возьми мое сердце” легла в основу еще одной песни альбома – “Зверь”... тематически же эти две песни никак не связаны» [12. С. 22].

В 1999 г. Сергей Шуняев, глава российского представительства Harley-Davidson, предложил Виталию Дубинину, музыкальному «мозгу» и одному из лидеров «Арии», записать первые в ее истории кавер-версии композиций европейских и американских рок- и метал-групп, объединенных мотоциклетной тематикой; предложение было вызвано тем, что каждый год к открытию и закрытию байкерского сезона устраивалось тематическое мероприятие, известное как Harley-Davidson Party, и к очередному открытию и было решено приурочить запись и презентацию первой части макси-сингла «Tribute to Harley-Davidson» (1999). По словам С. Шуняева, «с 1998 года наша Harley-Davidson Party стала самым модным открытием мотоциклетного сезона в Москве в конце мая. Я предложил записывать каверы на мои любимые байкерские песни и выпускать их для подарков гостям вечеринок. Это был некоммерческий проект» [12. С. 36–37]; это высказывание примечательно тем, что актуализирует своеобразие рассматриваемого сборника: ни концепция, ни номинация, ни музыка и текстовая составляющие (за исключением перезаписанного «Героя асфальта»), ни оформление обложки не принадлежат собственно группе «Ария», что очевидно методологически

усложняет референцию макси-сингла как концептуального релиза. Но в постбартовском пространстве культуры авторская позиция вполне может быть приравнена к реализации дискурсивной интенции текста к самопорождению (см.: [18]), что в известной степени снимает указанную проблему.

Вместе с тем, согласно авторитетному мнению Игоря Фоменко, в качестве универсальных циклообразующих связей выделяются заглавие, композиция, изотопия, пространственно-временной континуум и полиметрия [19. С. 32]; при этом наименование может не принадлежать автору – вспомним, что «Пушкин всего один (и то в варианте) раз оговорился: “маленькие трагедии”». Но воспринимающее сознание – читателей, издателей – отвергло все возможные, пушкинские же, названия: “драматические сцены”, “драматические очерки”, “драматические изучения” и т.д. – и избрало: “маленькие трагедии”. Я уверен, что здесь не было ни произвольности, ни случайности» [20. С. 141], что отнюдь не помешало издательскому варианту закрепиться в последующей эдиционной практике как заглавию созданного Пушкиным художественного единства. В случае «арийского» макси-сингла название, предложенное С. Шуняевым, отражает как сущность проекта – ориентацию на освоение традиций мировой рок- и метал-музыки, воплощенной в мотоциклетной тематике, так и – имплицитно – уважительное отношение к интересам друга и инвестора группы, известного не только как популяризатора, но и как большого любителя Harley-Davidson. А значит, за внешней безличностью наименования уже прозревается то, что, формально скрывая свое «я», группа ищет иные формы выражения за счет контекстуальных смыслов. Это заявляется и обложкой, нетипичной для релизов «Арии», оформлении которой занимался сам Шуняев и на которой над мотоциклетным мотором размещен узнаваемый логотип группы, и словом «tribute», подразумевающим установку на «продуктивную рецепцию», когда под влиянием литературно-музыкальных произведений создаются новые художественные артефакты, озаменованные авторским осмыслением оригинальных композиций: так, не случайно «Return of the Warlord» «Manowar» и «Going to the Run» «Golden Earring» в интерпретации «Арии» изменили свои имена, превратившись соответственно в «Пробил час» и «Беспечного ангела».

Что касается композиции, в отличие от приведенного примера, касающегося «Маленьких трагедий», в которых «порядок расположения текстов соответствовал последовательности их написания. Трудно сказать, насколько этот принцип издания отвечал пушкинской воле, но реальность такова, и с ней приходится считаться» [21. С. 420–421], в случае «Tribute to Harley-Davidson» композиционная организация макси-сингла четко выверена самой группой. Известно, что первым в Tribute to Harley-Davidson Party стал «Going to the Run» «Golden Earring», однако в итоговом варианте открывает макси-сингл песня «Return of the Warlord» «Manowar», переведенная Маргаритой Пушкиной, как уже было сказано, как «Пробил час».

Американская хеви-метал-группа «Manowar», известная бескомпромиссным следованием курсом апологетики анахроничной в современных реалиях маскулинности во всей полноте ее воплощений – от воинственных богов скандинавской мифологии до наемников, ставших героями ансамблевого экшн-фильма Сильвестра Сталлоне «The Expendables», – представлена манифестным боевиком, в котором анархический бунт позиционируется в качестве единственно возможного для героя и его соратников *modus operandi*, что питается не в последнюю очередь ницшеанскими идеями, среди которых субстанциальные – это жажда риска, освобожденность от всего определенного социумом. «Я не состарюсь никогда, в крови огонь, а не вода // А не по нраву я кому-то – мне плевать // Колеса есть и есть друзья, горячий ветер и гроза // Пока не сдохнем по дороге будем гнать!» [22] – это собственное слово героя, его отчетливо выраженная позиция (формально подкреплённая тем, что выдающийся звукорежиссер Евгений Трушин «скрупулезно поработал над вокалом – в “Пробил час” в голосе Кипелова есть много эффектов, включая овердрайв, – эффекты используются при обработке голоса» [12. С. 38]), которая поддерживается «друзьями»-единомышленниками, и потому утверждение героем своего «я» есть не только индивидуалистическая интенция, но и знак приобщения к той философии жизни, в которой вольность – высшая ценность, разделяемая другими – пусть и немногими, теми, кто добровольно «выломил» себя из социума, вырвался из его диктата; антураж «горяч[его] ветр[а] и гроз[ы]» – качество сознания избранных: свободного, стихийного, неукротимого. И отнюдь не случайно начинается этот панегирик

свободе от любых ограничений («Никто меня не понял: ни школа, ни семья // Мой удар учитель помнит, и не зря» [22]) словами «Все сказаны слова, все сделаны дела // И снова вместе на дороге мы с тобой» [22], а завершается – «Мы в прошлом победили и не глядим назад // Мы здесь, чтоб дать пинка врагам под зад // Эй, почувствуй мощь колес и подними свой тост // Тост за нас и этот ад!» [22]. Байкеры – представители цельного сознания, не обремененного рефлексией, думанием о грехе (поэтому упоминание ада лишено негативных коннотаций), носители иной системы ценностей, и главная ценность в этом мире бунтарей – свобода, понимаемая как «свобода от»; жизнь для них – борьба, самоутверждение, радость от попрания врага. Герой – человек с избытком жизненных сил, для которого устремленность к свободе – инстинкт, природа, добровольный изгнанник, сознательно отринувший блага цивилизации ради вольности байкерского братства.

В книге об «Арии» эта адаптация называется «бесшабашной» (впрочем, таков и оригинал, переведенный, надо сказать, довольно точно¹); также отмечается, что, «с одной стороны, текст у Маргариты Пушкиной со всеми этими “больше пива, больше хеви” и “не по нраву я кому-то – мне плевать” получился довольно хулиганским. С другой – фразы типа “мы в прошлом победили и не глядим назад” отлично вписывались в российские реалии» [12. С. 38]. Это наложение смыслов коррелирует с заявленным названием макси-сингла стремлением к диалогу культур, а выдвижение композиции в инициальную позицию заявляет начало развития отношения к жизненной философии, отстаиванием которой предстает данная песня.

Действительно, идеализация свирепого, агрессивного дерзания обрести и защищать свое право на абсолютную свободу («Пробил час – не остановишь нас // Свыше контролю не бывать» [22]), лютой решимости применить насилие против абстрактных «врагов», в каком бы облики они ни представляли, контрастно уступает место

¹ Не будем полемизировать здесь с субъективным и ничем не подкрепленным утверждением о том, что ««арийская» версия звучит более сочно, чем оригинал», и явно преувеличенным дифирамбом о том, что «рокот мотора настоящего “железного коня” во время соло сравним с гласом архангельской трубы» [12. С. 38].

прямо противоположному взгляду как на романтического протестанта и свободолюбца, так и на самого лирического героя, явленному во втором номере релиза – балладе «Беспечный ангел», созданной «по мотивам» «Going to the Run» группы «Golden Earring». Это преобразование репрезентирует переход от однозначности принятия означенных в «Пробил час» аксиологических доминант к наделению их драматичными и остроконфликтными чертами; сама система ценностей при этом не дискредитируется – речь идет о ее проблематизации. «Беспечный ангел» знаменует таковую.

Если переименование мощного боевика «Manowar» обусловлено тем, что второй альбом группы, вышедший в 1983 г., открывается композицией «Warlord», естественным продолжением которой и выступает «Return of the Warlord», «Ария» же, перенеся его в иной контекст, придала «Пробил час» характер автономности – точнее, связала его с содержанием уже своего релиза, то «Беспечный ангел» стал оным явно под влиянием легендарного контркультурного фильма «Беспечный ездук» (1969), что отражается и в тексте, трансформированном в куда более значительной степени, нежели в случае предшествующей композиции: так, в отличие от оригинала, финал «арийской» песни может быть проинтерпретирован как намек на смерть героя – неслучайно «Маргарита Пушкина придумала бродягу, который сообщил, что герой отправился в рай» [12. С. 38] (это тоже «рифмуется» с драматическим аккордом, венчающим сюжет культовой кинокартины Денниса Хоппера). Другими словами, «Ария» отходит от буквалистской передачи реалий “Going to the Run”, по его канве вышивая новый узор и создавая во многом отличное от него, самостоятельное произведение. К слову, это закономерно находит отражение и в музыкальной аранжировке, поскольку, «в отличие от оригинала, “Ария” даже не стала делать упор на клавишные, ограничившись эффектным сочетанием партий электрической и акустической гитар» [12. С. 38].

В противовес явленной в «Пробил час» дикой банде «ангелов ада», утонченный «беспечный ангел» не чужд хорошего вкуса и изысканных манер, а романтизация героя доходит здесь до подлинной идеализации: «И в гостиной при свечах он танцевал, как бог...» [23]; ввиду этого неудивительно, что, в отличие от текста «Going to the Run», где герой имел имя – Эд, в «арийской» версии он становит-

ся безымянным духом («он был везде...» [23]), антропологической универсалией, олицетворяющей лучшие черты человека вообще. Внутренняя сущность героя равновелика окружающему миру («включал в себя целый свет» [23]); также он позиционируется как некий блуждающий дух, вечный странник, скиталец («Но он исчез и никто не знал // Куда теперь мчит его байк» [23]). Разрушительность презрения к ничтожному существованию обывателей, пронизывающего предшествующую композицию, сменяется экстенсивным принципом отношения к миру, неотделимым от любопытства к нему и признания равновеликости всех его изводов, формирующих единство бытия, что обуславливает то, что песня начинается следующей характеристикой: «Этот парень был из тех, кто просто любит жить // Любит праздники и громкий смех, пыль дорог и ветра свист...» [23]. Выявленная экстенсивность определяется стремлением сквозь миг прозреть вечность: «Под гитарный жесткий рок, который так любил // На Харлее он домчать нас мог до небес и звезд любимых» [23], претензией на обретение позиции «надмирности»: «Один бродяга нам сказал // Что он отправился в рай» [23]. Но вечность оказывается враждебной к стихийному гению: «Но ад стал союзником рая в ту ночь // Против тебя одного...» [23] (что кардинально меняет характер изображаемого по сравнению с композицией «Golden Earring», в которой «well, heaven and hell came together that night // Only for you this time», т.е. «ад стал союзником рая в ту ночь» не «против тебя», а, напротив, «для тебя»). И потому финальное «он отправился в рай» оставляет чувство недоумения: бесприютный ангел – не «изгнанник рая», ибо, как было отмечено выше, «на Харлее он домчать нас мог до небес и звезд любимых», но может ли он «с небом примириться» [24. С. 375, 396]?.. Таким образом, сверхчеловеческая природа героя обрекает его на пребывание в двух измерениях: земная жизнь не может удовлетворить его до конца, и отсюда – попытка прорваться сквозь земное притяжение, преодолеть таковое, но инобытие предстает одновременно и желанным, и недоброжелательным по отношению к взыскующему его.

Мощь и сила духа героя предопределяют исключительное место, которое занимает он даже среди равных, что неоднократно подчеркивается такими формулировками, как «таких друзей больше нет» [23], «мой друг давал команду братьям // Вверх поднимая кулак»

[23] или «ты один только друг, друг на все времена // Не много таких среди нас» [23]; другими словами, как и «Пробил час», «Беспечный ангел» базируется не на антитезе, но «мы – они», а на противопоставлении «его» и «нас» (пусть он и «был <...> всегда своим» [23]). Герой здесь – уже не субъект, но объект наблюдения и изображения; заявляется дистанция, различие повествующего сознания и героя.

Это несходство достигает апофеоза в третьей композиции – специально перезаписанном «Герое асфальта», впервые появившемся в одноименном альбоме 1987 г. И если «в аранжировке ничего существенно менять не стали, лишь опустили на тон тональность, а непокорный гонщик из знаковой песни “Арии” изменился сообразно реалиям времени – заматерел и посуровел. В голосе Валерия Кипелова стало меньше растерянности и больше решимости, а реплики “друга” героя асфальта “жми вперед!” и “тормози!” приобрели едва уловимый издевательский оттенок. Гитара звучит с примочкой, делающей риффы похожими на рокот мотора. А в припеве появились клавишные партии, дающие четкое представление о том, как “пел асфальт” под колесами бесшабашного мотоциклиста» [12. С. 38], то помещение номера в иной контекст актуализирует несколько отличные семантические составляющие текста.

Прежде всего окончательно меняются отношения нарратора и героя – если в «Пробил час» и «Беспечном ангеле» первый имеет диегетическую природу, то в «Герое асфальта» он недиегетический, и это перемещение нарратора исключительно в план повествования, экзегесиса (см.: [25. С. 80–81]), свидетельствует о занятии повествующим сознанием позиции отстранения от изображаемого, т.е. об отчуждении его от принципов, декларируемых актором композиции.

Последний же, будучи двойником непримиримых «воинов дороги» из «Пробил час» («Твой дом стал для тебя тюрьмой // Для тех, кто в доме, ты – чужой...» [26]), скоростью выражает неприятие существующего мира и его ценностей («Как зверь мотор в ночи ревет // Пусть, разъезд и разворот... // Ты мстил за груз нелюбви прошлых лет» [26]) и максималистски воплощает кредо «пока не сдохнем по дороге – будем гнать», трагически погибая в столкновении с таким же романтиком, одержимым жаждой идеала и находящимся в поиске воли: «Был миг – ты верил в знак удач // Ведь ты был молод и горяч // Но твой двойник мчал навстречу тебе // Он был свободен, как и ты

// Никто не крикнул: “Тормози!” // Такой приказ неизвестен судьбе» [26]. Эта драма обращает к сути конфликта, который разворачивается вокруг главной ценности – способов реализации внутренней свободы; эта проблема остро и болезненно стоит для самих героев двух последних песен. «Ария» своей «визитной карточкой» – высказыванием не только о готовности воспротивиться судьбе и творить ее самому, но и о разрушительности и саморазрушительности радикальной жизненной философии, которая притягательна, но и не безопасна, ибо убивает своих носителей, – неоднозначно завершает байкерскую тему релиза.

И потому совершенно обоснованно макси-сингл закрывается инструментальной версией (или, как указано в издании, *karaoke version*) «Беспечного ангела», звучащей поистине как «реквием по сгинувшим на бескрайних российских дорогах братьям-байкерам» [12. С. 38].

Таким образом, воздав в «Пробил час» дань романтической традиции восприятия вольного мотоциклиста, в последующих композициях группа подвергает этот образ все более аналитическому осмыслению, приводящему в итоге к кризису романтических представлений относительно жизненной философии байкера и констатации ее губительных последствий. Обращаясь же к контексту, отметим, что, начав с кавера, во всех отношениях приближенного к оригиналу, «Ария» «Героем асфальта» включает себя в пантеон представителей мировой метал- и рок-музыки, чье творчество значимо для выражения идеалов байкерской культуры. И такое развитие авторского взгляда, формирующее стойкое впечатление своего рода «взросления», выработки все более трезвого взгляда на амбивалентный феномен «свободы от», с одной стороны, и явно осознанное позиционирование себя как коллектива, достойного занять место на музыкальном метал- и рок-небосклоне место наряду с «Manowar» и «Golden Earring» – с другой, вполне позволяет назвать первый «Tribute to Harley-Davidson» концептуальным релизом, содержащим все выявленные И. Фоменко циклообразующие связи.

Спустя два года выходит вторая часть «Tribute to Harley-Davidson», ставшая одним из редчайших релизов «Арии», будучи выпущена ограниченным количеством для распространения только на фестивале «Moscow Harley Party 2001». На обложке даже не ука-

зано название коллектива, что связано с тем, что сингл стал результатом коллаборации: из трех представленных на нем композиций две принадлежат «Арии», одну исполняет группа «Мастер». Несмотря на то что изначальная идея, принадлежащая С. Шуняеву, осталась прежней – художественное осмысление образов представителей байкерской культуры, возникающих в инациональной музыкальной среде, – авторское представление «Арии» о ее реализации претерпело значительные трансформации по сравнению с явленным в 1999 г.

«Ария», согласно справедливому наблюдению Маргариты Пушкиной, «выбрала для себя из двух предложенных друзьями-спонсорами песен самую нехарактерную для себя вещь» – композицию “Cry for freedom” американской хард-рок-группы “White Lion”, и «нехарактерность для “Арии” “львиной” музыки отметили практически все, кто слышал песню “Свобода”. Исполнителей узнавали скорее благодаря вокалу Кипелова. По тексту с творением Вито Братта совпадали лишь некоторые отдельные строчки, в целом получившаяся баллада <...> по просьбе друзей-спонсоров “Арии” была неразрывно связана с племенем мотокентавров...» [27]. Группа, формально продолжая оставаться верной концепции создания кавер-версий, творит, по сути, мистификации, заявляя право на иные сюжеты и иную поэтику.

Вместо «Наши братья в застенках // Но никакого преступления не совершено // Я называю это расизмом...» и «Детей отняли // Семьи разрушены // А миллионы умерли от голода // Мы не можем идти по этому пути!» [27], что декларируется в политизированном «Призыве к свободе» «White Lion», «арийская» «Свобода» открывается утверждением позиции духовного стоицизма как осознанного выбора героя: «Огонь все ярче, страницы жизни в нем горят. // Что будет дальше – об этом знаю только я» [28], и продолжается признанием и стоическим принятием неизбежности того, что смерть неизменно сопровождает тех, кого «в бесконечность уносит // Поток стальных машин» [28], демонстрирующими мужество и стойкость в борьбе с судьбой: «А тот, кого выбрала смерть, // Других ей не отдаст. // Он тенью скользит рядом с нами // И охраняет нас» [28] – при всей хрупкости этой эфемерной защиты со стороны того, кто сам пал в столкновении с непреодолимой трансцендентной силой. И это старание уйти от иллюзий молодости, явленных в первом “Tribute to

Harley-Davidson”, встать на путь стоицизма – отражение новых реалий, переход в мир, где свобода – всего лишь мечта, невзирая на попытки убедить себя в том, что «другая жизнь – не сон. // Я был для нее рожден» [28]: «Мы верим, что есть свобода // Пока жива мечта // Верим в свою свободу // И будет так всегда» [28]; отсюда – тавтологическое повторение ключевого глагола «верим», обозначающего работу интуиции, что увенчивается страстным постулированием того, что устремленность к мечте неотменима и отнять ее невозможно, в последних словах: «Во все века пусть будет так» [28].

То, что герой «Свободы» – не индивидуалист, но часть коллектива, находит логическое продолжение (и завершение) в закрывающем треке сингла – композиции «Штиль», исполненной «Арией» дуэтом с легендой «тевтонской школы хеви-метал», основателем и вокалистом групп “Ассерт” и “U.D.O.” Удо Диркшнайдером. На первый взгляд может показаться, что песня выбивается из формальной логики “Tribute to Harley-Davidson”, поскольку посвящена раскрытию вовсе не мотоциклетной тематики; однако тема байкерской культуры, как было продемонстрировано, последовательно служит цели проблематизации границ таких понятий, как сила и слабость, жалость и презрение к бессилию, рубежа между добром и злом, силой и нравственностью, и в таком понимании местоимение «мы» как вербальный герой произведения, выражение духовного единства коллектива, заявленный как в «Пробил час», так и в «Свободе», обрачивается иными смысловыми гранями: на грани жизни и смерти, когда «наш корабль забыт // Один, в мире скованном сном» [29], «смерть одного лишь нужна // И мы, мы вернемся домой!» [29]; опозитизированность пребывания личности среди других, обретение ею своего места среди товарищей, глубоко антропологичные в упомянутых композициях, в «Штиле» перевоплощаются в деспотическое господство команды над человеком, фиксируется процесс разрушения мира как человеческой общности. Вновь обозначается этико-философский потенциал избранных произведений «арийского» творчества – глубинный интерес к нравственным проблемам личности в их экзистенциальном преломлении, достигающий апогея в воистину ужасающем финале: «И в последний миг // Поднялась волна, // И раздался крик: // “Впереди земля!”» [29]. Чудовищная абсурдность, субстанциальная тщетность принятого командой страш-

ного решения, согласно которому «его кровь и плоть // вновь насытит нас // А за смерть ему // Может, Бог воздаст!» [29], прочитывается и как неприкрытая полемика с обветшавшей христианской моралью (еще одна отсылка к идеологии «Пробил час»), и как реквием по погибшей человечности. А с учетом того, что прославленный outlaw-мотоклуб «Ангелы ада» на русской почве имеет аналог в виде первого в СССР официального байкерского клуба «Ночные волки», строки «нет, гром не грянул с небес // Когда пили кровь как зверье...» [29] приобретают значение острой дискуссии с той системой ценностей, что возвеличивается уже в первой композиции первого «Tribute to Harley-Davidson»; осознанный это шаг или нет, но «Ария» последней песней «Tribute...» второго «закольцовывает» переживание и осмысление байкерской культуры глубоким разочарованием в ее аксиологических основах – вплоть до констатации духовного кризиса.

Между двумя среднетемповыми композициями «Арии», кавер-версией и оригинальным произведением, врывается треш-металлический боевик «Ride to Live, Live to Ride», возможность исполнить который В. Дубинин, будучи продюсером и куратором проекта, предоставил группе «Мастер». И это вряд ли случайность – ревущая песня «Twisted Sisters», которая «отличалась напористостью и жесткостью» [27], контрастировала с мировоззренческими обретениями героя «Арии» (если считать таковым носителя лирического сознания, прошедшего «дорогой тяжелых испытаний» от «Пробил час» до «Штиля») наивной уверенностью в том, что «ты зверь, ты Бог, // Ты Дьявол дорог» [30], и «друзья поймут, дай срок!» [30]; Lexx, новый на тот момент вокалист «Мастера», рычал в сопровождении грохочущих инструментов: «В любой безумной гонке // Ты должен первым быть» [30], ибо «You ride to live to ride!» [30]. В этой песне, нарративная стратегия которой – повествование, ведущееся от 2-го лица – отсылает одновременно к «Герою асфальта» и «Штилю», образность – к «Беспечному ангелу», максимально «удешевляя» его («...и мчи хоть в ад, // Хоть в благостный рай» [30]), а пафос – к «Пробил час», все, что было развенчано мучительным путем «арийского» героя, возвращается на круги своя, и герой «Мастера», в свою очередь, стремится к гордым мечтам, а после – сомнениям, тревогам и, наконец, отрезвлению и тотальной разочарованности в себе и жизни, исчерпывающе показанной в следующем за «Ride to Live, Live to Ride» «Штиле».

Ввиду выявленных закономерностей развития авторской мысли неслучайна в некотором роде «зеркальность» расположения композиций в двух частях концептуальной дилогии: два боевика и центральная баллада – в случае первого «Tribute to Harley-Davidson» (не считая инструментального варианта «Беспечного ангела»), и две среднетемповые композиции, обрамляющие боевик, составляющие «Tribute...» второй. В такой композиции видится органичное сочетание своего рода «материи» первой части и «духа» второй, где возрастает удельный вес проявлений философской рефлексии, а также экзистенциальной проблематики.

При этом сотрудничество с Удо Диркшнайдером может восприниматься как признание мировой рок- и метал-общественностью статуса «Арии» в качестве коллектива, творчество которого имеет большое значение для таковой, благодаря чему «кодовое слово “легенда” всплывает в контексте группы довольно часто» [12. С. 8]; это самопозиционирование «Арии» крепнет.

Окончательному упрочению этого положения способствовал выход третьего сингла серии, стоящего особняком среди изданий проекта «Tribute to Harley-Davidson» и названного Денисом Ступниковым «самым пикантным» [12. С. 40] их них. Действительно, выпущенный в 2003 г. в честь 100-летия бренда Harley-Davidson сингл содержал лишь один трек – «Schtiel», представляющий собой кавер-версию «арийской» композиции и исполненный Тиллем Линдеманом и Рихардом Круспе из группы «Rammstein». Поскольку осуществлять рассмотрение этого релиза с филологического ракурса видится методологически некорректным, отметим лишь, что, начавшись с имагологического переосмысления «Арией» посвященных мотоциклетной тематике композиций культовых американских и европейских метал- и рок-формаций, завершился проект исполнением ведущим коллективом, ставшим олицетворением музыкального направления Neue Deutsche Härte, кавер-версии песни самой «Арии», что доказывает беспримерность положения, занимаемого «Арией», в русском метале.

Таким образом, три «Tribute to Harley-Davidson» в своем соотношении формируют, говоря словами Михаила Бахтина, пространство диалога, мир, сотканный из диалогической ткани, в котором перевод музыкальных и текстовых составляющих оригинальных композиций

выступает как посредник, т.е. феномен, общий для нескольких культур. Казалось бы, это выдвигает на первый план проблему эквивалентности – возможности передать инолитературный и инокультурный опыт средствами своей национальной поэтики; но «Ария», совмещающая чужое и свое, уходит от такой постановки вопроса и на совершенно, на первый взгляд, анахроничном и однозначном материале бытования неистовых мотоциклистов ставит философские проблемы свободы и необходимости, приобретающие заостренную актуальность для максималиста, человека с пробудившимся чувством личности и широтой авторской позиции, проявляющейся в числе прочего в композиционном строении релизов, нейтрализует одномерность взгляда не только на культуру байкерской вольницы, но и на человека и мир в целом. И с этой точки зрения назвать творение группы «Tribute to Harley-Davidson» концептуальным, но главное – художественным высказыванием (пусть некоторая эстетическая ограниченность и видится очевидной) вовсе не представляется преувеличением.

Список источников

1. *Моррисон Дж.* Произведения Джима Моррисона. М. : Галин А.В., 2020. 528 с.
2. *Добровольский С.* Рок-поэзия: текст и контекст // Молодежь и культура. Л. : ЛГИТМИК, 1990. С. 78–82.
3. Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2021. № 21.
4. *Доманский Ю.* «Тексты смерти» русского рока: пособие к спецсеминару. Тверь : Твер. гос. ун-т, 2000. 110 с.
5. *Доманский Ю.* Русская рок-поэзия: текст и контекст. М. : Intrada ; Изд-во Кулагиной, 2010. 230 с.
6. *Доманский Ю.* Рок-поэзия: филологический ракурс. М. : Intrada, 2015. 272 с.
7. *Доманский Ю.* Поэтика Егора Летова. Беседы с исследователями. М. : Выргород, 2021. 320 с.
8. Рок-поэзия как объект филологии. URL: <https://discours.philol.msu.ru/event/рок-поэзия-как-объект-филологии>
9. Поэты русского рока: З. Рамазанова, М. Пушкина, С. Сурганова, О. Арефьева, А. Апрелева, Н. Бондарева, А. Белокурова, Д. Давыдова, С. Косенко, Р. Анчевская, Ю. Тузова, Ю. Теуникова, А. Герасимова, О. Мусина, С. Чапурина, Н. Штраль. СПб. : Азбука-классика, 2005. 624 с.
10. От редколлегии // Русская рок-поэзия: текст и контекст : сб. науч. тр. Тверь : Твер. гос. ун-т, 1998. Вып. 1. С. 3–4.

11. Доманский Ю. Циклизация в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст : сб. науч. тр. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. Вып. 3. С. 99–122.
12. Ступников Д. «Ария»: Возрождение легенды. Архивные фотографии, документы, живой рассказ участников. М. : АСТ: Кладезь, 2020. 384 с.
13. Сибяева Т. Заглавие и композиция как основные циклообразующие связи альбомов группы «Ария» 1985–1995 гг. // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2010. № 11. С. 113–121.
14. Ильин С. Концепция альбома «Ночь короче дня» группы «Ария»: основные аспекты // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2013. № 14. С. 292–296.
15. Ингвар Р., Михалева Т. Портреты исторических личностей в текстах песен группы «Ария» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2020. № 20. С. 192–198.
16. Восемь с половиной. Статьи о русской рок-песенности : сб. науч. ст. Калининград : Изд-во РГУ им. И. Канта, 2007. 100 с.
17. Группа «Ария» // Lenta.ru. URL: <https://lenta.ru/conf/aria/>
18. Барт Р. Смерть автора // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М. : Прогресс, 1994. С. 384–391.
19. Фоменко И. О поэтике лирического цикла : учеб. пособие. Калинин : КГУ, 1984. 78 с.
20. Скотов Н. Возвращаясь к сути спора // Вопросы литературы. 1979. № 2. С. 139–152.
21. Янушкевич А. История русской литературы первой трети XIX века : учеб. пособие. М. : Флинта, 2013. 748 с.
22. Пробил час // Штиль (2002) // Ария // Тексты // Главная // Официальный сайт Маргариты Пушкиной. URL: <http://margenta.ru/teksti/ariya/shtil2002-/probil-chas/>
23. Беспечный ангел // Штиль (2002) // Ария // Тексты // Главная // Официальный сайт Маргариты Пушкиной. URL: <http://margenta.ru/teksti/ariya/shtil2002-/bespechniy-angel/>
24. Лермонтов М. Демон: Восточная повесть // Собрание сочинений : в 4 т. 2-е изд., испр. и доп. Л. : Наука, 1979–1981. Т. 2. С. 374–404.
25. Шмид В. Нарратология. М. : Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
26. Герой асфальта // Герой асфальта (1987) // Ария // Тексты // Главная // Официальный сайт Маргариты Пушкиной. URL: <http://margenta.ru/teksti/ariya/geroy-asfalta1987-/geroy-asfalta/>
27. Tribute to Harley Davidson, part 2 // Ария Маргариты (главы) // Книги // Лирика и проза // Главная // Официальный сайт Маргариты Пушкиной. URL: <http://margenta.ru/lirika-i-proza/knigi/ariya-margaritiglavi-/Tribute-to-Harley-Davidsonpart-2/>
28. Свобода // Штиль (2002) // Ария // Тексты // Главная // Официальный сайт Маргариты Пушкиной. URL: <http://margenta.ru/teksti/ariya/shtil2002-/svoboda/>

29. Штиль // Химера (2001) // Ария // Тексты // Главная // Официальный сайт Маргариты Пушкиной. URL: <http://margenta.ru/teksti/ariya/himera2001-/shtil/>

30. Ride to Live, Live to Ride // Tribute to Harley-Davidson [сингл] (2001) // Мастер // Тексты // Главная // Официальный сайт Маргариты Пушкиной. URL: <http://margenta.ru/teksti/master/TRIBUTE-TO-HARLEY-DAVIDSONsingl-2001-/Ride-to-LiveLive-to-Ride/>

References

1. Morrison, J. (2020) *Proizvedeniya Dzhima Morrisona* [Works by Jim Morrison]. Moscow: Galin A.V.

2. Dobrotvorskiy, S. (1990) *Rok-poeziya: tekst i kontekst* [Rock poetry: text and context]. In: Dobrotvorskiy, S.N. (ed.) *Molodezh' i kul'tura* [Youth and Culture]. Leningrad: LGITMIK. pp. 78–82.

3. Domanskiy, Yu.V. et al. (eds) (2021) *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian rock poetry: text and context]. Vol. 21. Yekaterburg: [s.n.].

4. Domanskiy, Yu. (2000) *"Teksty smerti" russkogo roka* ["Texts of death" of Russian rock]. Tver: Tver State University.

5. Domanskiy, Yu. (2010) *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian rock poetry: text and context]. Moscow: Kulagina.

6. Domanskiy, Yu. (2015) *Rok-poeziya: filologicheskiy rakurs* [Rock poetry: a philological perspective]. Moscow: Intrada.

7. Domanskiy, Yu. (2021) *Poetika Egora Letova. Besedy s issledovatelyami* [Poetics of Egor Letov. Conversations with researchers]. Moscow: Vyr-gorod.

8. Moscow State University. (n.d.) *Rok-poeziya kak ob"ekt filologii* [Rock poetry as an object of philology]. [Online] Available from: [https://discours.philol.msu.ru/event/rok-poeziya-kak-ob"ekt-filologii](https://discours.philol.msu.ru/event/rok-poeziya-kak-ob)

9. Soya, A. et al. (eds) (2005) *Poety russkogo roka: Z. Ramazanova, M. Pushkina, S. Surganova, O. Aref'eva, A. Apreleva, N. Bondareva, A. Belokurova, D. Davydova, S. Kosenko, R. Anchevskaya, Yu. Tuzova, Yu. Teunikova, A. Gerasimova, O. Musina, S. Chapurina, N. Shtral'* [Poets of Russian rock: Z. Ramazanova, M. Pushkin, S. Surganova, O. Arefieva, A. Aprelev, N. Bondareva, A. Belokurova, D. Davydova, S. Kosenko, R. Anchevskaya, Yu. Tuzova, Yu. Teunikova, A. Gerasimova, O. Musina, S. Chapurina, N. Shtral']. St. Petersburg: Azbuka-klassika.

10. Domanskiy, Yu.V. (ed.) (1998) *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian rock poetry: text and context]. Vol. 1. Tver: Tver State University. pp. 3–4.

11. Domanskiy, Yu. (2000) *Siklizatsiya v russkom roke* [Cyclization in Russian rock]. In: Domanskiy, Yu.V. (ed.) *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian rock poetry: text and context]. Vol. 3. Tver: Tver State University. pp. 99–122.

12. Stupnikov, D. (2020) *"Ariya": Vozrozhdenie legendy. Arkhivnye fotografii, do-kumenty, zhivoy rasskaz uchastnikov* [Aria: Revival of a legend. Archival photographs, documents, live story of the participants]. Moscow: AST: Kladez'.

13. Sibaeva, T. (2010) *Zaglavie i kompozitsiya kak osnovnye tsikloobrazuyushchie svyazi al'bomov gruppy "Ariya" 1985–1995 gg.* [The title and composition as the main cycle-forming links of the albums of Aria band in 1985–1995]. In: Domanskiy, Yu.V. (ed.) *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian rock poetry: text and context]. Vol. 11. Tver: UrSPU. pp. 113–121.

14. Ilin, S. (2013) *Kontseptsiya al'boma "Noch' koroche dnya" gruppy "Ariya": osnovnye aspekty* [The concept of the album "Night is shorter than day" by Aria: main aspects]. In: *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian rock poetry: text and context]. Vol. 14. pp. 292–296.

15. Ingvar, R. & Mikhaleva, T. (2020) *Portrety istoricheskikh lichnostey v tekstakh pesen gruppy "Ariya"* [Portraits of historical figures in the lyrics of Aria band]. In: *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian rock poetry: text and context]. Vol. 20. pp. 192–198.

16. Immanuel Kant Baltic Federal University. (2007) *Vosem' s polovinoj. Stat'i o russkoy rok-pesenosti* [Eight and a half. Articles about Russian rock songs]. Kaliningrad: Immanuel Kant Baltic Federal University.

17. Lenta.ru. (n.d.) *Gruppa "Ariya"* [Aria Band]. [Online] Available form: <https://lenta.ru/conf/aria/>

18. Barthes, R. (1994) *Izbrannye raboty. Semiotika. Poetika* [Selected Works. Semiotics. Poetics]. Translated from French. Moscow: Progress. pp. 384–391.

19. Fomenko, I. (1984) *O poetike liricheskogo tsikla* [On the poetics of the lyrical cycle]. Kalinin: KSU.

20. Skatov, N. (1979) *Vozvrashchayas' k suti spora* [Returning to the essence of the dispute]. *Voprosy literatury*. 2. pp. 139–152.

21. Yanushkevich, A. (2013) *Istoriya russkoy literatury pervoy treti XIX veka* [History of Russian Literature of the first Third of the 19th Century]. Moscow: Flinta.

22. Margarita Pushkina Official Site. (n.d.) *Probil chas. Shtil' (2002)* [The hour has struck. Calm (2002)]. [Online] Available from: <http://margenta.ru/teksti/ariya/shtil2002-/probil-chas/>

23. Margarita Pushkina Official Site. (n.d.) *Bespechnyy angel. Shtil' (2002)* [Carefree Angel. Calm (2002)]. [Online] Available from: <http://margenta.ru/teksti/ariya/shtil2002-/bespechniy-angel/>

24. Lermontov, M. (1979–1981) *Sobranie sochi-neniy: v 4 t.* [Collected Works: in 4 vols]. 2nd ed. Vol. 2. Leningrad: Nauka. pp. 374–404.

25. Schmidt, W. (2003) *Narratologiya* [Narratology]. Translated from German. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury.

26. Margarita Pushkina Official Site. (n.d.) *Geroy asfal'ta. Geroy asfal'ta (1987)* [Hero of Asphalt. Hero of Asphalt (1987)]. [Online] Available from: <http://margenta.ru/teksti/ariya/geroy-asfalta1987-/geroy-asfalta/>

27. Margarita Pushkina Official Site. (n.d.) *Tribute to Harley Davidson. Part 2.* [Online] Available from: <http://margenta.ru/lirika-i-proza/knigi/ariya-margaritiglavi-/Tribute-to-Harley-Davidsonpart-2/>

28. Margarita Pushkina Official Site. (n.d.) *Svoboda. Shtil' (2002)* [Freedom. Calm (2002)]. [Online] Available from: <http://margenta.ru/teksti/ariya/shtil2002-/svoboda/>

29. Margarita Pushkina Official Site. (n.d.) *Shtil'. Khimera (2001)* [Calm. Chimera (2001)]. [Online] Available from: <http://margenta.ru/teksti/ariya/himera2001-/shtil/>

30. Margarita Pushkina Official Site. (n.d.) *Ride to Live, Live to Ride. Tribute to Harley-Davidson (2001)*. [Online] Available from: <http://margenta.ru/teksti/master/TRIBUTE-TO-HARLEY-DAVIDSONsingl-2001-/Ride-to-LiveLive-to-Ride/>

Информация об авторе:

Третьяков Е.О. – канд. филол. наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: shvarcengopf@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

E.O. Tretyakov, Cand. Sci. (Philology), associate professor, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: shvarcengopf@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 02.04.2022.

The article was accepted for publication 02.04.2022.

ИМАГОЛОГИЯ

Научная статья
УДК 821.161.1.0
doi: 10.17223/24099554/19/8

Семиосфера понятия «русский» в лирике В.А. Жуковского

Ольга Борисовна Лебедева

Томский государственный университет, Томск, Россия, obl25@yandex.ru

Аннотация. Предпринята попытка реконструкции семиосферы понятия «русский» в лирике В.А. Жуковского. В результате обследования полного корпуса лирики выявлены жанровые разновидности лирики поэта, в которых понятие «русский» оказывается наиболее актуальным. Делается вывод, что оно сопрягает семиосферы двух основных жанровых тенденций его лирического наследия и может быть описана в сочетании двух основных сем: язык (словесное творчество) – гражданская позиция.

Ключевые слова: В.А. Жуковский, история понятий, лирические жанры, понятие «русский», семиосфера, корпусное исследование

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

Для цитирования: Лебедева О.Б. Семиосфера понятия «русский» в лирике В.А. Жуковского // Имагология и компаративистика. 2023. № 19. С. 148–164. doi: 10.17223/24099554/19/8

Original article

doi: 10.17223/24099554/19/8

The semiosphere of the concept “Russian” in Vasily Zhukovsky’s lyric poetry

Olga B. Lebedeva

Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation, obl25@yandex.ru

Abstract. The article attempts to reconstruct the semiosphere of the concept “Russian” in Vasily Zhukovsky’s lyric poetry. Having examined the full corpus of lyric poetry, the author has identified genre varieties of poems, where the concept “Russian” is the most relevant: official odes, battle-hymn patriotic poems, and home parodies. However, the semiosphere of the concept “Russian” is different in these genre varieties. In ode-hymn and battle poems, the concept “Russian” is duplicated by the concept “Slavic”, and its semiosphere is made up of traditional attributes of state emblems, national self-consciousness, national pride, and official state-imperial mythopoetics, which is quite close to the official ideological triad of the Russian Empire “Orthodoxy, Autocracy, and Nationality”. In the works created in line with epigrammatic poetry, domestic lyrics and friendly messages, the concept “Russian” is associated primarily with the semes of language and literature. Thus, the semiosphere of the concept “Russian” in Zhukovsky’s lyric poetry conjugates the semiospheres of the two main genre tendencies of his lyrical heritage and can be described through the combination of two main semes: language (verbal creativity) and civic position.

Keywords: Vasily Zhukovsky, history of concepts, lyrical genres, concept “Russian”, semiosphere, corpus research

Financial Support: 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.

For citation: Lebedeva, O.B. (2023) The semiosphere of the concept “Russian” in Vasily Zhukovsky’s lyric poetry. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 19. pp. 148–146. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/19/8

Проблема национальной идентификации в случае с В.А. Жуковским достаточно неоднозначна: по всем параметрам он скорее кос-

мополит, чем самоидентифицированный русский. Этнически наполовину турок, эстетически – больше переводчик, чем оригинальный поэт, знаток и ценитель европейских литератур, проводник их влияния на русскую словесность, идеологически – либерал, убежденный западник и одновременно столь же убежденный монархист и государственный, идеолог империи (позиция, унаследованная от высоко чтимого им Н.М. Карамзина, чья позиция столь же неоднозначна: несомненный европеист – и автор первой истории государства российского). Поэтому представляется интересной попытка реконструкции семиосферы понятия «русский» на основании тех свидетельств, которые можно обнаружить в письменном наследии Жуковского: какое именно содержание было связано с этим понятием в его сознании? Сразу оговорюсь: по доминантным позициям самосознания и общественной деятельности Жуковского он – прежде всего поэт и воспитатель русского престолонаследника. Поэтому репрезентативным материалом исследования, естественно, являются его художественные тексты и публицистика. Однако, как показали уже первые результаты предпринятой попытки реконструировать семиосферу понятия «русский» на материале только лирики поэта, состав этой семиосферы очень зависит от жанровой принадлежности текста, и для разных жанров он весьма различен. Это заставляет предположить, что семиосфера понятия «русский», неоднородная уже в лирике разных жанров, будет индивидуальной и для лироэпоса, и для эпоса, и для публицистики и эпистолярия поэта – но это из области перспектив предпринятого исследования

В данной статье предложены результаты обзора только лирических текстов Жуковского. Обследование лирических текстов поэта по томам 1 и 2 Полного собрания сочинений и писем Жуковского [1. Т. 1, 2] выявило следующую картину: семантическое гнездо понятия «русский» составляют следующие слова: Русь, Россия, Росс, Славянин, славяне, славянский, причем в некоторых случаях понятия «русский-славянский» являются синонимами, а в некоторых – антонимами (об этом несколько ниже).

Если ориентироваться на названия стихотворений Жуковского, то понятие «русский», на первый взгляд, закономерно концентрируется в заглавиях текстов определенной жанровой тенденции: это официальная одическая и батально-гимническая патриотическая лирика, и

здесь понятие «русский» (Русь, Россия, Росс), как и в текстах этих стихотворений, периодически подменяется и дублируется понятием «славянский» (Славянин, славяне):

1. Ода. Благоденствие России, устроенное великим ея самодержцем Павлом Первым (1797).

2. Могущество, слава и благоденствие России (1799).

3. Песнь барда над гробом славян-победителей (1806).

4. Певец во стане русских воинов (1812).

5. Русскому царю (1813).

6. Песнь русскому царю от его воинов (1815).

7. Молитва русского народа (1813, 1818).

8. Русская слава (1831).

9. Русская народная песня (Вместо Английской God save the King) (1833).

10. Песня русских солдат (1834).

11. К русскому великану (1848).

12. Ея императорскому высочеству государыне великой княгине Марии Николаевне приветствие от русских, встретивших ее в Бадене (1851).

К этим текстам естественно примыкает ряд стихотворений, созданных в той же жанровой парадигме, а также официальные торжественные послания М.И. Кутузову и членам царствующего дома Романовых. Они не содержат в своих заглавиях слова «русский» и его синонимического ряда (Русь, Россия, Росс, Славянин, славяне, славянский), но весь этот ряд изобильно присутствует в их текстах:

13. Добродетель (1798).

14. Вождю победителей (1812).

15. Государыне императрице Марии Федоровне (1813).

16. Императору Александру (1814).

17. Певец в Кремле (1816).

18. На мир с Персиею (1828).

19. У гроба государыни Марии Феодоровны. В ночь накануне Ея погребения (1828).

20. Старая песня на новый лад. (На голос: «Гром победы, раздавайся!») (1831).

21. Песнь на присягу наследника (1834).

22. Народные песни (1834).

23. Многолетие (1834).
24. Ночной смотр (1836).
25. Поэту Ленепсу (1839).
26. Бородинская годовщина (1839).

27. 1-ое июля 1842 (посвящено серебряной свадьбе императора Николая I и императрицы Александры Федоровны).

Как видим, временной диапазон актуальности понятия охватывает практически всю творческую жизнь поэта: с 1797 по 1851 г. понятие «русский» со своим синонимическим рядом неукоснительно присутствует в творческом сознании поэта и периодически появляется в его, так сказать, официальных текстах, предназначенных для немедленной публикации и вхождения в массовое эстетическое сознание эпохи. Семиосфера понятия «русский» в текстах этой жанровой группы складывается из традиционных атрибутов проснувшегося национального самосознания, национальной гордости и официальной государственно-имперской мифопоэтики:

«*доблесть Славянинов*» («добродетель», 1798); «О *мужество* славян!», «Сюда придет *отчизны* сын, // *Героев* племя, *славянин*», «О братья, о сыны *возвышенных* славян, // Воспрянем! вам *перун* для *миценья* свыше дан» («Песнь барда над гробом славян-победителей», 1806); «О, *русские отмстители-орлы!*», «О, да грядет пред ними *Русский Бог!*» («Послание к Плещееву. В день Светлого Воскресения», 1812); «Наш каждый ратник *Славянин*», «О! будь же, *Русский Бог*, нам щит!», «Вожди *Славян, хвала и честь!*», «*Славянские знамена*» («Певец во стане русских воинов», 1812); «Но как молчать? *Я сердцем Славянин*» («Вождю победителей», 1812); «Я зрел Славян, летящих за вождем», «И грозные *Славянские дружины*» («Государыне императрице Марии Феодоровне», 1813); «Наш добрый *Царь*, тебе мы пьем – // Да *слава* путь твой увенчает! // Твой *меч* благословен *Творцом!*» («Русскому царю», 1813); «О *славный* Кульмский бой! о *доблесть* Славянина!», «*Гром Русский* берега Секваны огласил – // И над Парижем стал *орел Москвы* и *миценья!*..» («Императору Александру», 1814); «О! повели, чтоб наш *Орел*, // Вселенной страж *могучий*, // Спокоен на *громах* сидел, «И *слава* русского *Царя*», «Вели, да помнит *Славянин*, // Что он наследник *славы*», «*доблесть* Славянина» («Певец в Кремле», 1816); «*Перводержавную, // Русь православную, // Боже, храни!*» («Молитва русского народа», 1818); «И *Русской* – в том краю, где был // Утешен мир дугой завета – // Свои *знамена* утвердил // Над древней колыбелью света!» («На мир с Персиею», 1828); «Наш *железный Русский фрунт*», «*Слава Русская* жива» («Старая песня на но-

вый лад», 1831); «*Святая Русь, Славян могучий род*» («Русская слава», 1831); «*Слава храброму Русскому воинству!*», «*Слава Русскому царству великому!*» («Народные песни», 1834); «*Православный Русский Царь*», «Русское *ура*», «Славен стал наш Русский *штык*» («Многолетие», 1834); «На Босфоре Русский *флаг*» («Народная песня», 1834); «И *песня Русская* и Русское *ура!*» («Поэту Ленепису», 1839), «О година Русской *славы*», «Русский *гром*» («Бородинская годовщина», 1839); «первый русский *бой свободы*», «русский весь *народ*» («1-е июля 1842»)¹.

Очевидно, что в этой жанровой парадигме понятия «русский-славянский» являются полными синонимами. Очевидно также, что условный поэтизм «славяне/славянин» доминирует в ранних текстах Жуковского, уступая место понятию «русский» начиная со второй половины 1810-х гг., но семиосфера этой синонимической пары идентична: в ней явно преобладают слова-символы, связанные с батальным аспектом русской истории: *доблесть, мужество, герои, перун* (оружие), *ратник, грозные дружины, меч, гром, слава, храбрость, штык, ура, бой*. Значительная роль принадлежит также государственной атрибутике и эмблематике – русские *знамена, орел* (герб России), *Москва* (древняя столица как символический заместитель страны), а на иерархической вершине этой семиосферы находятся максимально насыщенные оценочной семантикой понятия, связанные с высшими аспектами национально-патриотического и конфессионального самосознания – уже не только лично Жуковского, но всей нации в той мере, в какой поэт является ее голосом (ср. в стихотворении «У гроба государыни императрицы Марии Феодоровны»: «О! я дерзаю перед нею // За всю Россию говорить, // И голос мой соединит // Все голоса, в сие мгновенье // В одно слиянное моление» [1. Т. 2. С. 257]). В восходящей последовательности этот ряд составляют понятия: *я* («я сердцем *славянин*» – «Вождю победителей»), *народ* («русский весь народ» – «1-ое июля 1842»), *честь, слава* («русская *слава*» – и здесь нелишне заметить, что для Жуковского очевидная омофония слов «славянин», «слава» и «православие», несомненно, имела свою эмфатическую насыщенность), *царь*

¹ Полу жирным курсивом выделены слова, составляющие семиосферу понятия «русский», светлым – контекстуальные синонимы «русский/славянский». Все тексты Жуковского цитируются по изд.: [1. Т. 1, 2].

(«православный русский царь» – «Многолетие», *царство* («русское царство», «перводержавная Русь православная» – «Молитва русского народа»), *православие* и *святость*, *Бог* («Русская слава», «Молитва русского народа»).

Примерно то же самое можно сказать и о случаях, когда понятие «русский» представлено своими синонимическими вариантами – Россия, Русь и Росс:

«Росс на *трофеях* опочил», «Россия *восплескала*», «И кто же сей – *вещай*, Россия», «На *Росских пламенных сердцах*» («Ода. Благоденствие России, устрояемое великим ея самодержцем Павлом Первым», 1797); «Россия *в славе* восседит», «*Главу* Россия *подняла*», «И кроткий *Христианства* луч // Блеснул во всех концах *России*», «Се *знамя* *росское* шумит» («Могущество, слава и благоденствие России», 1797); «И *лавр* его, поблекши, тлеет. // А твой всегда цветет, о *Росс великосердый*», «Но стой, *Росс!* опочий – се новый век грядет! // Он *мирт*, не *лавр* тебе приносит» («Мир», 1800); «Так пал с *победой* *Росс!* паденье – *страх* врагам», «О *Росс*, о *ужас* дерзновенных» («Песнь барда над гробом славян-победителей», 1806); «...не предана // *Москва* на расхищенье; // Там стены!.. в *Россах* вся она // Мы здесь – и *Бог* наш мщенья» («Певец во стане русских воинов», 1812); «О *Провидение!* Твоя *Россия* встала» (Императору Александру», 1814); «Тебе *Россию*, *Царь* земли!», «О! повели, чтоб наш *Орел*», «За *Русь*, *Царя и Бога*», «*Русь святую*» («Певец в Кремле», 1816); «Здесь возмужал *орел* *наш* *двоеглавый*», «Здесь *битвы* их за *честь* и *Русь* кипели» («Государыне великой княгине Александре Федоровне на рождение в. кн. Александра Николаевича», 1818); «*Перводержавную*, // *Русь православную*, *Боже*, храни!» («Молитва русского народа», 1818); «*Святая Русь*», «Сколь велика, сильна твоя *держав*», «*Возблагоденствует* *Россия*» («Русская слава», 1831); «Здесь колыбель *империи* твоей, // Здесь родилась *великая Россия!*» («В Сардамском домике», 1839); «*Корабль великия Российской державы*» («Поэту Ленепсу», 1839); «*матерь Русь*», «*Русь святая*», «*Георгий наш победоносец*», «И стала *Русь* земля *Христова*» («1-е июля 1842»).

Пожалуй, в этом случае можно отметить только довольно быстро исчерпанную традицию одической лирики XVIII в., очевидную в ранних стихотворениях, а именно тенденцию антропоморфизации образа России («восплескала», «вещай», «в славе восседит», «главу подняла»), а также бóльшую интенсивность символично-эмблематической лексики: *лавр*, *мирт*, *орел двоеглавый*, *Москва* как заместитель понятия «Россия», *Георгий-победоносец* (московский герб), *ко-*

рабль державы. Более интенсивной является и конфессионально-сакральная составляющая концептосферы, в которой понятие «русский» связывается с идеями великодушия, благоденствия, христианства, православия, святости, Божественного провидения. Таким образом, на первый взгляд может показаться, что понятие «русский» в сознании Жуковского имеет совершенно официальное, идеологизированное государственно-имперское наполнение, а сам Жуковский в качестве русского является (в том числе и для самого себя), прежде всего официальным лицом, приближенным к тем высшим сферам, где формируются идеология и политика национальной самоидентификации в государственном масштабе. В этой жанровой отрасли лирики Жуковского семиосфера понятия «русский» характеризует поэта именно как общественного деятеля и гражданина, чьи идеологические позиции не очень отклоняются от знаменитой идеологической триады Российской империи «Православие, Самодержавие, Народность».

Однако обратим внимание на то, что этот кажущийся единым и совершенно традиционно-официальным (если не официозным) жанровый ряд на рубеже 1800–1810 гг. оказывается неожиданно разбит двумя текстами совершенно иной жанровой принадлежности, тоже содержащими понятие «русский» в своих заглавиях. Это эпиграмма «На прославителя русских героев, в сочинениях которого нет ни начала, ни конца, ни связи (1807)», направленная против поэмы С.А. Ширинского-Шихматова «Пожарский, Минин, Гермоген, или Спасенная Россия», где в ироническом контексте возникают имена Пожарского, Филарета и официальная формула «Отец Отечества», а также домашнее шутливое стихотворение «Описание крючка удочки по-русски и по-французски» (1805–1810), в котором в ситуации своего рода очной ставки русского и французского языков возникает литературно-полемический пассаж: «Осиплый граф Хвостов // Венок поймать им чаёт, // Но лишь пуки таскает // Насмешливых свистков», а также автоирония в адрес собственного переводного текста: «Недавно Дон Кишот // На Русь его закинул! // Но крюк порвав, покинул // И шапку, и капот» (имеется в виду выполненный Жуковским перевод романа Флориана «Дон Кишот» 1805–1806 гг.).

В результате довольно обычная в плане национальной одогимнической традиции семиосфера понятия «русский» обретает со-

вершенно иной характер – трудно сказать, оригинальный ли это атрибут свойственного исключительно Жуковскому национального самосознания и индивидуальных представлений поэта о содержании понятия «русский»: для такого утверждения нужно репрезентативное обследование текстовых свидетельств его современников-литераторов. Тем не менее перемещение понятия в область эпиграмматической и домашней поэзии заставляет обратить внимание и на эту жанровую тенденцию лирического наследия Жуковского – и немедленно убедиться в том, что в ней понятие «русский» по меньшей мере столь же актуально, как и в официальной одо-гимнической лирике. Обследование словоупотребления «русский» и его семиосферы в текстах, принадлежащих к корпусу так называемой домашней поэзии и дружеским посланиям, выявило следующую жанровую подборку:

1. *К Б<лудов>у (1810). Вестник Европы. 1810. Ч. 50, № 5. Март. С. 33–36.*

2. «По щучьему веленью...» (1810–1916) [2. Т. 2. С. 117]. Предположительно адресовано Е.А. Протасовой.

3. Послание к Плещееву. В день Светлого Воскресения (1812–1900) [3. С. 190–191 (ст. 1–56)].

4. <К А.Н. Арбеновой> (1812–1900) [4. С. 192–194].

5. К Ив.Ив. Дмитриеву (1813–1852) [5. С. 6–9].

6. <Постскриптум к посланию А.Ф. Воейкову> (1814–1962) [6. С. 142].

7. *К Воейкову. Послание («Добро пожаловать, певец», 1814). ВЕ. 1814. Ч. 74, № 6. С. 97–106.*

8. К Воейкову («О, Воейков! Видно нам...») (1814–1956) [7. С. 48].

9. Пред судилище Миноса (1815–1864) [8. Стб. 1029–1032].

10. К Т.Е. Боку (1815–1859) [9. С. 70].

11. Фурману от Жуковского (1815–1887) [10. С. 42].

12. К Кн. Вяземскому (1815–1866) [11. Стб. 869–873].

13. Речь в заседании «Арзамаса» (1817–1887) [10. С. 161–162].

14. «Хотя по-русски я умею...» (1819–1887). Предположительно адресовано гр. С.А. Самойловой [10. С. 63]. Бумаги Жуковского.

15. *Государыне императрице Марии Федоровне (1819). Сын Отечества. 1821. Ч. 67, № 1. С. 21–31.*

16. *Подробный отчет о луне. Отд. изд.: Послание к Государыне Императрице Марии Федоровне. СПб., 1820.*

17. *Письмо к А.Л. Нарышкину (1820). Памятник Отечественных муз на 1827 год. С. 18–20.*

18. Стихи, написанные для лотереи в пользу бедных (1830–2000) [1. Т. 2. С. 267–268].

19. А.О. Россет-Смирновой (1831–1871) [12. Стб. 1879].

20. Есть в русском царстве граф Орлов (1837) [10. С. 68].

21. Прими, России верный сын, // От русских в Риме русский блин (1838–1926) [13. С. 172–173]¹.

Все эти тексты, за небольшим исключением (которым является послание «К Воейкову» («Добро пожаловать, певец...», 1814 г.²), принадлежат к домашней, шутиливой и окказионально-экспромтной лирике Жуковского, даже несмотря на то, что адресатом двух из них является вдовствующая императрица Мария Федоровна. Как правило, эти тексты не предназначались Жуковским для публикации: при жизни поэта были напечатаны только два дружеских послания – «К Блудову» и «К Воейкову» («Добро пожаловать, певец...»), два послания к императрице Марии Федоровне (так называемые «отчеты о луне») и «Письмо к А.Л. Нарышкину» (последнее – против воли Жуковского), ср.: «Борис Федоров испестрил свой альманах моими глупостями, писанными про себя» – письмо к П.А. Вяземскому от конца октября 1827 г. [1. Т. 16. С. 518]. Следовательно, здесь мы имеем дело с тем, что называется «творческой лабораторией» поэта, и значит – с поэтической ипостасью личности Жуковского. Не выходявшие за пределы этой лаборатории домашние тексты поэта были своего рода полигоном, на котором отрабатывались поэтический язык и стиль Жуковского.

И первое, что обращает на себя внимание в текстах этой жанровой принадлежности, – их очевидная насыщенность эстетической

¹ Полужирным курсивом выделены названия тех стихотворений, которые были опубликованы при жизни Жуковского и вошли в прижизненные издания его произведений; в остальных случаях указаны год создания и год первой посмертной публикации текста. Источник первопубликации см. в списке литературы.

² Это стихотворение стало свидетельством интернализации имперской, национальной идеи в личную жизнь современников эпохи наполеоновских войн [14. С. 93–107].

проблематикой. Почти половина их – 9 из 21 – адресована собратьям по литературному цеху, арзамасцам и поэтам. И семиосфера понятия «русский» в них в основном связана с литературно-эстетической проблематикой, прежде всего – со словом, слогом, языком, и поэтическим творчеством (*писатель, издатель, автор, сочинить, переводить, писать, поэт, стихотворец, стиходей, слог* – и обратим особое внимание на понятие «*бессмертие*», т.е. слава в веках, очень близкородственна понятию «слава» в одо-гимнических жанрах), а также мифологическими символами литературного творчества (*Геликон, Аполлон, хариты*) и упоминанием поэтических имен собственных в прямой или комически транслитерированной форме (*Жуковский, Воейков, Плещеев, Кубышкин – Голенищев-Кутузов, Хлыстов-Хвостов*):

И должность ваша в том,
Чтоб *русским языком*
Себе с своей сestroю
По присказке твердить,
Что будет всей душою
Вас всякий день любить
Тот дьявольский *писатель*,
Тот *вестника издатель*,
Жуковский <...>

(По щучьему веленью...»)

[1. Т. 1. С. 158].

И принужден бывал
Кубышкина сухова
С сырым *Хлыстовым* жечь
Чтоб хоть немного печь
Поразогреть *харитам*!
Досталось и другим,
И *русским* и чужим,
Прокказникам *пиитам*!

(<К А.Н. Арбеновой>)

[1. Т. 1. С. 219].

Твое послание на *русском Геликоне*,
При *русском* мерзлом *Аполлоне*,
Лишь именем моим *бессмертие* найдет <...>
<...> прочтут потомки в лексиконе:
«*Жуковский*. Не весьма в чести при *Аполлоне*,
Но боле славен тем, что изредка *писал*
К нему другой *поэт, Плещеев*;
На счастье *русских стиходеев*,
Не *русским языком* сей автор воспевал <...>

(«Послание к Плещееву. В День

светлого Воскресения») [1. Т. 1. С. 178].

Вот наш *Воейков* в заточенье,
Наш *стихотворец*-готгентот
За то, что силой *русска слога*
Преобразил, забывши Бога,
Сады Делиля в огород.

(<Постскриптум к посланию А.Ф. Воейкову>)

[1. Т. 1. С. 327].

Гофмаршал *русского царя*
И заслуженный царедворец,
Вас просит *русский стихотворец*,
Жуковский (просто говоря) <...>

(«Письмо к А.Л. Нарышкину»)

[1. Т. 2. С. 207].

Хотя <i>по-русски</i> я умею И сам иное <i>сочинить</i> – Но признаюсь, <i>переводить</i> Irrésistible я не смею! («Хотя по-русски я умею...») [1. Т. 2. С. 173].	Но я б весьма желал, чтоб своды глас забав Не <i>галлицизмами</i> окрестности вверяли, А <i>русским языком</i> волнам передавали («К Кн. Вяземскому») [1. Т. 2. С. 19]. Вы же, почетный наш <i>баснописец</i>, вы, нам доселе Бывший прямым образцом и учителем <i>русского слога</i> <...> («Речь в заседании «Арзамаса») [1. Т. 2. С. 73].
---	--

В текстах этой жанровой принадлежности также встречаются слова «славянин» и «славянский», но только в трех случаях они становятся синонимами слова «русский» (в его вариантах прилагательного и существительного):

Сколь часто прохладенный Сей тенью <i>Карамзин</i>, Наш <i>Ливий-Славянин</i>, Как будто вдохновенный, Пред нами разрывал Завесу лет минувших <...> («К Ив.Ив. Дмитриеву») [1. Т. 1. С. 261].	Но знай, что твой <i>певец</i>, Тобой прозванный <i>славянским Оссианом</i> («Фурману от Жуковского») [1. Т. 2. С. 12]. Кто истинный <i>славяноросс</i>, Тот вмиг проглотит абрикос («Стихи, написанные для лотереи в пользу бедных») [1. Т. 2. С. 267].
--	--

Совершенно очевидно, что в данном случае имеются в виду перифрастические номинации Карамзина «Русский Ливий» и самого Жуковского «Русский Оссиан»; что же касается «славяноросса», то к 1831 г., когда были написаны шуточные стихи для лотереи в пользу бедных, литературная баталия между архаистами и новаторами ушла в далекое прошлое, и номинация «славяноросс» означает не столько позицию литературных оппонентов-архаистов, сколько этноним «русский». Но в основном понятие «славянский» с сопровождающими его концептами слова и языка в 1810-х гг. в текстах этой жанровой принадлежности становится антонимом слова «русский», что, несомненно, связано именно с полемикой архаистов и новаторов, в которой совершенно парадоксальным образом приверженцы национальной традиции, архаисты, требовали возврата к языку, в сущности, иностранному, хотя и близко родственному русскому, а их противники – западники и европеисты – отстаивали права русского языка:

И рад перед попом
С подъятыми перстами,
Славянскими словами

Обет сей повторить
(«По шучьему веленью...»)
[1. Т. 1. С. 157].

Пергаментный истлевший свиток,
И что-то писано на нем

Славянским древним языком
(«Государыне императрице Марии
Федоровне») [1. Т. 2. С. 164–165].

Особенно выразительный контекст в этом отношении представляет собой стихотворение «К Воейкову» («О Воейков! Видно нам...», 1814), написанное в разгаре литературной войны архаистов и новаторов и до предела насыщенное комическими стилевыми столкновениями русских и славянских слов и реалий, а также травестированными символами мифологии, искусства и поэзии (*Феб*, *музы*, *амуры*, *хариты*), именами литературных соратников (*Воейков*, *Дмитриев*, *Карамзин*) и комическими условными антропонимами литературных противников: *Хлыстов* – Хвостов, *Пустопузов* – Голенищев-Кутузов, *Груздочкин* – Грузинцев, *Шлих* – Львов:

Зрел в ночи, как в высоте
Кто-то, грозный и унылый,
Избоченья, на коте
Ехал рысью; в *шуйце* вилы,
А в *деснице* грозный *Ик*;
По-славянски кот *мяукал*,
А внимающий старик
В такт с усмешкой *Иком* тукал.

Вдруг отверзтый вижу храм,
И к нему идут собором
Феб и *музы*... Что ж? О страх!
Феб – в ужасных *рукавицах*,
В *русской шапке* и *котах*;
Кички на его сестрицах!
Старика ввели во храм,
При печальных Смехов ликах
В *стихах* *Амуры* там
И *хариты* в *черевиках*!

Тут к престолу подошли
Стихотворцы для присяги;
Те под мышками несли

Расписные с *квасом* флаги;
 Тот тащил *кису* морщин,
 Тот *прабабушкину* мушку,
 Тот *старинных слов* кувшин,
 Тот *кавык* и *юсов* кружку,
 Тот перину из бород,
Древле бритых в Петрограде;
 Тот *славянский перевод*
 Басен *Дмитрева* в окладе

[1. Т. 1. С. 391].

Однако же любопытно то, что и этому жанровому разделу лирики Жуковского, в котором складывается совсем иной вариант семиосферы понятия «русский», отнюдь не чужда батальная тема, столь продуктивная для одо-гимнической лирики. Так в полифоническом и разностильном «Послании к Плещееву. В день Светлого Воскресения» (1812) возникает вполне традиционный для нее фрагмент: «О, *русские отмстители-орлы!* // Уже взвились! Уже под облаками! // Уж небеса пылают их *грозами!* <...> // О, да грядет пред ними *Русский Бог!*» [1. Т. 1. С. 183]; в «Постскриптуме к посланию к А.Ф. Воейкову» (1814) последний «на *Вергилия* грозился // *Напасть* с гекзаметром *врасплох*» [1. Т. 1. С. 327]; в послании «К Т.Е. Боку» (1815): «Мой друг, в тот час, когда луна // Взойдет над *русским станом* <...> // Перед *дружиной* у огня // Ты сядь на барабане – // И в сонме *храбрых* за меня // Прочти *Певца во стане*» [1. Т. 2. С. 12]; в «Подробном отчете о луне» (1820): «Когда пылала пред Москвою // *Святая русская война* – // В рядах отечественной *рати*, // *Певец*, но слуху знавший *бой*, // Стоял я с *лирой боевой* // И *мищенье* пел для *ратных* братьев» [1. Т. 2. С. 197]; в послании к А.О. Россет-Смирновой: «И сколько *слов* оскорбительных с ваших // Уст, размалеванных богом любви, *смертоносной картечью* // Прямо на сердце мое налетело! И очи ваши, как *русские пушки*, // Страшно *палили* <...>» (1831) [1. Т. 2. С. 281]; наконец, тема расточенных врагов возникает и в шутовском окказиональном масленичном обращении к наследнику (1839): «Прими, *России верный сын*, // От *русских* в Риме *русский блин* // И скушай на здоровье! <...> // А *царства русского врагам* // Будь всё наперекор, будь каждый блин им комом» [1. Т. 2. С. 383–384].

Однако, вероятно, самым выразительным контекстом, который окончательно соединяет в общее неразрывное целое два столь разных жанровых раздела творчества Жуковского, как его серьезная официальная и шутливая домашняя лирика, две столь, на первый взгляд, изолированные ипостаси личности, как гражданская позиция человека и поэтическое самосознание русского литератора, основным инструментом которого является слово и язык, стала строфа стихотворения «Певец во стане русских воинов» (1812), соединяющая русскую батальную историю с историей русской литературы:

О, радость древних лет, **Боян!**
Ты, арфой ополченный,
Летал пред строями *Славян*,
И *гимн* гремел *священный*;
Петру возник среди снегов
Певец – податель *славы*;
Честь *Задунайскому* – **Петров**.
О камские дубравы,
Гордитесь, ваш **Державин**-сын!
Готовь свои *перуны*,
Суворов, чудо-исполин, –
Державин *грянет* в струны

[1. Т. 1. С. 240].

Этот ряд (Древняя Русь – Боян, Петр I – Ломоносов, Екатерина II, Румянцев, Суворов – Петров, Державин) закономерно может быть продолжен следующей позицией, которая словами не высказана, но однозначно подразумевается: Александр I, Кутузов – Жуковский, воспевающий в своем гимне Отечественную войну 1812 года и ее героев.

Таким образом можно сказать, что семиосфера понятия «русский» в лирике Жуковского неразрывно сопрягает семиосферы двух основных жанровых тенденций его лирического наследия и в самом общем своем виде может быть описана в сочетании двух основных сем: язык (словесное творчество) – гражданская позиция. Может быть, сам Жуковский особенно внятно выразил эту идею, сквозную для всего его творческого и жизненного пути: «Авторство почитаю службою отечеству» [1. Т. 15. С. 108]; «Авторство мне надобно почитать и должно-стью гражданскою, которую совесть велит исполнять со всевозможным совершенством» [1. Т. 15. С. 118]; «Чем больше пишу, тем более

восхищаюсь нашим языком — этому очарователю всё возможно. Французская ясность, немецкая живопись и разнообразие, и смелость и английская твердость — всё в нем есть. И сколько еще можно дать ему национального, собственного, чего нет ни в каком языке. Надобно, чтобы у нас была *собственная, неподражательная поэзия* [1. Т. 15. С. 293]. И внимательный взгляд на эти декларации, равно как и исследование семиосферы понятия «русский» в лирике Жуковского неоспоримо свидетельствует о том, что высшую позицию в ее иерархии ценностей занимает именно язык — главный критерий национальной идентификации и самоидентификации.

Список источников

1. Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. Т. 1–16. М. : Языки славянской культуры, 1999–2019.
2. Соловьев Н.В. История одной жизни: А.А. Воейкова — «Светлана» : в 2 т. Пг. : Русский библиофил, 1916. Т. 1, 2.
3. Русский архив. 1900. Кн. 3. № 10.
4. Русский архив. 1900. Кн. 3. № 9.
5. Москвитянин. 1852. Т. 6, № 21.
6. Русская литература. 1962. № 4.
7. Современник. 1856. № 11.
8. Русский архив. 1864. № 10.
9. Летописи русской литературы и древности. М. : Тип. Грачева и Ко, 1859. 436 с.
10. Бычков И.А. Бумаги В.А. Жуковского, поступившие в Императорскую Публичную библиотеку в 1884 г. // Отчет Императорской Публичной библиотеки за 1884 г. Приложение. СПб., 1887. С. 1–199 (второй пагинации).
11. Русский архив. 1866. № 6.
12. Русский архив. 1871. № 2.
13. Гофман М.Л. Пушкинский музей А.Ф. Онегина в Париже: Общий обзор, описание и извлечения из рукописного собрания. Париж: E. Champion, 1926. 181 с.
14. Лебедева О.Б. Национальное, имперское, колониальное как фактор частной жизни: послание В.А. Жуковского «К Воейкову» // Имагология и компаративистика. 2017. № 7. С. 93–107.

References

1. Zhukovskiy, V.A. (1999–2019) *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: V 20 t.* [Complete Works and Letters: In 20 vols]. Vol. 1–16. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury.

2. Soloviev, N.V. (1916) *Istoriya odnoy zhizni: A.A. Voeykova – “Svetlana”*: v 2 t. [The story of one life: A.A. Voeykova – “Svetlana”: in 2 vols]. Vol. 1–2. Petrograd: Russkiy bibliofil.
3. *Russkiy arkhiv*. (1900a) 3(10).
4. *Russkiy arkhiv*. (1900b) 3(9).
5. *Moskvityanin*. (1852). 6(21).
6. *Russkaya literatura*. (1962) 4.
7. *Sovremennik*. (1856). 11.
8. *Russkiy arkhiv*. (1864) 10.
9. Anon. (1859) *Letopisi russkoy literatury i drevnosti* [Chronicles of Russian Literature and Antiquity]. Moscow: Tip. Gracheva i Ko.
10. Bychkov, I.A. (1887) Bumagi V.A. Zhukovskogo, postupivshie v Imperatorskuyu Publichnuyu biblioteku v 1884 g. [Vasily Zhukovsky’s papers, received by the Imperial Public Library in 1884]. In: *Otchet Imperatorskoy Publichnoy biblioteki za 1884 g. Prilozhenie* [Report of the Imperial Public Library for 1884. Appendix]. St. Petersburg: [s.n.]. pp. 1–199.
11. *Russkiy arkhiv*. (1866) 6.
12. *Russkiy arkhiv*. (1871) 2.
13. Gofman, M.L. (1926) *Pushkinskiy muzey A.F. Onegina v Parizhe: Obshchiy obzor, opisaniye i izvlecheniya iz rukopisnogo sobraniya* [A.F. Onegin’s Pushkin Museum in Paris: General overview, description and extracts from the manuscript collection]. Paris: E. Champion.
14. Lebedeva, O.B. (2017) The national, the imperial, the colonial as a factor of private life: V.A. Zhukovsky’s epistle “To Voeykov.” *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 7. pp. 93–107. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/7/6

Информация об авторе:

Лебедева О.Б. – д-р филол. наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: obl25@yandex.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

O.B. Lebedeva, Dr. Sci. (Philology), professor, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: obl25@yandex.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 10.06.2022.

The article was accepted for publication 10.06.2022.

Научная статья
УДК 821.161.1+519.6
doi: 10.17223/24099554/19/9

Проблемы графической, синтаксической и семантической классификации рукописных документов рубежа XVIII–XIX вв. из российских архивов: возможности машинного анализа данных (на материале коллективных писем к В.А. Жуковскому)

*Виталий Сергеевич Киселев¹
Ольга Борисовна Лебедева²
Евгений Олегович Третьяков³*

^{1, 2, 3} Томский государственный университет, Томск, Россия

¹ kv-uliss@mail.ru

² obl25@yandex.ru

³ shvarcengopf@mail.ru

Аннотация. Рассматривается проблема графической, синтаксической и семантической классификации рукописных документов рубежа XVIII – XIX веков из российских архивов в целях постановки задач для машинного анализа данных. Производится обзор рукописного наследия В.А. Жуковского как репрезентативного объекта исследований и выделяется переписка поэта в качестве приоритетного направления. В ранней переписке 1795–1807 гг. на материале коллективных писем родственников акцентируется ключевая проблема, связанная с атрибуцией фрагментов рукописного текста, и намечается круг задач, актуальных для разработки программных инструментов анализа растровых изображений.

Ключевые слова: рукопись, растровое изображение, машинный анализ данных, В.А. Жуковский, переписка, коллективные письма, атрибуция

Источник финансирования: Исследование проведено в Томском государственном университете в рамках проекта Российского научного фонда № 22-68-00066 «Культурное наследие России: интеллектуальный анализ и тематическое моделирование корпуса рукописных текстов».

Для цитирования: Киселев В.С., Лебедева О.Б., Третьяков Е.О. Проблемы графической, синтаксической и семантической классификации рукописных документов рубежа XVIII–XIX вв. из российских архивов: возможности машинного анализа данных (на материале коллективных писем к В.А. Жуковскому) // Имагология и компаративистика. 2023. № 19. С. 165–187. doi: 10.17223/24099554/19/9

Original article

doi: 10.17223/24099554/19/9

Problems of graphic, syntactic, and semantic classification of handwritten documents from Russian archives dated by the turn of the 19th century: Applications of machine data analysis (a case study of collective letters to Vasily Zhukovsky)

*Vitaly S. Kiselev*¹

*Olga B. Lebedeva*²

*Evgeniy O. Tretyakov*³

^{1, 2, 3} *Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation*

¹ *kv-uliss@mail.ru*

² *obl25@yandex.ru*

³ *shvarcengopf@mail.ru*

Abstract. The article focuses on the problem of graphic, syntactic, and semantic classification of handwritten documents from Russian archives dated by the turn of the 19th centuries to set tasks for machine data analysis. The authors review Vasily Zhukovsky's manuscripts as representative objects of research and determine the poet's correspondence as a priority. Having analyzed the collective letters from Zhukovsky's early correspondence of 1795–1807 with relatives, the authors conclude that the key problem is the attribution of handwritten text fragments, which outlines a range of tasks to design software for analyzing raster images. Task 1. The deciphered text of precisely attributed fragments allows determining the frequency of all sufficiently long words and compiling the epistoler's thesaurus. The thesaurus is used to select 10 most frequent long words (at least 5–6 characters). Task 2. The scanned letters are used to define graphic images (spelling options) of the selected words for each of the epistolers. Further, the typical pen trace helps to determine an invariant (graphic model) of each word. Task 3. The images-scans to be analyzed are transformed into graphic models (pen trace reconstruction). Task 4. An automatic markup algorithm is created in two versions: with markers (a graphical-

ly separated date at the beginning or end of the fragment and a signature at the end) and without markers (the handwriting change points should serve as a guideline, when the pen marks on the writing of two adjacent lines begin to differ). Task 5 implies creating an algorithm to search for a match of the reconstructed pen trace with graphic models of word marker of one of the handwritings in the epistoler's fragments / graphic zones. Thus, the result of machine analysis is to be an indication whether the handwriting of a certain fragment is close to the handwriting of a certain epistoler.

Keywords: manuscript, raster image, machine data analysis, Vasily Zhukovsky, correspondence, collective letters, attribution

Financial Support: The research was conducted at Tomsk State University and supported by the Russian Science Foundation (RSF), Grant No.22-68-00066: Cultural Heritage of Russia: Intellectual Analysis and Thematic Modeling of the Corpus of Handwritten Texts.

For citation: Kiselev, V.S., Lebedeva, O.B. & Tretyakov, E.O. (2023) Problems of graphic, syntactic, and semantic classification of handwritten documents from Russian archives dated by the turn of the 19th century: Applications of machine data analysis (a case study of collective letters to Vasily Zhukovsky). *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 19. pp. 165–187. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/19/9

Рукописное наследие, хранящееся в многочисленных центральных и региональных архивах России, огромно и разноаспектно, значительная его часть представляет объект не только исторического, но и литературного интереса – в первую очередь это рукописи творческого содержания и эгодокументы (записные книжки, дневники, письма), а также бумаги литературных групп, обществ, объединений, редакций различных изданий. Преимущественно рукописный характер эти источники сохраняют до начала XX в., когда они начинают постепенно вытесняться машинописными документами. Совокупный объем подобного рукописного материала исчисляется многими миллионами листов – и даже в тех случаях, когда перед нами классический период русской литературы XVIII – начала XX вв., в научный и культурный оборот введена достаточно малая его часть, в первую очередь творческие рукописи, обращение к которым подразумевает издание сочинения или собрания сочинений того или иного автора. Рукописные эгодокументы и материалы литературных групп известны в гораздо меньшей степени, хотя без опоры на них не обо-

дится ни одно сколько-нибудь серьезное историко-литературное исследование. Между тем возможности ученых здесь ограничены лишь в отношении ресурсов: при самой широкой эрудиции и знании архивных источников «ручная» их обработка требует много времени и сил без гарантии того, что самые важные документы не окажутся пропущенными, затерявшись в массе других рукописей. Это сказывается и на деятельности архивистов: фонды ряда деятелей литературы или объединений XIX–XX вв. до сих пор остаются неразобранными и неописанными по причине большой трудоемкости этой работы.

Машинный анализ данных предоставляет в указанной сфере новые инструменты, способные радикально изменить подходы к обработке рукописных источников. Архивные фонды и хранящиеся в них рукописи все более массированно переводятся в цифровой формат (сканируются) и предстают перед исследователем как изображения, а это открывает возможности их графической, синтаксической и семантической классификации с целью разработки алгоритмов и программ, настроенных на тип документа и позволяющих автоматически производить его разметку. В настоящее время междисциплинарная группа ученых из ВШЭ, МГУ и ТГУ реализует проект, в рамках которого предлагается разработать систему автоматизированной навигации по рукописному тексту, предоставляющей пользователю данные о тематике, составе и структуре нерасшифрованной рукописи, а также осуществляющей моделирование корпуса рукописных текстов по запросу исследователя. В отличие от наиболее популярных подходов (распознавание всех символов текста, не реализуемое в настоящее время программным обеспечением любого класса), новая методика интеллектуального анализа данных сосредоточена на исследовании графических элементов. Графический анализ таких основных элементов поисковой системы, как ключевые слова (сходство изображений-слов как растровых паттернов) в комбинации с дополнительными элементами (выделение области даты и места создания, форма, размеры и расположение обращения, подписи, заголовка, расположение пунктуационных знаков и даже строфика), позволит перейти от графики к семантике и, исходя из их сочетания, сделать выводы о составе и содержании рукописного источника. При использовании системы автоматизированной навигации поиск нужной информации в растровом массиве нераспознанного текста

будет занимать не месяцы и годы гуманитарных исследований, а несколько минут.

Один из показательных кейсов здесь предлагает творческое наследие В.А. Жуковского, классика русской литературы золотого века и одной из ключевых фигур литературного процесса первой половины XIX в. Выявленные на сегодняшний день творческие рукописи и эгодокументы самого поэта и лиц, с ним связанных через переписку или по другим каналам коммуникации, оказались разбросаны по всему миру и отложились более чем в полусотне архивов России, Украины, Эстонии, Латвии, Польши, Германии, Швейцарии, Италии, Франции, Великобритании, США, Израйля. Если говорить только о российских архивах, то среди них фактически все центральные (ГАРФ, АВПРИ, РГАДА, РГАЛИ, РГВИА, НИОР РГБ, ЦИАМ, ОР РНБ, РО ИРЛИ, РГИА, РГАВМФ, СПбФ АРАН, СПбИИ РАН, ЦГИА СПб, отделы рукописей Эрмитажа, Русского музея, Государственного музея А.С. Пушкина, Всероссийского музея А.С. Пушкина) и некоторые региональные. Как и в случае с другими писателями, степень обработанности рукописного наследия Жуковского существенно различалась: с 1999 г. коллектив томских ученых под руководством А.С. Янушкевича подготовил и опубликовал 14 томов (16 книг) «Полного собрания сочинений» поэта [1], где оказались учтены фактически все (за немногими упущениями) его творческие рукописи и часть эгодокументов (дневники). Это если не снимает проблему машинного анализа данного корпуса документов, то делает ее значительно менее актуальной. Но до настоящего момента остается малоизученным большой массив переписки Жуковского.

Последняя в истории русской культуры – явление уникальное. В ней – отзывы из Германии, Швейцарии, Франции, Италии, Англии, зарисовки немецкой, французской, английской, швейцарской, итальянской, голландской, австрийской, шведской природы, достопримечательностей, бытовой жизни и рефлексы общения с виднейшими представителями культуры, политики, науки этих стран, картина общественной и интеллектуальной жизни александровского и николаевского царствований, разнообразие взглядов и идеологий от официальных, монархических до оппозиционных, либеральных, широкая панорама империи от Лифляндии, Малороссии и Крыма до

Тобольска и мест сибирской ссылки, жизнь царского двора и перипетии дворцовых отношений, история общения с большинством русских литераторов первой половины XIX в. от самых известных (Н.М. Карамзин, И.И. Дмитриев, К.Н. Батюшков, А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, П.А. Вяземский) до ныне почти забытых, личные драмы и общественные катастрофы, как российские (Отечественная война 1812 г., 14 декабря 1825 г., польское восстание 1830–1831 гг.), так и европейские (революция 1848 г.), наконец, судьба дружбы, прошедшей все испытания или оборвавшейся по каким-то причинам...

В этой переписке, включающей более 3000 писем Жуковского к около 450 адресатам и более 4000 писем к Жуковскому около 600 корреспондентов, рукописный формат до сих пор является доминирующей формой бытования. Так, в течение второй половины XIX – XX в. различными специслителями по рукописям была издана почти половина писем самого Жуковского*. Систематическая публикация полного корпуса его писем началась в 2018–2019 гг. в составе 15–16 томов «Полного собрания сочинений и писем», содержащих на данный момент 793 письма 1795–1827 гг. (еще около 100 писем этого периода, к сожалению, оказалась в издании не учтена). Обработка остальных более чем 2000 рукописей писем продолжается исследовательским коллективом. Письма различных корреспондентов к Жуковскому за тот же период второй половины XIX–XX в. были изданы в гораздо меньшем объеме – около трети**. Продолжающаяся работа над проектом по научному их изданию позволила за последние годы добавить к их корпусу еще около 750 писем [5–11]. Тем не менее и здесь около 2000 писем остаются известными исключительно в рукописном формате. Таким образом, перед исследовательским коллективом стоит сложная задача навигации в большом массиве нерасшифрованных или частично расшифрованных рукописных документов (около 4000 писем соответственно, около 7000 графических образов листов архивного хранения).

Этот корпус существенно разнороден в хронологическом плане: от одного периода к другому меняется состав адресатов и корреспондентов Жуковского, а соответственно, и набор почерков и ин-

* См. обзор переписки Жуковского и истории ее публикации [2, 3].

** См. обзор этого корпуса и истории его издания [4].

дивидуальных манер оформления рукописного эпистолярного текста. Графическо-синтаксические различия сопровождают различия семантические: вслед за эволюцией моделей жизнестроительства и творческих интересов поэта меняется содержание переписки, что определяет ее тезаурус (частотность слов, лексическое акцентирование ключевых концептов, набор актуальных личных имен, упоминаемых литературных произведений или периодических изданий и т.п.). Ключевые рубежи хронологической классификации этого рукописного корпуса были намечены при определении состава шести томов писем «Полного собрания сочинений» Жуковского: 1795–1817 (т. 15), 1818–1827 (т. 16), 1828–1836 (т. 17), 1837–1841 (т. 18), 1842–1847 (т. 19), 1848–1852 (т. 20). Учет ответных писем различных корреспондентов к поэту, количество которых значительно больше (на четверть), делает картину более сложной и дробной. Детальная реконструкция хронологических блоков переписки – дело будущего, требующее обработки большого количества рукописных источников, но уже сейчас вырисовываются рубежи ранней переписки: письма 1795–1817 гг. ощутимо разделяются на три блока – 1795–1807, 1808–1812 и 1813–1817 гг. Каждый из периодов отличается специфической моделью коммуникации, что в том числе определяет графические, синтаксические и семантические особенности рукописных эпистолярных документов. Так, переписка 1795–1807 гг. замкнута в очень узком кругу родственников и ближайших друзей Жуковского (всего 27 адресатов/корреспондентов), в 1808–1812 гг. в связи с редактированием «Вестника Европы» и выходом в сферу публичной литературной коммуникации переписка поэта становится внутренне неоднородной, разбитой на области официального и неофициального общения, в 1813–1817 гг. Жуковский ищет и находит новую органичную модель общения – неформализованный круг предарзамасского и арзамасского дружеского сообщества.

Остановимся подробнее на специфике рукописных материалов самого раннего периода – 1795–1807 гг. Прежде всего здесь бросается в глаза диспропорция: за это время сохранилось лишь 36 писем Жуковского к 9 адресатам (16 писем к Ал.И. Тургеневу, 5 писем к матери Е.Д. Турчаниновой, 6 – к Д.Н. Блудову, 3 – к И.П. Тургеневу, 2 – к А.М. Соковниной и по 1 – к Г.Р. Державину, А.Ф. Мерзлякову, Е.А. Протасовой и Ф.Г. Вендриху), в то время как писем к самому

Жуковскому известно около 320 и 3/4 их остаются неизданными. Единственный большой блок из них – письма Ан.И. Тургенева 1798–1803 гг. – опубликовали в свое время В.Э. Вацуро и М.Н. Виротайнен [12], однако в их публикацию оказалось включено лишь 49 из 71 сохранившегося письма. При отрывочности и краткости дневниковых записей Жуковского, немногочисленности дошедших до нас его писем, а также скудости иных документальных свидетельств письма к поэту являются одним из ключевых источников сведений о его жизни и творчестве раннего периода.

Количественно ранние письма к Жуковскому разделяются на две части: письма друзей-литераторов, сверстников или представителей более старшего поколения и письма родственников, а также знакомых по Белеву и Мишенскому. Это выразительно обрисовывает две ключевые сферы общения: семейную, наполненную бытовыми событиями и перипетиями личных взаимоотношений, и дружески-литературную, где ключевым стало сначала пансионское братство, а затем Дружеское литературное общество. Письма Ан.И. Тургенева здесь дополнялись письмами Ал.И. Тургенева (41 письмо), тесная дружба с которым завязалась уже после смерти брата, С.Е. Родзянко (29 писем), Д.Н. Блудова (24 письма), А.Ф. Мерзлякова (11 писем), И.С. Гагарина (1 письмо). Позднее, только к 1807 г., завязалась дружба и переписка с более молодым П.А. Вяземским (2 письма). Роль наставников и покровителей здесь, безусловно, исполняли И.И. Дмитриев (9 писем) и Н.М. Карамзин (5 писем), знакомые Жуковскому с пансионских лет, а также отец братьев Тургеневых И.П. Тургенев (2 письма). Картина семейных контактов в 1795–1807 гг. гораздо более разветвленная и многоперсонажная. Старшее поколение здесь представлено матерью Е.Д. Турчаниновой (13 писем) и «бабушкой» М.Г. Буниной (5 писем), среднее – сводной сестрой Е.А. Протасовой (26 писем), а младшее – двоюродной сестрой Ан.П. Юшковой (6 писем), племянницей М.А. Протасовой (10 писем) и В.И. Киреевским (1 записка), ставшим мужем Ав.П. Юшковой. Отдельным явлением выступили совместные письма Протасовых – матери Е.А. Протасовой и сестер Маши и Саши (14 писем), – дополнявшие их персональное эпистолярное общение с Жуковским. Однако подлинным центром семейной переписки были коллективные письма, которых сохранилось 53. Они представляют собой осо-

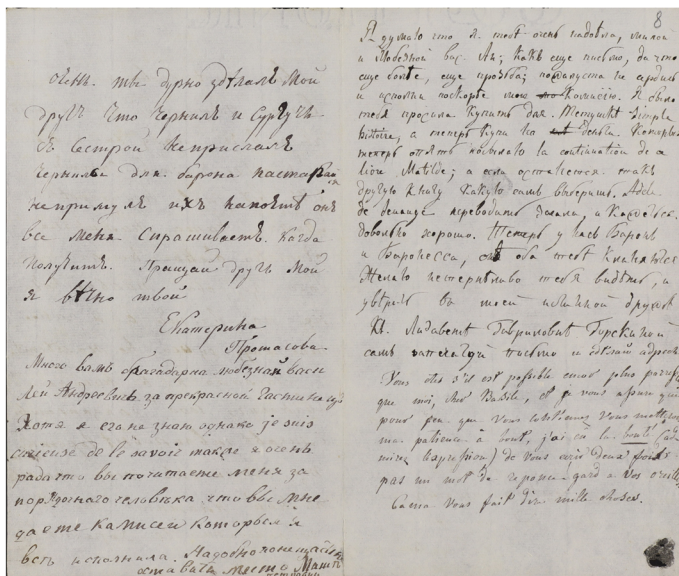
бый коммуникативный феномен, с одной стороны, а с другой – существенную текстологическую проблему. В решении ее могут оказаться очень полезными машинные методы анализа.

С коммуникативной точки зрения коллективные письма к Жуковскому – производное тесноты родственно-дружеского круга. В нескольких соседних поместьях Тульской губернии (Муратово, Мишенское, Бунино, Долбино, Петрищево) и г. Белеве жили семьи, с которыми поэт был связан с детства: Бунины (М.Г. Бунина, А.А. Бунина), Юшковы (П.Н. Юшков и четыре его дочери – Авдотья, Анна, Екатерина и Мария) и Протасовы (Е.А., М.А. и А.А. Протасовы). Рядом находились и знакомые среди местных обитателей (М.И. Зверев, Е.П. Бендерев). В результате при удобной оказии родственники, вместо того чтобы писать к Жуковскому персонально, сочиняли письма вместе, передавая перо друг другу во время взаимных визитов или пребывания в гостях. Иногда количество авторов письма доходило до 5–6, а в целом их круг составлял 13 персон. Семейственность позволяла не делать тайны из событий частной жизни и обращаться к адресату публично – с пожеланиями, бытовыми просьбами, поздравлениями, шутками или дружескими укорами, излияниями чувств и рассказами о своем здоровье. Семантически коллективные письма 1800–1807 гг. достаточно стереотипны, и тезаурус их очень ограничен – разнообразие в него вносили только исторические происшествия вроде сбора Земского войска в 1806–1807 гг.

Между тем с графической и текстологической точки зрения они чрезвычайно сложны, поскольку были ориентированы на восприятие подготовленного читателя, хорошо знавшего почерк каждого корреспондента и умевшего атрибутировать каждый фрагмент письма. Чтобы дать представление о графике подобных рукописей, приведем пример сканированного изображения разворота одного письма.

Для читателя неподготовленного такая рукопись создает целый ряд проблем: во-первых, в «правильном» письме обычно присутствуют ключевые графические элементы: дата (в начале или в конце), основное тело текста и подпись – в коллективных письмах даты и подписи у отдельных фрагментов часто отсутствовали, так же как и отступы между самими фрагментами, что при чтении требует предварительной разметки, разделения текста на зоны с разным авторством; во-вторых, отсутствие подписи у более чем трети всех

фрагментов писем выдвигает на первый план вопрос атрибуции, особенно сложный из-за семейственной схожести почерков.



Письмо Е.А. и М.А. Протасовых, М.П. и Ан.П. Юшковых
к В.А. Жуковскому

Труднее всего отличить почерки сестер Юшковых – Авдотьи, Анны, Екатерины и Марии, а в некоторых письмах также Маши и Саши Протасовых. Очень специфичны и не вызывают сложности только почерки Е.Д. Турчаниновой, М.Г. Буниной, П.Н. Юшкова и Е.А. Протасовой – представителей старшего поколения, унаследовавших многие черты графики XVIII в.

Благодаря указанным особенностям коллективные письма к Жуковскому являются прекрасным материалом, на котором могут быть сформулированы задачи, решаемые математическими и программными методами. Разработка подобных алгоритмов и программ позволит перейти к масштабированию решений, их апробации и широкому использованию на ином рукописном материале. Постановке задач предшествовала большая подготовительная работа в плане

текстологии: всего сохранилось 71 коллективное письмо к Жуковскому 1800–1817 гг., из них к раннему периоду, как уже отмечалось, относилось большинство – 53; все письма были предварительно расшифрованы вручную, в ходе расшифровки осуществлялось также разбиение писем на авторские фрагменты и, насколько позволяло наличие подписей и яркие особенности почерка, осуществлялась атрибуция фрагментов. Для наглядности приведем три образца подобной расшифровки – письма от декабря 1806 г.

1

М.Г. Бунина, Ан.П. Юшкова, М.П. Юшкова – В.А. Жуковскому
<11 декабря 1806 г. Белев>

<М.Г. Бунина>

Спасибо, мой друг Василий Андреич, за книги и за исправность твою. Если вперед буду писать, то смотри да скажи господину Попову¹, что он заспесивел и не пишет. Я в газетах читала оду², можно бы и прислать к нам. Твое сочинение³ очень хвалил Ростопчин⁴. Ну, прости, Бог с тобой.

М.Б.

<Анна П. Юшкова>

Посылку и письмо Ваше⁵, милый и бесподобный Василий Андреевич, получили вчера, все еще у меня, потому что тетушка⁶ уехала третьего дня к Протасовым ненадолго, потому что Саша⁷ осталась у нас, итак, что принадлежит Маше⁸, то отдам ей, когда она возвратится. Карл Яковлевич⁹ также у Протасовых, и капот его еще не развязанный стоит у Анны Антоновны¹⁰. Книги Мининой¹¹ пошлю завтра.

Надеюсь, что Вы доставите мне окончание «Барда», Вы знаете, что я хотя и мало толку знаю в литературе, но больше всех радуюсь Вашими сочинениями.

Жаль, что Вы продешевили их! Не мудрено, что Каченовский¹² так охотно берет Ваши сочинения: они могут украсить всякий журнал! Пожалуйста, говорите мне побольше о себе, я думаю, Вы знаете, как я Вас люблю и, следственно, знаете, как мне весело слушать все, что до Вас касается.

Мне кажется, что и Вам тоже приятно знать обо мне, только жаль, что нечего хорошего сказать! В то самое время, когда я надеялась большого успеха от письма моего, почтенный наш братец¹³ отправился в Калугу на выборы. Теперь совсем не знаю, что делать, бог знает, когда дела наши кончатся!

Праздник 24 числа для того не описываю, что тетушка Вам его может теперь описать, и для того, что у меня очень болит голова! Дай бог Вам хорошего успеха во всех Ваших предприятиях; я этого и надеюсь; доброй воли у Вас много, в способностях также недостатка нет, а мешать Вам некому. Христос с Вами, милый и добрый мой Василий Андреевич, верьте истинной моей дружбе. Adieu!*

Кланяйтесь от меня Попову; да скажите, переводить ли мне «Lettres Athéniennes»^{**}.¹⁴

Ростопчин еще раз был у тетушки и в восхищении от «Барда»!! Пришлите мне окончание, сделайте милость!

<М.Г. Бунина>

Матушка тебе посылает благословение.

<М.П. Юшкова>

Vous vous trompez beaucoup, mon cher et bon Basile, si vous croyez que je paye par L'oubli votre attachement pour moi; non cher cousin, je sais L'apprécier comme je le dois, et l'amitié tendre et sincère qui m'attache à vous ne finira qu'avec ma vie^{***}. А я точно оттого не писала, что совсем не было времени. За прекрасную книгу, какую Вы прислали мне переводить, очень, очень много Вас благодарю. Я завтра же начну ее переводить и всеми силами буду стараться, только нам надобно делить деньги пополам; я надеюсь, что Вы этого не забыли. Маше я отослала Ваше письмо, которое, верно, столько же ее обрадует, сколько и меня.

* Прощайте! (*франц.*).

** Афинские письма (*франц.*).

*** Вы сильно ошибаетесь, мой милый и добрый Базиль, если думаете, что я плачу за Вашу привязанность ко мне забвением; нет, дорогой кузен, я знаю, как ценить его, как следует, и нежная и искренняя дружба, которая связывает меня с Вами, закончится только с моей жизнью (*франц.*).

Сейчас принесли нам указ¹⁵, по которому велено заводить ландмилицию и назначено, сколько с каждой губернии должно еще взять рекрут: с Тульской 29 000, с Московской 11 000 и так далее. Весь Белев в страшном волнении, особливо Ершов¹⁶ и ему подобные. Он уверяет, что это ни на что не похоже и что непременно будет бунт. Еще за верное сказывают, что Бонапарт издал прокламацию, в которой всем угрожают Сибирью. Это их слова. Вот Вам политические известия. Теперь скажу Вам что-нибудь, касающееся до нас. 24-го ноября у нас было велие торжество. Все белевские были, городничий со всею семьей и батюшка его, которого жир от жару немного растопился, Пурпура¹⁷ со своим покровителем, словом, все на свете и еще любезная княжна, которая привезла с собою красавицу Левшину¹⁸. Я думаю, Вы уже о ней слышали. Муж ее – точный Ник<олай> Алек<сандрович> Головин¹⁹; il m'a rappelé un souvenir les attendrissant*. Мы все играли в бостон, самое веселое времяпровождение. Пурпура довольно часто к нам жалуется, всегда очень Вами интересуется. Я думаю, что он когда-нибудь одолжит Вас своим письмом. Харитонья²⁰ все такая же красная, как и прежде.

У нас шум страшный в горнице; все толкуют о политике, кричат из всей силы, и мужчины так врут, что слушать невозможно. Перечла свое письмо и вижу, что и я не меньше их написала вздору, чтоб не прибавить еще каких глупостей, я поскорее кончаю.

Adieu, mon bon et cher ami. Aimez-moi comme je vous aime et vous m'aimeras bien**.

Автограф: НИОР РГБ. Ф. 104. Карт. 6. № 45. Л. 5–6. Б.д.

Впервые опубликовано: РА. 1902. Кн. 2, № 5. С. 131–132 (часть письма А.П. Юшковой); РА. 1883. Т. 50, № 1. С. 211–212 (часть письма М.П. Юшковой с атрибуцией А.П. Юшковой).

Печатается по автографу впервые полностью.

Датируется: 11 декабря 1806 г.

¹ Иван Васильевич Попов (ум. 1839), книгопродавец и издатель.

² По случаю опубликования манифеста о намерениях российского правительства начать переговоры с Францией для заключения мирного договора на взаимовыгодных условиях (Московские ведомости. 1806. 12 сентября. № 73)

* он вызвал у меня трогательные воспоминания (франц.).

** Прощайте, мой добрый и дорогой друг. Любите меня, как я люблю Вас, и я Вам поправляюсь (франц.).

И.В. Попов написал патриотическую «Оду на случай высочайшего Его Императорского Величества манифеста...».

³ Подразумевается «Песнь барда над гробом славян-победителей» Жуковского, опубликованная вскоре в «Вестнике Европы» (1806. Ч. 30, № 24. Декабрь. С. 266–280).

⁴ Федор Васильевич Ростопчин (1763–1826), граф, генерал от инфантерии, московский генерал-губернатор в период Отечественной войны 1812 г.

⁵ Это письмо Жуковского не сохранилось.

⁶ Е.А. Протасова.

⁷ А.А. Протасова.

⁸ М.А. Протасова.

⁹ Карл Яковлевич Дезе, управляющий в имении Киреевских.

¹⁰ Лицо неустановленное.

¹¹ Шарлотта Доротея Константиновна Минина (урожд. Михель; 1783–1829), тульская помещица.

¹² Михаил Трофимович Каченовский (1775–1842), историк, журналист, редактор «Вестника Европы».

¹³ Так Ан.П. Юшкова называет Василия Ивановича Киреевского (1773–1812), секунд-майора в отставке, первого мужа племянницы Жуковского Ав.П. Юшковой (Елагиной), отца братьев И.В. и П.В. Киреевских.

¹⁴ Подразумевается многократно переиздававшийся эпистолярный роман Кребилона (Кребийон; наст. имя Проспер Жолио; 1674–1762) «Афинские письма».

¹⁵ 3 декабря 1806 г. Александр I объявил манифест о созыве Земского войска (милиции) силами местных органов дворянского самоуправления.

¹⁶ Лицо неустановленное.

¹⁷ Белевский знакомый Юшковых и Протасовых, довольно часто упоминается в письмах второй половины 1800-х гг.

¹⁸ Лица неустановленные.

¹⁹ Николай Александрович Головин (1779–1831), коллежский ассессор, правил конторы адресов в Москве с 1827 г., переводчик масонских сочинений.

²⁰ Лицо неустановленное.

2

М.Г. Бунина, Ан.П. Юшкова, Е.П. Юшкова – В.А. Жуковскому
18 <декабря 1806 г. Белев>

<М.Г. Бунина>

18

Друг мой Василий Андреич, я из твоего письма¹ вижу, что ты очень встревожен, но мы, напротив, так покойны. Только и слышим от мужи-

ков: мы все рады за церковь и за царя злодеев бить. И с таким усердием говорят: как батюшку не защитить; ведь и я свой дом защищаю. Вот как непросвещенные поговаривают. Лутче отпиши, что Кузнецкий мост и все. Теперь о себе скажу, Киреевский в Калуге выбран в милицию, а с нами еще ничего, и не знаю, что будет. Бунин² едет в Тулу, а мы все ничего. Дуняша³ нездорова. Дай выехать, сказывают, нет лошадей. Вчера Марья Пет<ровна>⁴ к ней поехала. Ну, прости. Пиши, что у вас делается. Матушка твоя здорова и тебя благословляет.

<Анна П. Юшкова>

Начну письмо мое поручениями Вашей матушки; она приказала сказать Вам, милый Базиль, что получила от нас процентные деньги и намерена расплатиться со всеми долгами⁵, чему и пришлет к Вам подробную записку. Она желает знать о Ваших упражнениях и приказывает Вам писать к себе исправнее. Исполнив ее приказание, принимаюсь теперь благодарить Вас, *mon cher cousin**, за милое Ваше приписание ко мне и прошу Вас позволить несколько Вам советовать. По письму Вашему кажется, что Вы собираетесь воевать. Это хорошо бы было, если бы мы были в крайности, а теперь, благодаря бога, ее нет еще, да и так все почти хорошие люди идут в военную службу, а другие, часто не меньше важные для внутреннего благосостояния государства, остаются пустыми, не лучше ли Вам быть полезным отечеству другим образом: Вы, кажется, не так свойственны к военной службе, к которой Вы еще совсем не привыкли и в которой не только слабость здоровья Вашего, но и самая неопытность Ваша не скоро допустят Вас отличиться и быть полезным.

Мне хотелось бы распространиться об этом, но боюсь, что Вы скажете, что я берусь не за свое дело, да и мне тоже кажется, довольно того, что я как друг Ваш сказала Вам свое мнение, хотя оно и не может иметь большого весу; впрочем, Вы имеете людей, которые могут дать Вам совет лучше моего, только, думаю, все будут согласны со мною.

Хорошего скажу Вам то, что здесь большой энтузиазм в народе, кажется, что французам худо будет жить. Между мужиками самое бранное слово теперь: *француз*! Тетушка недавно приехала от Протасовых и, выезжая в город, принуждена была стоять несколько времени у моста,

* мой дорогой кузен (*франц.*).

который был разведен; там подслушала она разговор между множества мужиков, окружавших ее карету; один хотел идти с косою косить французов, как осоку, другой сказывал, что один маркитант отворочал кучу французов оглоблею, третий обещал каналью Бонапарта съездить в ухо и так далее!

Все очень живо у нас; народ говорит: как нам не идти за батюшку нашего царя! Он не жалел себя для нас! Прошлого года оставлял для нас и царство, неужто нам жаль будет оставить избу!

Все, что слышу и вижу, заставляет меня думать, что народ русский единственный на земле, и я благодарю Бога, что родилась россиянкой – теперь должно стараться заслуживать это звание, которым, право, можно гордиться!

Пишите к нам, милый Базиль, говорите нам больше о себе и о всех новостях, касающихся до нашей армии; я уверена, что наши выиграют; дело наших так право, что в этом невозможно и сомневаться.

Я думаю, что теперь Вы часто бываете у тетушки А<вдотьи> А<фанасьевны>⁶ и можете узнать некоторые белевские новости из моего письма к дядюшке; а Вам скажу, что Вас<илий> Ив<анович>⁷ выбран в милицию по Калужской губернии в пятисотных; он теперь в Калуге.

Мар<ия> П<етровна> для того к Вам не пишет, что она у Дуняши. Еще скажу Вам, что князь Львов⁸ вооружил всех своих дворовых людей и сам с ними идет служить – слава нашим белевцам!!

Еще неизвестно, что дают наши купцы, только думаю, что они перещеголяют московских. Здешний голова Дорофеев И.Г.⁹ говорил, что он дает пять тысяч лишних против всех.

Мы отправляем все свои оружия к предводителю; желала бы сделать что-нибудь пополезнее, да нет ни сил, ни возможности.

Вот, милый Василий Андреевич, сколько Вам новостей! Я совсем не ленива, когда пишу к Вам; надеюсь, что и Вы мне будете платить за длинные мои письма несколькими строчками. Теперь пора кончить, однако же прежде надобно уверить Вас в том, в чем Вам никогда не должно сомневаться, и что, я думаю, Вы давно уже знаете, то есть в искренней моей дружбе и уважении. Прощайте! Желаю Вам от всего сердца быть столько счастливым, сколько Вы того достойны, если бы это желание исполнилось, то Вы были бы совершенно счастливы!

Кланяйтесь от меня Ивану Васильевичу¹⁰ и скажите ему, что я желаю ему всего хорошего.

<Е.П. Юшкова>

Маминька¹¹ не пишет оттого, что хочет писать на будущей почте, Маша не пишет оттого, что зевает над грамматикой, а Саша над арифметикой, а обе велели сказать Вам, что много Вас любят, Иван Никифорович¹² говорит, что Вас помнит, Лиза¹³ просит Вас сказать ее папине-ке¹⁴, что она весела и здорова и что того желает ему и Саше¹⁵, которого прошу за меня поцеловать.

Автограф: НИОР РГБ. Ф. 104. Карт. 6. № 45. Л. 7–8 об. Б.г.

Впервые опубликовано: РА. 1883. Т. 50, № 1. С. 209 (письмо М.Г. Буниной с купурой).

Печатается по автографу впервые полностью.

Датируется: 18 декабря 1806 г.

Год и месяц устанавливаются по известиям об организации Земского войска, а также по связи с предыдущим письмом.

¹ Это письмо Жуковского не сохранилось.

² Вероятно, Иван Петрович Бунин (1773–859), родственник Жуковского, офицер флота.

³ Ав.П. Киреевская (урожд. Юшкова).

⁴ М.П. Юшкова.

⁵ Сохранилось письмо Е.Д. Турчаниновой от 4 декабря 1806 г., где она рассказывает о получении от Е.А. Протасовой процентов и намерении заплатить свои долги (НИОР РГБ. Ф. 104. Карт. 8. № 1. Л. 16–16 об.).

⁶ Авдотья Афанасьевна Алымова (урожд. Бунина, в первом браке Крюкова, 1754–1813), старшая дочь А.И. Бунина, сводная сестра Жуковского.

⁷ В.И. Киреевский.

⁸ Князь Дмитрий Семенович Львов (1775–1834), генерал-майор в отставке, бывший командир Белевского мушкетерского полка, в 1806 г. организовал Земское войско в Калужской губернии.

⁹ Городской голова, купец первой гильдии И.Г. Дорофеев.

¹⁰ И.В. Попов.

¹¹ Здесь – Е.Д. Турчанинова.

¹² Иван Никифорович Гринев, учитель уездного училища в Белеве, в 1811 г. был учителем сестер Протасовых, впоследствии – управляющий имением Долбино.

¹³ Елизавета Васильевна Гринева, жена И.Н. Гринева.

¹⁴ Отца Е.В. Гриневой установить не удалось.

¹⁵ Лицо неустановленное.

3

Е.А. Протасова, Ан.П. Юшкова, М.Г. Бунина – В.А. Жуковскому

22 декабря <1806 г. Белев>

<Е.А. Протасова>

22 декабря

Что ты это, милый друг Базиль, за нас так унываешь и зовешь нас в каменну Москву. У нас, я думаю, гораздо вашего покойней. Все, все генерально желают служить нашему доброму государю. Я дорогой с великим удовольствием слышала разговор мужиков, которые намерены всех французов побить и уверяли меня, что без всякого огорчения пойдут в милицию, потому что прошлого года наш добрый царь и царство покидал, чтоб защищать нас, то им уже как нейти за него. Я теперь еще больше вижу, что полупросвещенные люди ни на что не годятся, истинные эгоисты. Наш с тобой знакомый и, можно сказать, хороший приятель, не назову его именем, так себя дурно показал, что я совсем потеряла к нему почтение и точно вижу, что для него только и надобно, чтоб его имение было цело, а до отечества и дела нет, хотя Фенелона¹ и всякий день читает и переводил, однако не следует чувствам его, который говорил *j'aime ma famille mieux que moi même mais j'aime ma patrie mieux que ma famille et l'humanité mieux que ma patrie**.² А он совсем, кажется, чувствует навыворот.

Я, мой друг, опоздала немного, оттого пишу прощай. Деньги тебе пришлю за покупку, которая хотя и недорого да зато очень хороша. Прощай, милый друг, а я вечно твоя

Екатерина Протасова

<Анна П. Юшкова>

Сего дня, милый друг Базиль, только что поздравляю Вас с праздником и скажу Вам еще раз, что люблю Вас всем сердцем; и то для того, что до будущей субботы не успею Вам этого повторить, а между тем, будьте здоровы и веселы. Adieu!**

* Я люблю свою семью больше, чем себя, но я люблю свою Родину больше, чем свою семью, и человечество больше, чем свою Родину (*франц.*).

** Прощайте! (*франц.*).

Только имею время, милый и добрый мой друг, сказать Вам, что я всем сердцем Вас люблю, всей душою желаю Вам здоровья и всем помышлением прошу Вас меня не забывать.

<М.Г. Бунина>

Полно, брат, упражняться в своей науке. Не покидай Антонского³, он тебе добрый советник. Прости.

Автограф: НИОР РГБ. Ф. 104. Карт. 6. № 45. Л. 9–10. Б.г.

Публикуется впервые.

Датируется: 22 декабря 1806 г.

Год устанавливается по связи с предыдущим письмом от 18 декабря 1806 г.

¹ Франсуа де Салиньяк де Ла Мот Фенелон (1651–1715), французский религиозный деятель, писатель.

² Цитата из книги Фенелона «Directions pour la conscience d'un roi, ou Examen de conscience sur les devoirs de la royauté» (Наставления для совести короля, или Проверка совести на королевских обязанностях).

³ Антон Антонович Прокопович-Антонский (1762–1848), наставник Жуковского в Московском университетском пансионе, впоследствии профессор Московского университета.

Наличие двух вариантов писем (расшифрованный текст и графический образ-скан страниц рукописи) позволяет устанавливать соотношения между их элементами. Так, две трети авторских фрагментов имеют точную атрибуцию, они дают образцы почерка каждого из 13 авторов и могут служить отправным пунктом для сопоставления. Но еще треть фрагментов коллективных писем остается либо атрибутирована предположительно, либо не атрибутирована вообще. Для них и была сформулирована ключевая проблема – найти машинные (математические и программные) инструменты, которые бы позволили установить соответствие/несоответствие каждого неатрибутированного фрагмента письма одному из 13 почерков. Общая проблема поддается декомпозиции на ряд частных задач, способных быть решенными математическими методами.

Первая задача. По расшифрованному тексту точно атрибутированных фрагментов устанавливается частотность всех достаточно

длинных слов и составляется авторский тезаурус. Предварительный семантический анализ позволяет сделать вывод о преимущественно бытовом лексиконе писем, не отличающемся большим разнообразием. Из этого тезауруса у каждого из 13 авторов достаточно выделить десяток наиболее частотных длинных слов (не менее 5–6 символов).

Вторая задача. В сканах писем выявляются графические образы (варианты написания) отобранных слов у каждого из 13 авторов. Далее через выделение типичного следа пера устанавливается инвариант (графическая модель) каждого слова. В совокупности десяток таких графических моделей составляет библиотеку ключевых слов для каждого из 13 почерков.

Третья задача. Преобразование подлежащих анализу изображений-сканов в графические модели (реконструкции следа пера).

Четвертая задача. Подобно тому как при расшифровке писем вручную осуществлялась разметка текста и его разделение на отдельные зоны / фрагменты (с сигналами, при наличии, в виде даты и подписи), изображение-скан рукописи также должно быть размечено и выделены зоны сопоставления графического материала. Для этого также требуется создание автоматического алгоритма разметки в двух вариантах: с наличием маркеров (графически отделенной даты в начале или конце фрагмента и подписи в конце) и с их отсутствием (здесь ориентиром должны служить точки смены почерка, когда следы пера при написании слов двух соседних строчек начинают различаться).

Пятая задача. Создание алгоритма, с помощью которого в авторских фрагментах / графических зонах ищется совпадение реконструированного следа пера с графическими моделями слов-маркеров одного из 13 почерков.

Таким образом, итогом машинного анализа должно явиться указание на близость почерка определенного фрагмента с почерком данного автора. Безусловно, подобный метод атрибуции не подразумевает абсолютной доказательности, а служит лишь подсказкой, сигналом о близости почерков, что должно проверяться в дальнейшем исследователем-человеком. В настоящее время решением поставленных задач занимается коллектив математиков и IT-специалистов МГУ им. М.В. Ломоносова под руководством Л.М. Местецкого. Как представляется, разработанные им на локальном материале

коллективных писем к Жуковскому программные инструменты окажутся полезными для анализа более широкого материала. Глобальной же перспективой здесь является создание библиотеки цифровых образцов почерка не только 13 авторов, по преимуществу далеких от литературы (за исключением А.П. Юшковой/Зонтаг и А.П. Юшковой/Киреевской/Елагиной), но многих писателей XVIII–XIX вв., что позволит в режиме автоматической обработки растровых изображений выявлять рукописи, принадлежащие потенциально их перу.

Список источников

1. Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. М. : Издательский дом ЯСК, 1999–2016. Т. 1–14.
2. Янушкевич А.С. Эпистолярный В.А. Жуковского как отражение и выражение литературного быта его времени // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2012. № 2 (18). С. 106–119.
3. Янушкевич А.С. Эпистолярный В.А. Жуковского: летопись персонального жизнетворчества и коллективного литературного быта // Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. М. : Издательский дом ЯСК, 2018. Т. 15. С. 563–579.
4. Киселев В.С., Лебедева О.Б. Письма к В.А. Жуковскому как феномен русской культуры и эдизонная проблема // Вестник Томского государственного университета. 2019. № 448. С. 35–47.
5. Письма царственных особ к В.А. Жуковскому. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2020. 414 с.
6. Переписка В.А. Жуковского и А.А. Воейковой: 1811–1829. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2020. 464 с.
7. Жуковский: Исследования и материалы. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2020. Вып. 4: Из переписки Жуковского. 584 с.
8. Переписка В.А. Жуковского и Ф. фон Мюллера: 1828–1848. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2021. 248 с.
9. «Мы столько пожили с тобой на свете...» Переписка В.А. Жуковского и П.А. Вяземского 1807–1852 гг. : в 2 т. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2021. Т. 1. 624 с.; Т. 2. 666 с.
10. Переписка В.А. Жуковского и А. фон Мальтица: 1822–1851. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2022. 216 с.
11. Переписка В.А. Жуковского и А.Я. Булгакова: 1829–1852. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2022. 638 с.
12. Вацуро В.Э., Виролайнен М.Н. Письма Андрея Тургенева к Жуковскому // Жуковский и русская культура. Л. : Наука, 1987. С. 350–431.

References

1. Zhukovskiy, V.A. (1999–2016) *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 20 t.* [Complete Works and Letters: In 20 volumes]. Moscow: YaSK.
2. Yanushkevich, A.S. (2012) Epistolyariy V.A. Zhukovskogo kak otrazhenie i vyrazhenie literaturnogo byta ego vremeni [Vasily Zhukovsky's epistolary as a reflection and expression of the literary life of his time]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 2(18). pp. 106–119.
3. Yanushkevich, A.S. (2018) Epistolyariy V.A. Zhukovskogo: letopis' personal'nogo zhiznetvorchestva i kollektivnogo literaturnogo byta [Vasily Zhukovsky's epistolary: A chronicle of personal life-creation and collective literary life]. In: Zhukovskiy, V.A. *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 20 t.* [Complete Works and Letters: In 20 volumes]. Vol. 15. Moscow: YaSK. pp. 563–579.
4. Kiselev, V.S. & Lebedeva, O.B. (2019) Letters to Vasily Zhukovsky as a phenomenon of Russian culture and an editorial problem. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University*. 448. pp. 35–47. (In Russian). doi: 10.17223/15617793/448/5
5. Tomsk State University. (2020) *Pis'ma tsarstvennykh osob k V.A. Zhukovskomu* [Letters from royalty to Vasily Zhukovsky]. Tomsk: Tomsk State University.
6. Zhukovsky, V.A. & Voeykova, A.A. (2020) *Perepiska V.A. Zhukovskogo i A.A. Voeykovoy: 1811–1829* [Correspondence of V.A. Zhukovsky and A.A. Voeykova: 1811–1829]. Tomsk: Tomsk State University.
7. Kiselev, V.S. & Lebedeva, O.B. (2020) *Zhukovskiy: Issledovaniya i materialy* [Zhukovsky: Research and Materials]. Vol. 4. Tomsk: Tomsk State University.
8. Zhukovsky, V.A. & Mueller, F. von (2021) *Perepiska V.A. Zhukovskogo i F. fon Myullera: 1828–1848* [Correspondence of V.A. Zhukovsky and F. von Müller: 1828–1848]. Tomsk: Tomsk State University.
9. Zhukovsky, V.A. & Vyazemsky, P.A. (2021) “*My stol'ko pozhili s toboy na svete...*” *Perepiska V.A. Zhukovskogo i P.A. Vyazemskogo 1807–1852 gg.: v 2 t.* [“We have lived so much with you in the world ...” Correspondence of V.A. Zhukovsky and P.A. Vyazemsky in 1807–1852: in 2 vols]. Tomsk: Tomsk State University.
10. Zhukovsky, V.A. & Maltitz, A. von (2022) *Perepiska V.A. Zhukovskogo i A. fon Mal'titsa: 1822–1851* [Correspondence of V.A. Zhukovsky and A. von Maltitz: 1822–1851]. Tomsk: Tomsk State University.
11. Zhukovsky, V.A. & Bulgakov, A.Ya. (2022) *Perepiska V.A. Zhukovskogo i A.Ya. Bulgakova: 1829–1852* [Correspondence of V.A. Zhukovsky and A.Ya. Bulgakov: 1829–1852]. Tomsk: Tomsk State University.
12. Vatsuro, V.E. & Virolaynen, M.N. (1987) *Pis'ma Andreyana Turgeneva k Zhukovskomu* [Andrey Turgenev's letters to Zhukovsky]. In: Iezuitova, R.V. (ed.) *Zhukovskiy i russkaya kul'tura* [Zhukovsky and Russian Culture]. Leningrad: Nauka. pp. 350–431.

Информация об авторах:

Киселев В.С. – д-р филол. наук, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: kv-uliss@mail.ru

Лебедева О.Б. – д-р филол. наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: obl25@yandex.ru

Третьяков Е.О. – канд. филол. наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: shvarcengopf@mail.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

V.S. Kiselev, Dr. Sci. (Philology), head of the Department of Russian and Foreign Literature, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: kv-uliss@mail.ru

O.B. Lebedeva, Dr. Sci. (Philology), professor, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: obl25@yandex.ru

E.O. Tretyakov, Cand. Sci. (Philology), associate professor, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: shvarcengopf@mail.ru

The authors declare no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 21.11.2022.

The article was accepted for publication 21.11.2022.

Научная статья
УДК 821.161.1
doi: 10.17223/24099554/19/10

Письма А.М. Тургенева к В.А. Жуковскому: состав, проблематика, сюжеты

Анна Геннадьевна Кожевникова

Томский государственный университет, Томск, Россия, savanna1984@yandex.ru

Аннотация. Предпринимается попытка систематизации писем А.М. Тургенева, адресатом которых выступил В.А. Жуковский. Материалом исследования послужили 143 письма Тургенева 1823–1852 гг., 129 из которых впервые вводятся в научный оборот. Корпус писем Тургенева рассматривается в общем проблемном поле феномена эпистолярного наследия Жуковского и его корреспондентов как автобиографический и автопсихологический текст.

Ключевые слова: В.А. Жуковский, А.М. Тургенев, письма, переписка, эпистолярная культура первой половины XIX в.

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

Для цитирования: Кожевникова А.Г. Письма А.М. Тургенева к В.А. Жуковскому: состав, проблематика, сюжеты // Имагология и компаративистика. 2023. № 19. С. 188–201. doi: 10.17223/24099554/19/10

Original article

doi: 10.17223/24099554/19/10

Aleksandr Turgenev's letters to Vasily Zhukovsky: Composition, problematics, plots

Anna G. Kozhevnikova

Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation, savanna1984@yandex.ru

Abstract. The ongoing project to publish the complete works and letters of Vasily Zhukovsky clearly posed the problem of a systematic scientific approach to the understanding of his epistolary heritage. In this context, the work on textological preparation, commenting, publication and introduction into scholarly discourse of response letters from Zhukovsky's correspondents seems to be of fundamental importance. This review article presents an attempt to systematize the epistolary works of Aleksandr Turgenev, who had a long friendship with Zhukovsky, as evidenced by the impressive corpus of correspondence. The material of the study was 143 letters by Turgenev of 1823–1852, 129 of which are first introduced into scholarly discourse. A frontal study of Turgenev's letters showed the irregular nature of the correspondents' dialogue. For example, the period of intensive correspondence between Turgenev and Zhukovsky falls on the six-year period from 1834 to 1839 and includes half of the entire corpus of Turgenev's letters; against this background, there are few messages earlier, in the 1820s – early 1830s, but their content shows that Zhukovsky and Turgenev maintained their friendly relationship. In this sense, Turgenev's epistolary of 1840–1852 seems to be more orderly: the less active written communication, due to the objective circumstances of both correspondents, is still stable. In terms of content, it is symptomatic that Turgenev's letters of 1823–1833. are distinctly autobiographical, while starting from the second half of the 1830s the semantic space of correspondence is shifting to the field of autopsychology. At the same time, it seems impossible to identify the leading theme of this epistolary dialogue: Turgenev's letters are invariably connected with the issues of the life of his family, but also show the ebullient, active nature of their author, who found himself in cramped material conditions. From this point of view, Turgenev's later letters addressed to Zhukovsky the family man are very indicative: the letters are extremely intimate, and Turgenev here claims to be a kind of a mentor, an older friend. It is no coincidence that it was in the letters of the 1840s that Turgenev for the first time enters into a dialogue with Zhukovsky the poet. Thus, it can be concluded that, with a high degree of probability, some part of Turgenev's epistolary works has been lost, but the composition

of the letters that have been preserved allows identifying the general semantic context of the dialogue between Turgenev and Zhukovsky: this seemingly private correspondence, over time, more and more clearly begins to display a philosophical intonation of reflections on life in general.

Keywords: Vasily Zhukovsky, Aleksandr Turgenev, letters, correspondence, epistolary culture of first half of 19th century

Financial Support: 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.

For citation: Kozhevnikova, A.G. (2023) Aleksandr Turgenev's letters to Vasily Zhukovsky: Composition, problematics, plots. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 19. pp. 188–201. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/19/10

Продолжающийся проект по изданию Полного собрания сочинений и писем В.А. Жуковского отчетливо поставил проблему системного научного подхода к осмыслению эпистолярного наследия поэта. С этой точки зрения работа по текстологической подготовке, комментированию, публикации и введению в научный оборот ответных писем корреспондентов Жуковского, инициированная исследовательским коллективом Томского государственного университета и поддержанная грантом Российского научного фонда, видится современной и своевременной. Статья В.С. Киселева и О.Б. Лебедевой «Письма к В.А. Жуковскому как феномен русской культуры и эдиционная проблема» [1] дает зримое представление не только о материальном и смысловом масштабе ответных писем Жуковскому, но и о принципиальной значимости данного эпистолярия в контексте культуры XIX в.

Предлагаемая статья имеет обзорный характер и посвящена предварительному описанию блока писем Александра Михайловича Тургенева, адресованных Жуковскому в период с 1823 по 1852 г. Этот эпистолярий включает в себя 143 письма, большая часть из которых никогда не публиковалась: так, в печати на страницах журналов «Русская старина» за 1893 г. в № 1 [2] и «Русский архив» за 1908 г. (№ 11) [3] появилось всего 14 писем, изданных преимущественно в сокращении, с выпусками, а иногда и с ошибочными прочтениями. Одним

словом, сегодня более 90% писем Тургенева, в основном хранящихся в рукописном отделе ИРЛИ РАН, впервые становятся предметом системного исследования, а осмысление всего корпуса писем Тургенева позволит упорядочить представление о личности этого корреспондента Жуковского и о характере их эпистолярного общения.

Уже при первом приближении в письмах Тургенева обращает на себя внимание особая хронология: единичные послания датируются 1820-ми гг., тогда как генеральный массив почти поровну распределен между двумя десятилетиями 1830-х и 1840-х гг. При этом отчетливо выделяется шестилетие с 1834 по 1839 г. – это период интенсивной переписки Тургенева с Жуковским, к которому относится половина всех писем.

Симптоматично, что первое письмо, открывающее переписку Тургенева с Жуковским и датируемое 1823 г., является, по сути, автобиографией. Александр Михайлович Тургенев (1772–1862/3), потомственный дворянин, военный и общественный деятель, с 1786 до 1814 г. находился на военной службе: «...был инспекторским адъютантом при фельдмаршале гр<афе> Иване Петровиче Салтыкове, при его королевском высочестве герцоге Александре Виртембергском, потом при графе Строганове и был в походах 1812 и 1813 годов, несмотря на тяжелую контузию, полученную в Бородинской битве, он в кампанию 1813 года опять находился и продолжал исполнение должности» [4. Л. 6–7]. В 1814 г. по состоянию здоровья вынужден был подать в отставку и вступить на поприще гражданской службы: с 1814 по 1822 г. – в департаменте внешней торговли Министерства финансов (управляющий Феодосийской портовой таможней, окружной начальник в Брест-Литовской таможне, начальник Астраханского таможенного округа), в 1823–1825 гг. – тобольский гражданский губернатор, в 1828 г. назначен казанским губернатором, но, не успев войти в должность, перешел на место директора медицинского департамента, откуда по собственному прошению был уволен в 1830 г. в чине действительного статского советника.

71 письмо Тургенева к Жуковскому, отправленное в период с 1834 по 1839 г., формируют поведенческий текст, позволяющий, прежде всего, проследить его человеческую судьбу. Если ранние письма автобиографичны, то переписка ударного шестилетия в высшей степени автопсихологична. Особая тональность этих писем про-

диктована действительно тяжелым состоянием Тургенева, обусловленным как материальными заботами (потеря содержания, безуспешные поиски места, долги), так и тяготами морального характера.

Весной 1834 г. Тургенев оказался в затруднительном материальном положении. Его пребывание на указанных ранее высоких административных должностях было сопряжено со множеством служебных перипетий. Так, в весьма показательном и характерном для Тургенева письме от 17 марта 1825 г. из Тобольска он выражает неприкрытую радость от известия об увольнении с должности гражданского губернатора и, подводя итог своей деятельности, заключает следующее: «...мне приходится отсюда путешествовать чуть-чуть не по образу пешего хождения, если задержит меня г<осподин> генер<ал>-губер<натор> здесь, то мне есть будет нечего, а если бы и было что, то меня отправят в несколько дней на лоно Авраамее, грабители меня здесь ненавидят, и как они не вертись, а выведены на свежую воду...» [5. Л. 1 об.]. Примерно тем же закончилось и пребывание Тургенева в должности директора медицинского департамента: из его писем Жуковскому от 10 января и 28 марта 1835 г. следует, что он вынужден был уволиться из-за несправедливого взыскания средств за некачественно изготовленные хирургические инструменты, чему немало способствовал, по уверению Тургенева, его «гонитель», «гнусная ракалия» Арсений Андреевич Закревский, бывший в 1828–1831 гг. министром внутренних дел.

Тем не менее после выхода в отставку Тургенев был причислен императорским указом к герольдии с сохранением жалованья директора и пенсион за 1812–1814 гг. Однако весной 1834 г. обстоятельства изменились, именно эту проблему Тургенев излагает в письме Жуковскому от 29 марта 1834 г.: «...16 марта <1834 года> последовал Высочайший указ, коим повелено всех состоящих при Герольдии чиновников отставить; с сим вместе и производство жалованья прекратиться. Вообрази мое положение, я сорок лет служил, смею сказать честно и верно: все доставшееся достояние по наследству прожил на службе; имел счастье быть известным Государям и что ж? Теперь приходится умереть с голоду или перестать жить! Ах! друг, и горестно и обидно! Право, не знаю, что делать» [5. Л. 66].

Ощущение одиночества и несправедливости – вот, пожалуй, смысловые доминанты писем Тургенева 1834–1839 гг. Жуковский

принимал самое деятельное участие в решении насущных проблем Тургенева, выступая в роли посредника, доверенного лица, ходатая и, что более значимо, единственного друга: «...я остаюсь уверенным, что не забудешь о мне, грешном. Скажу тебе чистосердечно, ты один у меня, ты протянул мне руку, ты, которому я не имел случая оказать малейшего одолжения! Как в то же время люди, которым я сделал большие, да смею сказать, великие одолжения, не захотели отвечать мне» (письмо от 23 мая 1834 г.) [6. Л. 124] – эта более чем красноречивая характеристика Жуковского подкрепляется Тургеневым и устойчивым обращением «чистая душа Андреевич». При этом не случайно в эпистолярном пространстве данное сигнальное определение сопрягается со вторым по частотности использования знакомым словом «честь», к которому Тургенев активно обращается как к авторекомендации: «Горе! – великое горе тому, кто честно действует. Прости благосклонно мне это выражение; но я в продолжение всего прехождения на поприще службы беспрерывно был угнетаем, оскорблен, обижен за то, что действовал честно и бескорыстно! Наконец, как говорят, и камень от жара лопнет» (8 июня 1834 г.) [5. Л. 13–14]; «Вот что значит быть честным человеком! Не грабить, не набогатеть и служить, как говорится, верою и правдою!» (10 января 1835 г.) [5. Л. 276]; «Я уже не помню, сколько лет служил, и по всей совести, беспорочно, усердно и честно, мне же и знака отличия, в ознаменование сего установленного, не дают!» (6 июня 1835 г.) [5. Л. 31 об.]; «Теперь не знаю, куда обратиться и что предпринять? Худо – очень худо посвятить себя на службу, думать единственно о выполнении честно возложенных обязанностей и забывать себя!» (1 сентября 1835 г.) [5. Л. 34–34 об.]; «Меня блаженной памяти мин<истр> большая голова г<осподин> Гур<ьев> не хотел выпускать из ведомства своего, отзываясь, что ему честный человек нужен, а меня между тем давили и гнали и чуть-чуть честного не упрятали под суд. <...> Если честному человеку места нет, это уже есть мое несчастье, ибо все начальники говорят, что иском ищут честных людей» (10 сентября 1835 г.) [5. Л. 38–39 об.]; «Честный человек без денег или без состояния хуже тряпки! <...> Я искал занять три тысячи состояния на совершение купчей, но как у меня другого достояния нет, кроме 40-летней службою приобретенной чести, то мне никто под залог чести не дал денег. Честь-де самое худое обеспечение!» (17 мая 1839 г.) [7. Л. 44].

Интересно, что вместе с тем из писем Тургенева складывается его весьма неоднозначный портрет. Наряду с обоснованными жалобами на жизнь и просьбами о помощи в поисках места эти человеческие документы буквально пестрят почти императивными обращениями Тургенева к Жуковскому, связанными с устройством судьбы его дальних родственников, воспитанников и знакомцев. Так, например, в письмах Тургенева 1836–1839 гг. разворачивается целый сюжет, посвященный судьбе сына слуги Тургенева Иоганна Классена, Вячеслава, который благодаря Жуковскому был устроен в Технологический институт и которого Тургенев фактически препоручил заботам друга. Позже, в 1838–1840 гг., не менее интенсивно заявит о себе и история крепостного Ефима Андреевича Балакина, в котором Тургенев усмотрел художественный талант и поэтому более чем настойчиво ходатайствовал за него перед Жуковским. Вероятно, так деятельная или, лучше сказать, кипучая натура Тургенева, оказавшегося в стесненных материальных условиях, проявляла себя. Думается, однако, что Тургенев был человеком с непростым характером: честность, исполнительность, верность долгу сочетается в нем с резкостью суждений, упрямством, недипломатичностью.

Симптоматичны в этом отношении письма 1835–1836 гг., демонстрирующие самый светлый и в то же время самый драматичный период в жизни Тургенева. Человек в возрасте, холостяк, не имеющий собственного дома и необходимого дохода, находящийся в весьма напряженных отношениях с близким кругом родственников, Тургенев 6 апреля 1835 г. сообщает Жуковскому о предстоящей женитьбе: «Если будет угодно Богу, после святой недели я вступлю в законный брак! Девушка, с которой соединяю участь, богата душою, но никакого достоинства не имеет, одна в мире: круглая сирота! Уже, благодаря бога, нет ни дядюшки, ни тетушки: нет ужасного и несносного родства! С 13 лет ее возраста я пекся о ее образовании, она всегда любила как отца. В 28 лет своей жизни согласилась быть мне супругой, утешением остатка жизни моей, великодушно и с терпением переносить все неприятности, сопряженные с бедностью! Богатые ближние родственники мои и первый из них родной брат мой Фёдор зияют на меня злобой за то, что я женюсь на бедной девушке! И я, хваля Бога, благодарю Его, Творца всемогущего, и уповаю, Он благословит брак наш милостью своею. Будущую супругу мою называют Пелагея Христиановна. Она лютеранка» [5. Л. 20].

Однако семейная жизнь менее чем через год закончится трагедией: 11 февраля 1836 г. жена Тургенева умерла после родов, оставив на руках Тургенева двухнедельную дочь Ольгу. «Нет слов к объяснению радости и горести, в одну и ту же минуту мною чувствуемых» [5. Л. 42] – эта рефлексия Тургенева во многом задает атмосферу писем с 1836 г. Счастье отцовства, умаляющее и сглаживающее ощущение одиночества, постоянно сопровождается тревогами Тургенева за здоровье и будущее своей дочери, и «мысль семейная» естественно занимает свое значимое место в его письмах. Жуковский как крестный отец Ольги принимал участие в ее судьбе, однако от опекуинства, несмотря на просьбы Тургенева, отказался.

Поведенческий текст эпистолярия Тургенева 1834–1839 гг., действительно, определяется достаточно резким эмоциональным настроением, который, безусловно, находит свое отражение не только на тематическом, но и стилистическом уровнях (ср. например, тональность письма от 10 января 1837 г., открывающегося следующим текстом: «Бог – крепость и сила моя, помощник и покровитель мой, уповаю на него. Благодарю Творца, пятьдесят девятый год живу: Господь не выйдет в суд со мной, кто живой оправдается пред ним: бездельником и червяком я не бывал. Благодарю Его, четырем царям служил по крайнему умению. Благодарю, что беден я, что не ношу я звезд, кафтан не шитый золотом, достоинства я с заду не имею. Благодарю Его, два знака на груди – за труды – за пролитую кровь. Благодарю Творца, Андреич, любишь ты меня, в тебе я друга вижу. В жизнь вечную Господь воззвал мою Полину, Его судьбы неисповедимы! Отраду – рай земной дал мне Господь – оставил Ольгу мне. Благодарю Творца, от злых слышу хулу, а добрые мною довольны. Благодарю Его, щедр и милостив Господь – не во все дни я несчастен. Хожу я каждый день в храм Господень, молю Творца мне Ольгу сохранить, тебя в молитве поминаю. Живу не без затруднения – да так велит Господь, скорблю только о том, что ближнему помочь я не могу, угодно Богу так! – вот тебе полный отчет, как я живу и как думаю» [7. Л. 1]). Неслучайно, по мысли А.С. Янушкевича, переписка Тургенева и Жуковского – это «письма о жизни вообще, о ее смысле» [8. С. 100], и если в этом эпистолярном диалоге тургеневский текст нередко в высшей степени экспрессивен, то письма Жуковского демонстрируют принципы «жизненной философии терпения как формы самостояния» [8. С. 100].

Действительно, «письма о жизни» несколько меняют свою тональность в 1840–1852 гг.: более упорядоченный быт, отсутствие каких-либо серьезных забот и проблем в воспитании дочери, наконец, вероятно, фактор возраста и, что интересно, иная, отчасти наставническая позиция Тургенева по отношению к Жуковскому – все это объясняет более спокойный характер его поздних посланий. По-прежнему важна в этом эпистолярии тема семьи: Тургенев исправно уведомляет Жуковского о том, как растет его крестная дочь, каковы ее успехи и как складывается характер: «Дочь твоя крестная, благодаря Бога, здорова, очень мила, ею не я один, отец ее, но все любят. Ольга всякий день тебя вспоминает и не называет уже папа косный, а правильно – папа крестный. Не учась почти, довольно хорошо по летам ее может прочесть на французском и русском языках. Ольга просит благословения твоего и вместе со мною обнимает тебя» [7. Л. 74–74 об.], «Ольга, по милости Бога, довольно здорова, просит твоего благословения! Умеет хорошо читать твои сочинения: любимые ее пьесы – “Шильонский узник” и “Царь Берендей”» [6. Л. 9–9 об.], «Дочь крестная твоя Ольга, по благости Господней, растет помаленьку, одарена добрыми наклонностями, страстно любит читать твои сочинения, читает довольно хорошо по-французски и по-немецки, неплохо еще умеет говорить чужеземным глаголом: страстно любит музыку и пение и на каждом столе стучит пальцами, воображая, что она играет на фортепиано. Долго ли еще Бог благословит мне радоваться ей!» [6. Л. 21 об.]. В письмах с 1841 г. начинают встречаться отметки рукой самой Ольги, а последнее письмо от 20 января 1852 г. открывается обращением 16-летней дочери Тургенева к Жуковскому: «Милый папа крестный, позвольте Вашей крестнице присоединиться к толпе обрадованных новым изданием Ваших сочинений и поблагодарить Вас от сердца, полного драгоценным вниманием Вашим, за присылку экземпляра. Книги Ваши всегда будут лежать на моем письменном столе, чтобы я могла как можно чаще наслаждаться чтением Ваших неподражаемых сочинений. Я по-прежнему продолжаю с нетерпением ожидать Вашего возвращения на родину и молиться за Ваше милое семейство. До свиданья же и, надеюсь, до скорого свидания, еще раз благодарю Вас и, крепко обнимая, остаюсь преданная крестница Ваша» [9. Л. 1–2].

Особая же роль Тургенева в аспекте «мысли семейной» проявилась в деятельном участии по отношению к судьбе Жуковского после его женитьбы. Тургенев получил известие о предстоящем браке Жуковского не позднее октября 1840 г. из письма, адресованного А.П. Елагиной, которое они читали вместе. Несмотря на то что, судя по эпистолярию Тургенева, Жуковский отдельно не уведомил друга ни о своих намерениях, ни – позднее – о свадьбе, это не внесло разрывов в их отношения. Свидетельство тому – лирические и демонстрирующие высокий уровень эмпатии письма Тургенева 1841 г. от 13 апреля («Тебя ждет твоя Елизавета, будь совершенно уверен, ты будешь счастлив в супружестве. Быть может, что теперь тебе много хлопот, много забот; что не так идет, не так клеится, не так ладится, как бы следовало – да все по милости Божией будет хорошо. Береги здоровье, оно тебе надобно теперь и не для одного тебя» [6. Л. 5]), от 23 сентября («Я ждал, я долго ждал, я верил обещанию твоему, что прежде мне и никому о совершении брака ты напишешь. Нет вести от тебя! Нет дива: как новобрачные – у вас и души и сердца слились в одно! Вы всех и все забыли. Наверное, минуты были, что вы себя самих позабывали! Минуты райские! когда вкушали восторг и сладость душ, дотоле несведомое вам! Желаю вам, чтоб этот быт во всю жизнь продолжился. Но хрупнуло мое терпенье – беру перо писать упрек! Кому? Андреевичу моему. По сердцу, по душе я твой. Ты тысячу мне раз сказал, ты сотни раз ко мне писал “мой любезный Ермолаф”! и вдруг пять месяцев ни слова!!! Мне было грустно слышать о совершении брака от чужих и слышать от людей таких, которые коварно улыбаются» [6. Л. 9]), от 28 октября («Любезный, искренный, истинный друг мой, родной не по телу – родной мне по душе, добрый мой, чистая душа Андреевич! Ермолаф твой не усумнился и на одно мгновение, ему и на мысль не всходило, чтобы Жуковский мог когда-либо забыть своего Ермолафа. Нет! Молчание твое, лень твоя его восхищали, он понимал, чувствовал, что ты, друг его, счастлив, исполнен радостью, что вся душа, весь состав твой занят, исполнен Елизаветой! Ермолаф сорадовался, восхищался, тысячи раз желал быть птичкой, чтобы лететь к вам, видеть вас, наслаждающихся на земле блаженством райа! И вместе с сим был и есть совершенно уверенным в том, что ангел, вечный жилец, владелец души твоей, оставит в ней уголок твоему Ермолафу. Он, т<о>

е<сть> я, теперь также имею честь быть Ермолафом и твоего ангела, владетеля души твоей; иначе быть не может, сказано и будут два в плоть едину! Глагол Господен в вас совершился» [6. Л. 11]), от 25 декабря, 18 января, 11 мая, 18 ноября 1842 г., 18 января 1845 г.

Более того, Тургенев передает Жуковскому наставления самого интимного характера; так, узнав о первой несохраненной беременности Елизаветы, он немедленно сообщает другу следующие рекомендации: «Жалёю, сколько может жалеть человек и друг, что на заре прелестного рейнского твоего утра пробежало темное облачко. <...> наблюдай, чтобы твоя Елизавета не ходила по горам, по лестницам, чтобы не скоро ходила; в экипаже ездить не скоро, чтобы не было сильного сотрясения. Надобно время пострадавшим и оттого ослабевшим частям совершенно укрепиться; сего не иначе можно достигнуть, как при спокойном, плавном движении без наималейшего усилия. Что принадлежит до тебя, ты разрешение должен получить от врача и повивальной бабки. <...> Не пренебреги совета, у вас есть гомеопаты, посоветуйся с гомеопат<ическим> доктором, одни гомеопаты знают средства, чтобы женщина никогда не будет выкидывать, и для сего употребляют *sabina*» [6. Л. 11–12 об.].

Не менее трогательное отношение обнаруживает Тургенев и в письмах 1842 г. после известия о грядущем рождении у Жуковского первого ребенка: «Не умею прибрать слов, как бы высказать – сильно, ясно, велеречиво, сколь много обрадовала меня грамотка твоя от 3/15 окт<ября>: мне вручена она 17-го октября нашего, т.е. старого стиля. Четыре месяца молчания – ужасно и подумать! Благодарю Творца, ты и твоя Елизавета живы и оба здоровы, и нет. Она в настоящем положении, вероятно, подвержена незначительным и без последствий припадкам, ты от боязни за нее крехтишь: оба вы в этом деле толку не знаете – новички. В ожидании следующей грамотки от тебя я как на иглах буду сидеть!» (23 октября 1842 г.) [6. Л. 21]. Одним словом, в эпистолярии данного периода царит атмосфера сердечно-дружеская, приятельская, неслучайно кратко по сравнению с письмами 1830-х гг. возрастает употребление Тургеневым своего шутивого прозвища *Ермолаф*, что, несомненно, подчеркивает и акцентирует его совершенно особое отношение к Жуковскому.

Необходимо отметить, что смысловое пространство поздних писем Тургенева не ограничивается семейно-бытовой тематикой:

именно в эпистолярной 1840-х гг. он впервые вступает в диалог с Жуковским-поэтом. На фоне довольно дежурных и нераспространенных фраз в переписке второй половины 1830-х – начала 1840-х гг., мельком касающихся этой темы (просьбы прислать сочинения, уведомление о любимых произведениях Жуковского у Ольги), репрезентативно обращают на себя внимание четыре письма Тургенева от 11 ноября 1847 г., 12 ноября 1848 г., 9 января и 8–9 декабря 1849 г. Дело в том, что Жуковский в письмах 1847–1848 гг. подробно рассказывал Тургеневу о переводе «Одиссеи» как о своем главном поэтическом произведении, однако получил от последнего довольно критически настроенный ответ: «Ты начал великое, добавлю – и доброе дело напечатания твоих сочинений, они всегда будут образцовыми. Писатели настоящего времени сбились с панталыка, плят на широкоплечее туловище узкий, кургузый кафтан. Это не по кости скроено; и чем далее, тем хуже будут ермолафствовать. Весьма благосенномественно придумал, друг, напечатать сочинения твои вне православия, они будут исправно тиснуты и несравненно дешевле. Благородное, высокое чувство, чуждое ячества и тщеславия, передать русскому глаголу то, что 3000 цвело неуываемо! Но в наше осиновое столярное время кто будет читать “Одиссею”? Кто читает “Илиаду” Гнедича? Покоится на полке в смиренной тишине, сугубо пылью покрывшись. Собери силы, друг, огонек твой не погас, напиши-ка свое – так готов ручаться в том, что второе издание в течение года потребуют, да помни – формат в 8. В наше время миниатюрное» [6. Л. 93 об.–94.] – такова была первая реакция Тургенева на известие о труде Жуковского. И впоследствии в письмах Тургенева сохраняется именно этот посыл: говорящие определения («Бред, глупивший греков», «сонная греза» [6. Л. 99]), возгласы отчаяния («Кто будет, спрашиваю, читать “Одиссею”?» [6. Л. 101–101 об.], «Если статьи Б<елинского> и Кр<аевского> восхищают, где же вы обрящете читателей для “Одиссеи”? глас вопиющего в пустыне!» [6. Л. 105 об.], «Вздурившиеся тевтоны тебя, друг, встревожили до того, что ты взялся за авось! Искренно – всей душой жалею» [6. Л. 100]), призывы к Жуковскому написать *свое* – все вышеупомянутое, думается, имеет отношение и к эстетической повестке эпистолярной Тургенева, и одновременно к той самой атмосфере «писем о жизни вообще» этой, на первый взгляд, частной и в определенной степени

интимной переписки, в которой со временем все отчетливее начинает проследиваться философская интонация.

Она особенно ощутима в последнем письме Тургенева от 20 января 1852 г., отправленного за несколько месяцев до смерти Жуковского, в котором, несмотря на его лаконичность, сопрягается бытовое и бытийное, упоминаются все принципиальные для их эпистолярного диалога знаки духовной связи, а итоговая во всех смыслах фраза завершает письма Тургенева к Жуковскому на умиротворенной ноте: «Что тебе сказать? Старею и старею. Это слово неблагозвучно! Однако же хожу еще по образу пешего хождения, все прошлое свежо помню, как бы это теперь совершилось» [9. Л. 2].

Список источников

1. Киселев В.С., Лебедева О.Б. Письма к В.А. Жуковскому как феномен русской культуры и эдичионная проблема // Вестник Томского государственного университета. 2019. № 448. С. 35–47.
2. Из переписки А.М. Тургенева с В.А. Жуковским // Русская старина. 1893. № 1. С. 249–252.
3. Из бумаг В.А. Жуковского // Русский архив. 1908. № 11. С. 392–398.
4. РО ИРЛИ. № 28280.
5. РО ИРЛИ. Р. 1. Оп. 9. № 98.
6. РО ИРЛИ. Р. 1. Оп. 9. № 100.
7. РО ИРЛИ. Р. 1. Оп. 9. № 99.
8. Янушкевич А.С. Письма В.А. Жуковского к А.М. Тургеневу: опыт предварительного описания // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2010. № 4 (12). С. 95–104.
9. РО ИРЛИ. Р. 1. Оп. 9. № 114.

References

1. Kiselev, V.S. & Lebedeva, O.B. (2019) Letters to Vasily Zhukovsky as a Phenomenon of Russian Culture and an Editorial Problem. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 448. pp. 35–47. (In Russian). doi: 10.17223/15617793/448/5
2. *Russkaya starina*. (1893) Iz perepiski A.M. Turgeneva s V.A. Zhukovskim [From the correspondence of A.M. Turgenev with V.A. Zhukovsky]. 1. pp. 249–252.
3. *Russkiy arkhiv*. (1908) Iz bumag V.A. Zhukovskogo [From the papers of V.A. Zhukovsky]. 11. pp. 392–398.
4. Manuscript Department of the Institute of Russian Literature. No. 28280.
5. Manuscript Department of the Institute of Russian Literature. R. 1. List 9. No. 98.

6. Manuscript Department of the Institute of Russian Literature. R. 1. List 9. No. 100.
7. Manuscript Department of the Institute of Russian Literature. R. 1. List 9. No. 99.
8. Yanushkevich, A.S. (2010) Letters from V.A. Zhukovsky to A.M. Turgenev: the experience of preliminary description. Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology. 4 (12). pp. 95–104. (In Russian).
9. Manuscript Department of the Institute of Russian Literature. R. 1. List 9. No. 114.

Информация об авторе:

Кожевникова А.Г. – канд. филол. наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: savanna1984@yandex.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

A.G. Kozhevnikova, Cand. Sci. (Philology), associate professor, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: savanna1984@yandex.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 11.06.2022.

The article was accepted for publication 11.06.2022.

Научная статья
УДК 821.161.1+340.154
doi: 10.17223/24099554/19/11

Как перестать быть российским подданным (из переписки В.А. Жуковского с Е.А. Головиным)

Виталий Сергеевич Киселев

Томский государственный университет, Томск, Россия, kv-uliss@mail.ru

Аннотация. Рассматривается один из эпизодов благотворительной деятельности В.А. Жуковского, нашедший отражение в его деловой переписке с губернатором Е.А. Головиным. Слуга поэта Даниил Гольдберг, родом из Лифляндии, являлся подданным Российской империи, но решил жениться и осесть в Германии, для чего нужно было выйти из российского подданства. И тут обнаружилась юридическая контроверза, которую без помощи В.А. Жуковского и участия высших лиц империи оказалось не разрешить. Статья включает публикацию ранее не известных писем В.А. Жуковского и Е.А. Головина, сохранившихся в архиве Эстонии.

Ключевые слова: юриспруденция, подданство Российской империи, Даниил Гольдберг, В.А. Жуковский, Е.А. Головин, письма, переписка

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

Благодарности: Автор выражает сердечную благодарность Тимуру Гузаирову, без чьей дружеской помощи был бы невозможен доступ к фотокопиям писем из архивного дела.

Для цитирования: Киселев В.С. Как перестать быть российским подданным (из переписки В.А. Жуковского с Е.А. Головиным) // Имагология и компаративистика. 2023. № 19. С. 202–212. doi: 10.17223/24099554/19/11

Original article

doi: 10.17223/24099554/19/11

How to stop being a Russian citizen (from correspondence between Vasily Zhukovsky and Yevgeny Golovin)

Vitaly S. Kiselev

Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation, kv-uliss@mail.ru

Abstract. The article analyses one of the episodes of Vasily Zhukovsky's charitable activities, reflected in his business correspondence with Governor Yevgeny Golovin. The poet's servant Daniil Goldberg, originally from Livonia, was a subject of the Russian Empire, but decided to marry and settle in Germany, for which it was necessary to stop being a Russian citizen. At that point, a legal controversy was revealed: the laws of the empire did not provide for such a possibility and, accordingly, did not offer any regular legitimate procedures. Only Zhukovsky's persistence and his close acquaintance with the highest dignitaries of the empire, in particular, with Lev Perovsky, the Minister of Internal Affairs, and friendship with the imperial family made it possible to implement the occasional legal procedure to withdraw Goldberg's Russian citizenship thus satisfying his desire. The article includes the publication of Zhukovsky's and Golovin's previously unknown letters, stored in the archives of Estonia.

Keywords: jurisprudence, citizenship of the Russian Empire, Daniel Goldberg, Vasily Zhukovsky, Yevgeny Golovin, letters, correspondence

Financial Support: 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.

Acknowledgments: The author expresses his deep gratitude to Timur Guzairov, without whose friendly help access to the photocopies of letters from the archival file would have been impossible.

For citation: Kiselev, V.S. (2023) How to stop being a Russian citizen (from correspondence between Vasily Zhukovsky and Yevgeny Golovin). *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 19. pp. 202–212. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/19/11

В.А. Жуковский занимался благотворительностью на протяжении всей своей жизни. В переписке поэта, деловых бумагах, воспоминаниях современников отразились многие сотни случаев обращения к нему за помощью по самым разным случаям – денежного подаяния,

помощи в трудоустройстве, деловой консультации, ходатайства перед органами власти и отдельными людьми, защиты от преследований, выкупа из зависимости, организации медицинского сопровождения, даже полицейского расследования. Это было повседневной практикой, лишь немногие эпизоды которой получили широкую известность (заступничество за декабристов или выкуп из крепостной неволи Т.Г. Шевченко). Не прекратилась благотворительная деятельность и в 1840-е гг., когда Жуковский жил в Германии. Тут его орудиями стали эпистолярные просьбы и увещевания. Примечательным с юридической точки зрения здесь выступил эпизод с Даниилом (Даниилом) Гольдбергом.

Об этом человеке известно только то, что он был уроженцем Лифляндии и перебрался на жительство в Германию. Вероятно, Гольдберг был знакомцем семьи Рейтернов и после женитьбы Жуковского стал его камердинером. В дневниках поэта он упомянут несколько раз с 1841 г., первоначально в контексте каких-то не очень понятных ссор между слугами [1. С. 262, 267]. В 1845 г. Даниель решил жениться, о чем Жуковский сделал запись в дневнике в феврале 1846 г.: «Сделал условие с Даниилом, который посягает на женитьбу» [1. С. 286]. Вероятно, условия касались дальнейшей службы при поэте, которую Гольдберг не оставил даже после его смерти. Известно, что именно он в августе 1852 г. перевез прах Жуковского в Петербург.

Дружеские отношения нанимателя и слуги выразились в достаточно неожиданной просьбе: для женитьбы и полноценного обустройства в Германии требовалось принятие прусского подданства, а его Даниель не имел, будучи по рождению подданным российским. Чтобы разрешить эту проблему, нужно было обращение к властям, чему бы очень поспособствовало ходатайство поэта. Не замедлив, Жуковский 22 октября / 3 ноября 1845 г. написал своему давнему знакомому Евгению Александровичу Головину (1782–1858). Военный с насыщенной биографией, участник Наполеоновских войн и Отечественной войны 1812 г., заграничных походов, Русско-турецкой войны 1828–1829 гг. и польского похода 1831 г., организатор покорения Кавказа в 1838–1842 гг., он с 1845 г. выступал как государственный деятель [2]. До 1848 г. Головин был лифляндским, эстляндским и курляндским генерал-губернатором, что и обусловило обращение к нему Жуковского как к высшему местному начальству. На успех своего ходатайства поэт наде-

ялся, поскольку раньше Головин не отказывал в помощи, в частности в деле Р.И. Дорохова, сосланного на Кавказ (в ИРЛИ сохранилось письмо Головина об этом от 11 октября 1838 г.).

В.А. Жуковский – Е.А. Головину

22 октября / 3 ноября 1845 г. Франкфурт-на-Майне

Милостивый государь Евгений Александрович.

Вы, конечно, еще не забыли стародавнего знакомого Вашего Жуковского; я даже позволяю себе думать, что Вы сохранили к нему некоторую благосклонность. В надежде на эту благосклонность я, этот стародавний Жуковский, обращаюсь к Вашему высокопревосходительству с следующею покорною просьбою.

У меня служит камердинером Даниил Гольтберг, уроженец лифляндский. Замыслив жениться здесь за границею, он желает остаться и завестись своим домом там, где находится его невеста, именно в области Франкфурта-на-Майне. Для получения ему здесь гражданства необходимо, чтобы он имел законное увольнение из отечества. Благоволите, Ваше высокопревосходительство, снабдить его сим увольнением: это вполне зависит от Вашей воли, и Вы окажете мне величайшее одолжение, дав мне средство устроить счастливым образом жизнь человека, заслужившего от меня благодарность честною и верною службою.

Если выдаче сего увольнения воспрепятствуют какие-нибудь недоимки, остающиеся на Гольтберге, то уплату их возьму на себя.

Здесь прилагаю выписку из паспорта, данного Гольтбергу в Дерпте, по которой могут быть сделаны нужные о нем справки.

Прошу Ваше высокопревосходительство удостоить меня ответом. Мой адрес: a M. de Joukovsky a Francfort s/M. Sachsenhausen.

Примите уверение в совершенном почтении, с которым честь имею быть Вашего высокопревосходительства покорным слугою.

В. Жуковский

22 октября / 3 ноября 1845. Франкфурт н/М.

Все недоимки, какие могут остаться на Данииле Гольтберге со времени получения им в городе Дерпте паспорта, обязываюсь за него заплатить по возвращении моем в Россию.

Тайный советник Василий Жуковский

1845 года. Ноября 3. Франкфурт-на-Майне.

Автограф: Эстонский исторический архив. ЕАА.291.1.8676. Л. 1–2. На л. 1 пометы: «Получено» 29-го окт<ября>»; «№ 4366. 29 ноября 1845».

По заведенному порядку в канцелярии прибалтийского генерал-губернатора завели дело под названием «Дело по письму тайного советника Жуковского о содействии к увольнению от российского подданства принадлежащего к Дерптскому городовому обществу Даниеля Гольдберга». Оно сохранилось в Эстонском историческом архиве и состоит из 31 листа бумаг, отразивших дальнейшее дело-производство по прошению поэта. Прежде всего это переписка между Головиным и министром внутренних дел Российской империи Л.А. Перовским. Об ее итогах генерал-губернатор уведомил Жуковского 28 марта / 9 апреля 1846 г.

Е.А. Головин – В.А. Жуковскому
28 марта / 9 апреля 1846 г. <Дерпт>

28 марта 1846

Милостивый государь Василий Андреевич.

Письмо¹ Вашего превосходительства от 3 ноября я получил с особенным удовольствием, оно возобновило в памяти моей времена давнего нашего знакомства и доброе Ваше ко мне расположение, которое прошу продолжать и впредь.

Удовлетворяя Вашему желанию об исходатайствовании находящегося у Вас в услужении и записанному по ревизии к рабочему окладу г<орода> Дерпта Даниелю Гольдбергу увольнения из подданства России, я относился к г<осподину> министру внутренних дел и сообщил ему все нужные по сему случаю сведения, но г<осподин> действительный тайный советник Перовский уведомил меня от 14 марта, что он не считает себя в праве ходатайствовать об увольнении из подданства России Даниеля Гольдберга, так как в законе нет постановления, чтобы уроженцы русские могли быть увольняемы из нашего подданства.

Поспешая уведомить о сем Ваше превосход<ительст>во, я полагаю, что Гольдберг мог бы с просьбою своею об этом обратиться чрез² нашу миссию во Франкфурте-на-Майне³ к г<осподину> министру иностранных дел, что по бывшим уже примерам, кажется, могло бы скорее иметь успех.

Пользуясь сим случаем, я⁴ прошу Вас принять уверение в⁵ душевном моем уважении и преданности, с коими имею честь быть Вашего превосходительства <покорным слугой

Е. Головин>

Его превосходительству
Жуковскому.

Автограф неизвестен.

Копия: Эстонский исторический архив. ЕАА.291.1.8676. Л. 16–16 об. – писарский текст с исправлениями рукой Е.А. Головина.

¹ Перед этим зачеркнуто: «Весьма приятно было мне получить».

² Далее зачеркнуто: «пребывающее».

³ Далее зачеркнуто: «российское посольство».

⁴ Далее зачеркнуто: «покорно».

⁵ Далее зачеркнуто: «истинном почтении».

Как выяснилось, для увольнения из российского подданства было недостаточно компетенций власти не только местной, но и центральной. В юридической системе Российской империи вплоть до конца ее существования не предполагалось, что какой-либо субъект мог быть исключен из подданства. Анализируя состояние дел в этой сфере юриспруденции, В.Б. Николаев констатировал: «Государство не могло запретить фактическую эмиграцию своих подданных, но оно не признавало юридических последствий такой эмиграции, признавало экспатриацию незаконной. Противоречие между фактом и правом лежало в основе многих международно-правовых конфликтов, устранение которых не могло быть достигнуто иначе, как признанием свободы экспатриации. Правительство рассматривало лиц, добровольно покидающих отечество, как преступников, в российском праве существовали нормы, запрещающие оставление отечества. Петровский регламент об управлении адмиралтейства в статье 75 главы 1 категорически запрещал оставление отечества. В Уложении о наказаниях уголовных и исправительных в статье 325 предусматривалось лишение всех прав состояния за оставление отечества, перемену подданства и вступление в государственную службу иностранного государства. В перемене подданства законодателем усматривалось “нарушение верноподданнического долга и присяги”» [З. С. 25–26].

Разумеется, на деле российские подданные выезжали за пределы империи, обосновывались в других странах, каким-то образом натурализовались на новом месте, и некоторым из них удавалось добиться разрешения на смену подданства. Все эти случаи находились в первичном ведении Министерства иностранных дел и российских миссий, что и объясняло совет Головина обратиться за поиском прецедентов к министру иностранных дел К.В. Нессельроде, также давнему и хорошему знакомому Жуковского.

Наведя соответствующие справки, поэт, действительно, узнал от Нессельроде и русского посла во Франкфурте-на-Майне П.Я. Убри, что подобные ситуации случались и некоторым лицам давалось увольнение из подданства. Об этом Жуковский уведомил Головина в письме от 10/22 апреля 1846 г., к которому была приложена копия письма Нессельроде к Убри. К сожалению, в деле эта копия не сохранилась, что не позволяет установить прецеденты. Параллельно с той же просьбой и копией с письма Жуковский обратился и к министру внутренних дел Л.А. Перовскому. Это письмо пока не выявлено в каком-либо отечественном архиве, вероятно, его стоит поискать в составе дел Министерства.

В.А. Жуковский – Е.А. Головину
10/22 апреля 1846 г. Франкфурт-на-Майне

Милостивый государь Евгений Александрович.

Я имел честь получить от Вашего высокопревосходительства письмо в то самое время, как просьба служащего у меня камердинером Даниила Гольдберга была передана им в здешнюю миссию для доставления к Вам. Изъявив мою благодарность за Ваши приятные для меня строки, уверяющие меня, что наше старинное довольно близкое во время оно знакомство не изгладилось из Вашей памяти, позволяю себе вновь обратиться к Вам с просьбой о том же деле, по которому получил от Вас отрицательный ответ. В прошении своем Гольдберг основывается на прежде бывших примерах и на законе существующем; а я с своей стороны представляю Вашему высокопревосходительству и *документ*, что увольнение из русского подданства действительно дозволяется (его найдете в приложенной здесь копии с письма графа Нессельрода к министру нашему во Франкфурте Убрилю). Сии обстоятельства дают мне

право надеяться, что Вы, обратив внимание на положение просителя, не откажетесь сделать в пользу его еще один шаг, для Вас незатруднительный, а для него слишком важный для его будущей семейной жизни. Итак, убедительнейше прошу Ваше высокопревосходительство благоволить еще раз по поводу просьб Гольдберга войти в объяснение с министром внутренних дел, поставив ему на вид и статью закона, и пример, прежде бывший, из которых выходит сама по себе возможность дать Гольдбергу желаемое им увольнение. Я с своей стороны, почитая за нужное предупредить министра внутренних дел, послал к нему копию с письма графа Нессельрода. Все же, конечно, единственно зависит от Вашего высокопревосходительства; и это дело должно будет иметь успех несомненный, если Вы по оному возьмете на себя труд повторить Ваше ходатайство. Это было бы с Вашей стороны для меня личным великим одолжением.

Примите уверение в совершенном почтении, с коим честь имею быть Вашего высокопревосходительства покорным слугою.

В. Жуковский

10/22 апреля 1846. Франкфурт н/М.

Автограф: Эстонский исторический архив. ЕАА.291.1.8676. Л. 17–18. На л. 17 помета: «Получ<ено> 19-го апреля».

После получения письма Жуковского и ознакомления с существующими прецедентами дело не только сдвинулось с мертвой точки, но и пошло быстро. В отсутствии какой-либо регулярной юридической процедуры увольнения от подданства министр внутренних дел Л.А. Перовский предложил следующий вариант, который можно было применять в отдельных исключительных случаях: министр внутренних дел делал доклад комитету министров, тот выносил постановление-рекомендацию для императора, после чего следовало высочайшее распоряжение, доводимое до сведения комитета, министра, Сената и представителя местной власти. В случае дела Гольдберга вся процедура заняла около месяца, о чем Головин сообщил Жуковскому 7/19 июня 1846 г.

Е.А. Головин – В.А. Жуковскому

7/19 июня 1846 г. <Дерпт>

Жуковскому.

7 июня 1846

Милостивый государь Василий Андреевич.

По¹ получении письма Вашего пр<евосходительств>а от 10/22 апреля и доставлении мне г<осподином> действительным тайным советником письма Убри с просьбой лифляндского уроженца Даниеля Гольдберга об увольнении его из подданства России, я вновь отнесся к г<осподину> министру внутренних дел, который сообщил мне от 25 мая, что он входил с представлением в Комитет г<оспод> министров, по положению коего государь император высочайше повелеть соизволил: лифляндского уроженца Даниеля Гольдберга уволить, согласно его просьбе, из подданства России.

О таковом высочайшем повелении, объявленном г<осподину> министру внутренних дел выпискою из журнала Комитета г<оспод> министров 7 и 21 прошедшего мая, он, г<осподин> министр, донес правит<ельствующе>му Сенату, а я сообщил лифляндскому гражд<анскому> губернатору для зависящего в сем случае с его стороны распоряжения.

Приятным долгом считаю известить о сем Вас, возобновляя уверение в душевном моем уважении и преданности, с коими имею честь быть, Вашего прев<осходительства покорным слугою

Е. Головин>

Автограф: Эстонский исторический архив. ЕАА.291.1.8676. Л. 26–26 об. – черновой.

¹ Перед словом зачеркнуто: «Тотчас».

Итак, дело Даниеля Гольдберга благополучно завершилось: он был уволен из российского подданства. Но за ним остались недоимки и подати в количестве 9 рублей 15 копеек серебром, которые необходимо было уплатить в Лифляндскую казенную палату, чему и было посвящено письмо Головина от 3/15 октября 1846 г., завершающее всю подборку документов.

Е.А. Головин – В.А. Жуковскому
3/15 октября <1846 г. Дерпт>

Жуковскому.

3 октября

Милостивый государь Василий Андреевич!

От 7-го минувшего июня я имел честь сообщить Вашему превосходительству о состоявшемся положении Комитета г<оспод> министров, по коему государь император высочайше повелеть соизволил: лифляндского уроженца Даниеля Гольдберга уволить, согласно его просьбе, из подданства России, а равно и о тех распоряжениях, которые мною сделаны были к исполнению таковой высочайшей воли.

Ныне г<осподин> лифляндский гражданский губернатор представляет мне, что Лифляндская казенная палата вследствие полученного от Дерптского магистрата донесения просит его употребить содействие к истребованию от сказанного Гольдберга платежа следовавших к взысканию с него при самом увольнении из подданства трехлетних податей, именно: 6 руб<лей> 27 коп<еек> сер<ебром>, и еще старой недоимки в 2 руб<ля> 88 коп<еек> сер<ебром>, всего к уплате в казну 9 руб<лей> 15 коп<еек> сер<ебром>.

Извещая о сем Ваше превосходительство для приложения с Вашей, м<илостивый> г<осударь>, стороны мер к доставлению мне вышесказанной суммы на уплату в казну, я прошу Вас принять уверение в душевном моем уважении и преданности, с коими имею честь быть, Вашего прев<осходительства покорным слугою

Е. Головин>

Автограф: Эстонский исторический архив. ЕАА.291.1.8676. Л. 29–29 об. – черновой. Б. г. С пометой на л. 29: «К № 5728».

Дело Даниеля Гольдберга представляет собой знаменательный пример функционирования юридической системы Российской империи, с одной стороны, лишавшей подданных базовых прав, каковыми являются права на свободное передвижение и экспатриацию, и стремящейся к тотальному владению субъектом, а с другой – доступной, при наличии влиятельного ходатая, для любых манипуляций.

Список источников

1. Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. М. : Издательский дом ЯСК, 2004. Т. 14. 768 с.
2. Толстой Ю.В. Очерк жизни и службы Е.А. Головина // Деятнадцатый век: исторический сборник, издаваемый Петром Баргеновым. М. : Тип. Ф. Иогансон, 1872. Кн. 1. С. 1–64.
3. Николаев В.Б. Подданство Российской империи: его приобретение и прекращение (историко-правовой анализ): автореф. дис. ... канд. юрид. наук. Н. Новгород, 2008. 30 с.

References

1. Zhukovskiy, V.A. (2004) *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 20 t.* [Complete collection of works and letters: in 20 volumes]. Vol. 14. Moscow: Izdatel'skiy dom YaSK.
2. Tolstoy, Yu.V. (1872) Ocherk zhizni i sluzhby E.A. Golovina [Essay on the life and service of E.A. Golovin]. In: *Devyatnadsatyy vek: istoricheskiy sbornik, izdavaemyy Petrom Bartenevym* [Nineteenth century: a historical collection published by Pyotr Bartenev]. Book 1. Mosow: Tip. F. Ioganson. pp. 1–64.
3. Nikolaev, V.B. (2008) *Poddanstvo Rossiyskoy imperii: ego priobretenie i prekrashchenie (istoriko-pravovoy analiz)* [Citizenship of the Russian Empire: its acquisition and termination (historical and legal analysis)]. Abstract of Law Cand. Diss. Nizhniy Novgorod.

Информация об авторе:

Киселев В.С. – д-р филол. наук, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: kv-uliss@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

V.S. Kiselev, Dr. Sci. (Philology), head of the Department of Russian and Foreign Literature, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: kv-uliss@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 11.10.2022.

The article was accepted for publication 11.10.2022.

Научная статья
УДК 821.161.1+519.6
doi: 10.17223/24099554/19/12

**«Дым и чад черновики». подходы к тематическому
моделированию рукописных источников
А.В. Сухово-Кобылина и родственников семейных кланов
в российских архивах**

Елена Наумовна Пенская

*Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»,
Москва, Россия, e.penskaya@gmail.com*

Аннотация. Рассматривается рукописное наследие родственников семейных кланов Сухово-Кобылиных, Петрово-Соловово, Щербатовых, Новосильцевых, описываются способы его сохранения и изучения, что предполагает оцифровку архивов, а также выявление семантических связей документов, разработку модели графической, синтаксической и семантической классификации рукописных документов имеющегося корпуса источников, атрибуцию неизвестной корреспонденции, тематическую разметку по ключевым словам, связанным с географическими названиями, упоминанием имен, датировкой.

Ключевые слова: Сухово-Кобылины, Петрово-Соловово, семья, мемуары, дневники, эпистолярное наследие, цифровой архив

Источник финансирования: Исследование проведено в Национальном исследовательском университете «Высшая школа экономики» в рамках проекта Российского научного фонда № 22-68-00066 «Культурное наследие России: интеллектуальный анализ и тематическое моделирование корпуса рукописных текстов».

Для цитирования: Пенская Е.Н. «Дым и чад черновики». Подходы к тематическому моделированию рукописных источников А.В. Сухово-Кобылина и родственников семейных кланов в российских архивах // Имагология и компаративистика. 2023. № 19. С. 213–233. doi: 10.17223/24099554/19/12

Original article

doi: 10.17223/24099554/19/12

“Smoke and fumes of drafts”. Approaches to thematic modeling of handwritten sources by Aleksandr Sukhovo-Kobylin and related family clans in Russian archives

Elena N. Penskaya

*National Research University Higher School of Economics, Moscow,
Russian Federation, e.penskaya@gmail.com*

Abstract. The article aims to present the description and methods of preserving and studying of the manuscript heritage of the related family clans of the Sukhovo-Kobylyns, the Petrovo-Solovovs, the Shcherbatovs, and the Novosiltsevs. This involves the digitization of archives, as well as the identification of semantic links between documents, the development of a model for graphic, syntactic and semantic classification of handwritten documents of the existing corpus of sources, attribution of unknown correspondence, thematic markup by keywords associated with geographical names, mention of names, dating.

Keywords: Sukhovo-Kobylyns, Petrovo-Solovovo, family, memoirs, diaries, epistolary heritage, digital archive

Financial Support: The research was conducted at the National Research University Higher School of Economics and supported by the Russian Science Foundation (RSF), Grant No.22-68-00066: Cultural Heritage of Russia: Intellectual Analysis and Thematic Modeling of the Corpus of Handwritten Texts.

For citation: Penskaya, E.N. (2023) “Smoke and fumes of drafts”. Approaches to thematic modeling of handwritten sources by Aleksandr Sukhovo-Kobylin and related family clans in Russian archives. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 19. pp. 213–233. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/19/12

При изучении литературных и драматических произведений необходимость восстановить контекстное окружение является одной из первостепенных задач. Обсуждая в 2001 г. с автором данной статьи феномен сочинений Сухова-Кобылина, плотно укорененных в перипетиях его судьбы, житейских и бытовых деталях, историко-литературных процессах, биографии окружения, литературного в том числе, Всеволод Некрасов называл этот комплекс обстоятельств

«провокацией контекстов». Нам представляется важным реконструировать факты, опираясь не только на опубликованную часть, но и на рукописные документы, отражающие историю семьи, которой принадлежал драматург Александр Васильевич Сухово-Кобылин. Эта семья может рассматриваться как ядро сетевых связей в культуре, экономике, политике России, сложившихся больше чем за столетие. Род Шепелевых – Баташевых – Сухово-Кобылиных и примыкающие к нему другие линии представляют собой разветвленную корневую систему, «грибницу», споры которой обнаруживаются в ключевых событиях русской истории, культуре и экономике России. В эту орбиту изучения наследия попадают не только семьи Сухово-Кобылиных, их частная и общественная, публичная жизнь, но и государственная деятельность старших поколений семьи, т.е. братьев Кречетниковых, и их роль в осуществлении административной реформы Екатерины II (Тула, Тверь, Калуга и другие города, первым наместником и губернатором которых был Михаил Никитич Кречетников (1729–1793), двоюродный прадед А.В. Сухово-Кобылина и его сестер), а также младших, активно действовавших на государственном, военном, политическом поприщах вплоть до революции 1917 г. и Гражданской войны (последний фельдмаршал Российской империи и герой Русско-турецкой войны 1877–1878 гг. Иосиф Владимирович Гурко (1828–1901), зять Евгении Тур, и его сыновья – Владимир (1862–1927, Париж), государственный деятель, товарищ министра внутренних дел; высланный за границу еще Временным правительством монархист Василий (1864–1937, Рим), генерал от кавалерии; участник Русско-японской и Первой мировой войн, Белого движения Дмитрий (1872–1945, Париж).

Главными фигурами в этом историческом конгломерате остаются А.В. Сухово-Кобылин (1817–1903), его сестры – писательница Евгении Тур (1815–1892) и художница С.В. Сухово-Кобылина (1825–1867), племянник – исторический романист Евгений Салиас (1840–1908), их творчество, связи, а также внелитературная деятельность (в том числе хозяйственная и общественная). Именно в них нашла наиболее полное воплощение семейная установка на талант и рассматриваются роль и функции института семьи как основы общества.

Как видим, мощный семейный клан Сухово-Кобылиных, семейная сеть как «домашнее государство», «внутреннее государство»

втягивает в свою орбиту и другие кланы. Сухово-Кобылины породнены и издревле связаны с самыми значимыми российскими (и не только) родами, такими как Романовы, Толстые, Пушкины, Новосильцовы, Голицыны и др.

Рукописное наследие «империи семьи» подлежит восстановлению; анализ и тематическое моделирование рукописей позволит очертить историко-литературные и культурные контексты, знание о которых фрагментарно и приблизительно.

Для решения поставленной задачи необходимо наметить несколько этапов. На первом этапе предстоит описать основные вехи образования в России архивных кластеров данного семейного клана.

Основная группа документов сосредоточена в 3 архивохранилищах. Комплексы материалов, не равнозначные по объему и содержанию, находятся в РГАЛИ, Музее истории русской литературы им. В.И. Даля (Государственном литературном музее), Российской государственной библиотеке (РГБ).

Впервые описание крупной коллекции документов, собранной в Государственном литературном музее, было предпринято при подготовке каталога материалов А.В. Сухово-Кобылина [1. С. 69–107]. В музейном фонде объединяются рукописные источники, печатные, среди которых главное место занимают первые публикации и издания, книги с инскриптами, изобразительные материалы, предметы быта и проч. По сути, это разные коллекции, поступившие в музей в разные исторические эпохи от разных владельцев. По содержанию относятся к творческому наследию и биографии драматурга, истории его семьи. Основная часть документов, в том числе рукописей, поступила от М.М. Петрово-Соловово, родственницы Сухово-Кобылина, и к середине-концу 1930-х гг., основная часть фонда была сформирована. В 1946–2000-е гг. складываются и остальные линии этого фонда. Но в довоенный период процесс фондообразования А.В. Сухово-Кобылина был прерван рядом обстоятельств. К причинам остановки работы можно отнести следующие: (1) консервация деятельности Литмузея на период Великой Отечественной войны; (2) создание на базе Литмузея в 1941 г. Центрального государственного литературного архива СССР (ЦГЛА) в системе Главного архивного управления (ГАУ) НКВД СССР, ныне – Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ), куда и ушла

большая часть материалов, собранных Бонч-Бруевичем, в том числе и сухово-кобылинских. К этому следует добавить, что В.Д. Бонч-Бруевич был в 1939 г. освобожден от занимаемой должности. ГЛМ, таким образом, перестал быть собранием рукописей, сохранив в своем составе изобразительные и книжные материалы. Кроме того, музеи утратили свой академический статус и стали научно-просветительскими. Тем не менее знаменательно, что в первых послевоенных документах ГЛМ значатся материалы, пришедшие в 1946 г. от Л.В. Горнунга из семейного архива Петрово-Соловово. Поэт, переводчик и фотохудожник Лев Владимирович Горнунг был женат на внучатой племяннице Сухова-Кобылина и Евгении Тур Анастасии Васильевне, урожд. Петрово-Соловово. Анастасия Васильевна известна как поэт и автор детских книжек, печаталась под псевдонимом А. Соловово. Таким образом, коллекция материалов, связанных с А.В. Сухово-Кобылиным, в ГЛМ состояла из частей архивов личного происхождения, сохраненных дочерью драматурга Л.А. де Фальтан, его племянницей М.М. Петрово-Соловово, а также Л.В. Горнунгом. К этим материалам добавились части из архивов А.А. Александрова (1861–1930), журналиста, редактора журнала «Русское обозрение», члена Русского собрания, поэта, с которым Сухово-Кобылин сотрудничал, и Н.В. Минина (1850–1928), секретаря, помощника, друга и почитателя драматурга. В этих архивах хранились документы, обладавшие высокой мемориальной ценностью. Составители каталога видели свою задачу в том, чтобы «показать драматические перипетии судьбы и современный состав той части собрания ГЛМ, которая складывалась как персональный фонд драматурга» [1. С. 69].

64 рукописи, самостоятельная «коллекция в коллекции» (ф. 181) в ГЛМ, практически все были переданы членами семьи драматурга и их родственниками. В составе архива: (1) рукописи художественных и философских произведений А.В. Сухова-Кобылина и его письма; (2) документы к биографии драматурга; (3) газетные вырезки, сделанные и надписанные А.В. Сухово-Кобылиным; (4) материалы родственников А.В. Сухова-Кобылина; (5) материалы из семейного архива Сухова-Кобылиных и Петрово-Соловово, принадлежавшие А.В. и Л.В. Горнунгам (Ф. 397). Жемчужина этой рукописной коллекции – черновой автограф поздней редакции пьесы «Дело» 1882 г.,

сделанный 20 лет спустя после первого, Лейпцигского издания пьесы (1861 г.). «Эта редакция существенно переработана по сравнению как с неподцензурным изданием 1861 г., так и ставшим каноническим изданием 1869 г. Текст рукописи сильно правлен, к нему по краям приклеены листы с измененными и новыми фрагментами, прежние же варианты, к нашему сожалению, заклеены и вымараны. Сухово-Кобылин обновлял пьесу, менял ее текст и, несмотря ни на что, готовил свое запрещенное детище к представлению на театральной сцене. Существует пять вариантов историко-философского трактата А.В. Сухово-Кобылина «Письмо к NN» (Василию Силивичу Кривенко), написанного в связи со смертью императора Александра III. В одном из вариантов письма-трактата, утверждавшего необходимость самодержавия в России, указаны дата и место его написания: «5 сент. 92. Кобылинка». Впоследствии текст неоднократно переделывался автором. Варианты письма, хранящиеся в ГЛМ, относятся к 1895–1901 гг. Текст правился по машинописи и писарской копии, затем – по оттискам гектографа. В 1880–1890-х гг. Сухово-Кобылин, с юности и до конца жизни занимавшийся философией и переводивший на русский язык сочинения Гегеля, работал над своим главным (на его взгляд) произведением – философской системой «Всемир». «<...> В ГЛМ находятся 11 фрагментов “Всемира” – отдельные черновые листы, переданные в музей М.М. Петрово-Соловово в 1937 г.» [2. С. 108, 109]. Письма Сухово-Кобылина, разные тематически и хронологически, – это и горькая жалоба Н.В. Минину на отказ А.А. Александрова опубликовать философские этюды и письмо соседу-помещику Д.А. Кулешову о рецепте наливки и пашне под озимые, и черновик письма А.С. Суворину по поводу организации репетиций пьесы «Расплюевские веселые дни» в петербургском Малом – Суворинском – театре (1900 г.), и теоретическое рассуждение о триединстве драмы, трагедии и комедии – в черновом фрагменте письма к театральному критику и драматургу Ю.Д. Беляеву. Все это поздние документы. Их тематический и хронологический разброс лишь очень приблизительно позволяет представить детали жизни и быта Сухово-Кобылина. Это в буквальном смысле осколки затонувшей Атлантиды. Писарская копия записки А.В. Сухово-Кобылина Николаю I (1851) по поводу убийства Луизы Симон-Деманш, в которой драматург доказывал свою непричаст-

ность к преступлению, относится совсем к другой эпохе, когда театр «рождался из духа» судопроизводства, юриспруденции.

Вторым по времени возникновения, но, безусловно, самым крупным хранилищем источников, связанных с данным семейным кланом, считается РГАЛИ. Как известно, архив был основан в 1941 г., частично на базе собрания Государственного литературного музея – Гослитмузея (ГЛМ) – как Центральный государственный литературный архив (ЦГЛА). Материалы Сухова-Кобылина и его родственников поступали в РГАЛИ напрямую в течение ряда лет и в том числе через Главное архивное управление. По крайней в 1946 г. часть архива была сосредоточена в ГАУ. Так, были сформированы крупнейшие собрания – персональный фонд драматурга (ф. 438), его сестры Елизаветы Васильевны Сухова-Кобылиной, в замужестве графини Салиас де Турнемир, пишущей под псевдонимом Евгения Тур (ф. 447).

Фонд А.В. Сухова-Кобылина насчитывает 356 единиц хранения. Из них почти половина – 183 единицы – это «Философские письма», собранные в первый том (материалы к теме «Логика, «Предтечи Гегеля», «История Гегелева предсмертного положения» «Темнота Гегеля и Гераклита», «Личность Гегеля и Наполеон», «Личность Гегеля». «Гегель думал существительными», «Поход к Иенской речи», «Иенская речь», «После Иенской речи», «Явление в мир новой науки», «Реформация», «Рассудочный мир», «Дарвинизм», «Словарь», «Пары», «Поход к Эзекиилю», «Анаксагоров ряд», «Метод», «Эмпирические открытия», «Эмпирический факт», «Бюхнер», «Реформа Лютера», «Дорога к истине», «Философские письма или этюды спекулятивной философии в ее поступании за Гегеля», «Диалектика»). 25 единиц – это рукописи, видимо, другой, уже собственной системы «Негелизм. Учение Всемира». Во втором томе материалы к теме: «Всемир и его формула», «Волюция, эволюция, инволюция, эналлак, Невтонов бином». И наконец, третья часть «Неогегелизм. Учение Всемира». В том же втором томе размещаются материалы «Философия точки, круга и шара», «Спекулятивная математика», «Триады», «Философия духа или социология». В последнем, третьем томе – «Три момента в развитии человечества», «Философия брака», «Теория бедности и богатства», «Расы» «Социальная селекция», «Электричество», «Летание», «Воля», «Философия труда», «Старость». В этом – философском – разделе рукописного корпуса име-

ются черновые варианты, наброски планов, краткое изложение отдельных глав, схемы и конспекты к томам, дополнительные материалы к I, II, и III томам философии, социологические очерки о природных бедствиях, «дорогих и голодных годах», библиографические записки с аннотациями, пять вариантов «Введения к переводу моему» – переводу «Философии истории» Гегеля.

Тематические разделы в сухово-кобылинском фонде по своему наполнению и оформлению весомы и самостоятельны. Так, философские сочинения сохранились лишь в отрывках и фрагментах, по которым не всегда возможно восстановить целое.

Авторизированные рукописи четко переписаны С. Манухиным, помощником, не исключено, под диктовку автора. Сергей Иванович Манухин – журналист, писатель, автор очерков [З. С. 1–171], живший в Рязани и сотрудничавший с журналом «Артист» в 1890-х гг. [4. С. 185], «К спорту» – в 1911–1916 гг. В 1898 г. Манухин систематизировал выписки из рецензий на пьесу «Свадьбы Кречинского», опубликованных в «Московских ведомостях» за 1855 г. Несколько приветственных телеграмм семейства Манухиных хранится в фонде Сухово-Кобылина в РГАЛИ. Но поверх беловика, подготовленного Манухиным, Сухово-Кобылин правит, делает вставки на полях или внутри самого текста. Даже поздние отрывки, которые датируются определенно 1880–1900-ми гг., уцелевшие или каким-то образом восстановленные после пожара, фрагменты говорят о том, что Сухово-Кобылин переписывал, дорабатывал свой труд, неоднократно возвращался к нему.

Каждая пьеса представлена двумя-тремя отрывками разных действий и явлений: «Свадьба Кречинского» (Действие II, явления 1–15; Действие III, явление 3); «Дело» (Действие II, явления 1–3, 5, 8; Действие IV, явление 1); «Смерть Тарелкина» (Действие I, явления 1–3, 5–7, 15; Действие II, явления 2, 10–12); версии предисловия к «Трилогии» [5. Л. 1–227].

«Обломки», «осколки». Для характеристики сухово-кобылинского фонда, наверное, точнее всего подходят эти наименования. Разрозненные сочинения, планы публицистических статей, очерков, случайные письма, записки адресатам, с которыми драматурга связывали длительные отношения. Например, на шмуцтитule книги «Картины прошедшего» воспроизведена дарственная надпись автора

Ягну Николаю Ивановичу: «Дорогому другу, с которым столько всего проговорено и обдумано. 12 апреля 1869 года. Александр Сухово-Кобылин» [6. Л. 1]. В этом автографе значимо не только каждое слово, но, прежде всего, тот, кому предназначался подарок. Н.И. Ягн (1821–1892) – сенатор, тайный советник, закончил юридический факультет Московского университета. На службе с 1844 г. С 1846 г. в Первом департаменте Правительствующего Сената он прошел путь от низших ступеней к высшим – от должности помощника младшего и старшего секретаря до исполнения обязанностей обер-секретаря. В его богатой биографии чиновника – участие в ревизиях Витебской и Пензенской губерний, председательство в Пермской гражданской палате. В Москве Николай Иванович Ягн прослужил до 1866 г., когда был назначен председателем Тульского окружного суда. «Отличаясь деятельным характером и искренним стремлением приносить окружающим пользу, Ягн, помимо исполнения своих служебных обязанностей, принимал деятельное участие и в общественной жизни города Тулы. Вступив членом в существовавшие тогда в Туле благотворительные общества, он своей энергией принес для них много пользы. Кроме того, по его инициативе и при его активном участии в Туле был организован приют для малолетних преступников. В течение своего десятилетнего пребывания в этом городе он много способствовал упорядочению городских и губернских дел» [7. С. 511]. Московский университет, принадлежность высшему чиновничеству, общий круг знакомых в Москве, вовлеченность в жизнь Тулы, Тульской губернии, активное участие в послереформенных событиях в 1861–1863 гг., введение в действие положений о крестьянах, вышедших из крепостной зависимости и водворенных на землях государевых, – все это и географически, и содержательно близко Сухово-Кобылину. И место Ягна в творческом контексте многочисленных сухово-кобылинских связей, известных и нераскрытых, еще предстоит выяснить.

Самый значительный непрочитанный пласт фонда – это дневники и записные книжки писателя. В нем 35 тетрадей, общий объем которых составляет более 7000 листов. Он вел записи регулярно и вместе с тем неравномерно с 1827 г. до конца жизни – 1900-х гг. Передавала их Бонч-Бруевичу дочь Луиза Фальтан, видимо, несколько тетрадей осталось у нее. Пятнадцать из них действительно являются дневни-

ком, или «журналом», как называл его Сухово-Кобылин, и содержат подневные записи, охватывающие в основном период с 1853 по 1874 г.

Содержательный, визуальный репертуар записных книжек и дневников многосоставен. В этих документах несколько тематических и хронологических срезов. Перемешаны литературные, биографические, бытовые, хозяйственные записи, фиксация расходов, долгов, политические, погодные, климатические и медицинские наблюдения, в том числе за состоянием своего здоровья. Сухово-Кобылин нередко перечитывает написанное, возвращается, добавляет, комментирует. Так, к дневнику 1872–1873 гг. имеется целое приложение, написанное в 1895 г. Иногда, начиная новую тетрадь, Сухово-Кобылин повторяет в ней предыдущие записи или вкладывает листки с записями событий более ранних лет. Сухово-Кобылин начал вести дневник исключительно для себя. Отсюда отрывочность и краткость в изложении событий, обозначение инициалами многих имен, сокращенное написание слов то на русском, то на французском языках, языковая смесь, обширные вставки на иностранных языках сгущаются ко второй половине 1860-х гг. Кроме того, автор все-таки нередко делился написанным с близкими, о чем свидетельствуют добавления, сделанные в эти годы Мари де Буглон, Эмилией Смит, первой и второй супругами, а также позднее дочерью Луизой. Так что мы не вправе в полной мере считать эти материалы сугубо личными, закрытыми. Напротив, отдельные части предполагали участие по крайней мере родственников.

В исследовательское поле эго-документы Сухово-Кобылина попадают в первой половине 1940-х гг. Извлекаются для печати отдельные фактические данные, цитаты, используемые в качестве иллюстраций для подтверждения того или иного суждения [9. С. 47–49].

В силу трудности почерка, с годами утрачивавшего разборчивость, детально расшифрован и в несколько этапов опубликован только дневник до 1858 г., до отъезда за границу после завершения судебного процесса по делу об убийстве Деманш.

После того как в 1946–1947 гг. эти документы были переданы из ГАУ в ЦГАЛИ, начались публикаторские и исследовательские подступы к ним. Так, свое сотрудничество с архивом Наталья Борисовна Волкова, с 1963 по 2001 гг. бессменный директор ЦГАЛИ, в 1947 г. начала именно с изучения сухово-кобылинских материалов, и пер-

вые впечатления от знакомства с дневниковыми рукописями она передала в мемуарах [8. С. 43].

Целью обстоятельной публикации, подготовленной Н.Б. Волковой 40 лет спустя в 1987 г., являлось привлечение внимания широкого круга читателей к самому дневнику, к тому, как раскрываются различные стороны жизни драматурга, как проясняется связь явлений и они отражаются в творчестве писателя, как эволюционирует его отношение к современным политическим событиям, литературе, искусству. Во вступительной статье специально оговаривается способ подачи материала – извлечения. Но ценность заключается еще и в том, что описан внешний вид тетрадей, их фактура, устройство. Подтверждается многослойность, совмещение нескольких принципов фиксации впечатлений, эмоциональных реакций на произошедшее: «...сравнительно систематическая запись событий начинается с 1853 года. Это толстая тетрадь большого формата в коричневом переплете с вытисненными инициалами “А. С.-К.”. В нее вплетены листы меньших размеров с записями 1851–1855 годов, а в конце вложены листы, на которых значительно позднее Сухово-Кобылин записал то, что ему вспомнилось из своих ранних лет. Возможно, эти конспективные наброски являются своего рода планом для неосуществленных воспоминаний» [10. С. 19–46]. Через 15 лет данный дневник появился в печати практически полностью, хотя составители не предложили какой-либо фундаментальный текстологический комментарий, учитывающий предыдущие традиции предъявления этого текста аудитории [11. С. 74–128].

Записные книжки и дневники 1860–1900-х гг. – во многом по причине трудностей расшифровки, немалого количества карандашных помет, вклеек, обилия зачеркиваний, исправлений, записей на иностранных языках – практически не публиковались.

Другой пласт документов в РГАЛИ, связанных с «семейной империей», – это фонд Евгении Тур (Ф. 447), Евгении Васильевны Сухово-Кобылиной, в замужестве Салиас де Турнемир, писательницы, родной сестры А.В. Сухово-Кобылина. В двух крупных эпистолярных корпусах представлена переписка Евгении Тур и с обширным кругом корреспондентов. Наиболее значительные эпистолярные собрания (сотни писем) здесь принадлежат Сусловой Апполинии Прокофьевне, Орлову Николаю Алексеевичу, Орловой Екатерине

Николаевне, Петрово-Соловово Евдокии Васильевне (сестре). Эпистолярное наследие Евгения Андреевича Салиаса (сын Евгении Тур), известного романиста (1840–1908) рассредоточено в разных фондах: более 300 писем адресовано матери, 77 писем – А.С. Суворину (Ф. 459. Оп. 1. Ед. хр. 3761), 43 – А.А. Александрову и в редакцию журнала «Русское обозрение» (Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 726). Эти слои документов лишь частично печатались [12. С. 195–233] или упоминались [13. С. 89–98].

В отделе рукописей РГБ находится семейный архив Петрово-Соловово и Сухово-Кобылиных (ф. 223). Хронологические рамки документов: 1810–1941 гг. Общий объем фонда: 1301 единица хранения, 19 567 листов. Письма драматурга входят в эпистолярный архив его сестры Евдокии Васильевны Петрово-Соловово (1819–1893). Они были переданы в Ленинскую библиотеку в 1926 г. племянницей А.В. Сухово-Кобылина, дочерью Евдокии Васильевны Марией Михайловной Петрово-Соловово (1858–1941), которая проживала в доме своего брата Николая Михайловича (1854–1915), третьего по старшинству сына Евдокии Васильевны, крестника драматурга, в Москве в Малом Знаменском пер., 3.

По разным причинам фонд был закрыт до 2015 г. Согласно докладам на конференциях и опубликованным сообщениям сотрудников отдела рукописей РГБ, доступным описям и источникам, документы фонда Петрово-Соловово и Сухово-Кобылиных связаны, прежде всего, с семьей Евдокии Васильевны Петрово-Соловово – ее мужем Михаилом Федоровичем (1813–1887), дочерью Марией, сыновьями Николаем, Василием (1850–1908), Борисом (1863–1923), Федором (1852–1918). Евдокия Васильевна была душой и центром семьи. В семье ее так и звали – «Душа». Она была для многих конфидентом, помощницей; с ней делились, исповедовались, доверяли трудности. В основной части семейного архива Петрово-Соловово и Сухово-Кобылиных – письма, адресованные Евдокии Васильевне. Начиная с 1840-х г. – первого путешествия за границу с матерью и братом – до ее смерти в 1867 г. складывался основной массив писем: почти 300 – от сестры Софьи Васильевны. С конца 1840-х до начала 1890-х гг. сохранилось эпистолярное наследие Елизаветы Васильевны, около 160 писем, адресованных сестре. Писем матери Марии Ивановны Сухово-Кобылиной, урожденной Шепелевой (1789–1862), –

72. Писем от отца, Василия Александровича Сухова-Кобылина (1784–1873), участника войны 1812 г., тульского помещика, правительственного опекуна заводов в Выксе, принадлежавших Шепелевым, – 154. Письма главы семьи насыщены конкретными деталями и, как правило, точно датируются автором.

В архивном фонде Петрово-Соловово и Сухова-Кобылиных в РГБ 77 писем Александра Васильевича.

Сотрудники отдела рукописей предлагают несколько типов классификаций эпистолярных документов: по адресатам, датировкам, географическим маршрутам, указанных в письмах: так, имеется 41 письмо А.В. Сухова-Кобылина сестре, Евдокии Васильевне Петрово-Соловово, из них 8 адресованы также и Михаилу Федоровичу, зятю. Датированы все эти письма 1847–1897 гг. Письма помогают проследить географию поездок драматурга: село Выкса Ардамовского уезда Нижегородской губернии; город Томск, где Сухово-Кобылин пребывал с октября по декабрь 1847 г., обследуя золотые прииски, делился впечатлениями, вел переговоры с целью упрочения благосостояния семьи; село Росва Перемышльского уезда Тульской губернии; родовое имение Кобылинка Чернского уезда Тульской губернии; село Скуратово той же Тульской губернии; столицы – Москва, Петербург, Париж, и имение Гайрос близ Мон-де-Марсана и Мон-Сен-Мишель во Франции. Мужа Евдокии Васильевны, Михаила Федоровича Петрово-Соловово, ценила вся семья Сухова-Кобылиных за доброту и порядочность. В 1851 и 1854 гг. Александр Васильевич пишет ему дважды, обращаясь еще и к сестрам, которые, очевидно, в это время гостили в семье Петрово-Соловово. К матери, М.И. Сухово-Кобылиной, сохранились два письма от 1855 и 1860 гг. (во втором из них приписка Марии Ивановны Сухово-Кобылиной, урожденной де Буглон, первой жены Александра Васильевича). К сестрам Евдокии Васильевне и Софье Васильевне адресованы шесть писем 1846–1847 гг. Александр Васильевич переписывался с племянниками, детьми Евдокии Васильевны и Михаила Федоровича Петрово-Соловово. Сохранились два письма 1875 г. Василию Михайловичу, два письма Марии Михайловне – из Кобылинки 1896 г. и из Больё-Сюр-Мер (Франция) 1901 г. К крестнику драматурга Николаю Михайловичу Петрово-Соловово обращены 16 писем 1872–

1896 гг. В архиве хранятся три письма, адресованные Федору Михайловичу Петрову-Соловово 1873–1875 гг.

В корпусе сухово-кобылинских писем можно наблюдать условные хронологические «сгущения», о чем говорит распределение писем по годам от 1840-го к 1896 г. Больше всего писем за 1851 г. – восемь; за 1847 и 1875 гг. – по семь; за 1876 г. – пять; за 1886 и 1892 гг. – по четыре; за 1872 г. – три; за 1848, 1849, 1854, 1873, 1887, 1888, 1889, 1896 гг. – по два письма; за 1850, 1855, 1857–1860, 1874, 1877, 1890 гг. – по одному письму; единичные письма датированы ранее 1847 г. [14. С. 236–240].

В конце 1920 – начале 1930-х гг. подготовку к печати сухово-кобылинских материалов, обработку и комментариев к ним обеспечивала Елизавета Николаевна Коншина, филолог, литературовед, текстолог, археограф, ученица Г.Г. Шпета [15. С. 187–274]. Письма, написанные на французском языке, переведены Натальей Ильиничной Игнатовой, редактором, переводчицей, сотрудником библиотеки ГАХН, ученицей, а впоследствии другом Г.Г. Шпета, Ахматовой, дочерью И.Н. Игнатова, редактора журнала «Русские ведомости». Сотрудничество и дружба И.Н. Игнатовой и Е.Н. Коншиной продолжительно и неслучайно. В предисловии, написанном в 1929 г., Е.Н. Коншина поясняет логику отбора писем: в сборнике представлены документы, отражавшие литературную деятельность драматурга и судебный процесс, связанный с трагической смертью Л. Симон-Деманш, а также письма, где Сухово-Кобылин высказывает свое отношение к воспитанию, поведению в свете и образованию. В основном они относятся к 1847 г., ко времени поездки в Томск. Другие письма личного и хозяйственного характера в эту публикацию не включены [17. С. 65–67]. После того как материалы оказались доступны исследователям, выяснилось, что опубликовано только 23 письма – треть ценнейшей переписки драматурга с родными.

Очевидно, на подготовку издания понадобилось не менее пяти лет. Любопытна специальная записка Е.Н. Коншиной в 1932 г., направленная в издательство «Academia», где готовился выпуск сборника. В ней она высказывает одно из принципиальных соображений и наблюдений над языком Сухово-Кобылина, отмечая его стойкую дисграфию: «Прошу сохранить пунктуацию и орфографию писем Сухово-Кобылина такими, как они даны в подлиннике, не-

смотря на всю их безграмотность. Эта безграмотность оговаривается во вступительной статье. Если бы письма печатались по старой орфографии, то безграмотность была бы еще “громаднее”, потому что Ъ пишется Сухово-Кобылиным систематически не там, где принято, так он пишет “ВЪЩЬ”, “ПРЕДМЪТЬ” и т.д. Но поскольку это проводится систематически, это становится не просто его ошибками, а его орфографией. То же и относительно сохранения написания слова “ПИЭССА”, заглавных букв и т.д.» [16. Л. 2].

Подобный «диагноз» никем не ставился ни до, ни после публикации эпистолярного наследия Сухово-Кобылина. Такое определение открывает ценные исследовательские перспективы, требуя сравнительной экспертизы всей панорамы языкового поведения, изучения его динамики, ошибок, характерных написаний слов и конструкций в параллельных системах – личных и интимных дневниковых записях, драматургической, эпистолярной реальности. Эти сведения были бы чрезвычайно полезны для составления специфического словаря Сухово-Кобылина и для дополнительного комментария к методологии анализа природы сухово-кобылинской гетероглоссии, возникшей как результат прорастания грамматических основ нескольких языков, которыми он владел в совершенстве.

Целый комплекс документов фонда связан с дочерью Александра Васильевича Луизой Александровной де Фальтан. Имеется перечень документов архива, сделанный Л.В. Горнунгом. О судьбе архива А.В. Сухово-Кобылина 25 июля 1934 г. Луиза составляет письмо на французском языке, адресованное Виктору Гроссману.

В данном материале мы не рассматриваем обширную коллекцию иконографии, отражающей жизнь и быт семей Сухово-Кобылиных и Петрово-Соловово, в несколько этапов на протяжении 40 лет передаваемую в РГБ [14. С. 236–245]. Однако необходимо указать наличие ценных комплексов рукописных материалов, не введенных еще в научный оборот и ожидающих исследований.

Прежде всего речь идет об альбомах, содержащих литературные произведения 1820–1890-х гг. 8 альбомов принадлежат семьям Петрово-Соловово, Сухово-Кобылиным, Новосильцевым и Щербатовым. Любопытно, что эти альбомы включают не только произведения тех, кому они принадлежали – М.И. Шепелевой-Сухово-Кобылиной, сестрам Сухово-Кобылиным, но также присутствуют

автографы и списки произведений русских и европейских литераторов конца XVIII–XIX вв. Примерно 60% этих текстов требует атрибуции. 9 путевых дневников Е.В. Петрово-Соловово во время путешествия по Германии, Франции, Италии и Швейцарии в 1836–1839 гг. – это тщательные подневные словесные зарисовки, фиксирующие события, впечатления. В них сделаны позднейшие вставки, в том числе обнаруживаются записи сестер и брата. Самостоятельную ценность представляет рукописная группа источников – воспоминания князей А.Г. и А.А. Щербатовых – деда и отца С.А. Петрово-Соловово. Мемуары князя А.Г. Щербатова, генерала от инфантерии, члена Государственного совета, московского генерал-губернатора, охватывают период с 1776 по 1843 гг. В них детально воспроизводятся события войн, в которых он участвовал – наполеоновских 1806–1815, двух русско-турецких – 1806–1812 и 1828–1829 гг.; его путешествие по Европе в эти годы; восстание декабристов. Мемуары князя А.А. Щербатова содержат уникальные сведения о родственных семейных кланах – Апраксиных, Голицыных, Васильчиковых, Мухановых, Чернышевых, о военной службе в Гвардейском кирасирском полку и службе адъютантом наместником Царства Польского, князей И.Ф. Паскевича и М.Д. Горчакова; светская жизнь Петербурга и Варшавы описана живым пером. Отдельный пласт в этих мемуарах – фиксация событий Крымской войны 1853–1855 гг., служба предводителем дворянства Верейского уезда Московской губернии, отражены детали и факты его участия в проведении реформы освобождения крестьян в 1861 г. Красочно описана семейная жизнь. Эти мемуарные источники являются, по сути, единственным свидетельством для восстановления не только личной биографии князя А.А. Щербатова, но и его современников, целого поколения, чье взросление и участие в исторических событиях эпохи пришлось на первую половину XIX в.

В эпистолярном корпусе фонда одну из центральных позиций занимает разветвленная семейная и родственная переписка Новосильцевых, Трубецких и Щербатовых за 1850–1890-е гг.: М.А. и Ю.А. Новосильцевых, О.А. Веневитиновой (урожд. Щербатовой), княгини В.А. Трубецкой (урожд. Щербатовой), А.А. и М.П. Щербатовых. В эпистолярном наследии М.П. Щербатовой значительна коллекция писем ее отца П.А. Муханова из Варшавы за 1852–

1856 г., когда он был попечителем Варшавского учебного округа и главным директором Правительственной комиссии Царства Польского.

Наиболее существенными среди материалов третьих лиц являются документы А.А. Чичериной (урожд. Капнист, 1845–1920-е гг.): 11 тетрадей, включающих заметки исторического, бытового, экономического, хозяйственного содержания за 1870–1880-е гг. Атрибуции требуют 27 345 листов, заполненных неизвестными лицами. Имеются в виду литературные, историко-философские сочинения, историко-культурные и биографические заметки [18. С. III–VI].

Отчасти перефразируя слова Евангелия по Матфею, глава 24, стих 34 «Истинно говорю вам: не пройдет род сей, как все сие будет», А.В. Сухово-Кобылин писал Евдокии Васильевне Петрово-Соловово 30 декабря 1887 г. из имения «Кобылинка»: «... Завершается год моего 70-летия. <...> Все пройдет. Останется дым и чад черновиков...» [19. Л. 2].

В нашу задачу входит оцифровка рукописного наследия родственных семейных кланов Сухово-Кобылиных, Петрово-Соловово, Щербатовых, Новосильцевых, создание семантических связей документов, разработка исходной модели графической, синтаксической и семантической классификации рукописных документов имеющегося корпуса источников, разработка базы данных почерков, атрибуция неизвестной корреспонденции, тематическая разметка по ключевым словам, связанным с географическими названиями, упоминанием имен, датировкой.

Кластеры рукописных документов, относящихся к крупным семейным кланам, связанным между собой на протяжении нескольких столетий, позволяют строить продуктивные модели коллекции текстовых источников, которые предполагают тематическую разметку содержания, определяют, к каким темам относится каждый из документов, какие слова образуют каждую тему. Переход из пространства терминов в пространство найденных тематик помогает разрешать синонимию и полисемию терминов, а также эффективнее решать такие задачи, как тематический поиск, классификация и аннотация коллекций рукописных источников. Таким образом, тематическое моделирование в данном случае будет использовано для составления содержательных тезаурусов в переписке, мемуарах, доку-

ментах экономического, правового, образовательного типа, для анализа текстов художественного и публицистического характера, чтобы проследить динамику тем, их проекции, комментарии, рецепцию в наборах других документов. Наш подход предполагает найти отражение и подтверждение интуитивных гипотез в структуре, которая опирается на изучение коллекции документов и исследование частотных характеристик слов в каждом документе, способствует выявлению баланса тем и способов их обсуждений [20. С. 4–87].

Список источников

1. *Соколова Т.В.* Фонд А.В. Сухова-Кобылина в ГЛМ: опыт архивной реконструкции // Альбом-каталог «Александр Сухово-Кобылин. Материалы из собрания Государственного литературного музея». М. : Литературный музей, 2021. С. 69–107.
2. *Варенцова Е.М.* Рукописи. Документы // Альбом-каталог «Александр Сухово-Кобылин. Материалы из собрания Государственного литературного музея». М. : Литературный музей, 2021. С. 108–109.
3. *Манухин С.И.* «Б-сов В. Н. “Прохор Порфирич”». Очерк. С сопроводительным письмом Сергея Манухина Александрову А.А. // РГАЛИ. Ф. 2. Оп. 1. № 132. С. 1–171.
4. *Манухин С.И.* О театральной жизни г. Рязани // Артист. 1893. № 31. С. 185. Анонимная корреспонденция в разделе «Современное обозрение». Атрибутируется по: РГАЛИ. Ф. 1571. Оп. 1. № 3923.
5. *Сухово-Кобылин А.В.* Фрагменты и отрывки пьес // РГАЛИ. Ф. 438. Оп. 1. № 185–196. Л. 1–227.
6. *Сухово-Кобылин А.В.* Шмуцтитул к книге «Картины прошедшего» с дарственной надписью автора Ягну Н.И. // РГАЛИ. Ф. 438. Оп. 1. № 185–196. Л. 1.
7. *Ястребцев Е.* Ягн, Николай Иванович // Русский биографический словарь : в 25 т. СПб. : Имп. Рус. ист. об-во, 1896–1913. Т. 25. С. 511.
8. *Волкова Н.Б.* «...Коллектив меня принял». Воспоминания о предвоенном детстве, военной юности и пути в профессию // Отечественные архивы. 2019. № 3. С. 43.
9. *Клейнер И.М.* А.В. Сухово-Кобылин в свете новых материалов : дис. ... д-ра филол. наук. М., 1944. С. 47–49.
10. «Странная судьба». (Из дневников А.В. Сухова-Кобылина). Публикация Н.Б. Волковой // Встречи с прошлым. М. : Советская Россия, 1987. С. 19–46.
11. Дело Сухово-Кобылина. М. : Новое литературное обозрение, 2002. 560 с.
12. *Салиас Е.А.* Письма к матери // Лица: биографический альманах. СПб. : Studia Biographica, 2001. Вып. 8. С. 195–233.
13. *Манькова Л.В.* Кто он, «русский Дюма»? // Наука в России. 1997. № 2. С. 89–98.

14. Родионова А.Е. Семейные документы Сухова-Кобылиных в фондах отдела рукописей Российской государственной библиотеки // Румянцевские чтения-2020 : материалы Междунар. науч.-практ. конф. (21–24 апреля 2020). М. : Пашков дом, 2021. Ч. 2. С. 236–245.
15. Конишина Е.Н. Письма Сухова-Кобылина родным // Труды Публичной библиотеки СССР им. В.И. Ленина. Вып. 3. М. : Academia, 1934. С. 187–274.
16. Конишина Е.Н. Письмо в редакцию издательства «Academia». 1932. 25 октября // РГАЛИ. Ф. 629. Оп. 1. № 212. Л. 2.
17. Пенская Е.Н. Семейные и творческие миры драматурга А.В. Сухова-Кобылина в контекстах XX века // Альбом-каталог «Александр Сухово-Кобылин. Материалы из собрания Государственного литературного музея». М. : Литературный музей, 2021. С. 65–67.
18. Петрово-Соловово и Сухово-Кобылины. Опись архива // ОР РГБ. Т. 1. Картоны 1–15. № 1–19. С. III–VI.
19. Сухово-Кобылин А.В. Письмо к Е.В. Петрово-Соловово. 30 декабря 1887 г. // ОР РГБ. Картон 15. № 67. Л. 2.
20. Воронцов К.В. Вероятностное тематическое моделирование. 2013. С. 4–87. URL: www.machinelearning.ru:web.

References

1. Sokolova, T.V. (2021) Fond A.V. Sukhovo-Kobylyina v GLM: opyt arkhivnoy rekonstruktsii [Fund of A.V. Sukhovo-Kobylin in the State Literature Museum: the experience of archival reconstruction]. In: Sokolova, T.V. (ed.) *Al'bom-katalog "Aleksandr Sukhovo-Kobylin. Materialy iz sobraniya Gosudarstvennogo literaturnogo muzeya"* [Album-catalog "Aleksandr Sukhovo-Kobylin. Materials from the collection of the State Literature Museum"]. Moscow: Izdatel'stvo "Literaturnyy muzey" pp. 69–107.
2. Varentsova, E.M. (2021) Rukopisi. Dokumenty [Manuscripts. Documents]. In: Sokolova, T.V. (ed.) *Al'bom-katalog "Aleksandr Sukhovo-Kobylin. Materialy iz sobraniya Gosudarstvennogo literaturnogo muzeya"* [Album-catalog "Aleksandr Sukhovo-Kobylin. Materials from the collection of the State Literature Museum"]. Moscow: Izdatel'stvo "Literaturnyy muzey". pp. 108–109.
3. Russian State Archive of Literature and Art (RGALI). Fund 2. List 1. No. 132. pp. 1–171. Manukhin, S.I. "B-sov V.N. 'Prokhor Porfirich' ". Ocherk. S soprovoditel'ny'm pis'mom Sergeya Manukhina Aleksandrovu A.A. ["B-sov V.N. 'Prokhor Porfirich' ". Feature article. With a cover letter from Sergei Manukhin to A.A. Aleksandrov]. *Artist*. 31. p. 185
4. Manukhin, S.I. (1893) O teatral'noy zhizni g. Ryazani [About the theatrical life in Ryazan]. *Artist*. No. 31. p. 185. Anonymous correspondence in the section "Modern Review". Attributed to: Russian State Archive of Literature and Art (RGALI). Fund 1571. List 1. No. 3923.

5. Russian State Archive of Literature and Art (RGALI). Fund 438. List 1. No. 185–196. Pages 1–227. Sukhovo-Kobylin, A.V. *Fragmenty i otryvki p'es* [Fragments and pieces of plays].
6. Russian State Archive of Literature and Art (RGALI). Fund 438. List 1. No. 185–196. Page 1. Sukhovo-Kobylin, A.V. *Shmutstitul k knige "Kartiny proshedshego" s darstvennoy nadpis'yu avtora Yagnu N.I.* [Schmutztitel to the book "Pictures of the Past" with a dedication by the author N.I. Yagnu].
7. Yastrebtev, E. (1896–1913) Yagn, Nikolay Ivanovich [Yagn, Nikolai Ivanovich]. In: *Russkiy biograficheskiy slovar': v 25 t.* [Russian Biographical Dictionary: in 25 volumes]. Vol. 25. St. Petersburg: Imp. Rus. ist. O-vo. p. 511.
8. Volkova, N.B. (2019) "...Kollektiv menya prinyal". *Vospominaniya o predvoennom detstve, voennoy yunosti i puti v professiyu* ["...The team accepted me". Memories of pre-war childhood, military youth and the path to the profession]. *Otechestvennye arkhivy*. 3. p. 43.
9. Kleyn, I.M. (1944) *A. V. Sukhovo-Kobylin v svete novykh materialov* [A.V. Sukhovo-Kobylin in the light of new materials]. Philology Dr. Diss. Moscow. pp. 47–49.
10. Volkova, N.B. (1987) "Strannaya sud'ba". (Iz dnevnikov A.V. Sukhovo-Kobylyna) ["A strange fate". (From the diaries of A.V. Sukhovo-Kobylin)]. In: Volkova, N.B. (ed.) *Vstrechi s proshlym* [Encounters with the past]. Moscow: Sovetskaya Rossiya. pp. 19–46.
11. Seleznev, V.M. & Selezneva, E.O. (2002) *Delo Sukhovo-Kobylyna* [The case of Sukhovo-Kobylin]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
12. Salias, E.A. (2001) Pis'ma k materi [Letters to mother]. In: *Litsa: biograficheskiy al'manakh* [Persons: biographical almanac]. Vol. 8. St. Petersburg: Studia Biographica. pp. 195–233.
13. Man'kova, L.V. (1997) Kto on, "russkiy Dyuma"? [Who is he, the "Russian Dumas"?]. *Nauka v Rossii*. 2. pp. 89–98.
14. Rodionova, A.E. (2021) [Family documents of the Sukhovo-Kobylyns in the collections of the Manuscripts Department of the Russian State Library]. *Rumyantsevskie chteniya-2020* [Rumyantsev Readings-2020]. Proceedings of the International Conference. 21–24 April 2020. Part 2. Moscow: Pashkov dom. pp. 236–245. (In Russian).
15. Konshina, E.N. (1934) Pis'ma Sukhovo-Kobylyna rodnym [Sukhovo-Kobylin's letters to his relatives]. In: *Trudy Publichnoy biblioteki SSSR im. V. I. Lenina* [Proceedings of the Lenin Public Library of the USSR]. Vol. 3. Moscow: Academia. pp. 187–274.
16. Russian State Archive of Literature and Art (RGALI). Fund 629. List 1. No. 212. Page 2. Konshina, E.N. (1932) *Pis'mo v redaktsiyu izdatel'stva "Academia" 25 oktyabrya 1932* [Letter to the editors of the publishing house "Academia". October 25, 1932].
17. Penskaya, E.N. (2021) *Semeynye i tvorcheskije miry dramaturga A.V. Sukhovo-Kobylyna v kontekstakh XX veka* [Family and creative worlds of playwright A.V. Sukhovo-Kobylin in the contexts of the 20th century]. In: Sokolova, T.V.

(ed.) *Al'bom-katalog "Aleksandr Sukhovo-Kobylin. Materialy iz sobraniya Gosudarstvennogo literaturnogo muzeya"* [Album-catalog "Aleksandr Sukhovo-Kobylin. Materials from the collection of the State Literature Museum]. pp. 65–67.

18. Manuscript Department of the Russian State Library. Т. 1. Boxes 1–15. No. 1–19. Pages 3–4. Petrovo-Solovovo i Sukhovo-Kobyliny. Opis' arkhiva [].

19. Manuscript Department of the Russian State Library. Box 15. No. 67. Page 2. Sukhovo-Kobylin, A.V. (1887) *Pis'mo k E.V. Petrovo-Solovovo. 30 dekabrya 1887 g.* [Letter to E.V. Petrovo-Solovovo. December 30, 1887].

20. Vorontsov, K.V. (2013) *Veroyatnostnoe tematicheskoe modelirovanie* [Probabilistic thematic modeling]. [Online] Available from: www.machine-learning.ru:web. pp. 4–87.

Информация об авторе:

Пенская Е.Н. – д-р филол. наук, профессор Школы филологических наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва, Россия). E-mail: e.penskaya@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

E.N. Penskaya, Dr. Sci. (Philology), professor, National Research University Higher School of Economics (Moscow, Russian Federation). E-mail: e.penskaya@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 21.11.2022.

The article was accepted for publication 21.11.2022.

Научная статья
УДК 821.161.1+ 821.512.164
doi: 10.17223/24099554/19/13

Милитарная образность в выстраивании мифологии советского Востока (на материале русскоязычной и переводной поэзии из туркменских альманахов 1930-х гг.)

Алла Олеговна Бурцева

*Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия, alla.burtseva@gmail.com*

Аннотация. Рассматривается феномен воображаемого Востока в контексте милитарной образности. Стихотворения В. Луговского, Г. Санникова, Ш. Кекилова и Х. Чарыева отражают формирующийся миф о Туркменистане, в котором актуализируются и милитарные тенденции. Материалы рецензий помогают проследить первичную рецепцию подобных произведений, архивные источники – уточнить их историю. Тексты демонстрируют, что Туркменистан представлял собой воображаемое пространство, в котором сочетается миф о Востоке и миф о войне.

Ключевые слова: Туркменистан, альманахи, Г. Санников, В. Луговской, Ш. Кекилов, Х. Чарыев, воображаемый Восток, милитаризм

Источник финансирования: Исследование проведено в ИРЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект № 22-28-01902 «Милитаризация литературы как культурный проект межвоенной эпохи»).

Для цитирования: Бурцева А.О. Милитарная образность в выстраивании мифологии советского Востока (на материале русскоязычной и переводной поэзии из туркменских альманахов 1930-х гг.) // Имагология и компаративистика. 2023. № 19. С. 234–255. doi: 10.17223/24099554/19/13

Original article

doi: 10.17223/24099554/19/13

Military imagery in the construction of the mythology of Soviet East (the case of Russian-language and translated poetry from Turkmen almanacs of the 1930s)

Alla O. Burtseva

*Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation,
alla.burtseva@gmail.com*

Abstract. Based in the poems from Soviet almanacs of the 1930s, this article studies the phenomenon of the imaginary East in the context of military images. Soviet imaginary East carried a legacy of a pre-revolutionary view, but was different in some aspects. In particular, the rise of military propaganda in the 1930s influenced the poetry about Soviet East. This article considers the case of Turkmen almanacs, which were created after the so-called brigade journeys of the writers. The poems by V. Lygovskoi, G. Sannikov, Ş. Kekilow, and H. Çaryew reflect the formation of the Turkmen myth, which also actualizes military tendencies of the Soviet literature of this era. Imaginary Turkmenistan was, among other things, a field of the fight with desert and basmachi, as it was reflected in Lugovskoi's poem "To Bolsheviks of Spring and Desert". The poem considers desert as an aggressive enemy, which is to be conquered. These aspects constantly appear in the poems from almanacs. The archival sources explain the textual history of Sannikov's poem "The Ballad of Turkmen Carpet" – how the poet modifies his text in order to convince both the reader and the reviewer that his reflection of Turkmenistan is truthful. The poet describes the past of Turkmenistan, which consists of constant fight for freedom. The critical reviews by A. Roskin, Yu. Sevruck, and A. Adalis help to trace the primary reception of such texts – the assessment of the level of their "truthlikeness". The texts demonstrate that the Soviet East was an imaginary space, yet it was different from the pre-revolutionary one in some aspect, in the context of militarization on particular. Military imagery also was present in the poems of Turkmen authors. They gave a slightly different image of Turkmenistan, but they also constructed the mythology with military aspects. The difference from the pre-revolutionary view is the fact that Soviet poetry constructed its own type of imaginary hierarchy. It also contained colonial tendencies, but in a different way. The center and periphery were to "walk shoulder to shoulder" in order to concur the enemy – desert, or basmachi, or something else. The article concludes that military images of collective fight were one of the important factors of the new mythology of Soviet

East. Soviet poetry about Turkmenistan tried to construct a new and “truthful” type of image, but it was also a myth on new Soviet Central Asia and accumulated many aspects of Soviet literary ideology, such as militarization.

Keywords: Turkmenistan, almanacs, G. Sannikov, V. Lugovskoi, Ş. Kekilow, H. Çaryew, imaginary East, militarism

Financial Support: The study was carried out at the Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences and supported by the Russian Science Foundation, Project No. 22-28-01902.

For citation: Burtseva, A.O. (2023) Military imagery in the construction of the mythology of Soviet East (the case of Russian-language and translated poetry from Turkmen almanacs of the 1930s). *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 19. pp. 234–255. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/19/13

В раннесоветский период в литературе и других видах искусства стал оформляться новый образ Востока. В нем имелись свои нюансы, отличные от ситуации XIX в. в силу кардинального идеологического поворота и декларируемой риторики о дружбе народов. Такого рода тенденции часто получают в исследовательской литературе обозначение ориентальных, однако имеют свои особенности, не совпадающие с классической схемой ориентализма, которую предлагает Э. Саид¹. Так, В. Тольц в книге «Собственный Восток России», говоря о востоковедении рубежа веков, замечает: «Сильные политические и социальные беспорядки в Российской империи начала XX столетия способствовали радикальному пересмотру взглядов на привычные источники авторитета и власти» [2. С. 301–302]. В 1930-е гг. ситуация также менялась, так, например, происходил постепенный поворот от коренизации к русификации².

Разумеется, советский ориентализм создавал свой воображаемый Восток в соответствии с новыми представлениями – не только идеологическими, но и художественными установками. И все же не стоит недооценивать сложность ситуации, в которой новая культурная по-

¹ См. его классическую работу «Ориентализм» [1].

² А. Халид отмечает: «Она (коренизация. – А.Б.) не до конца выполнила свое обещание и была свернута в 1930-е, однако само по себе обещание было важно» [3. Р. 187]. Здесь и далее перевод из английских источников наш.

литика, направленная на включение Центральной Азии в общесоветский дискурс, прорабатывала идею деколонизации. Не последнюю роль в этом играла возникающая концепция модернизации как противостоящей колониализму тенденции. Сам по себе дискурс модернизации во многом становится определяющим для культур советской Центральной Азии, возможно, вплоть до начала Большого террора. Так, Н. Скаков, говоря о национальных литературах СССР, утверждает: «...ориентализм советского образца противостоял западным империалистическим практикам и имел, в сущности, антиколониальную направленность» [4. С. 111].

Принципиально было бы говорить не только о формировании национальных литератур как таковых, но и об их взаимодействии с литературой о так называемых национальных республиках¹. Советская поэзия о Востоке вообще и о Туркменистане в частности, о котором пойдет речь в статье, формировала особый образ региона, подстраивающийся под задачу официальной культурной политики². Тенденция, таким образом, становилась двунаправленной: сосуществовали произведения о Туркменистане, написанные самими туркменами, и произведения писателей из центральных регионов (преимущественно Москвы), которые вступали в диалог между собой. К. Холт предлагает здесь оригинальную концепцию «внутренней» иконографии советского Востока, формирующейся в кино и литературе³. Холт отмечает:

...советская «имперская поэтика», сформировавшаяся в середине 1930-х, была связана с продвижением акторов, которые были готовы и могли не только создать советский ландшафт из абстрактных пространств Центральной Азии от имени государства, но и сохранить свое видение в рамках того, что я называю «внутренней иконографией» [6. Р. 287].

¹ В дальнейшем мы будем называть их периферией в противоположность центру, в частности Москве.

² Так, говоря о казахской литературе 1930-х гг., Ю.М. Козицкая отмечает: «Песни национальных певцов <...> были направлены на легитимацию советского строя» [5. С. 113].

³ Концепция Холт, однако, строится в первую очередь на произведениях авторов из центра, перед которыми стоит задача «познать Туркмению изнутри».

Под «иконографией» исследовательница, по всей видимости, понимает формирование образа преобразованного Востока, образную систему его описания. Помимо прочих факторов, в создании образа нового Туркменистана значительную роль играл дискурс войны, который реализовался как в прямом, так и в переносном смысле. В фокусе нашего исследования находится в первую очередь советская поэзия, которая в 1930-е гг. получила дополнительный толчок к развитию военной темы в связи с актуализацией образа внешнего врага. Эта тема, однако, как мы покажем ниже, была связана не только с собственно концепцией обороны страны. Освоение же советской культурной политикой регионов Центральной Азии также было актуализировано в пропаганде. Как представляется в официальном дискурсе, эти темы переплетались между собой и порождали гибридную мифологию советского Востока.

По материалам путешествий в регионы Центральной Азии создавались литературные альманахи, куда входили произведения, так или иначе связанные с темой «правдивого» изображения региона – населения, культуры, природы. Прежде всего следует сказать, что «правдивое» изображение социалистического строительства в Туркмении было эксплицитно декларируемой установкой, такого рода заявления обильно встречаются в прессе, как в региональной (например, в газете «Туркменская искра»; см.: [7]), так и в центральной (вплоть до «Литературной газеты»¹). Писатели так или иначе пытались продемонстрировать, что советская поэзия, условно говоря, срывает покровы с образа восточной страны² и дает о ней новое – истинное, не искаженное – представление. Показательны в этом смысле два стихотворения Г. Шенгели – «По романам» и «На самом деле», где представление об экзотической восточной стране сталкивается с тем, что увидел герой, когда прибыл в Туркменистан.

В прессе этих лет можно встретить показательные заявления, смысл которых наиболее выражен в следующей цитате:

¹ См., например, сообщение о приеме у предсовнаркома Туркменской ССР Атабаева 10 февраля 1934 г. во время поездки второй писательской бригады [8]. См. также заметку «Первая ударная» о первой бригаде [9].

² Разумеется, отдельной страной Туркменистан не считался, однако показательно высказывание А. Платонова, который участвовал во второй поездке: «Туркмения – страна иронии» [10. С. 130].

Посещая города и аулы, войдя в гущу нашей творческой жизни, ударная писательская бригада увидит, как Туркмения строит социалистическую промышленность <...> перестраивает отсталое сельское хозяйство <...> создает она культурные очаги, школы, больницы, как молодежь упорно учится <...> Московские писатели увидят своим зорким художественным глазом, как Туркмения за короткое время превратилась в советскую республику¹.

В писательских поездках в Туркменистан участвовал ряд поэтов. В нашей статье мы сосредоточимся на тех из них, в произведениях которых восточная образность переплетается с военной, а также на собственно туркменской поэзии, которая также затрагивала эту тему.

Общезвестно, что в 1930-е гг. в советской идеологии оформилась сталинская концепция классовой борьбы по мере приближения к социализму. Одновременно с этим усиливалась установка на подготовку обороны страны к грядущей войне. Однако тема понималась расширительно – это не только оборона страны как таковая, но и классовая борьба в целом. Эти установки играли роль и в литературе о периферии – нужно было представить читателю подлинную историю классовой борьбы в Центральной Азии. В первую очередь это была борьба с басмачеством. К 1930-м гг. басмаческое движение было почти полностью разгромлено. За неимением острой темы сегодняшнего дня авторы обращались к недавней истории.

Туркменистан стал удобным материалом для изображения народа, готового к будущей борьбе. Конечно, в литературе реализовывался и образ «мирного дехканина», который вступает в совхоз и трудится на благо социалистического строительства. Однако милитаристская риторика литературы 1930-х гг. заставляла поэтов в ряде произведений представить новых людей Туркменистана в первую очередь как бойцов, а потом уже как мирных трудящихся.

Из произведений, в которых отразились эти тенденции, вошедших в альманахи, следует в первую очередь сказать о стихотворениях В. Луговского и Г. Санникова². Эти тексты вошли в два альманаха

¹ Непомеченная вырезка из газеты «Туркменская искра» [11]; заметка так же, как и в «Литературной газете», носит название «Первая ударная» [12].

² Показательно, что В. Луговской был членом Литературного объединения Красной армии и флота, входил в редколлегия «оборонного» журнала

по материалам писательских поездок: «Туркменистан весной» (1932) и «Айдинг-Гюнлер» (1934)¹.

Стихотворная часть альманаха «Туркменистан весной» открывается стихотворением Луговского «Большевикам пустыни и весны», который без изменений вошел затем в «Айдинг-Гюнлер». Основной темой этого стихотворения становится освоение пустыни. Однако образность его во многом милитаристская. Отдавая дань агрономам, мелиораторам и прочим работникам сельского хозяйства, Луговской, как представляется, предпочтение отдает пограничникам:

Но злоба конскими подковами стучит,
И на границах скачут басмачи,
Раскинув лошадиные хвосты
На землю, воды и песок пустынь.
Дом, где сидим мы – это байский дом, –
Его поля засеяны кругом.
И чтобы убивать, и чтобы взять,
Он и пустыня возвращаются опять.
Но топот конницы и осторожный свист
Далеко слышит по пескам чекист, –
Засел прицел в кустарнике ресниц.
Да здравствуют
Работники границ!!! [13. С. 252]

«ЛОКАФ». Его фигура позднее ассоциировалась в том числе с борьбой с басмачеством. Так, Н. Громова в книге об эвакуации писателей во время Второй мировой войны приводит следующие слова О. Грудцовой, обращенные к Луговскому: «Всем простили спокойную совесть, с которой люди устраивались в тылу, ловкость, с которой добывали брони, ты же не обязан был воевать, но тебе не простили ничего. Не простили твоих ружей и сабель, выставленных вдоль стены в кабинете, твоих рассказов о борьбе с басмачами... Они до сих пор считают, что ты их обманул» [12. С. 71]. Санников в объединении не состоял, однако его стихотворения планировались к публикации в журнале. Тема «правды Востока» занимает Санникова в начале 1930-х гг. (в этот период он работает над романом в стихах «В гостях у египтян»). «В гостях у египтян» был включен в альманах «Туркменистан весной», а отрывок из него вошел в «Айдинг-Гюнлер».

¹ Далее также будет сказано об альманахе «Туркмения» (1936). Альманахи выбраны по принципу доступности читателю из центра – они были изданы в Москве, а не в Туркменистане.

Эти строки как бы подводят итог для читателя: освоение пустыни без пограничников невозможно. Басмачи хотят отобрать у дехкан землю, воду и песок, однако бдительный чекист рушит их планы. Туркменистан здесь предстает в первую очередь как пограничный регион и только затем – как источник ресурсов. Упомянутый бай, которого, по всей видимости, выгнали из дома, для туркменского дискурса – синоним классового врага¹. Причем его сообщником становится пустыня, образ которой вплетается в военную тему. Так, ранее Луговской пишет:

Пустыня была ветром в берега –
Она далеко чуяла врага.
Она далеко слышала врагов –
Удары заступа и шарканье плугов.
Три раза в час, в ворота бился гам –
Стучал дежурный с пачкой телеграмм,
И цифры, выговоры – в напор
В последнем чтении наполняли двор [13. С. 250–251].

Здесь появляется второй аспект «правдоподобного» изображения. Любая работа приравнивается к обороне: если пограничники обороняются от басмачей, то дехкане – от пустыни. Как видно из цитаты, пустыня здесь персонифицирована, она такой же враг, как и бай. Орудия труда фактически здесь приравнены к военному оружию. Наконец, Луговской заговаривает о «работниках пустынь»:

Какую силу вам дает одна
Единственная на земле страна!
Я сердце дам за каждого из вас,
Идущие в шеренге дней и масс –
Вы, незаметные учителя страны,
Большевики пустыни и весны.
Я сам иду, как взводный, – впереди –
Работы много, отдыха не жди.
Я говорю — знаю цену слов —
За каждого из вас я умереть готов.

¹ Так, А. Халид утверждает, что в Центральной Азии должны были быть найдены эквиваленты «кулакам» и «буржуям» и их место заняли бай, которые технически не вписывались ни в одну из этих категорий [3. Р. 216]

У нас у всех – одна, одна, одна –
Единственная на земле страна! [13. С. 252]

Речь заходит о «единственной на земле стране» – Советском Союзе. На самом деле не просто Туркменистан, а его в целом защищают большевики пустыни и весны. Характерно сравнение самого себя со взводным и желание умереть за каждого – оно закрепляет в стихотворении военную метафорику.

Именно авторство Луговского создает в стихотворении «эффект правдоподобия» – человек рассказывает о том, что видел сам. Характерно, что в этом стихотворении Луговской в принципе не обращается к туркменской культуре (хотя в задачу бригады писателей входило знакомство с ней) – для него это непринципиально. Правдивое изображение Туркменистана – это то, что поэт увидел своими глазами и как будто бы непосредственно воспроизвел. Туркменистан для Луговского – в первую очередь социалистическая республика.

В другом стихотворении – «Пустыня и я» – восточная тема вновь приобретает милитаристскую окраску:

Мы один еще раз
Нападем на тебя,
Пустыня.
Это будет последний
Песчаный
Бой [13. С. 261].

Герой, по всей видимости, уже начинает считать себя частью Туркменистана – он сливается с ним и даже в одном месте обращается к Аллаху:

Доктор
Мне прописал
Лошадиную дозу покоя.
Есть покой,
Есть и лошадь,
А дозу укажет аллах¹ [13. С. 258].

¹ Для 1932 г. упоминания Аллаха были вполне допустимы, однако следует отметить, что Луговской обращается к исламской теме скорее как к привычному ат-

Характерно здесь упоминание нападения: пустыня – агрессивный враг, на которого нужно напасть первыми:

Мы пойдем на тебя,
И лопаты
Заблещут от злости,
<...>
Ты начнешь отступать,
Огрызаясь
Камнями и костью
Погребенных племен
И вымерших городов [13. С. 258].

Показательно, что здесь наконец возникает тема истории Туркменистана, но в особом ключе: пустыня погубила племена и города, теперь настало время отбить у нее территорию обратно. Упоминание блещущих лопат снова делает орудие труда орудием войны, а затем тема орошения встает в один ряд с борьбой на границах:

А когда через Азию
Руки протянут
Народы,
Боевыми клинками
Границы срубив, –
Зелень двинется дальше,
Каналами ринутся воды,
И пойдут,
Клокоча,
На Герат и Мазар-Шериф [13. С. 258].

Фактически тема мелиорации – мирного труда – переплетается с темой уничтожения басмачества на сопредельных территориях. Стратегия Луговского здесь демонстрирует, что правдивое изображение Туркменистана неотделимо от борьбы за социализм. «Меня интересуют прежде всего такие темы, как ирригация», – так цитируют Луговского в газете «Туркменская искра» [6]. Однако видно, что ирригация все равно связана с военной тематикой.

рибиту воображаемого Востока, что восходит, разумеется, к общеевропейской литературной традиции – достаточно вспомнить «Подражания Корану» Пушкина.

Несколько иначе решает тему правдоподобного изображения Туркменистана Санников. Прежде всего следует сказать об истории текста, вошедшего в альманахи. В «Туркменистан весной» помещен, как было сказано ранее, роман в стихах «В гостях у египтян», где речь идет преимущественно об Узбекистане. Туркменистану посвящена только глава третья, которая поделена на четыре части: вступительную и три «туркменбаллады», как их обозначил сам автор: «О Келифском пути», «О туркменском ковре» и «О погибшем колхозе». Мы предполагаем, что эта глава была добавлена отдельно – для привязки произведения к задачам бригады. Во всяком случае, в фонде Санникова в РГАЛИ черновики, машинописи и гранки к туркменбалладам хранятся отдельно вместе с документами бригадной поездки¹. Рукопись начала «В гостях у египтян» расположена в единице хранения после машинописи и гранок «О туркменском ковре», в конце ее лишь указано:

Туркменбаллады

Советскому Туркменистану

1. Баллада первая о Бассага-Керкинском канале²

2. Песнь о туркменском ковре

3. Баллада о погибшем колхозе [14. Л. 27].

Черновые рукописи самих баллад расположены в другой единице хранения. Мы предполагаем, что писатели ехали в Туркменистан через Ташкент и именно там Санников смог получить материал для «В гостях у египтян», а туркменбаллады были добавлены, чтобы содержание романа в стихах соответствовало тематике альманаха. Третья глава находится в середине, до нее и после речь идет о Ташкенте.

В туркменбалладе «О туркменском ковре», перепечатанной в альманахе «Айдинг-Гюнлер» под заглавием «Туркменский ковер» уже в составе цикла «Пески и розы», речь должна была бы идти о собственно ковровом искусстве. Ковровое искусство – одна из ассоциаций, которая должна возникать у советского читателя в разговоре

¹ Как следует из содержания единицы хранения, баллады были напечатаны также в периодических изданиях.

² Имеется в виду канал, построенный в части Келифского Узбоя.

о Туркменистане. Туркменский ковер имеет уникальную технику, и мы наконец видим обращение к собственно туркменской культуре, как она должна быть представлена читателю. Санников решает тему правдоподобия иначе: это не увиденное своими глазами, а до некоторой степени стилизация под песню туркменского народного сказителя. Туркменбаллада разделена на пять частей: «Запев бахши», «Пенде-Гюль – ковер Туркмении», «Шерсть и краски», «Рисунок – песня по словам бахши», «Путь двугорбых, о котором в книгах не написано». В стихотворении речь идет о женщине, которая ткёт ковер, – история о любимом, который погиб в схватке. Узор ковра фактически следует за событиями. Милитаристская тематика вводится за счет того, что история Туркмении не может быть описана без схваток с русскими завоевателями, и именно на этом на самом деле сконцентрировано стихотворение (цитируем по «Туркменистану весной», существенных расхождений с текстом из «Айдинг-Гюнлера» нет):

Шистоцерка? – Нет. Ткачиха
Протянула эту нитку,
Потому что стало лихо
В опустевшей вдруг кибитке.
Генерал с своею пылью
Объявился на границе
И подстреленною птицей
По ковро рука забилась.
На текинце, рея плеткой
Муж умчался в бой отважный.
С перерезанною глоткой
Принесли его однажды [13. С. 86].

Ковер, «взятый в схватке с басмачами», висит «под портретом В.И. Ленина» (в корректуре рукой Санникова исправление: вместо «Под портретом в клубе рика // Рдеет пламенным узором» – «Под портретом В.И. Ленина // Пламенеет в клубе рика» [14. Л. 5]). В рукописи есть вариант строфы, где на ковер укладывали труп мужа: «На недотканый с молитвой // Положили труп холодный» [15. Л. 60б.].

Санников сначала останавливается на варианте «На недотканые розы // Кровь остывшая струилась» [15. Л. 18], зачеркивает карандашом «Кровь остывшая» и подписывает сверху «Тишина беды» [15. Л. 18] и ту же правку вносит в гранки (видимо, оттиск был сделан раньше, чем

поэт передумал) [14. Л. 5]. Правка может быть мотивирована как чисто эстетическими соображениями, так и исключением натурализма в изображении войны, чтобы избежать нападок критиков.

Санников делает акцент на военных действиях, и в целом история Туркмении предстает здесь как история войны за независимость, освобождение от гнета. Если обратиться к рецепции стихотворений из альманахов, то А. Роскина в рецензии на альманахи «Айдинг-Гюнлер» и «Узбекистан», вышедшие в одно время, «Туркменский ковер» называется лучшей вещью Санникова, указывается что он смог показать правдивую картину туркменской истории:

Причудливый орнамент восточного ковра передает в красках жизнь соткавшей его туркменки; Г. Санников очень своеобразно показывает в лучшей вещи цикла – поэме «Туркменский ковер» – две неотделимые друг от друга судьбы – судьбу женщины и судьбу ткани, в рисунке которой автор как бы символически дает историю туркменского народа [16. С. 5].

Такой же высокой оценки удостоивается и Луговской, ему приписывается переход «от лирики “Мускула” к эмоциональной свежести и философскому оптимизму его последних произведений» [16. С. 5]. Весьма нехарактерным кажется то, что Санникова не упрекают за то, что он не показал, собственно, раскрепощение женщины. Так или иначе, в рецензии на первый план выходит судьба туркменки, а не война в Центральной Азии. В заметке «Литературный вечер в гостеатре» в газете «Туркменская искра» Санникова называют поэтом «“интимных” настроений и тонкой душевной мягкости», но утверждают, что «это интимность особого свойства»: «Стихи Санникова эмоционально насыщены. Они воспевают не экзотику старого Востока, они отражают в своих ритмических звучаниях гул пробуждающегося к новой жизни поработленного Востока» [17]. В отличие от альманаха «Узбекистан», которому в рецензии Роскина досталось больше критики, туркменские альманахи смогли занять нишу «правды Востока». От качества литературы, представленной в альманахах, это напрямую не зависело, но, возможно, зависело от имен авторов, которые оказались в кругу пишущих о Востоке. Так, и Санников, и Луговской стали «специалистами» по Центральной Азии¹. См., например, в рецензии А. Роскина:

¹ Причем у Луговского мог учитываться «военный» этап биографии.

Пять квалифицированных мастеров русского стиха (В. Луговской, В. Гусев, В. Инбер, Г. Шегели, Г. Санников) поместили в альманахах свои произведения. Трем из них – Луговскому, Санникову и Гусеву – тема социалистической реконструкции окраин Советского Союза особенно близка [16. С. 5].

Учитывая установки, которые декларировались писателями в прессе, во главу угла ставился непосредственный опыт проживания туркменской реальности, что в целом отвечало официальной установке на литературу, идущую от собственного опыта. В поэзии о Туркменистане несколько идеологических факторов накладывалось друг на друга (отсюда обращение «служившего» Луговского к современности, а Санникова – к прошлому).

Среди стихотворений туркменских авторов в альманахе «Айдинг-Гюнлер» милитаристскими тенденциями выделяется «Твоя цель» Шали Кекилова¹ в переводе С. Липкина. В стихотворении Туркменистан персонифицирован, и он становится примером борьбы:

Расправил плечи скованный титан,
Свободы требует рабочий стан!
Уже воюя с баями всех стран
Берет пример с былых боев твоих! [18. С. 164].

Важно отметить, что здесь к Туркменистану обращается туркмен, т.е. уже не гость-европеец, очарованный Центральной Азией, а ее уроженец. Это показательным образом соотносится с общей установкой на развитие народов периферии по примеру центра, где советский строй уже восторжествовал. Туркменистан Шали Кекилова уже не борется с пережитками – он их победил. Это стихотворение демонстрирует, что необходимо рассматривать не только влияние центра на периферию, но и реакцию последней, более того, как представляется, слияние с «советским народом вообще» здесь также не происходит². Многие туркменские стихотворения альманаха повествуют о прошлом (за исключением «На колхозном поле» Ата Ни-

¹ Туркменские имена мы даем так, как они отражены в источниках.

² На то, что имеется в виду все же Туркменистан, а не вся «Советская страна», указывает строка: «Растет СССР – и ты растешь» [18. С. 164].

язова), в этом же автор обращается к туркменскому «сегодня», подспудно формируя и образ будущего:

На всей земле воздвигнуть новый строй –
Строй коммунизма – цель борцов твоих! [18. С. 164].

В действительности, как кажется, стихотворение, включенное в юбилейный альманах, достигает нужной цели: образ нового Туркменистана передан исчерпывающе, именно таким его хотят видеть. Однако стихотворения Кекилова и Ниязова выбиваются из общего фона представленных в альманахе туркменских авторов.

Военные метафоры также указывают на готовность Туркменистана дать отпор внешнему врагу¹:

Ты внешнему врагу внушила страх
И внутренний тобой был сломлен враг [18. С. 164].

Здесь также можно увидеть отсылку к конфликтам на афганской границе, а также английской интервенции, однако основное содержание стихотворения скорее указывает на «внешних врагов вообще»:

На зло врагам ты крепнешь и растешь,
Приводишь империалистов в дрожь... [18. С. 164].

Тема борьбы с империализмом, конечно, весьма актуальна для советской идеологии этого периода, но значимо, что в дрожь империалистов приводит регион, где в действительности советская власть далеко не всегда встречала полную поддержку населения². Туркменистан, где, как представляется, советская власть сталкивалась с острыми проблемами, видится здесь уже идеальной советской республикой, готовой к борьбе.

¹ Еще с конца 1920-х гг. в СССР наблюдается нагнетание военной угрозы.

² Достаточно здесь упомянуть так называемый Асхабадский мятеж 1918 г. См. также у Халида (описывается период сплошной коллективизации): «В Туркменистане вооруженное сопротивление распространилось на восемнадцать из тридцати восьми районов с эпицентром в пустыне Кара-Кум» [3. Р. 224]. По всей видимости, имеется в виду также восстание 1931 г., описанное в книге А.К. Алланиязова «Красные Каракумы» [19].

Появляются в стихотворении и типичные атрибуты Туркменистана: «Свобода – степь твоя, конь скаковой!» [18. С. 164]. Однако здесь их количество минимизировано, ведь у автора нет задачи «постигать Туркмению», он оттуда родом. Своим домом герой считает не кибитку, а казарму: «Казарма! Ты красноармейский дом...» [18. С. 164].

Таким образом, это стихотворение о борьбе за будущее – наиболее милитаризованное из всех. Автор не отвлекается ни на борьбу с пустыней, ни на орошение и даже о прошлом говорит только в торжественно-победных тонах. У А. Роскина оно даже не отмечено особо; выделив Амана Кекилова, Дурды Клычева (Клыча) и Берды Султан Ниязова, рецензент (раздел о стихах написан не Роскиным, а Ю. Севруком, на что указывает сноска в тексте) заключает: «Остальным стихам свойственен схематизм и злоупотребление политическими формулами и лозунгами» [16. С. 6]. Обвинение в схематизме и лозунговости – общее место в советской литературной критике. Значимо здесь, однако, что русскоязычные стихотворения все равно привлекают больше внимания рецензента, хотя, если учитывать установку на правдивое изображение Туркменистана через собственный опыт, этого как раз можно в первую очередь ожидать от туркмена. На момент написания статьи нам ничего не известно о биографии Шаали Кекилова периода Гражданской войны, однако в архивных источниках он не упоминается среди тех авторов, чья политическая грамотность подвергается сомнению.

Последнее стихотворение, о котором стоит сказать, – «Мой гнедой конь» Ходжа Непеса Чарыева в переводе В. Звягинцева, опубликованное в альманахе «Туркмения» (1936). Стихотворение носит подзаголовок «Красноармейская песня» и начинается следующим образом:

Обороне вместе служим
Как друзья, гнедой мой конь [20. С. 238].

Этому стихотворению не уделено отдельного внимания рецензентки альманаха (ею была Аделина Адалис, сама рецензия хранится в РГАЛИ, где она была опубликована, нам пока установить не удалось), имя Чарыева даже не названо в ряду туркменских авторов,

стихи которых «своей невыразительностью похожи друг на друга» [21. С. 31] (возможно, по той причине, что он был председателем Правления союза писателей Туркменистана). К сожалению, мы не располагаем оригиналом этого стихотворения, однако можно предположить, что оно в том числе основано на туркменском фольклоре – коневодство занимает важное место в туркменской культуре и, соответственно, становится одним из символов Туркменистана. Таким образом, здесь работает классическая формула сталинской эпохи о литературе, национальной по форме и социалистической по содержанию. Стихотворение, возможно, могло вызвать у рецензентки вопросы эстетического характера, однако сочетание милитаристской и туркменской образности в нем достаточно явно выражено. Текст заканчивается следующим образом:

Он несет и груз тяжелый:
Надо – в пушку запряжем мы,
С ним страну убережем мы,
Верный часовой мой конь [20. С. 238].

Фактически, если убрать первое и последнее четверостишия, текст превратится просто в песню о верном друге – боевом коне. Это заставляет предполагать, что оно действительно могло иметь своим источником туркменский фольклор и таким образом устанавливало связь с «правдой Востока», хотя, конечно, песня о коне в той же степени может встретиться и в любом другом регионе. Однако в силу того, что стихотворение помещено в контекст альманаха «Туркмения», оно, как представляется, должно создавать у читателя именно такое впечатление.

Советская официальная поэзия создавала образ страны, которой никогда не было, касалось это и Туркменистана, и вообще Востока. Восток в советской поэзии, вопреки декларируемой установке, оставался воображаемым пространством, которое было предъявлено читателю как правдоподобное. Выбирая отдельные характерные элементы туркменского быта, например ковровое искусство, авторы превращали их в материал для конструирования различных паттернов, смысл которых сводился к одному: настоящий Туркменистан – республика социалистическая, ее история – история борьбы за неза-

висимость. Эксплицитно это не выражалось, но фактически культура периферии оказывалась важной, только когда она служила на благо страны (так, туркменский ковер, помимо символической ценности, несет экономическую, – поэтому его нужно отобрать у басмачей). Стремясь откреститься от неправдоподобного и экзотического изображения региона и его истории, поэты порождали новый миф о Туркменистане – о стране социалистического строительства, рождающейся в борьбе с пустыней и басмачами. И читатель также должен был в это поверить, причем не только русскоязычный, но и туркменский. И Восток, и военные действия оставались воображаемым конструктом, реализующим в действительности внеисторический взгляд на «последний решительный бой». Однако в стихотворении Шали Кекилова перевернут принцип взаимоотношений между центром и периферией, что привносит в миф о Туркменистане дополнительный аспект.

Однако не следует забывать о более широком контексте этих произведений. Разумеется, тема борьбы с пустыней не была новой для европейской литературы о Востоке. Однако само сочетание модели социалистического строительства, которое куется в классовой войне, и представления об обновленном Востоке, а не просто о противостоянии пустыни и отдельного человека, показательно. Пустыня должна быть преображена и ведется коллективная война с нею. Речь идет не о взгляде европейца, а о необходимости погрузиться в новую восточную реальность. Это, впрочем, не ново для европейской литературы, так, герой Н. Гумилева вполне может перевоплотиться в мусульманина, как, например в его стихотворении «В пустыне» (тема одиночества в пустыне, безусловно, одна из доминирующих в стихотворении «Пустыня и я»). Форма подачи сохраняется, но изменяется содержание произведений, подчеркивается коллективность борьбы. Любая борьба так или иначе становится обороной (даже если на пустыню нужно «напасть», это происходит, так как она уже напала и отступила). Тем не менее в стихотворениях В.А. Луговского прослеживается и взгляд героя-одиночки. Впрочем, именно за этот период творчества он был вынужден приносить извинения (речь идет об отдельной книге «Большевикам пустыни и весны»):

Первый недостаток заключается в том, что в этой книге еще слабо отражена классовая борьба. <...> Затем я взял пустыню как стихию. <...>

Наконец, третий недостаток книги заключается в том, что большевики пустыни и весны воспринимаются мной как пришедшие в Среднюю Азию извне. У меня дан недостаточно массовик – туркмен и узбек в обстановке Средней Азии [22. С. 360].

Такого рода самокритика весьма показательна. Ее можно интерпретировать как стремление дистанцироваться от паттернов литературы прошлого: без классовой борьбы, с увлечением стихийностью природы, с фокусировкой на взгляде европейца (отметив, впрочем, что само стихотворение «Большевикам пустыни и весны» выводит и героев-туркмен). И хотя первое, по сути, становится просто штампом советской литературной критики (классовая борьба выведена недостаточно), само по себе это показательно для понимания, почему оборона от пустыни, облеченная в военную метафорику, – одна из центральных тем в поэзии 1930-х гг. о Востоке. Пустыня – такой же классовый враг, и ему объявлена война новым советским миром.

К.С. Соколов в связи с советской поэзией о Центральной Азии практически уравнивает поэзию Луговского с поэзией Р. Киплинга. С этим сложно не согласиться, так, ученый указывает на то, что Киплинг был безусловно интересен советским неоромантикам, в том числе и Луговскому, приводя различные свидетельства. «Азиатский фронт советской цивилизации действительно требует от представителя передового строя того же, чего, по Киплингу, требует колониальный фронт от представителя цивилизации, – привития “подлинных ценностей”» [23. С. 126]. Однако, если поместить стихотворения Луговского и тем более Санникова в контекст альманахов, в особенности «Айдинг-Гюнлера», где есть и туркменская поэзия, прямое отождествление с «Бременем белых» начинает казаться натянутым. Так, ссылаясь на статью К. Ходжсона «The Poetry of Rudyard Kipling in Soviet Russia», Соколов пишет о том, что народам Центральной Азии в этой поэзии, по сути, отказано в субъектности. Вероятно, с этим можно согласиться, если посмотреть на стихотворения Луговского, однако помещение рядом с ними текстов Санникова делает проблему более сложной, не говоря уже о том, что поэтика «Бремени белых» и «Большевикам пустыни и весны» принципиальна различна; так, вряд ли Луговской назвал бы туркмена «твой подопечный», от него требовалось совсем другое. Совершенно спра-

ведливо, что и у Кипплинга встречается метафора войны, однако, как было указано выше, в этой войне не принимает участие само население колоний. Как представляется, «мы» Луговского все же имеет отношение не только к «пришедшим извне». Фактически воевать с пустыней люди, прибывшие из центра, и жители периферии должны плечом к плечу, в идеале между ними не должно быть иерархии. И в этом смысле стоит вернуться к стихотворениям туркменских авторов, которые как минимум не состоят из восхваления советских благодетелей, как максимум – подчеркивают собственную готовность к «песчаному бою».

Список источников

1. Саид Э. Ориентализм. М. : Музей современного искусства «Гараж», 2021. 560 с.
2. Тольц В. «Собственный Восток России»: Политика идентичности и востокведение в позднимперский и раннесоветский период. М. : Новое литературное обозрение, 2013. 332 с.
3. Khalid A. Central Asia: A New History from the Imperial Conquests to the Present. Princeton ; Oxford : Princeton UP, 2021.
4. Скаков Н. Культура Полтора // Новое литературное обозрение. 2020. № 1. С. 104–123.
5. Козицкая Ю. «Язык мой неспокоен...»: эротические песни акына Джамбула Джабаева // Новое литературное обозрение. 2020. № 5. С. 113–128.
6. Holt K.M. The Rise of Insider Iconography: Visions of Soviet Turkmenia in Russian-Language Literature and Film, 1921–1935 : Ph.D. Diss. Columbia, 2013. 322 p.
7. Для чего мы приехали в Туркмению. Беседа с участниками первой бригады писателей // Туркменская искра. 1930. 1 апреля.
8. Писатели у предсовнаркома Туркменской ССР т. Атабаева // Литературная газета. 1934. 14 февраля.
9. Первая ударная. Писатели выезжают в Туркменистан // Литературная газета. 1930. 30 марта.
10. Платонов А.П. Записные книжки. Материалы к биографии. М. : ИМЛИ РАН ; «Наследие», 2010. 418 с.
11. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 631. Оп. 6. Ед. хр. 27. Л. 49.
12. Громова Н. Ноев ковчег писателей. Эвакуация 1941–1945. Чистополь, Елабуга, Ташкент, Алма-Ата. М. : Corpus (АСТ), 2019.
13. Туркменистан весной. М. ; Л. : ГИХЛ, 1932. 449 с.
14. РГАЛИ. Ф. 3256. Оп. 1. Ед. хр. 32.
15. РГАЛИ. Ф. 3256. Оп. 1. Ед. хр. 7.

16. Роскин А. Расцвет республик Советской земли // Художественная литература. 1935. № 6. С. 3–6.
17. РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 6. Ед. хр. 27. Л. 50.
18. Айдинг-Гюнлер. [М. :] Юбилейная комиссия ЦИК ТССР, 1934. 221 с.
19. Алланиязов А.К. Красные Каракумы: Очерки истории борьбы с антисоветским повстанческим движением в Туркменистане (март–октябрь 1931 года). Жесказган ; Алматы : [б. и.], 2006. 295 с.
20. Туркмения. М. : Советский писатель, 1936. 320 с.
21. Адалис А. Туркмения // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 631. Оп. 6. Ед. хр. 57.
22. Луговской В.А. Собрание сочинений. М. : Худож. лит., 1989. Т. 3. 525 с.
23. Соколов К.С. Герой азиатского фронта в советской поэзии конца 20–30-х годов // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2019. Т. 1, вып. 4. С. 123–130.

References

1. Said, E. (2021) *Orientalism* [Orientalism]. Translated from English. Moscow: Muzei sovremennogo iskusstva “Garazh”.
2. Tol’ts, V. (2013) “*Sobstvenny Vostok Rossii*”: *Politika identichnosti i vostokovedenie v pozdneimperskiy i rannesovetskiy period* [“Russia’s Own East”: Identity Politics and Oriental Studies in the Late Imperial and Early Soviet Periods]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
3. Khalid, A. (2021) *Central Asia: A New History from the Imperial Conquests to the Present*. Princeton, Oxford: Princeton UP.
4. Skakov, N. (2020) Kul’tura Poltora [Culture One and a Half]. *Novoe literaturnoe obozrenie – New Literary Observer*. 1. pp. 104–123.
5. Kozitskaya, Yu. (2020) “Yazyk moy nespokoen...”: eroticheskie pesni akyna Dzhambula Dzhabaeva [“My tongue is restless ...”: erotic songs of akyn Dzhambul Dzhabaev]. *Novoe literaturnoe obozrenie – New Literary Observer*. 5. pp. 113–128.
6. Holt, K.M. (2013) *The Rise of Insider Iconography: Visions of Soviet Turkmenia in Russian-Language Literature and Film, 1921–1935*. Ph.D. Diss. Columbia.
7. *Turkmenskaya iskra*. (1930) Dlya chego my priekhali v Turkmeniyu. Beseda s uchastnikami pervoy brigady pisateley [Why did we come to Turkmenistan. Conversation with the participants of the first brigade of writers]. 1 April.
8. *Literaturnaya gazeta*. (1934) Pisateli u predsovnarkoma Turkmenskoy SSR t. Atabaeva [Writers visiting Comrade Atabaev, the head of the Soviet People’s Committee of the Turkmen SSR]. 14 February.
9. *Literaturnaya gazeta*. (1930) Pervaya udarnaya. Pisateli vyezhyayut v Turkmenistan [First shock. Writers go to Turkmenistan]. 30 March.
10. Platonov, A.P. (2010) *Zapisnye knizhki. Materialy k biografii* [Notebooks. Materials for the biography]. Moscow: IWL RAS, “Nasledie”.

11. Russian State Archive of Literature and Art. Fund 631. List 6. Item 27. Page 49.
12. Gromova, N. (2019) *Noev kovcheg pisateley. Evakuatsiya 1941–1945. Chistopol', Elabuga, Tashkent, Alma-Ata* [Noah's ark of writers. Evacuation of 1941–1945. Chistopol, Yelabuga, Tashkent, Alma-Ata]. Moscow: Corpus (AST).
13. Anon. (1932) *Turkmenistan vesnoy* [Turkmenistan in the spring]. Moscow; Leningrad: GIKhL.
14. Russian State Archive of Literature and Art. Fund 3256. List 1. Item 32.
15. Russian State Archive of Literature and Art. Fund 3256. List 1. Item 7.
16. Roskin, A. (1935) Rastsvet respublik Sovetskoy zemli [The heyday of the republics of the Soviet land]. *Khudozhestvennaya literatura*. 6. pp. 3–6.
17. Russian State Archive of Literature and Art. Fund 631. List 6. Item 27. Page 50.
18. Sannikov, G. et al. (1934) *Ayding-Gyunler*. [Moscow:] Yubileynaya komissiya TsIK TSSR.
19. Allaniyazov, A.K. (2006) *Krasnye Karakumy: Ocherki istorii bor'by s antisovetskim povstancheskim dvizheniem v Turkmenistane (mart-oktyabr' 1931 goda)* [Red Karakum: Essays on the history of the fight against the anti-Soviet insurrectionary movement in Turkmenistan (March–October 1931)]. Zheskazgan; Almaty: [s.n.].
20. Anon. (1936) *Turkmeniya* [Turkmenistan]. Moscow: Sovetskiy pisatel'.
21. Russian State Archive of Literature and Art. Fund 631. List 6. Item 57. Adalis, A. *Turkmeniya* [Turkmenistan].
22. Lugovskoy, V.A. (1989) *Sobranie sochineniy* [Collected works]. Vol. 3. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
23. Sokolov, K.S. (2019) Geroy aziatskogo frontira v sovetskoy poezii kontsa 20–30-kh godov [The Hero of the Asian Frontier in Soviet Poetry of the Late 1920s and 1930s]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya*. 1 (4). pp. 123–130.

Информация об авторе:

Бурцева А.О. – аспирант кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова (Москва, Россия). E-mail: alla.burtseva@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

A.O. Burtseva, postgraduate student, Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russian Federation). E-mail: alla.burtseva@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 09.10.2022.

The article was accepted for publication 09.10.2022.

Научная статья
УДК 821.161.1
doi: 10.17223/24099554/19/14

Гастические образы как символы рождественской Москвы в творчестве И. Шмелёва

Жанна Ефимовна Левина

*Омский государственный педагогический университет, Омск, Россия,
zhlevina55@yandex.ru*

Аннотация. На основе семиотического подхода выделяются основные символы праздничного городского пространства в «воспоминательной» книге И.С. Шмелева «Лето господне» (1934–1944 гг.). Показывается, что образ религиозного праздника в творчестве представителя Замоскворечья неразрывно связан с описанием быта, в котором одной из знаковых тем является гастрономическая. Гастический образ рождественской Москвы, воссозданный во Франции, оказывается не только этнокультурным признаком, но и способом национальной культурной самоидентификации.

Ключевые слова: семиотика города, гастика, И.С. Шмелёв, православное Рождество, архетип, Москва

Для цитирования: Левина Ж.Е. Гастические образы как символы рождественской Москвы в творчестве И. Шмелёва // Имагология и компаративистика. 2023. № 19. С. 256–267. doi: 10.17223/24099554/19/14

Original article
doi: 10.17223/24099554/19/14

Gastic images as symbols of Christmas Moscow in the works of Ivan Shmelyov

Zhanna E. Levina

*Omsk State Pedagogical University, Omsk, Russian Federation,
zhlevina55@yandex.ru*

Abstract. Modern science considers a city as a social and cultural phenomenon. The identification, studying and understanding of the signs and

symbols of urban space were proposed as one of the ways of its cognition in a semiotic approach (by Ivan Grevs, Nikolai Antsifirov). Gastic symbols are one of the relatively understudied aspects of the semiotics of the city, despite the fact that the symbolism of food, festive treats were traditionally considered to be not only the most important phenomena of the material culture of some historical communities but also were associated with the peculiarities of the national character and the people's way of thinking. In humanitarian studies of the 21st century, gastics is mainly considered as a way of communication in modern multicultural space. Food is studied as a cultureme which shows morals of the people who live in a particular region, the mental make-up of the nation, peculiarities of national thinking, national character and even the total level of civilization of the people of a region. Changes in gastronomic priorities are considered as objective evidence of some main changes in national character. Interest in traditional Russian cuisine among the Russian intellectual society is associated with the religious Renaissance in the social thought of Russia in the late 19th and early 20th centuries. Finding the signs and symbols of the urban space in the artistic image created by Ivan Shmelyov provides information not only on understanding of urban issues in the literary tradition, but also on the process of creating the historical memory of the Russian emigrants. The symbolism of festive Moscow at the end of the 19th century was considered on the basis of the analysis of Shmelyov's book of memoirs *The Summer of the Lord* (1934–1944). Critics called it a “poem about old Moscow” and recognized it as the peak of his artistic work. The article shows that Shmelyov, a man of faith, presents a religious “holiday” and “joy”, first of all, through the description of the life of the patriarchal Zamoskvorechye, where one of the main themes was a gastronomic one. Shmelyov's childhood impressions, which became the basis of the literary text, are a vivid illustration of stereotypes and autostereotypes about Russian generosity and hospitality; they were expressed, among other things, in far-reaching holidays. The archetypical features of Russian culture reflected in his work were defined. The gastic image of Christmas Moscow recreated in France turns out to be both an ethnocultural feature and a way of national and cultural self-identification of an emigrant who dreamed of returning to Russia till his last day.

Keywords: semiotics of city, gastics, Ivan Shmelyov, Orthodox Christmas, archetype, Moscow

For citation: Levina, Zh.E. (2023) Gastic images as symbols of Christmas Moscow in the works of Ivan Shmelyov. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 19. pp. 256–267. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/19/14

В современной науке город рассматривается как многомерный социокультурный феномен. Масштабность объекта исследования, а

также участие в этой работе профессионалов различных специальностей привели к появлению разноплановых подходов к его изучению. Традиционная, до сих пор продуктивная позитивистская методология развивается одновременно с методологией «одушевленности» города, направленной на познание «души» городской культуры. Основной способ осмысления связывается с выявлением и изучением знаков и символов городского пространства (И.М. Гревс, Н.П. Анцифиров). Постигание городской культуры, города в этом подходе совпадает с пониманием культуры в теории О. Шпенглера, считавшего душу основой культуры, а символ – ключом к пониманию этой души. Системы знаков и символов, составляя мир культуры, являются объектом специального научного анализа в информационно-семиотическом подходе (семиотике культуры), основы которого были заложены еще в XIX в. Ч. Пирсом и Ф. де Соссюром, получили развитие в работах Э. Кассирера, Ю. Лотмана, Б. Успенского, а в начале XXI в. активно применяются и в исследованиях семиотического пространства города [1. С. 154–162]. Литературные произведения, как один из источников познания «души города», выделял Н.П. Анцифоров: «Создается незыблемое впечатление, что душа города имеет свою судьбу, и наши писатели, каждый в свое время, отмечали определенный момент в истории развития души города» [2. С. 44]. При всем разнообразии семиотического изучения города на основе синтеза позитивизма и идей и методологических принципов системного, историко-антропологического, семиотического подходов гастическая проблематика представлена относительно слабо.

Гастика, как одно из направлений невербальной семиотики, занимается знаковыми и коммуникативными функциями пищи, напитков, традициями приема пищи, культурными и коммуникативными функциями снадобий и угощений [3. С. 9]. Выделение зависимости питания от типа культуры связывается исследователями со школой «Анналов» [4. С. 5–6]. История еды считается дисциплиной относительно новой, но уже имеющей обширную библиографию. Особенно много, по мнению А. Мунипова, моноисследований, посвященных определенному продукту, от истории яблок до истории съедобных цветов. Например, серия «Edible» издательства Reaktion Books насчитывает около 64 томов [5]. Рубеж XX–XXI вв. отмечен повышением интереса к этому аспекту семиотики в отечественной науке.

Гастика рассматривается, прежде всего, с позиций коммуникации в современном мультикультурном пространстве [3]. Пища представляется культуремой, демонстрирующей нравы народа, проживающего в определенном регионе, психический склад нации, особенности национального мышления, национального характера и даже «общий уровень цивилизованности народа региона». Изменения гастрономических приоритетов разбираются как объективные свидетельства серьезных изменений в национальном характере [6]. В этнологическом подходе пища считается одним из самых динамичных элементов культуры, история питания связывается с историей культурных обменов и социальных изменений в обществе. Символика пищи, ритуальный и обрядовый рацион, праздничное угощение традиционно рассматривались в этнографических исследованиях в качестве важнейших явлений материальной культуры определенных исторических общностей. Еда признается не только этнокультурным признаком, но и способом этнической, национальной, культурной идентичности в традиционном и современном типе культуры [4].

В рамках исторической психологии обсуждались теоретические аспекты питания как объекта изучения, анализировались теории и практики «общепита», особенности питания «русского зарубежья» [7]. В отдельных работах рассматривается гастрономическая символика стран и городов. Роль таверны, ресторана, харчевни и кофейни в знаковом коде Лондона второй половины XVII в. выявляется в творчестве первой профессиональной писательницы Англии Афры Бен [8. С. 16–20]. Ритуалам, связанным с приемом пищи и встречей гостей в культуре арабов-кочевников Алжира XIX в., уделяется значительное внимание в книгах Эжена Фромантена [9. С. 53–56]. Практика питания петербуржцев, их специфические продукты, кулинария оказываются факторами, формирующими особое социальное пространство, «гастрономическое (со)общество Петербурга, отличное как от подобных сообществ городов Европы и Азии, так и от российских региональных сообществ» [10].

Интерес к традиционной отечественной кухне в среде русской интеллигенции связывается с религиозным Ренессансом в общественной мысли России конца XIX – начала XX вв. [11. С. 21].

Выделяется особое значение национальной кухни для первой волны русской эмиграции. Возникновение заведений национального

питания объясняется стремлением сберечь культурное своеобразие, «русский Дух», ностальгической тягой к сохранению прежней жизни, пусть только в воспоминаниях, желанием воссоединиться, хотя бы мысленно, с далекой родиной. «Русским» ресторанам придается значение «места памяти» наряду с православной церковью, Русским обществом Красного Креста, Всероссийским земским союзом, русскими школами, русскими зарубежными архивами, библиотеками и другими формами сохранения идентичности [11. С. 22–23]. Выявляется роль женщин русской эмиграции в сохранении традиционной культуры через традиционную домашнюю пищу [12. С. 81–83]. Русская культурная идентичность называется среди основных аспектов функциональной значимости «пищевого кода» в творчестве И. Шмелёва [13. С. 192].

В этой связи интересным представляется художественный образ одного из главных православных праздников в «воспоминательной» книге И. Шмелёва «Лето Господне». Писатель показывает все самое заветное, что связано с его «страной детства». Красочные, поэтичные картины мира детства являются традиционными для русской литературы, но «Детство» Л. Толстого, «Детские годы Багрова-внука» С. Аксакова, «Жизнь Арсеньева» И. Бунина, «Детство Никиты» А.Н. Толстого изображают этот мир в усадьбе или деревне. Иван Шмелев передает детские впечатления горожанина, москвича, коренного жителя Замоскворечья, Кадашевской слободы [14. С. 3]. Роман был написан в эмиграции, которая, по мнению, например, Е.М. Болдыревой, для И. Шмелева означала конец жизни подлинной, настоящей и «умирание», «жизнь после смерти». Контраст между прошлой Россией и настоящей эмиграцией был настолько трагичным и болезненным, что оппозиция из временной (юность – зрелость, прошлое – настоящее) превратилась в экзистенциальную (прошлое-жизнь – настоящее-смерть) и аксиологическую, в которой прошлое представляется абсолютно идеальным, а в настоящем видится только отрицательное [15. С. 249].

Противопоставление прошлого и настоящего дополняется дефиницией «свое» и «чужое». «Свое» воспроизводится лингвистически, употреблением региолектов, территориальных вариантов русского языка: «Чугунка? А железная дорога» [16. С. 98]. Настойчиво повторяется: «наши», «у нас», «наше Рождество». Точно определяется ар-

хитектурными символами столиц: Эйфелева башня – Кремль; топонимами: Конная площадь; природными особенностями. «Свое» обязательно превосходит количественными и качественными характеристиками. Во Франции падает «снежок», в России «валит» снег: «Глубокие снега, морозы крепче». «Мужики» обязательно «здоровые». Конная площадь «да попросторней будет, чем... знаешь, Эйфелева-то башня где?». Торговцы щедрее: «Мясник, бывало, рубит топором свинину, кусок отскачит, хоть с полфунта, – наплевать! Нищий подберет. Эту свиную “крошку” охапками бросали нищим: на, разговейся!» [16. С. 97–98]. Такую особенность видения Шмелева связывают с идеализацией ушедшего: «В прошлом и елки оказываются гуще, и снегу больше, и народ щедрее, и волков много и т. д.» [15. С. 249].

Традиционный православный календарь, «праздники» и «радости» у И. Шмелева представляются, прежде всего, с гастрономической точки зрения. Поэтические образы рождественской природы и погоды сливаются с натуралистическими бытовыми сюжетами. «Наше Рождество подходит издалека, тихо. ...Увидишь, что мороженных свиней подвозят, – скоро и Рождество. Шесть недель постились, ели рыбу... Зато на Рождество – свинину, все. В мясных, бывало, до потолка навалют, словно бревна, – мороженные свиньи. Окорочка обрублены, к засолу. Так и лежат, рядами, – разводы розовые видно, снежком запорошило. А мороз такой, что воздух мерзнет. Инеем стоит; туманно, дымно. И тянутся обозы – к Рождеству... Везут свинину, поросят, индюшек – “пылкого морозу”. Рябчик идет, сибирский, тетерев-глухарь...» [16. С. 98].

Городской ландшафт также наполняется образами пищи. «Перед Рождеством на Конной площади в Москве – там лошадьями торговали – стон стоит. Тысячи саней, рядами. Мороженные свиньи – как дрова лежат на версту. Завалит снегом, а из-под снега рыла да зады. А то чаны, огромные, да... с комнату, пожалуй! А это солонина. И такой мороз, что и рассол-то замерзает... – розовый ледок на солонине... Перед свининой – поросячий ряд, на версту. А там – гусиный, куриный, утка, глухари-тетерки, рябчик... Прямо из саней торговля» [16. С. 98].

Апогеем темы основного рождественского продукта становится возвышение его до идеальных высот: «Торговцы нахваливают товар,

стукают друг о дружку мерзлых поросят: живые камушки. – Звонкие-молошные!.. не поросятки – а-нделы!..» [16. С. 230].

Предпраздничные покупки показываются в основном как пополнение запасов провизии, размах которых носит почти стратегический масштаб. «Плохо-плохо, а две-три тушки свиных необходимо, да черных поросят, с кашей жарить, десятка три, да белых, на заливное молошничков, два десятка, чтобы до заговин хватило, да индеек-гусей-кур-уток, да потрохов, да еще солонины не забыть, да рябчиков сибирских, да глухарей-тетерок, да... трое саней брать надо. И я новенькие салазки заготовил, чего-нибудь положить, хоть рябчиков. ...Встречаем и Домну Панферовну, замотана шальями, гора горой, обмерзла. С мешком тоже, да и салазки еще волочит. Народ мешает поговорить, а она что-то про уток хотел, уток она любит, пожирней» [16. С. 228, 230].

О религиозных основаниях предвкушаемого пиршества напоминает в какой-то мере фигура священнослужителя. Однако и он в самый разгар поста поглощен абсолютно мирскими хлопотами: «...и отец дьякон от Спаса в Наливках, в енотовой огромной шубе, слон-слоном, за спиной мешок, полон: немало ему надо, семья великая. – Третий мешок набил, – басит сморозу дьякон, – гуська одного с дюжину, а поросяткам и счет забыл. Семейка-то у меня...» [16. С. 230].

Ель, один из главных рождественских символов, сопровождается описанием традиционных напитков. «Перед Рождеством, – дня за три, на рынках, на площадях лес елок... Сбитенщики ходят, аукаются в елках: “Эй, сладкий сбитень! калачики горячи!..” В самоварах, на долгих дужках, – сбитень. Сбитень? А такой горячий, лучше чая. С медом, с имбирем – душисто, сладко. стакан – копейка. Калачик мерзлый, стаканчик сбитню, толстенький такой, граненый, – пальцы жжет. На снежку, в лесу... приятно! Потягиваешь понемножку, а пар – клубами, как из паровоза. Калачик – льдышка. Ну, помакаешь, помягчает. До ночи прогуляешь в елках. А мороз крепчает. Небо – в дыму – лиловое, в огне. Морозная Россия, а... тепло!..» [16. С. 99].

Рождество в доме также имеет прежде всего продуктовый характер: «В кухне на полу рогожи, пылает печь. Теплится лампадка. На лавке, в окоренке оттаивает поросенок, весь в морщинках, индюшка серебрится от морозца. И непременно загляну за печку, где плита: стоит?.. Только под Рождество бывает. Огромная, во всю

плиту, – свинья! Ноги у ней подрублены, стоит на четырех култышках, рылом в кухню. Только сейчас втащили, – блесит морозцем, уши не обвисли. Мне радостно и жутко: в глазах намерзло, сквозь беловатые ресницы смотрит... Кучер говорил: “Велено их есть на Рождество, за наказание! Не давала спать Младенцу, все хрюкала. Потому и называется – свинья! Он ее хотел погладить, а она, свинья, щетинкой Ему ручку уколола!” Смотрю я долго. В черном рыле – оскаленные зубки, “пятак”, как плошка. А вдруг соскочит и загрызет?.. Как-то она загромычала ночью, напугала.... И в доме – Рождество» [16. С. 101].

Особый, аппетитный, и дух праздника: «Какие запахи! Пахнет мясными пирогами, жирными щами со свиной, гусем и поросенком с кашей... – после поста так сладко. Это густые запахи Рождества, домашние. Священные – в церкви были» [16. С. 104].

Исполнение христианского долга материализуется в трапезах для бедных. «Второй день Рождества, и у нас делают обед – “для разных”. ...Накрывают в холодной комнате, где в парадные дни устраиваются официанты. Постилают голубую, рождественскую, скатерть, и посуду ставят тоже парадную, с голубыми каемочками. На лежанке устраивают закуску. Ни икры, ни сардинок, ни семги, ни золотого сига копченого, а просто: толстая колбаса с языком, толстая копченая, селедки с луком, солевые снеточки, кильки и пироги длинные, с капустой и яйцами. Пузатые графины рябиновки и водки и бутылка шато-д-икема...» Специально для малоимущих готовят съедобные гостинцы. Часть подарков раздают дома: «Наконец вызывают наверх, где будет раздача праздничных. Слышу, кричит отец: – Ну, парад начинается... подходи!.. Получив на праздник, они расходятся. До будущего года». Сохраняется и обычай тайного одаривания [16. С. 109, 111].

Исследователи отмечают, что самое сильное впечатление в тексте производят гастические ассоциации. Выделяется и особый прием, усиливающий «вкусовые эмоции»: «Повествователь намеренно не заботится о разнообразии чисто технических приемов введения новых кулинарных названий – напротив, оформляет их в длинную цепочку, скрепленную однотипными полисиндетонами: а... а... а... или а вот... а вот... а вот...» [15. С. 246].

В описании подготовки и празднования православного торжества превалируют две темы – природа и еда. Почти с фотографической точностью настойчиво воссоздаются образы блюд и припасов. Канонические библейские сюжеты и персонажи, отодвинутые на задний план бесконечными свиными тушами, представляются крошечными фигурками лишь стаффажного характера.

Отношение к пище в традиционной культуре имеет сакральный и магический смысл. Особое значение придается праздничной еде. По мнению Ю.И. Семенова, праздники появляются в результате деления времени в первобытной культуре на производственный период и время отдыха. Производственный период характеризовался многочисленными запретами, в том числе пищевыми ограничениями. Отдых сопровождался нерегулируемым, нелимитированным удовлетворением всех инстинктов, в том числе пищевого [17. С. 335]. Московское Рождество Шмелева сохраняет архетипические черты, реализующиеся в преобладании языческого понимания, «склонного отождествлять еду с жертвоприношениями» [18. С. 143]. Застолье является обязательной и основной частью праздничной, карнавальной культуры всех народов мира. Съестные образы заложены уже в названиях многих праздников: Масленица, «жирный вторник» (Mardi gras, Fat Tuesday), яблочный Спас. Быт предрождественской Москвы в изображении И. Шмелева заставляет вспомнить общие для европейских народов легенды о «стране лентяев» «с целыми грандиозными пейзажными пространствами, составленными из печеного хлеба и сыра, из окороков, колбас и прочих нагромождений съедобных вещей, омываемых молочными реками» [18. С. 148]. Описание Шмелева иллюстрирует стереотипы и автостереотипы о русской щедрости, гостеприимстве, хлебосольстве, проявляющихся в том числе в широте праздников.

Список источников

1. *Постников В.В.* Николаевские ворота Владивостока (символика и идеология) // Россия и АТР. 2007. № 4. С. 154–162.
2. *Анциферов Н.П.* «Непостижимый город...» Душа Петербурга. Петербург Достоевского. Петербург Пушкина. СПб. : Лениздат, 1991. 335 с.
3. *Махлина С.Т.* Семиотика культуры повседневности. СПб. : Алетейя, 2009. 232 с.

4. Дианова К.А. Питание как объект изучения исторической психологии // Питание, «общепит» как отражение психологии людей в прошлом, настоящем, будущем : материалы XXXV Междунар. науч. конф. СПб. : Полторацк, 2014. С. 5–9.
5. Мунипов А. Какую роль в мировой культуре сыграли сахар и соль – и другие важные вопросы. URL: <https://arzamas.academy/mag/329-food>
6. Молчанова Г.Г. Традиции гасптики как отражение национальной и региональной идентичности // Вестник Московского университета. Сер. 19: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2013. № 2. С. 20–26.
7. Питание, «общепит» как отражение психологии людей в прошлом, настоящем, будущем // Материалы XXXV Международной научной конференции. СПб. : Полторацк, 2014. 144 с.
8. Трофимова В.С. Лондонский «общепит» в произведениях Афры Бен // Питание, «общепит» как отражение психологии людей в прошлом, настоящем, будущем : материалы XXXV Междунар. науч. конф. СПб. : Полторацк, 2014. С. 16–20.
9. Овчарова Е.А. Эжен Фромантен об обычаях гостеприимства у алжирских кочевников в середине XIX в. // Питание, «общепит» как отражение психологии людей в прошлом, настоящем, будущем : материалы XXXV Междунар. науч. конф. СПб. : Полторацк, 2014. С. 53–57.
10. Веселов Ю.В., Чернов Г.И. Еда и мы: гастрономический портрет Петербурга // Журнал социологии и социальной антропологии. 2018. № 1. С. 189–209.
11. Ситченко К.Е. Культура питания русского зарубежья // Питание, «общепит» как отражение психологии людей в прошлом, настоящем, будущем : материалы XXXV Междунар. науч. конф. СПб. : Полторацк, 2014. С. 20–25.
12. Баркова О.Н. Роль женщин российского зарубежья 1917–1939 гг. в сохранении традиций русского кулинарного искусства в эмиграции // Питание, «общепит» как отражение психологии людей в прошлом, настоящем, будущем : материалы XXXV Междунар. науч. конф. СПб. : Полторацк, 2014. С. 81–83.
13. Поздеев В. Функция еды в романе И.С. Шмелёва «Лето Господне» (восприятие детским сознанием) // Russische Küche und kulturelle Identität / hrsg. v. N. Franz. Potsdam : Universitätsverlag, 2013. S. 189–201.
14. Михайлов О. Поэма о старой Москве (Иван Шмелев и его «Лето Господне») // Шмелев И. Лето Господне: Праздники. Радости. Скорби. М. : Сов. Россия, 1988. С. 3–16.
15. Болдырева Е.М. «Утраченный рай» Ивана Шмелева в автобиографической повести «Лето Господне» // Ярославский педагогический вестник. 1999. № 1. С. 243–252.
16. Шмелев И. Лето Господне: Праздники. Радости. Скорби. М. : Сов. Россия, 1988. 384 с.
17. Семенов Ю.И. Как возникло человечество. М. : Наука, 1966. 576 с.
18. Соколов М.И. Бытовые образы в западноевропейской живописи XV–XVII веков: Реальность и символика. М. : Изобразит. искусство, 1991. 285 с.

References

1. Postnikov, V.V. (2007) Nikolaevskie vorota Vladivostoka (simvolika i ideologiya) [Nicholas Gate of Vladivostok (symbols and ideology)]. *Rossiya i ATR*. 4. pp. 154–162.
2. Antsiferov, N.P. (1991) “*Nepostizhimyy gorod...*” *Dusha Peterburga. Peterburg Dostoevskogo. Peterburg Pushkina* [“An incomprehensible city ...” The Soul of St. Petersburg. Petersburg of Dostoevsky. Petersburg of Pushkin]. St. Petersburg: Lenizdat.
3. Makhlina, S.T. (2009) *Semiotika kul'tury povsednevnosti* [Semiotics of everyday culture]. St. Petersburg: Aleteyya.
4. Dianova, K.A. (2014) [Nutrition as an object of study of historical psychology]. *Pitanie, “obshchepit” kak otrazhenie psikhologii lyudey v proshlom, nastoyashchem, budushchem* [Nutrition, “public catering” as a reflection of the psychology of people in the past, present, future]. Proceedings of the XXXV International Conference. St. Petersburg: Poltorak. pp. 5–9. (In Russian).
5. Munipov, A. (2016) *Kakuyu rol' v mirovoy kul'ture sygrali sakhar i sol' – i drugie vazhnye voprosy* [What role did sugar and salt play in world culture – and other important questions]. [Online] Available from: <https://arzamas.academy/mag/329-food>
6. Molchanova, G.G. (2013) Gastic Traditions as a Reflection of National and Regional Identity. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 19. Lingvistika i mezhkul'turnaya kommunikatsiya*. 2. pp. 20–26. (In Russian).
7. Anon. (2014) *Pitanie, “obshchepit” kak otrazhenie psikhologii lyudey v proshlom, nastoyashchem, budushchem* [Nutrition, “catering” as a reflection of the psychology of people in the past, present, future]. Proceedings of the XXXV International Conference. St. Petersburg: Poltorak.
8. Trofimova, V.S. (2014) [London “catering” in the works of Aphra Behn]. *Pitanie, “obshchepit” kak otrazhenie psikhologii lyudey v proshlom, nastoyashchem, budushchem* [Nutrition, “catering” as a reflection of the psychology of people in the past, present, future]. Proceedings of the XXXV International Conference. St. Petersburg: Poltorak. pp. 16–20. (In Russian).
9. Ovcharova, E.A. (2014) [Eugene Fromentin about the customs of hospitality among the Algerian nomads in the middle of the 19th century]. *Pitanie, “obshchepit” kak otrazhenie psikhologii lyudey v proshlom, nastoyashchem, budushchem* [Nutrition, “catering” as a reflection of the psychology of people in the past, present, future]. Proceedings of the XXXV International Conference. St. Petersburg: Poltorak. pp. 53–57. (In Russian).
10. Veselov, Yu.V. & Chernov, G.I. (2018) *Eda i my: gastronomicheskiy portret Peterburga* [Food and us: a gastronomic portrait of St. Petersburg]. *Zhurnal sotsiologii i sotsial'noy antropologii*. 1. pp. 189–209.
11. Sitchenko, K.E. (2014) [Food culture of the Russian diaspora]. *Pitanie, “obshchepit” kak otrazhenie psikhologii lyudey v proshlom, nastoyashchem, budushchem* [Nutrition, “catering” as a reflection of the psychology of people in the

past, present, future]. Proceedings of the XXXV International Conference. St. Petersburg: Poltorak. pp. 20–25. (In Russian).

12. Barkova, O.N. (2014) [The role of women of the Russian diaspora of 1917–1939 in the preservation of the traditions of Russian culinary art in emigration]. *Pitanie, “obshchepit” kak otrazhenie psikhologii lyudey v proshlom, nastoyashchem, budushchem* [Nutrition, “catering” as a reflection of the psychology of people in the past, present, future]. Proceedings of the XXXV International Conference. St. Petersburg: Poltorak. pp. 81–83. (In Russian).

13. Pozdeev, V. (2013) Funktsiya edy v romane I.S. Shmeleva “Leto Gospodne” (vospriyatie detskim soznaniem) [The function of food in the novel “Summer of the Lord” by I.S. Shmelev (perception by children’s consciousness)]. In: Franz, N. v. (Hrsg.) *Russische Küche und kulturelle Identität*. Potsdam: Universitätsverlag. pp. 189–201.

14. Mikhaylov, O. (1988) Poema o staroy Moskve (Ivan Shmelev i ego “Leto Gospodne”) [A poem about old Moscow (Ivan Shmelev and his “Summer of the Lord”)]. In: Shmelyov, I. *Leto Gospodne: Prazdniki. Radosti. Skorbi* [Summer of the Lord: Holidays. Joy. Sorrow]. Moscow: Sov. Rossiya. pp. 3–16.

15. Boldyreva, E.M. (1999) “Utrachenny ray” Ivana Shmeleva v avtobiograficheskoy povesti “Leto Gospodne” [“Paradise Lost” by Ivan Shmelev in the autobiographical story “Summer of the Lord”]. *Yaroslavskiy pedagogicheskiy vestnik*. 1. pp. 243–252.

16. Shmelyov, I. (1988) *Leto Gospodne: Prazdniki. Radosti. Skorbi* [Summer of the Lord: Holidays. Joy. Sorrow]. Moscow: Sov. Rossiya.

17. Semenov, Yu.I. (1966) *Kak vzniklo chelovechestvo* [How humanity originated]. Moscow: Nauka.

18. Sokolov, M.I. (1991) *Bytovye obrazy v zapadnoevropeyskoy zhivopisi XV–XVII vekov: Real’nost’ i simbolika* [Everyday images in Western European painting of the 15th–17th centuries: Reality and symbolism]. Moscow: Izobrazit. iskusstvo.

Информация об авторе:

Левина Ж.Е. – д-р ист. наук, профессор кафедры отечественной истории Омского государственного педагогического университета (Омск, Россия). E-mail: zhlevina55@yandex.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Zh.E. Levina, Dr. Sci. (History), professor, Omsk State Pedagogical University (Omsk, Russian Federation). E-mail: zhlevina55@yandex.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 02.04.2022.

The article was accepted for publication 02.04.2022.

Научная статья
УДК 82.091+171
doi: 10.17223/24099554/19/15

Художественная достоверность морального свидетельства в романах Имре Кертеса

*Екатерина Борисовна Крюкова*¹
*Оксана Анатольевна Коваль*²

¹ Социологический институт Федерального научно-исследовательского социологического центра Российской академии наук, Санкт-Петербург, Россия, krjukova.jr@yandex.ru

² Русская христианская гуманитарная академия, Санкт-Петербург, Россия, ox.koval@gmail.com

Аннотация. Творческое наследие венгерского писателя Имре Кертеса, нобелевского лауреата по литературе 2002 г., рассматривается в статье в контексте проблемы свидетельства, поставившей перед исследователями самых разных сфер гуманитарного знания вопрос о возможности передачи трагического опыта прошлого. На примере трех романов Кертеса доказывается, что фиктивный дискурс литературы не только не подрывает аутентичности вербального свидетельства, но становится едва ли не единственным способом выразить невыразимое.

Ключевые слова: Имре Кертес, свидетель, Холокост, язык, этика, память, Пауль Целан

Источник финансирования: Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, грант № 19-311-60010 «Этическое измерение языка: современная литература как способ подступиться к границам высказываемого».

Для цитирования: Крюкова Е.Б., Коваль О.А. Художественная достоверность морального свидетельства в романах Имре Кертеса // Имагология и компаративистика. 2023. № 19. С. 268–291. doi: 10.17223/24099554/19/15

Original article

doi: 10.17223/24099554/19/15

The literary truth of moral testimony in Imre Kertész's novels

Ekaterina B. Kriukova¹

Oxana A. Koval²

¹ Sociological Institute of the Federal Center of Theoretical and Applied Sociology, Russian Academy of Sciences, St. Petersburg, Russian Federation, kriukova.jr@yandex.ru

² Russian Christian Academy for the Humanities, St. Petersburg, Russian Federation, ox.koval@gmail.com

Abstract. The article discusses the heritage of the Hungarian writer Imre Kertész, who was awarded the Nobel Prize in Literature in 2002. His creative work is considered in the context of the problem of testimony, which united around itself a variety of areas of human science, such as history, sociology, law, philosophy, political science, psychology, etc. at the end of the 20th century. Fiction can be included in this line as a special verbal space, in which traumatic experience that is not discussed in discursive-rational practices is expressed. The aim of this article is to show that literature not only represents moral testimony, but itself turns out to be true moral testimony, and thus is a well-known alternative to documentary chronicles, legal evidence or memoir prose. Given the material of the Hungarian author's novels, we demonstrate that four figures can act as a witness. Firstly, the author who was an eyewitness to the Holocaust. Secondly, it is the main character to whom the writer delegates his tragic experience. Thirdly, the reader involved in the textual continuum as a secondary witness. Finally, it is the language itself, which in "poetry after Auschwitz" (Adorno) undergoes radical changes. In the novel *Fatelessness* (1975), Kertész trusts the description of events to a teenager, whose naive view of the world and the factual way of the first-hand account elevate fiction to the rank of live report from the scene of the accident. In the book *Kaddish for an Unborn Child* (1990), the protagonist voluntarily chooses the Sisyphean labour of writing: he associates his craft with the mission of witnessing and abandons normal life in favor of the painful work of memory. *Liquidation* (2003), which is built as a narrative about a lost manuscript, problematizes the discourse of literary evidence, since, on the one hand, the word is endowed here with the imaginal force of prophecy, and, on the other hand, it is doomed to an existential failure, in which, nevertheless, the inexpressible is captured. In addition, a distinctive feature of all Kertész's novels remains their intertextuality, thanks to which the voices of other witness writers, with whom

the author is in a constant dialogue, are heard in his works. To reconstruct the history of the creation of Kertész's literary work his essays and diary notes were used (*Gallery Diary* (1992); "Holocaust as a Culture" (1993); "I is another" (1997); "Language in Exile" (2001)), which made it possible to supplement the fictitious plan of the testimony with theoretical reflections.

Keywords: Imre Kertész, witness, Holocaust, language, ethics, memory, Paul Celan

Financial Support: The study was supported by the Russian Foundation for Basic Research, Project No. 19-311-60010.

For citation: Kriukova, E.B. & Koval, O.A. (2023) The literary truth of moral testimony in Imre Kertész's novels. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 19. pp. 268–291. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/19/15

...Красное море не расступится,
открывая новую жизнь.
Оно останется цельным, как память,
которую невозможно перейти,
в ней тонешь.

Йегуда Амихай

Желание *свидетельствовать*... растет,
словно я последний, кто еще жив и может
говорить, и будто бы я обращаю свои
слова к тем, кто пережил потоп, серный
дождь или ледниковый период – библей-
ские времена, великие, тяжелые ката-
клизмы, времена замолкания.

Имре Кертес

На исходе XX в. проблема свидетельства приобретает поистине философское звучание. Путь европейской мысли прошлого столетия, начиная с религиозно-экзистенциальных исканий и заканчивая деконструктивистскими проектами, способствовал появлению на интеллектуальной сцене свидетеля в качестве фигуры Другого, который подтверждает и придает онтологическую значимость существованию Я. В ином ракурсе тема свидетельства разворачивается в *memory studies* и *trauma studies*, которые, работая на стыке различных дисциплин, фокусируются главным образом на осмыслении

прошлого и механизмах человеческой памяти. Но совершенно особую роль в подобных рефлексиях играет художественная литература. Благодаря своему уникальному нарративу, переплавляющему реальное в фиктивное и наоборот, она способна совмещать в едином топосе текста все ипостаси свидетеля, которым может выступать и автор, и герой, и читатель, и сам язык.

Как в художественном, так и в философском дискурсе очертания свидетеля начинают явно вырисовываться именно в тот момент, когда главный персонаж новоевропейской метафизики, субъект, утрачивает свою легитимность. В результате крушения привычной системы координат, в которой его *cogito* распоряжался окружающими его объектами на правах суверена, устаревшими кажутся и прежние представления о субъекте как единственном учредителе смысла. В этом плане свидетель не является ни приемником субъекта, ни его особой разновидностью. Если субъект автономен, самоценен и говорит от своего имени, то свидетель – это всегда свидетель чего-то или кого-то, герой второго плана, который, когда берет слово, говорит за другого или во имя другого. По всем статьям уступая субъекту, он тем не менее обладает определенным преимуществом – когда свидетельствует о смерти последнего под руинами им же порожденных спекулятивных построений.

Историческим событием, во многом обусловившим смену субъективной парадигмы и расколовшим мир на до и после, стал Холокост. Масштабы этой антропологической катастрофы настолько чудовищны, что понятийный инструментарий, с помощью которого субъекту прежде удавалось классифицировать природу и культуру, оказывается здесь неприменим. Однако не менее бесперспективна и другая позиция – признание неспособности человеческого разума осмыслить Холокост и, как следствие, вывод о тщетности подобного предприятия. Между двумя крайностями – невозможностью объяснить свершившееся и необходимостью постоянно к нему возвращаться – и балансирует тот, кто отваживается взять на себя миссию свидетельства. Непригодность большинства этических категорий заставляет его искать свой собственный язык, и с этой задачей писатель зачастую справляется лучше, чем философ.

Творчество венгерского прозаика Имре Кертеса (1929–2016) наиболее полно воплощает в себе разные грани свидетельства. Под-

ростком пройдя через Освенцим и Бухенвальд, Кертес до конца дней воскрешал в памяти картины своего экстремального взросления и все, о чем бы ни повествовал, соизмерял с этим опытом, удостоверяя случившееся от первого лица: «Даже если я, казалось бы, говорю о чем-то совсем другом, я говорю об Освенциме. Я медиум духа Освенцима, Освенцим говорит из меня» [1. S. 32]. Ему потребовалось десять лет, чтобы написать свой первый роман, герой которого, как и персонажи его последующих произведений, несет ту же трагическую весть, что и сам автор. Содержание этого послания – настоящее испытание для языка. Стиллю Кертеса чужды герметичность или иносказательность, наоборот, он почти вызывающе ясен, но тем заметнее на фоне его предельной прозрачности становятся разрывы и разломы, в которые проваливается язык, когда вплотную подступает к границам невыразимого.

1. «Без судьбы»: путь к себе

Имре Кертесу исполнилось всего тридцать лет, когда он приступил к сочинению своего дебютного романа. Правда, к тому времени за плечами у него был не только концлагерь, но и Венгерское восстание 1956 г., жестокое подавление которого не оставляло иллюзий, что тоталитарные режимы канули в Лету вместе с падением Третьего рейха. Публично заклеенное прошлое, о котором всем хотелось поскорее забыть, не торопилось уходить из настоящего, напоминая о себе не только перелицованной в социалистическую идеологию, но и вспышками яростного антисемитизма и национальной нетерпимости. В одном из своих более поздних текстов «Я – другой» (1997), выдержанном в жанре писательских заметок, Кертес так скажет об открывшемся ему тогда истинном положении вещей: «Освенцим был ликвидирован не из-за Освенцима, а потому, что судьба войны менялась; после Освенцима не произошло ничего, что мы могли бы понять как опровержение Освенцима» [2. S. 76]. Это горькое осознание нерассеивающегося мрака и побудило его в 1960 г. взяться за перо.

Сюжет романа составляют события одного года из жизни Дёрдя Кёвеша, 14-летнего гимназиста из Будапешта, который вместе с другими венгерскими евреями был отправлен в Освенцим. По подсказке

заклученных, принимающих транспорт, он зависил свой возраст, благодаря чему избежал газовой камеры и был переведен в Бухенвальд, а оттуда – в трудовой лагерь Цейц. Три месяца изнурительной работы в нечеловеческих условиях превратили здорового крепкого юношу в доходягу, чье меркнувшее сознание больше не цеплялось за жизнь. В этот пограничный момент ему посчастливилось попасть в лазарет, где в нем пробудилась воля к существованию и где, окруженный медицинским уходом, он дождался освобождения. Книгу Кертеса часто называют романом воспитания и даже сравнивают с «Волшебной горой» Томаса Манна¹. Хотя сам автор оценивал ее скорее противоположным образом, а именно как «историю потери индивидуальности, разворачивающуюся так же медленно и неумолимо, как история становления индивидуальности» [1. S. 24]. Несомненно одно: месяцы, проведенные в концлагере, кардинально меняют самоощущение героя². На первых страницах читатель встречает мальчика, во всем привыкшего полагаться на мнение взрослых, который безропотно принимает свою судьбу и, не задумываясь, сводит собственную идентичность к желтой звезде, нашитой на его куртке. В финале же мы видим юношу, который отвергает советы старших забыть всё, что было с ним в лагере, и сознательно выбирает свободу, а вместе с ней берет на себя ответственность за то, что

¹ Подобно Гансу Касторпу, осваивавшему свои университеты под началом двух антагонистов Сеттембрини и Нафты в отрезанном от внешнего мира туберкулезном санатории, Дёрдь учится в Цейце искусству выживать у Банди Цитрома, простого рабочего парня, который провел четыре года в принудительных трудовых лагерях. Но не только произведение Томаса Манна иронично обыгрывается в романе «Без судьбы». Бернхард Сарин, специалист по творчеству Имре Кертеса, выдвигает довольно оригинальную идею. Он считает, что во всех второстепенных персонажах, с которыми герой сталкивается в лазарете, находясь в промежуточном состоянии между жизнью и смертью, Кертес вывел своих собственных учителей в литературе – Альбера Камю, Франца Кафку, Сэмюэля Беккета, Тадеуша Боровского, Пауля Целана и др. См.: [3. S. 205].

² Юрий Гусев, переводчик Кертеса на русский язык, останавливаясь на нескольких ключевых эпизодах романа, показывает, как в лагере сбиваются элементарные ориентиры человеческого бытия и привычное разделение мира на верх и низ, небо и землю, добро и зло, рай и ад переворачивается с ног на голову. См.: [4. С. 181–183].

случилось с ним, – восставая тем самым против роковой детерминированности своей участи со стороны природы и истории.

Для первого опыта свидетельствования Кертес намеренно обращается к языку не документальной, а художественной прозы. И хотя по всем признакам в истории главного героя угадывается биография молодого Имре Кертеса, сам автор неоднократно подчеркивал вымышленный характер своего повествования: «Автобиографическое в моей биографии то, что в “Без судьбы” нет ничего автобиографического. Автобиографично то, как я ради большей правдивости опустил в нем все автобиографическое. И как из этой отвоевываемой нехватки индивидуальности в конце концов все же рождается победа и проступает индивид, безголосый в своей единичности» [1. S. 185]. Стало быть, аутентичность этого произведения – иного рода, нежели воспоминания Примо Леви или Эли Визеля: она исходит, по верному замечанию американской исследовательницы Джулии Кэролл, «не из общепринятого приравнивания автора и рассказчика, а из достоверности отношений между рассказчиком и предметом его рассказа» [5. P. 92–93].

Кертес доверяет изложение событий подростку, чьи знания о мире весьма скудны, чья воля недостаточно окрепла, чтобы протестовать против очевидной несправедливости происходящего, и чей язык, соответственно, незамысловат, почти лишен метафор и тяготеет к описательности. Строго линейный нарратив, в котором он методично выстраивает свою историю, тоже не типичен для литературы свидетельства, часто ломающей хронологический порядок, высветляющей одни кадры за счет затемнения других. «...в моем повествовании, – отмечает Кертес в нобелевской речи, – герой, брошенный в концлагерь, живет не в собственном времени, он лишен всего – и времени, и языка, и личности. Он не вспоминает, он только существует. Поэтому моему несчастному герою оставалось прозябать в безысходной серости последовательного повествования, он не имел возможности обходить мучительные для него подробности. Вместо серии запоминающихся, трагических и великих, мгновений ему пришлось пережить всё, а это не менее тягостно и однообразно, чем сама жизнь» [6. С. 13–14].

Скука, которую мальчик испытывает в лагере и которая так контрастирует с нашими представлениями о тамошнем запредельном

пребывании, обнажает механику времени¹: его кажущаяся непрерывность собирается из моментов «сейчас» точно так же, как действительность распадается на множество фрагментов. Смысл, который вкладывается в каждый из них в отдельности, заслоняет не вмещающийся в сознании ужас общей картины. Та старательность, с которой герой силится отыскать рациональное объяснение возмутительным фактам – сначала в оккупированном Будапеште, потом и в самом концлагере, – вызывает у читателя недоумение, а мало-помалу и дистанцирование². Дюрка, скажем, не осуждает булочника за ненависть к евреям, а находит его поведению едва ли не моральное извинение: «...ведь относись он к ним как к обычным людям, его, наверно, грызла бы совесть, что он их обвешивает. А тут он поступает в согласии со своими убеждениями, действия его управляются какой-никакой, а идеей» [8. С. 14]. Еще более вопиющим кажется другой эпизод – переломный для героя в прямом и переносном смысле. На разгрузке цемента в Цейце он случайно роняет мешок, и разгневанный надзиратель жестоко избивает его и до конца смены заставляет работать без передышки. Вместо напрашивающегося негодования Дёрдь приходит к парадоксальному умозаключению: «...я все-таки передвигал ноги, все-таки носил цемент, при этом не уронив больше ни одного мешка, и это в конечном счете – я не мог не признать – доказывало его (надзирателя. – *Е.К., О.К.*) правоту» [8. С. 193].

Однако такое несовпадение с позицией рассказчика задевает ничуть не меньше, чем типичное чувство солидаризации. Подобным приемом, постоянно смещающим (если не разрушающим) горизонт читательских ожиданий, Кертес не просто добивается глубокой вовлеченности, но провоцирует формировать собственное суждение. В этом пространстве читатель становится полноценным вторичным свидетелем – тем, кто истолковывает первоначальные показания, за-

¹ Время в этом романе играет особую роль – как на уровне формы, которая имитирует течение времени, так и в содержательном плане, будучи неизменным предметом рассуждений героя, что тоже сближает «Без судьбы» с «Волшебной горой».

² Конфликт между видением событий рассказчиком и читателем в основу своей интерпретации романа «Без судьбы» кладет Дэннис Бок [7. S. 83–240].

крепляя за ними определенное моральное значение¹. Если при полной идентификации с героем мы словно бы шаг за шагом проходим его путь, аккуратно ступая в им оставленные следы, то здесь вынуждены сами прокладывать себе дорогу. Усилиями такого мыслительного движения, сопровождающего протагониста, и производится разметка поля вторичного свидетельствования, передача эстафеты от непосредственного очевидца тому, кому доверено услышать и сохранить его послание.

К метафоре шагов, которые каждый совершает самостоятельно, на свой страх и риск, прибегает и главный герой, когда, вернувшись домой, в ответ на расспросы соседей впервые пытается облечь в слова пережитое им: «...не все сводится к тому, что что-то “приходит”»: мы сами тоже делаем шаги. Это только теперь все видится законченным, готовым, непоправимым, окончательным, невероятно стремительным и ужасающе смутным, таким, каким “пришло”: оно выглядит таким только теперь, задним числом, если мы оглядываемся назад и видим его вроде как с изнанки» [8. С. 193]. Кульминационный момент, когда решалась его участь на сортировке в Освенциме, он разворачивает в вереницу мгновений, которые соединяет не внешнее течение времени, неуклонно приближающее очередь, а он сам, его собственные шаги. И в этой тени индивидуального поступка рассказчик внезапно обнаруживает возможность личностной свободы – даже перед лицом тотальной необходимости. К возмущению собеседников он не хочет видеть себя жертвой, которую слепой случай обрек на страдания, не хочет довольствоваться горьким знанием о своей невиновности. Именно жестом отказа от навязываемой ему роли – национальной, социальной, исторической – Дюрка взваливает на себя бремя экзистенциальной ответственности: «...если есть судьба, то невозможна свобода; если же – продолжал я, сам все более удивляясь себе, сам все более увлеченный ходом своей мысли, – если же есть

¹ Согласно Алейде Ассман, вторичный свидетель – современный эквивалент свидетеля религиозного, чья функция заключалась в том, чтобы возвестить миру о мученике, погибшем за веру и лишенном возможности говорить за себя. Сторонний наблюдатель чужого опыта претерпевания страданий, вторичный свидетель играет сегодня, по мнению исследовательницы, ключевую роль в возникновении морального сообщества. См.: [9. С. 88–97].

свобода, то нет судьбы; то есть – тут я остановился, но лишь на мгновение, чтобы перевести дух, – то есть тогда мы сами – своя судьба, вдруг понял я, понял так ясно, как никогда прежде» [8. С. 193].

В решении помнить и говорить о темном отрезке своего прошлого Дюрка черпает силы для того, чтобы «продолжать свою, не подлежащую продолжению, жизнь» [8. С. 193]. А Кертес, больше десяти лет создававший этот текст, в процессе артикуляции опыта, который противится всякому выражению, обретает взамен украденной у него судьбы собственную идентичность. Работа над романом произвела в нем тектонический сдвиг. Журналистская деятельность, с которой он начинал, настраивала на понимание языка как подручного средства для отображения внешней стороны действительности. Истина в этом вербальном универсуме была относительна, грозя превратиться в ложь от малейшей смены фокуса. Писательство же перевернуло перспективу, а вместе с ней и представление об онтологическом потенциале речи. И уже не слова находились во власти автономного Я, а сама индивидуальность рождалась и удерживалась в существовании по воле – или своеволию – слов. Именно такая смена акцентов позволяет Кертесу заключить, что его «единственная идентичность – это идентичность письма» [2. S. 56], а сам он – «лишь протагонист собственного романа» [2. S. 64].

2. «Кадиш по нерожденному ребенку»: негативный регистр письма

Если в романе «Без судьбы» рассказ ведется от имени мальчика, то книга «Кадиш по нерожденному ребенку» (1990), прославившая Кертеса, меняет местами нарратора и адресата: она представляет собой монолог писателя и переводчика Б., обращенный к сыну, которого у него нет. Весь сюжет романа вращается вокруг этой сознательно нереализованной возможности, вокруг отречения от естественной человеческой потребности продолжить свой род. Звучащая диссонансом биологическим инстинктам, религиозным заповедям и общепринятой житейской мудрости, речь героя тем не менее не является оправданием; за ней скрывается хоть и полная сожалений, но твердая убежденность в том, что в мире, пронизанном насилием и допустившем Холокост, он не будет брать на себя авторитетную, а

значит, и авторитарную, функцию отца. По словам видного литературного критика Роберта Иглстоуна, «этот отказ (иметь ребенка. – Е.К., О.К.), столь отрицательный и столь решительный, на самом деле есть этический ответ Освенциму» [10. Р. 47].

С безапелляционного «нет» и начинается глубоко эмоциональная исповедь Б., произносимая словно бы на одном дыхании. Такое впечатление усиливается и потому, что роман написан сплошным текстом, не разбитым на абзацы. В череде длинных предложений, растягивающихся порой на целые страницы, то и дело возникает короткое слово «нет», своим навязчивым рефреном структурирующее повествование и возвращающее к основной мысли. В нем сливаются все возможные модусы отрицания – это и элементарная реакция на вопрос собеседника: «Есть ли у вас дети?», и однозначный ответ на просьбу жены завести ребенка, разрушивший их брак, и не подлежащий обсуждению приговор, который герой выносит миру, лишенному будущего. Осознавая деструктивность своего поведения, обрекающего не удачу его собственный жизненный проект, он тем не менее упорно держится раз и навсегда принятой линии. «Единственное, что ему доступно, единственный способ избежать сговора с Освенцимом – это негативное пространство, выбор, который целенаправленно ведет в никуда» [10. Р. 47].

По всей логике, подобный тупиковый маршрут должен был завершиться молчанием. Но герой, находящий согласие с собой лишь в отрицании, отнюдь не умолкает. Наоборот, он не в силах остановить льющуюся из него потоком речь. В «Кадише» писатель даже изобретает подходящий к случаю оксюморон: «молчание вслух, артикулированное молчание» [11. С. 57], пытаясь обозначить это невозможное говорение, говорение о невозможном. С такой установкой то, что высказывается, не оспаривает изначальное «нет», а скорее является развернутым комментарием к нему. Написание этих маргиналий на полях огромного бедствия, которым стал Освенцим, подается Кертесом как своего рода нравственный императив. «Молчание – истина», – фиксирует он в «Галерном дневнике» (1992) и тут же добавляет: «Однако такая истина, которая молчит, и правыми оказываются те, кто говорит» [1. С. 36].

В ряду последних и великий поэт Пауль Целан, чье присутствие в тексте «Кадиша» выражается одним из лейтмотивов, напрямую от-

сылающим к «Фуге смерти» (1948). Вынесенная в эпитаф строфа из нее: «...Скрипки мрачнее чтоб голос ваш / дымом густым воспарил / в облаках обретешь ты могилу / там где не тесно» – задает ритм повествованию Кертеса, а регулярно всплывающая в мыслях героя картина рытья могилы в воздухе является узнаваемым парафразом целановского стихотворения. Емкий образ прорастает в романе новыми значениями, и за коллективным «мы» («мы роем могилу в воздушном пространстве» [12. С. 25]) угадываются уже не только силуэты евреев в гетто, но и призраки поэтов и писателей, говорящих об Освенциме¹. Соединяющий в одном лице две неразделимые сущности: узника концлагеря, которому предуготована гибель, и выжившего, хранящего о нем память, – Б. и в своем литературном труде видит не форму жизни, а приближение к смерти: «Как бы я мог объяснить жене, что моя шариковая авторучка – это мой кладбищенский заступ? Что пишу я лишь потому, что должен писать, а должен писать потому, что ежедневно меня подгоняют свистком, чтобы я вонзал заступ поглубже, чтобы выводил ноты смерти в более мрачной и более сладкой тональности?» [11. С. 143].

Медитативность «Кадиша» сродни заклинательному речитативу «Фуги смерти» с ее бесконечными повторами и варьированием одних и тех же строк. Точно так же, как у Целана, сам язык становится индикатором боли, нарратив Кертеса словно бы ломается под грузом того, о чем повествует. Рассматривая роман с позиций психоаналитического дискурса, Магдалена Золкос отмечает: «...текст не остается безучастным, или незатронутым, по отношению к травме, свидетельство о которой он несет, напротив, его риторика и композиция, по-видимому, “маркированы травмой”. Другими словами, работа травмы является внутренней и неотъемлемой частью этого текста» [14. Р. 143]. Поскольку и в «Фуге смерти», и в «Кадише по нерожденному ребенку» одной из центральных оказывается проблема

¹ Кертес не опровергает ультимативное требование, предъявленное Адорно современной литературе, но вносит в него существенное уточнение: «Наверное, всем нам знакомо знаменитое высказывание Адорно: после Освенцима писать стихи невозможно. Ту же самую мысль – в том же самом расширительном смысле – я сформулировал бы иначе: после Освенцима можно писать стихи только об Освенциме» [13. С. 58].

творчества¹ – вопрос о том, как можно и нужно говорить о Холокосте, то оба автора озабочены поисками адекватного языка, который смог бы передать – вопреки своей логичности, разумности – всю разрушительность и безумие случившегося. И поэту, и писателю совершенно очевидно, что язык, на котором высказывались традиционные моральные истины, более не пригоден для отражения изменившейся до неузнаваемости действительности. В одном из своих эссе Кертес прибегает к сравнению письма и речи в современную, постхолокостную эпоху с атональной музыкой [16. С. 165–166]. Лирика Целана может служить наилучшим примером подобной дисгармонии.

«Фуга смерти» должна была стать местом памяти, воздвигнутой из слов «могилой в облаках» для тех, кого не удостоили погребения. Несмотря на эфемерность строительного материала, Целану удалось задуманное, и сегодня эти стихи являются самыми известными в немецкой послевоенной поэзии. В «Кадише» же Кертес не стремится возвести подобный кенотаф. Его герой даже собственный писательский труд воспринимает как занятие тщетное, годное лишь на то, чтобы вырыть могилу для себя. Отсутствие порыва к созидательности – клеймо уцелевшего. Когда Б. ловит себя на честолюбивых помыслах, грезах о простых человеческих радостях, будь то признание его таланта или счастливый брак, это кажется ему чем-то непристойным, едва ли не предосудительным. Таков сценарий существования нормальных людей, к которым Б. себя не причисляет. Ведь именно нарушению этой «нормы» он обязан самим фактом своего спасения.

Ключевой момент его сбивчивого откровения – рассказ о Господине Учителе, почти не знакомом ему человеке, который распределял скудную пайку между больными во время транспортировки из одного лагеря в другой. Находясь в крайней стадии истощения, он, вопреки здравому смыслу и инстинкту самосохранения, не присвоил себе долю Б., когда того в суматохе отнесли в другой вагон, а разыскал его, чтобы молча отдать причитающийся хлеб. Это событие, ми-

¹ Татьяна Баскакова защищает мнение, что в «Фуге смерти» наряду с темой геноцида развивается и другой, не менее важный для Целана мотив – противопоставление подлинной и неподлинной поэзии. См.: [15].

молетный эпизод с точки зрения астрономического течения времени, оказывается не застывшим моментом воспоминаний, а чем-то вечно актуальным, что сохраняет свою длительность во всей последующей жизни Б. Объяснить его иначе, чем в идеальных категориях, герой не в силах: «...существует некое кристально-чистое, не загрязненное никакой инородной субстанцией: нашей плотью, нашей душой, живущими в нас дикими зверями – понятие, некая идея, которая в сознании у всех нас живет как некое одинаковое представление, да, некая идея, чья, как бы это сказать, девственная цельность, сохранность, или как вам будет угодно, для него, для Господина Учителя, и была *единственным подлинным шансом* выжить, без этого шанс выжить для него вообще не был бы шансом, просто потому, что без сохранения этого представления в целостности, без возможности созерцать его в кристально-чистом, незамутненном виде он не хотел и, более того, не *мог бы*, по всей вероятности, жить» [11. С. 76–77]. Понимая, что Господин Учитель вскоре умер, Б. возводит его поступок, идущий вразрез со всеми мыслимыми и немыслимыми правилами борьбы за существование, в этический закон противоречия. Согласно этому закону, моральное действие – как перформативный акт немотивированного добра – выпадает из-под власти разума, регламентирующего и упорядочивающего бытие. Резко возражая против разделяемой большинством позиции, что Освенциму нет объяснения, Б. выдвигает и отстаивает встречный тезис: необъяснимыми, наоборот, являются доброта и святость, тогда как холодный расчет, с которым была спланирована и запущена машина систематического уничтожения, вполне вписывается в рациональную парадигму. Отказ от попыток понять Освенцим тем самым аннигилирует его, окружает оградой молчания, что, по мнению Б., не меньшее преступление, чем отрицание Холокоста. Противопоставить что-то подобному злу может только абсурдное, невыгодное, нежизнеспособное поведение в духе Господина Учителя. «Чудовищное событие Холокоста *прерывается, и опровергается*, “деянием доброты”, которое возникает *изнутри* катастрофы. Обращение Другого – жест разделения хлеба с голодным товарищем по лагерю – делает возможным выживание субъекта в силу замещающей логики катастрофы» [14. Р. 151]. Правда, вопреки брезжущей здесь надежде на благоприятный исход, который Магдалена Золкос связывает с формированием нового типа

морального сообщества, герой Кертеса в финале романа, увидев детей своей бывшей жены, понимает, что его собственная изломанная жизнь исключает сосуществование с кем бы то ни было. Б. несет в одиночку экзистенциальный груз выжившего, как наказанный богами Сизиф ежедневно толкает свой камень. И облегчение в такой ситуации, кажется, сулит лишь смерть: «В последний раз собрав все силы, я еще воздел к небесам брэнную свою, упрямую жизнь – воздел, чтобы затем, с узлом этой жизни в поднятых вверх руках, двинуться в путь и, будто в стремительный черный поток черной реки, погрузиться и утонуть, Господи Боже! дай мне погрузиться и утонуть во веки веков, Аминь» [11. С. 199].

Эта подводящая черту короткая религиозная формула не просто выступает ритуальным завершением поминальной молитвы Кертеса. Она образует некое дисгармоничное созвучие с начальным «нет», чтобы всей мощью своей утвердительности «да будет так» удостоверить истинность радикального отрицания¹.

3. «Самоликвидация»: свидетельство *par excellence*

Когда Кертес получил известие о присуждении ему Нобелевской премии по литературе, он заканчивал роман «Самоликвидация» (2003), в центре которого оказывается уже не жизнь выжившего, а изображенный в качестве ее закономерного финала суицид. Это довольно частый исход для бывших узников концлагеря, которые вместо спасительного забвения сознательно выбирали путь свидетельства. Вопрос о самоубийстве, который, согласно Камю, является единственной «по-настоящему серьезной философской пробле-

¹ В пользу такого прочтения говорит и название повести Томаса Бернхарда, вдохновившей Кертеса, по его собственному признанию, на написание «Кадиса». Бернхард озаглавил свой текст выразительным «Да» (1978), мастерски скрыв за мнимым положительным значением тот же отказ, который движет Б. Обманчивая видимость этого слова обнаруживается в последней фразе повести: рассказчик, случайно узнав о смерти знакомой и подозревая самоубийство, вспоминает, как однажды на его прямой вопрос, покончит ли она с собой, та, рассмеявшись, ответила: «Да» [17. S. 148].

мой» [18. С. 223], занимал Кертеса давно, и парадоксальным образом уберегло его от подобной участи, как он неоднократно повторял, лишь жесткое ограничение какой бы то ни было свободы в условиях послевоенной Венгрии¹. В романе Кертес в некотором роде осуществил эту нереализованную в действительности возможность. Уготовив добровольную смерть своему прежнему протагонисту писателю Б., он посредством замещающего акта художественной фантазии пополнил ряды близких ему авторов-свидетелей: Тадеуша Боровского, Пауля Целана, Примо Леви, Жана Амери². Во времена, когда в нем зреет замысел «Самоликвидации» (видимо, первоначально она задумывалась как пьеса), Кертес откровенно признает: «в лице самоубийцы (главная роль) я буду оплакивать свое собственное творческое бытие – то существо, которое в результате тридцатилетней тайной, плодотворной и в принципе безобидной работы произвело из своего кокона тутового шелкопряда, того другого, кем я являюсь сегодня. Но он, настоящий творец – мертв. Я любил – и до сих пор люблю – мое прежнее, страдающее, в высшей степени стилизованное “я”, в котором жил так долго, этого великого мертвеца, которого похоронил в своей пьесе. Повторю вслед за Ибсеном: писать означа-

¹ Он говорит об этом, например, в докладе, посвященном Жану Амери: «...преодолеть последнее десятилетие мне явным образом “помогло” то общество, которое после концлагеря, в образе так называемого “сталинизма”, убедило меня, что о таких вещах, как свобода, освобождение, катарсис и прочее, то есть о том, о чем в более счастливых краях интеллигенты, мыслители и философы не только говорили, но в которые, очевидно, и верили, – что для меня обо всем этом и речи не может быть; это общество гарантировало лишь продолжение рабского бытия и, таким образом, исключало саму возможность каких-либо заблуждений. Вот почему меня не настиг поток того разочарования, который в обществах более свободных, подобно приливной волне, вскоре стал приближаться к ногам моих товарищей по несчастью, и, как бы ни ускоряли они свой бег, волна постепенно накрыла их с головой» [19. С. 76]. См. также: [1. С. 310; 16. С. 166–167].

² Жана Амери многие считают прототипом писателя Б. в «Самоликвидации», обнаруживая параллели как с судьбой австрийского интеллектуала, так и с персонажем его позднего произведения, романа-эссе «Лефой, или Обрушение» (1974); см. об этом: [20. С. 46; 21. С. 236–237]. Кертес, который довольно поздно познакомился с творчеством Амери, восхищался смелостью суждений мыслителя и называл его «святым» Холокоста.

ет не что иное, как вершить суд над самим собой. В пьесе я приговариваю себя к смерти (я делаю это в каждом сочинении, я умираю непрерывно); если я переживу приговор, то устремлюсь дальше, навстречу новым смертям (пока однажды, вероятно, внезапно и совершенно к тому не готовый, не наткнувшись на настоящую смерть: какой это будет сюрприз!)» [2. С. 58].

Хотя повествование в «Самоликвидации» разворачивается вокруг того же героя, что и в «Кадише»¹, рассказ ведется от лица другого персонажа – Кешерю, приятеля Б. и по совместительству литературного редактора, одержимого идеей отыскать *opus magnum* погибшего писателя, его утерянное духовное завещание. Благодаря этому стороннему нарратору история Б., уже известная по «Кадишу», предстает в иной перспективе, и свидетельство, которое в предыдущих романах было автореференциальным, обретает того соглядатая, под взглядом которого только и может получить свою завершенность. Кертес делает Кешерю идеальным вторым свидетелем, поскольку тот, с одной стороны, имел возможность наблюдать трагедию Б. с близкого расстояния, а с другой – подчинил свою собственную жизнь необходимости поведать о ней. Постмодернистская ирония Кертеса, ирония во многом над самим собой и своим писательским ремеслом, заключается в том, что история, которую Кешерю пытается пересказать и понять, «не поддается пересказу и пониманию» [22. С. 42]. Она мало-помалу складывается из отдельных фрагментов, что отражается и в самой структуре книги, содержащей внутри себя еще одно произведение – пьесу Б. с тем же названием «Самоликвидация».

Сложная игра между реальностью и вымыслом в пространстве романа усугубляется тем, что пьеса пророчески описывает события, впоследствии ставшие за самоубийством ее автора. В ней – и разговоры растерянных друзей Б., гадающих о причинах, толкнувших его на

¹ Об этом позволяют судить многочисленные переключки между двумя текстами: описанные в «Кадише» сцены воспроизводятся в «Самоликвидации» с другого ракурса, помимо новых появляются старые действующие лица, встречаются даже намеренные повторы. Единственное существенное расхождение касается пребывания Б. в Освенциме: если в первом романе он попадает в лагерь в подростковом возрасте, то во втором выясняется, что он родился там.

столь отчаянный шаг; и их лихорадочные сборы рукописей в его квартире до прихода полиции; и предпринимаемые Кешерю отчаянные действия по отысканию последней книги Б., которую тот якобы не мог не написать и которая дала бы ключ к судьбе их обоих; и даже ссора Юдит, бывшей жены Б., с ее вторым мужем, перечеркивающая счастливую будущность женщины, которая, казалось бы, навсегда порвала со своим прошлым. Несмотря на то, что в этом многослойном тексте Кертеса присутствует и детективная интрига, и запутанный клубок любовных взаимоотношений, а декорациями служит крушение коммунистического режима, его идейным стержнем остается феномен Холокоста¹. Освенцим, где по немыслимому стечению обстоятельств Б. появился на свет, задел его лишь своим краем, но этого было достаточно, чтобы разрушить его жизнь до основания. Исповедальное письмо Юдит, звучащее в развязке романа, из которого становится ясно, что она по просьбе Б., совершая едва ли ни ритуальное действие, сожгла его последнюю книгу, артикулирует неизбежность травмирующего опыта катастрофы: «Пускай с трудом, но я поняла, что жених мой – Освенцим <...> весь свой талант он обратил на Освенцим, он был художником, который, с глубоким знанием дела, посвятил себя только и исключительно Освенциму. Он чувствовал, что рожден нелегально, без причин оставлен в жизни – и потому существование его будет оправдано лишь в том случае, если он “расшифрует тайный код по имени Освенцим”» [22. С. 159–160].

Если в «Кадише» литература позиционировалась как своего рода альтернатива жизни, той жизни, которая в полноценном виде более недостижима для человека, несущего в себе Освенцим, то в «Само-

¹ Эдгар Форстер делает важное уточнение: будучи тем, что исподволь движет романом, Холокост не поддается прямому выражению и ускользает от дескрипции. Форстер считает, что миметическая теория литературы применительно к «Самоликвидации» неизбежно терпит крах: роман Кертеса является чем угодно, только не репрезентацией Холокоста. Однако это не означает, по мнению немецкого специалиста, «что Кертес отвернулся от Освенцима и открыл для себя новый сюжет. Освенцим *существует*, в том числе и в этой книге. Как и другие произведения, “Самоликвидация” немыслима без Освенцима. И вместе с Освенцимом *существует* автор, Кертес. Он остается свидетелем Освенцима, но его безмолвным свидетелем...» [23. S. 111–112].

ликвидации» она приобретает дополнительное измерение – письмо оказывается терапевтичным не для самого пишущего, а в принципе для обесмысленного Холокостом существования. Показательно, что главная партия в романе отводится не Б., а Кешерю, т.е. не сочинителю, а читателю, не прямому очевидцу событий, а свидетелю свидетеля. Это именно для него экзистенциальной важностью обладает книга Б., которую сам автор предпочел уничтожить: «...единственное, что еще может восстановить процесс, возобновить целостность жизни, – думает Кешерю, – это литература» [22. С. 139]. Однако и своей стилистикой, и своим содержанием роман Кертеса демонстрирует, что речь теперь идет о «поэзии после Освенцима», разительно отличающейся от изящной словесности прежних эпох. Приговоренный к сожжению роман может служить символом половинчатого онтологического статуса этой литературы, которая «есть» ровно в той же степени, в какой ее «нет». Подчиненная задаче выразить словами то, в чем слову отказано, она, по мысли Филиппа Шён-талера, являет собой «свидетельство радикальной деструктивности, которая с необходимостью разрушает любую форму и находит свое адекватное выражение в материальном акте уничтожения. Что остается для рассказа перед лицом такой деструктивности, так это “рассказ о невозможности рассказа” [24. С. 116]. Конструктивным аналогом такого рассказа выступает, однако, не сам сожженный роман, а роман об этом романе, посреди которого зияет пустота – ее невозможно ничем прикрыть и невозможно передать» [21. С. 246].

Не только брошенная в огонь рукопись, но и самоубийство Б. призвано удостоверить непроходимость этой пропасти, провал как в плане выражения (литература), так и в плане содержания (жизнь). Однако помимо декларируемого Лиотаром «отрицательного свидетельства», этого апории нового искусства, которое «не говорит не-сказанного, оно говорит, что не может этого сказать» [24. С. 74], в книге Кертеса зашифровано еще одно послание. Разгадать его позволяет эпиграф из Сэмюэля Беккета: «Тут я вновь вошел в дом и написал: Полночь. По стеклу хлещет дождь. Была не полночь. И не шел дождь». Зафиксированная здесь диаметрально противоположность письма и действительности дублируется в тексте «Самоликвидации», когда после смерти Б. Кешерю находит в его бумагах не-

большой текст, написанный белым стихом и излагающий оригинальную теорию самоубийства:

Умереть легко
жизнь большой концентрационный
лагерь
устроенный Богом на земле для людей
но человек усовершенствовал его
превратив в лагерь смерти
Покончить с собой это значит
обмануть бдительность охраны
убежать дезертировать и тайком
смеяться над теми кто остался
за проволокой
В этом огромном лагере жизни
ни туда ни сюда ни вперед ни назад
в этом жутком мире
приостановленных жизнью где мы
старимся
тогда как время и не думает двигаться
вперед...
тут я понял что бунт – это
ОСТАТЬСЯ В ЖИВЫХ
Если ты дерзаешь прожить жизнь
до конца
это есть акт великого непослушания
а вместе с тем и акт великого смирения
которым мы в долгу у самих себя
Единственный достойный способ
самоубийства есть жизнь [22. С. 87–88].

Согласно этому поэтическому уравнению, восходящему к философским размышлениям Камю, Б. должен был бы продолжать жить, однако он выбрал смерть, и своим поступком предельно заострил, доведя до крайности, столкновение литературы и реальности. В рамках такой антагонистической логики, заданной самим Кертесом, его роман о том, что свидетельство невозможно, в действительности оборачивается полной противоположностью, доказывая – одним фактом своего существования – обратное: свидетельство возможно.

Список источников

1. Kertész I. Galeerentagebuch / aus dem Ungarischen von K. Schwamm. Reinbek : Rowohlt, 2002. 317 S.
2. Kertész I. Ich – ein anderer / aus dem Ungarischen von I. Rakusa. Reinbek : Rowohlt, 2002. 126 S.
3. Sarin B. Ein Leben als Artikulation. Die anthropologische Ikonographie der Schriften von Imre Kertész. Potsdam : Universitätsverlag Potsdam, 2010. 312 S.
4. Гусев Ю.П. «Культурный ландшафт» XX века: «Без судьбы» Имре Кертеса // Ландшафты культуры. Славянский мир. М. : Прогресс-Традиция, 2007. С. 176–188.
5. Karolle J. Imre Kertész's "Fatelessness" as Historical Fiction // Imre Kertész and Holocaust literature / Ed. by Louise O. Vasvári and Steven Tötösy de Zepetnek. West Lafayette : Purdue UP, 2005. P. 89–96.
6. Кертеcs И. Эврика!.. (Стокгольмская речь) / пер. с венгер. В. Середы // Кертеcs И. Язык в изгнании. Статьи и эссе. М. : Три квадрата, 2004. С. 7–20.
7. Bock D. Literarische Störungen in Texten über die Shoah: Imre Kertész, Liana Millu, Ruth Klüger. Frankfurt a. M. ; Bern ; Bruxelles ; New York ; Oxford ; Warszawa ; Wien : Peter Lang Edition, 2017. 497 S.
8. Кертеcs И. Без судьбы / пер. с венгер. Ю. Гусева. М. : Текст, 2001. 299 с.
9. Ассман А. Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика / пер. с нем. Б. Хлебникова. М. : Новое литературное обозрение, 2014. 328 с.
10. Eaglestone R. The Aporia of Imre Kertész // Imre Kertész and Holocaust literature / Ed. by Louise O. Vasvári and Steven Tötösy de Zepetnek. West Lafayette : Purdue UP, 2005. P. 38–50.
11. Кертеcs И. Кадиш по нерожденному ребенку / пер. с венгер. Ю. Гусева. М. : Текст, 2003. 205 с.
12. Целан П. Стихотворения. Проза. Письма. М. : Ад Маргинем Пресс, 2008. 736 с.
13. Кертеcs И. Длинная мрачная тень / пер. с венгер. В. Середы // Язык в изгнании. Статьи и эссе. М. : Три квадрата, 2004. С. 57–65.
14. Zolkos M. Reconciling Community and Subjective Life. Trauma Testimony as Political Theorizing in the Work of Jean Améry and Imre Kertész. New York ; London : Continuum, 2010. 235 p.
15. Баскакова Т. Несколько мыслей о стихах Пауля Целана // Новое литературное обозрение. 2020. № 5 (165). С. 250–260.
16. Кертеcs И. Язык в изгнании / пер. с венгер. В. Середы // Язык в изгнании. Статьи и эссе. М. : Три квадрата, 2004. С. 159–176.
17. Bernhard Th. Ja. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988. 160 S.
18. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде / пер. с фр. А.М. Руткевича // Сумерки богов. М. : Политиздат, 1990. С. 222–318.

19. *Кертес И.* Холокост как культура / пер. с венгер. В. Середы // Язык в изгнании. Статьи и эссе. М. : Три квадрата, 2004. С. 66–80.
20. *Poetini C.* Imre Kertész' "Liquidation" als Hommage an Jean Améry? // Germanistische Mitteilungen. 2013. Vol. 39 (2). S. 37–54.
21. *Schönthaler P.* Negative Poetik: Die Figur des Erzählers bei Thomas Bernhard, W.G. Sebald und Imre Kertész. Bielefeld : transcript, 2011. 348 S.
22. *Кертес И.* Самоликвидация / пер. с венгер. Ю. Гусева. М. : Текст, 2005. 187 с.
23. *Forster E.* Unbedingt leben. Liquidation von Imre Kertész // Grenzgänge. Pädagogische Lektüren literarischer Texte / hrsg. von H.-C. Koller & M. Rieger-Ladich. Bielefeld : transcript, 2005. S. 109–121.
24. *Луомар Ж.-Ф.* Хайдеггер и «евреи» / пер. с фр. В.Е. Лапицкого. СПб. : Аксиома, 2001. 187 с.

References

1. Kertész, I. (2002) *Galeerentagebuch*. Reinbek: Rowohlt.
2. Kertész, I. (2002) *Ich – ein anderer*. Reinbek: Rowohlt.
3. Sarin, B. (2010) *Ein Leben als Artikulation. Die anthropologische Ikonographie der Schriften von Imre Kertész*. Potsdam: Universitätsverlag Potsdam.
4. Gusev, Yu.P. (2007) "Kul'turnyy landshaft" XX veka: "Bez sud'by" Imre Kertesa ["Cultural Landscape" of the 20th century: "Fatelessness" by Imre Kertész]. In: Svirida, I.I. (ed.) *Landshafty kul'tury. Slavyanskiy mir* [Landscapes of Culture. Slavic world]. Moscow: Progress-Traditsiya. pp. 176–188.
5. Karolle, J. (2005) Imre Kertész's "Fatelessness" as Historical Fiction. In: Vasvári, L.O. & Tötösy de Zepetnek, S. (eds) *Imre Kertész and Holocaust literature*. West Lafayette: Purdue UP pp. 89–96.
6. Kertész, I. (2004) Evrika! (Stokgol'mskaya rech') [Eureka! (Stockholm speech)]. Translated from Hungarian by V. Sereda. In: Kertész, I. *Yazyk v izgnanii. Stat'i i esse* [Language in exile. Articles and essays]. Moscow: Tri kvadrata. pp. 7–20.
7. Bock, D. (2017) *Literarische Störungen in Texten über die Shoah: Imre Kertész, Liana Millu, Ruth Klüger*. Frankfurt a. M., Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Warszawa, Wien: Peter Lang Edition.
8. Kertész, I. (2001) *Bez sud'by* [Fatelessness]. Translated from Hungarian by Yu. Gusev. Moscow: Tekst.
9. Assman, A. (2014) *Dlinnaya ten' proshlogo. Memorial'naya kul'tura i istoricheskaya politika* [Long shadow of the past. Memorial culture and historical politics]. Translated from German by B. Khlebnikov. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
10. Eaglestone, R. (2005) The Aporia of Imre Kertész. In: Vasvári, L.O. & Tötösy de Zepetnek, S. (eds) *Imre Kertész and Holocaust literature*. West Lafayette: Purdue UP pp. 38–50.
11. Kertész, I. (2003) *Kadish po nerozhdannomu rebenku* [Kaddish for an Unborn Child]. Translated from Hungarian by Yu. Gusev. Moscow: Tekst.

12. Celan, P. (2008) *Stikhotvoreniya. Proza. Pis'ma* [Poems. Prose. Letters]. Moscow: Ad Marginem Press.
13. Kertész, I. (2004) *Dlinnaya mrachnaya ten'* [Long gloomy shadow]. Translated from Hungarian by V. Sereda. In: Kertész, I. *Yazyk v izgnanii. Stat'i i esse* [Language in exile. Articles and essays]. Moscow: Tri kvadrata. pp. 57–65.
14. Zolkos, M. (2010) *Reconciling Community and Subjective Life. Trauma Testimony as Political Theorizing in the Work of Jean Améry and Imre Kertész*. New York, London: Continuum.
15. Baskakova, T. (2020) *Neskol'ko mysley o stikhakh Paulya Tselana* [A few thoughts about the poems of Paul Celan]. *Novoe literaturnoe obozrenie – New Literary Observer*. 5 (165). pp. 250–260.
16. Kertész, I. (2004) *Yazyk v izgnanii* [Language in exile]. Translated from Hungarian by V. Sereda. In: Kertész, I. *Yazyk v izgnanii. Stat'i i esse* [Language in exile. Articles and essays]. Moscow: Tri kvadrata. pp. 159–176.
17. Bernhard, Th. (1988) *Ja*. Frankfurt a. Moscow: Suhrkamp, 160 S.
18. Camus, A. (1990) *Mif o Sizife. Esse ob absurde* [The myth of Sisyphus. Essay on the absurd]. Translated from French by A.M. Rutkevich. In: Yakovlev, A.A. *Sumerki bogov* [Twilight of the Gods]. Moscow: Politizdat. pp. 222–318.
19. Kertész, I. (2004) *Kholokost kak kul'tura* [Holocaust as a culture]. Translated from Hungarian by V. Sereda. In: Kertész, I. *Yazyk v izgnanii. Stat'i i esse* [Language in exile. Articles and essays]. Moscow: Tri kvadrata. pp. 66–80.
20. Poetini, C. (2013) Imre Kertész' "Liquidation" als Hommage an Jean Améry? *Germanistische Mitteilungen*. 39 (2). pp. 37–54.
21. Schönthaler, P. (2011) *Negative Poetik: Die Figur des Erzählers bei Thomas Bernhard, W.G. Sebald und Imre Kertész*. Bielefeld: transcript.
22. Kertész, I. (2005) *Samolikvidatsiya* [Liquidation]. Translated from Hungarian by Yu. Gusev. Moscow: Tekst.
23. Forster, E. (2005) *Unbedingt leben. Liquidation von Imre Kertész*. In: Koller, H.-C. v. & Rieger-Ladich, M. (Hrsg.) *Grenzgänge. Pädagogische Lektüren literarischer Texte*. Bielefeld: transcript. pp. 109–121.
24. Lyotard, J.-F. (2001) *Khaydegger i "evrei"* [Heidegger and the "Jews"]. Translated from French by V.E. Lapitskiy. St. Petersburg: Aksioma.

Информация об авторах:

Крюкова Е.Б. – канд. филос. наук, старший научный сотрудник Социологического института РАН Федерального научно-исследовательского социологического центра Российской академии наук (Санкт-Петербург, Россия). E-mail: kriukova.jr@yandex.ru

Коваль О.А. – канд. филос. наук, доцент кафедры философии, религиоведения и педагогики Русской христианской гуманитарной академии (Санкт-Петербург, Россия). E-mail: ox.koval@gmail.com

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

E.B. Kriukova, Cand. Sci. (Philosophy), senior research fellow, Sociological Institute of the Federal Center of Theoretical and Applied Sociology, Russian Academy of Sciences (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: kriukova.jr@yandex.ru

O.A. Koval, Cand. Sci. (Philosophy), associate professor, Russian Christian Academy for the Humanities (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: ox.koval@gmail.com

The authors declare no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 02.04.2022.

The article was accepted for publication 02.04.2022.

Научная статья
УДК 821.111
doi: 10.17223/24099554/19/16

Гендерная пара англичанин – американка в английской литературе XX в.

Лилия Фуатовна Хабибуллина¹
Зульфия Рафисовна Зиннатуллина²

^{1, 2} Казанский федеральный университет, Казань, Россия

¹ fuatovna@list.ru

² zinzulya@mail.ru

Аннотация. На примере произведений О. Уайльда, Дж. Голсуорси, Н. Кауарда, Э. Берджесса, Д. Лоджа и Дж. Фаулза рассматривается гендерная пара англичанин-американка в английской литературе XX в. Прослеживается ее эволюция на протяжении века и трансформация функции, которую несет образ американской партнерши по отношению к англичанину, а также изменение и постепенная утрата национальных смыслов, закрепленных за участниками гендерной пары. Пара рассматривается в контексте концепции партнерства в отношении США в английской литературе.

Ключевые слова: английская литература, гендер, национальная идентичность, образ американки

Для цитирования: Хабибуллина Л.Ф., Зиннатуллина З.Р. Гендерная пара англичанин – американка в английской литературе XX в. // Имагология и компаративистика. 2023. № 19. С. 292–306. doi: 10.17223/24099554/19/16

Original article

doi: 10.17223/24099554/19/16

The English-American gender couple in 20th-century English literature

Lilia F. Khabibullina¹

Zulfia R. Zinnatullina²

^{1, 2} Kazan Federal University, Kazan, Russian Federation

¹ fuatovna@list.ru

² zinzulya@mail.ru

Abstract. Gender relationships often become a marker of social relationships. Various gender couples endowed with national symbolization are quite widely represented in English literature of the 19th and 20th centuries. Thus, the relations of the British with women from France or Eastern countries are perceived in a negative way. In contrast to this, we can consider English-American gender couples, which are quite legitimate and even desirable. An American woman embodies the concept of the heir culture. She appears as an attractive and equal partner, desirable for long-term rather than short-term relationships. In the play *Easy Virtue* (1926) by the English playwright Noel Coward, the main character is the American Larita, who, after a short but stormy romance, marries the Englishman John Whittaker. Coward, who was well acquainted with the image of a young American girl actively cultivated in Hollywood at the beginning of the 20th century, deliberately avoids the image of such a heroine. Larita is older than her husband and she is presented as the bearer of a new consciousness, free from stereotypical thinking. We meet new connotations of the image of the American woman in John Galsworthy's *Swan Song* (1928). John's wife Ann is Fleur Forsyth's main rival and she is represented as an almost ideal woman. This emphasizes the integrity of character and some naivety of Anne, as a representative of a "young" nation. In Anthony Burgess's *Honey for the Bears* (1963), the protagonist's wife, an American Belinda, appears in the novel as the only sexual object worthy of attention. This topic also appears in David Lodge's novel *Changing Places: A Tale of Two Campuses* (1975). America allows the Englishman Philip to free himself from the shackles of Englishness, first of all, by giving him the opportunity to realize his corporeality. However, not all authors adhere to the well-established tradition. The idea of the superficiality of American women is gradually finding expression in English literature. We can find the English-American gender couple in the novel *Daniel Martin* (1977) by John Fowles. For Fowles, Jenny's Americanness becomes an indicator of her inconsistency,

which is realized, firstly, in her professional activities, and, secondly, through her relationship with the protagonist. Thus, the English-American gender couple can be viewed as a kind of marker for the relationship between the two countries in English literature. The creation of a couple with an American woman in English works is considered as evidence of the moral growth of the English hero (Galsworthy, Lodge); the destruction of such a couple is most often viewed as evidence of the personal inconsistency of an Englishman – a carrier of traits of a national character (Coward, Burgess), and only in the work of Fowles, cultivating the value of Englishness, elements of criticism appear and the bankruptcy of the American as opposed to the English is affirmed.

Keywords: English literature, gender, national identity, Noel Coward, David Lodge, John Fowles

For citation: Khabibullina, L.F. & Zinnatullina, Z.R. (2023) The English-American gender couple in 20th-century English literature. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 19. pp. 292–306. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/19/16

Сегодня с уверенностью можно говорить о взаимосвязи таких феноменов, как гендер и национальная идентичность: «Гендерные образы, символы, метафоры являются важным источником легитимации национального сообщества. В свою очередь, без анализа закономерностей функционирования национальной идентичности не могут быть поняты ни национальные образы мужественности и женственности, ни сам гендерный порядок общества» [1. С. 3]. Гендерные отношения часто становятся маркером социальных отношений. По мнению ряда исследователей, первым таким типом отношений являются отношения власти: «...гендерные отношения – не просто социальная условность или, как принято говорить, социальная конструкция; они построены, а точнее, “замешены” на власти, т.е. на сегрегации и иерархии» [2. С. 181]. При этом властные отношения определяют особый характер доминирования в паре «мужчина и женщина»: «В дискурсе любви в европейской культуре стремление к взаимности приобретает форму стремления к обладанию или господству, контролю над желаниями Другого, причем инструментом в достижении этой цели становится не внушение или страх, а верность и преданность, приобретающая манипулятивный характер» [3. С. 7]. Вторым важным аспектом «конструирования гендерных отношений

можно считать означивание, т.е. то, что властные отношения выражаются с помощью широкого класса знаковых средств» [2. С. 182].

Гендерные отношения традиционно становятся одним из способов мифологизации реальности в культуре и искусстве. Как отмечает О.В. Рябов, «гендерная метафора, используемая в картине мира и берущая начало в мифологическом мышлении, – это не только образ. Картина мира запечатлевает облик вещей в единстве с миром значений, с тем смысловым полем, которое сложилось в определенной культуре <...>. Очевидно, что маркировка тех или иных фрагментов картины мира как феминных или маскулинных означает перенос на них всей суммы смыслов, которые закреплены за мужским и женским в данной культуре» [4. С. 20]. При этом сферой означивания могут оказаться не только личные и социальные отношения, но и отношения в сфере национального. Гендерная символизация национального – хорошо известное явление, которое может проявляться в символической репрезентации нации в виде женской или мужской фигуры. Так, хорошо известно, что, например, Россия представляется скорее феминной нацией [4. С. 21]. Великобритания же, претерпев различные этапы [5. С. 10], постепенно приобретает маскулинные очертания, персонифицируясь, например, в образе Джона Булла: «В 1760-е годы, с началом правления Георга III, наблюдается настоящий бум политической пропаганды. Не будь карикатуры, образ Джона Булла, скорее всего, не получил бы дальнейшего развития и, возможно, даже прекратил бы свое существование» [6. С. 160]. Эту особенность, согласно О. Рябову, одним из первых отметил Ф. Ницше: «По его мнению, есть народы мужские – оплодотворяющие, властолюбивые (например, немцы) и женские – вынашивающие, завершающие (например, французы)» [4. С. 53]. Политические отношения между странами часто интерпретируются через символику гендерных отношений, что особенно характерно для политической карикатуры [7], изображающей отношения между странами. Наиболее типичной формой гендерной метафоризации становится феминизация Другого и утверждение собственной мужественности. О. Рябов отмечает: «Подобная модель характерна для европеоцентризма, который является типичной чертой конструирования идентичности западной цивилизации, берущей начало в оппозиции “эллины–варвары”» [4. С. 54]. Так, типичным стало изображение агрессии

Германии в период Первой мировой войны через метафору сексуального насилия (например, «изнасилованная Бельгия») [7. С. 151]. В случае, когда страна становится объектом захвата, имеет место автофеминизация: «Такая практика была распространена в СМИ Франции в первые месяцы войны 1914–1918 гг.; одна из иллюстраций изображала Францию в материнском облике, занятую мирным сельским трудом, которая подвергается нападению коварного прусака» [4. С. 55].

В этом контексте представляет интерес функционирование межнациональных гендерных пар на примере пары англичанин – американка в английской литературе. Как известно, изображение экзогамной гендерной пары часто несет характер национальной символизации. Например, увлечение англичанина француженкой выглядит оправданным, если это «ошибки молодости» («Джейн Эйр» Ш. Бронте, «Женщина французского лейтенанта» Дж. Фаулза и пр.), но имеет отрицательные последствия, если это история актуальных взаимоотношений («Ярмарка тщеславия» У. Теккерея, «Сага о Форсайтах» Дж. Голсуорси) [8. С. 206–207]. Связь с представительницей колонизованных восточных стран разрушительна для англичанина и ведет к алкоголизму как маркеру крушения личности, а иногда и гибели («Узорный покров» С. Моэма, «Малайская трилогия» Э. Берджесса, отчасти «Тихий американец» Г. Грина и др.) [8. С. 233–247]. Эти стереотипы достаточно устойчивы и продолжают воспроизводиться с некоторой степенью вариативности в современной массовой литературе (например, в цикле романов о Гарри Поттере Дж. Роулинг) [8. С. 413–414].

Особым явлением в этом ряду является гендерная пара англичанин – американка, которая представлена в английской литературе вполне легитимной и даже желательной, воплощая тем самым концепцию культуры-наследника, которая последовательно реализуется в английской литературе по отношению к американской культуре, по крайней мере, с конца XIX до середины XX в. [8. С. 211–215]. Частотность гендерной пары англичанин – американка в английском романе реализует концепцию партнерства. Американки предстают как привлекательный и при этом равный партнер, желанный для долгосрочных, а не кратковременных отношений.

Еще в конце XIX в. Оскар Уайльд в пьесе «Женщина, не стоящая внимания» (*A Woman of No Importance*, 1893), продолжая разрабаты-

вать традиционную для себя нравственную проблематику, связанную с критикой викторианской морали, выбирает на роль своеобразного морального «арбитра» молодую американку, ставя ее практически в положение просвещенческого «естественного» человека, критикующего нравы цивилизованного общества с позиции здравого смысла. Если страны в целом являются объектом иронии, то на уровне образов только жертва английской моральной ограниченности миссис Арбетнот и американка Эстер Уэрсли признаются достойными нравственной утопии счастливой семейной жизни в Америке. В этой пьесе уже подчеркивается преимущество американских невест перед английскими: «Слишком даже хорошенькая. Эти американки захватывают себе самых лучших женихов. Почему они не сидят у себя дома? Они же всегда твердят нам, что Америка – рай для женщин» [9. С. 354]. Уже здесь выделяются две основные черты американок: женская привлекательность (прежде всего, как желательной партнерши в браке¹) и передовые взгляды², хотя ее наивность и прямота актуализируют черты просветительского «естественного» героя.

Идея противопоставления передовой американки закоснелым англичанам продуктивна и в начале XX в. В пьесе английского драматурга Нозля Кауарда «Легкое поведение» (*Easy Virtue*, 1926) главной героиней является американка Ларита, которая после короткого, но бурного романа выходит замуж за англичанина Джона Уиттаркера и вместе с ним переезжает в его имение, где проживает его семья. Кауард, хорошо знакомый с активно культивируемым в Голливуде в то время образом молодой американской девушки, сознательно уходит

¹ См., например: «Английская аристократия поставляет нам редкости, леди Кэрлайн. Их высылают к нам каждое лето пароходом, и на другой день после приезда они предлагают нам руку и сердце» [9. С. 355].

² «Живя, как вы все, на чужой счет, эксплуатируя людей, вы издеваетесь над самопожертвованием, а если и бросаете беднякам кусок хлеба, то только для того, чтобы усмирить их на время. Со всей вашей роскошью, богатством и художеством вы не умеете жить, даже этого не умеете». «У вас в Англии несправедливости к женщинам. И пока вы не признаете, что позор для женщины есть бесчестье и для мужчины, вы всегда будете несправедливы, и Добро – этот огненный столп, и Зло – этот облачный столп, будут вам видны очень смутно, или совсем не видны, а если и будут видны, вы не станете на них смотреть» [9. С. 355].

от изображения такой героини. Примечательно, что еще до ее появления в доме в воображении Уиттакеров возникает образ Лариты, основанный на стереотипах. Ее подозревают в алкоголизме, легкомысленности и расточительстве: «Why not? No one would be in the least surprised to find me rolling about on the floor, so a ked in drugs and hiccoughing. They almost expect it of me. Surely a little shouting won't matter – it will gratify their conception of my character» [10], – говорит Ларита, увидев отношение к себе. Ларита же представлена как носительница нового сознания, свободного от стереотипного мышления, что выражается не только в ее умении водить автомобиль, чтении «Содома и Гоморры» М. Пруста и в отказе от венчания в церкви, но главным образом в ее честности и прямолинейности, что в этот период маркирует специфику американского национального характера. Если в начале пьесы в образе Лариты в определенной степени эксплуатируется модель поведения «простака», то в финале он становится прежде всего средством обличения английского высокомерия и предрассудков: «If you have been building up a few neat social lies on my account, it is very unwise of you – I don't live according to your social system», [10] – заявляет героиня. Ларита намного старше Джона, и ее характер выгодно отличается от характера ее мужа, а также членов его семьи. Джон воспринимается всеми остальными членами семьи как жертва оболыщения. Он молод и глуп, ведомый, поэтому легко смиряется с предложенной ему ролью. Уже в середине пьесы он начинает сожалеть о своем поспешном браке и даже пытается возобновить свои отношения с прежней возлюбленной. В финале же он не только не оказывает поддержку Ларите, но и совершает акт предательства по отношению к ней, публично отказывая ей в танце. Таким образом, семантика нового человека закрепляется за образом американки в литературе рубежа XIX–XX вв.

Новые коннотации образа американки мы встречаем в «Современной комедии» Дж. Голсуорси («Лебединая песня», *Swan Song*, 1928). Энн, жена Джона, главная соперница Флер Форсайт: «Почти одного роста с Флер, прямая и тоненькая, волосы потемнее, цвет лица посмуглее и темные глаза (Флер стало ясно, что понимала Холли под словом “русалочьи”), носик чуть-чуть слишком смелый, острый подбородок и очень белые зубы – вот она, та, что заменила ее» [11. С. 531]. Френсис оказывается воспитанным, благородным и чувстви-

тельным молодым человеком, а Энн является в этой части практически идеалом женщины, что и подтверждается любовью к ней Джона, одного из рода Джолионов, чья позиция в романе наиболее близка авторской. Национальная характеристика Энн говорит в ее пользу: «Не забывайте, что она здесь в непривычной, чужой обстановке. В общем, американцы рано или поздно оказываются интересными» [11. С. 533]. Подчеркивается цельность характера и некоторая наивность Энн как представительницы «молодой» нации. В то же время отмечается ее решительность: «Энн всегда знала, чего хочет. Ей присуща была настойчивость, не усложненная, как у Флер, современными веяниями; и решимость у нее была. Юные годы на родине, в Южной Каролине, она прожила просто и самостоятельно; и, не в пример большинству американских девушек, не слишком весело. Ее больно поразило, что не она была его первой любовью и что его первая любовь до сих пор его любит: это он знал. Она с самого начала не скрыла, что тревожится, но теперь, по-видимому, заняла выжидательную позицию. И еще Джон не мог не знать, что, несмотря на два года брака, она и теперь сильно в него влюблена. Он слышал, что девушки-американки редко знают человека, за которого выходят замуж, но порой ему казалось, что Энн знает его лучше, чем он сам» [11. С. 529]. Еще одной ее положительной характеристикой является готовность восхищаться Англией и англичанами: «Энн Форсайт нашла, что все это восхитительно. За всю свою короткую жизнь, прожитую в большой стране, она еще никогда не встречала такого самодовольного уюта – покойная гладь реки, пение птиц, запах цветов, наивная беседка в саду, небо то синее, то белое от проплывающих облаков, толстый, ласковый сеттер, и чувство, что завтра, и завтра, и завтра будет нескончаемо похоже на вчера» [11. С. 621]. Собственница Флер Форсайт, готовая перейти рамки морали ради достижения своей цели, проигрывает Энн во всем, в том числе и в чисто женских качествах: «он знал, что Энн ему больше товарищ, что с ней, а не с Флер он может жить и работать и обрести себя» [11. С. 622]. Таким образом, в этом произведении, как мы видим, молодая американка, является носителем не только типичных качеств своей нации (наивность, простота, решимость), но и становится воплощением женственности, более желаемым партнером для мужчины-англичанина, чем полуфранцуженка Флер. Постепенно

образ американки утрачивает черты представителя «передовой» нации, но сохраняет ее характерологические особенности.

Переход определенной идеи в массовые жанры указывает на укорененность ее в массовом сознании. Примером такого перехода идеи о сексуальной привлекательности американок и их желательности в качестве партнерш для англичан может стать «бондовский» цикл Я. Флеминга. В романе «Бриллианты вечны» (*Diamonds Are Forever*, 1956) Бонд думает о браке с американкой Тиффани Кейс, несмотря на ее бурное прошлое, хотя относительно других женщин, особенно восточного происхождения, такие мысли его не посещают. Тиффани не только красива и сексуальна, она становится верной помощницей Бонда, что позволяет говорить о том, что образ американки в этом произведении продолжает реализовывать концепцию партнерства, акцентируя, учитывая деятельность Бонда, идею политического партнерства (эта идея дополняется образом Феликса Лейтера, американца, постоянного помощника Бонда) .

В романе Э. Бёрджесса «Клюква для медведей» (*Honey for the Bears*, 1963) жена главного героя, англичанина Пола Хасси, американка Белинда совершает с ним путешествие в СССР и расстается с ним там. Герой выступает как образец западного мужчины, который приезжает любящим свою жену, Белинду, американку, представляющую в романе единственным сексуальным объектом, достойным внимания: «...Белинда с надутыми губками и широко распахнутыми голубыми глазами – самая лучшая из всех» [12. С. 30]. В СССР герои выясняют, что каждый из них на родине имел гомосексуальные отношения со своими друзьями; гомосексуальные провокации героям приходится пережить и в СССР. Женщины в России явно воспринимаются героем как нечто враждебное, в то время как мужчины вызывают сексуальную заинтересованность. Для Белинды русские мужчины также лишены сексуальной привлекательности: «Да, а еще там были два санитара – оба мужчины, и один из них меня обнимал, но совсем не сексуально... Будто они меня принимают в семью» [12. С. 129]. Жена героя покидает его с советской женщиной, доктором Лазуркиной, «похищающей» ее с ее же согласия. Весь роман Бёрджесса пронизан иронией в отношении массового политического романа «бондовского» толка, поэтому он трагедизирует тему партнерства подменяя ее темой предательства (принявшего вид супруже-

ской измены), однако образ привлекательной американки как лучшей гетеросексуальной партнерши для англичанина сохраняется.

Концепция партнерства тем не менее сохраняется в английской литературе и достигает своего апогея, пусть и в комическом плане, в романе Д. Лоджа «Академический обмен» (*Changing Places: A Tale of Two Campuses*, 1975). Здесь участники «академического обмена» американский профессор Моррис Цапп и английский преподаватель Филипп Лоу по стечению обстоятельств обмениваются не только местом работы, но и женами, составляя к концу романа группу из четырех человек, так и не определившихся со своим будущим. Каждый из персонажей, как и оба университета, иллюстрируют национальные стереотипы во всех отношениях, от особенностей научной деятельности до специфики сексуального поведения, от политической до интимной жизни. Для Филиппа Лоу Америка становится пространством свободы и социальной востребованности, Цапп находит в Англии домашний уют и возможность для реализации академических амбиций. Обе женщины, по сути, персонифицируют эти качества в личной жизни, при этом семантика сексуальной привлекательности американок уходит на второй план, в частности, первое впечатление, которое производит Дезире, жена Цаппа, на Филиппа Лоу, ярко иллюстрирует это обстоятельство: «У нее были рыжие волосы, яркая, но не слишком привлекательная внешность и в целом не очень ухоженный вид. Ей можно было дать лет тридцать пять» [13. С. 100]. В то же время имя *Désirée* перекликается со словом *desire* («желание, страсть»). Персонификация свойств места, которое представляет каждая женщина, происходит на многих уровнях. Так, Дезире оказывается горячей и страстной, как и сам город Эссеф, а Хилари становится воплощением холодности и меланхоличности британского Раммиджа. Очевидно, что речь уже не идет о национальных особенностях. Более того, у героинь много общего: именно на них лежит ответственность за хозяйство и благополучие семьи, тогда как ни Лоу, ни Цапп не способны решить эти проблемы. В каждой паре именно женщина играет главную роль, тогда как мужчины вынуждены подчиниться. В целом, в романе разница между странами становится чисто декоративной, гораздо более существенна разница между поколениями: «Я только хочу сказать, что разрыв между поколениями действительно существует, и все возвраща-

ется вокруг соотношения общественного и частного. Наше поколение подпало под старую либеральную доктрину неприкосновенности личности. Это и составляет великую традицию литературы реализма, и все романы пишутся только об этом. Частная жизнь – на авансцене, а история – это отдаленные раскаты оружейных выстрелов где-то за сценой. А у Джейн Остен даже и выстрелов не слышно. Роман умирает, и мы умираем вместе с ним. <...> У этих детей (*показывая на экран*) место действия – фильм, а не роман» [13. С. 305]. Сексуальная раскрепощенность и личная свобода, стереотипно персонифицированная в романе образом американок, остается привлекательной для англичанина, но не играет уже первостепенной роли в мире, где стираются культурные различия.

В «самом английском» романе Джона Фаулза «Дэниел Мартин» (*Daniel Martin*, 1977) в некотором роде продолжается намеченная Дэвидом Лоджем тенденция к противопоставлению Англии и Америки через противопоставление видов искусства, литературы (и театра, поскольку главный герой пишет пьесы¹) и кино. В жизни героя романа две основные женщины: одна из них Дженни, молодая английская актриса, живущая в США, но постоянно упоминающая о своих шотландских корнях, вторая – подруга молодости героя, Джейн, англичанка. Созвучие имен, общее происхождение, схожесть занятий (Джейн в юности играла в театре), на первый взгляд, говорят о близости героинь, но это впечатление впоследствии разрушается. Противоречие между двумя привязанностями главного героя отражают метания его собственного «я»: «Я стал на одну треть американцем и на одну треть евреем; одну английскую треть я либо доводил до абсурда, либо подавлял – в зависимости от обстоятельств» [14. С. 96]. Фаулз через автобиографического героя рассуждает о различиях между американцами англичанами, считая самым важным из них веру в свободу, которая все еще жива для американцев: «Американский миф – это миф о свободе воли в ее самом простом, первичном смысле. Ты можешь выбрать, каким быть, и заставить себя быть таким; и это абсурдно-оптимистическое утверждение

¹ См.: «Я словно писал себя как героя пьесы и был не только персонажем, ролью и ее исполнителем – актером, но и автором, усевшимся где-то в партере и восхищающимся тем, что он написал» [14. С. 94].

настолько укоренилось в стране, что порождает все и всяческие социальные несправедливости» [14. С. 96], другими качествами американцев становятся устремленность в будущее, живучесть, идея равенства, вера в себя [14. С. 344]. Молодая героиня романа стремится к этим качествам; несмотря на то, что Дженни не родилась в США, она постепенно проникается американскими ценностями: «Что-то во мне оставалось чуждым Америке, а теперь этого больше не было. Американская плоть вошла в мою, и это было то, что мне нужно» [14. С. 94]. Она верит в «американскую мечту» и даже по-своему реализует ее, становясь успешной, хорошо оплачиваемой актрисой кино. Приобретенная «американскость» Дженни становится показателем ее внутренней поверхностности, которая проявляется в ее профессиональной деятельности. Дженни – подходящая для Голливуда актриса, но она не способна к серьезным ролям: «Она никогда не станет выдающейся актрисой, какой, видимо, была когда-то та пожилая женщина, с которой я вчера разговаривал; и я видел – к этому Дженни еще не готова, не готова примириться с грядущими компромиссами, с тем, что выбор будет становиться все уже» [14. С. 90]. Джейн, напротив, углублена в себя, замкнута и отчасти чопорна: «Ведет себя как героиня Джейн Остен, какая-нибудь Фанни Прайс, ни на минуту не усомнившаяся, что живет в полном соответствии с традициями высокой морали, и не способная понять, что другие не следуют этим традициям не просто потому, что им постыдно недостает хорошего вкуса» [14. С. 240]. Смена масок, которой характеризуется в романе поведение Джейн, также воспринимается как типичное проявление английскости, и воссоединение с этой героиней для героя означает воссоединение с собственной английскостью. Противоречие между героинями носит не столько чисто национальный, сколько поколенческий и культурный характер, и его разрешение в пользу настоящей англичанки является культурным выбором самого героя.

Таким образом, гендерная пара англичанин – американка может рассматриваться как своего рода маркер, обозначающий отношения двух стран в английской литературе. Американка выступает в такой паре как образец женственности и сексуальной привлекательности, в то же время ее отличают независимость суждений и передовые взгляды. Создание пары с американкой в английских произведениях рассматривается как свидетельство морального роста героя-

англичанина (Дж. Голсуорси); разрушение такой пары чаще всего рассматривается как свидетельство личностной несостоятельности англичанина – носителя черт национального характера (Н. Кауард, Э. Берджесс). К концу XX в. концепция партнерства становится настолько значимой, что национальные различия начинают восприниматься скорее как культурные и поколенческие (Д. Лодж, Дж. Фаулз), разница между нациями нивелируется и рассматриваемый союз уже практически утрачивает характер экзогамии. В дальнейшем гендерная пара англичанин – американка практически исчезает из английской литературы, что, как мы полагаем, позволяет говорить об утрате и тех смыслов, которыми она была наделена.

Список источников

1. Цалко Е.О. Гендерный аспект национальной идентичности русских: социологический анализ : дис. ... канд. социол. наук. Н. Новгород, 2011. 165 с.
2. Барчунова Т.В. «Эгоистичный гендер», или воспроизводство гендерной асимметрии в гендерных исследованиях // Общественные науки и современность. 2002. № 5. С. 180–192.
3. Шапкинская Е.Н. Любовь как отношение власти: политика репрезентации в социальных дискурсах // Человек. Культура. Образование. 2013. № 3 (9). С. 5–17.
4. Рябов О.В. «Матушка-Русь»: Опыт гендерного анализа поисков национальной идентичности России в отечественной и западной историософии. М.: Ладомир, 2001. 202 с.,
5. Рябов О.В. «Россия-матушка»: история визуализации // Границы. Альманах центра этнических и национальных исследований Ивановского государственного университета. Иваново: Изд-во ИГУ, 2008. С. 7–36.
6. Ульянов П.В. Эволюция «образа врага» в британской пропаганде периода Первой мировой войны // Вестник Томского государственного университета. 2019. № 446. С. 149–158.
7. Макарова Е.А. Джон Булл как олицетворение английского национального характера: рождение и трансформация образа // Человек, образ, слово в контексте исторического времени и пространства : материалы Всерос. науч.-практ. конф. Рязань: РГПУ, 2015. С. 158–166.
8. Хабибуллина Л.Ф., Бреева Т.Н. Национальный миф в художественной литературе. М. : Флинта, 2020. 500 с.
9. Уайльд О. Женщина, не стоящая внимания // Избранное. СПб. : Кристалл, 1999. С. 343–420.
10. Coward N. Easy Virtue. URL: <http://archive.org/details/easyvirtueOOCowa>
11. Голсуорси Д. Сара о Форсайтах : в 2 т. М. : Худож. лит., 1973. Т. 2. 766 с.
12. Берджесс Э. Кнопка для медведей: Роман. СПб. : Симпозиум, 2002. 398 с.

13. Лодж Д. Академический обмен. М. : Независимая газета, 2000. 307 с.
14. Фаулз Д. Даниэл Мартин. М. : АСТ, 2004. 828 с.

References

1. Tsalko, E.O. (2011) *Gendernyy aspekt natsional'noy identichnosti russkikh: sotsiologicheskii analiz* [Gender Aspect of the National Identity of Russians: Sociological Analysis]. Sociology Cand. Diss. Nizhniy Novgorod.
2. Barchunova, T.V. (2002) “Egoistichnyy gender”, ili vosproizvodstvo gendernoy asimmetrii v gendernykh issledovaniyakh [“Selfish Gender”, or Reproduction of Gender Asymmetry in Gender Studies]. *Obshchestvennye nauki i sovremennost'*. 5. pp. 180–192.
3. Shapinskaya, E.N. (2013) *Lyubov' kak otnoshenie vlasti: politika reprezentatsii v sotsial'nykh diskursakh* [Love as an attitude of power: the politics of representation in social discourses]. *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie*. 3 (9). pp. 5–17.
4. Ryabov, O.V. (2001) “Matushka-Rus'”: *Opyt gendernogo analiza poiskov natsional'noy identichnosti Rossii v otechestvennoy i zapadnoy istoriosofii* [“Mother Rus'”: An Experience of Gender Analysis of the Search for Russia's National Identity in Russian and Western Historiosophy]. Moscow: Ladomir.
5. Ryabov, O.V. (2008) “Rossiya-matushka”: istoriya vizualizatsii [“Mother Russia”: the history of visualization]. In: *Granitsy. Al'manakh tsentra etnicheskikh i natsional'nykh issledovaniy Ivanovskogo gosudarstvennogo universiteta* [Borders. Almanac of the Center for Ethnic and National Studies of Ivanovo State University]. Ivanovo: Ivanovo State University. pp. 7–36.
6. Ul'yanov, P.V. (2019) The Evolution of the “Enemy Image” in the British Propaganda During the First World War. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 446. pp. 149–158. (In Russian). doi: 10.17223/15617793/446/19
7. Makarova, E.A. (2015) [John Bull as the personification of the English national character: the birth and transformation of the image]. *Chelovek, obraz, slovo v kontekste istoricheskogo vremeni i prostranstva* [Man, image, word in the context of historical time and space]. Conference Proceedings. Ryazan: RSPU. pp. 158–166. (In Russian).
8. Khabibullina, L.F. & Breeva, T.N. (2020) *Natsional'nyy mif v khudozhestvennoy literature* [National myth in fiction]. Moscow: “Flinta”.
9. Wilde, O. (1999) Zhenshchina, ne stoyashchaya vnimaniya [A woman of no importance]. In: Wilde, O. *Izbrannoe* [Selected works]. Translated from English. St. Petersburg: “Kristall”. pp. 343–420.
10. Coward, N. (2010) Easy Virtue. [Online] Available from: <https://thecaptivereader.com/2010/01/27/easy-virtue-noel-coward/>
11. Galsworthy, J. (1973) *Saga o Forsaytakh: v 2 t.* [The Forsyte Saga: in 2 vols]. Translated from English. Vol. 2. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.

12. Burgess, A. (2002) *Klyukva dlya medvedey: Roman* [Honey for the Bears: A Novel]. Translated from English. St. Petersburg: Simpozium.

13. Lodge, D. (2000) *Akademicheskii obmen* [Changing places]. Translated from English. Moscow: "Nezavisimaya gazeta".

14. Fowles, J. (2004) *Daniel Martin*. Moscow: ООО "Izdatel'stvo AST". (In Russian).

Информация об авторах:

Хабибуллина Л.Ф. – д-р филол. наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Института филологии и межкультурной коммуникации Казанского федерального университета (Казань, Россия). E-mail: fuatovna@list.ru

Зиннатуллина З.Р. – канд. филол. наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Института филологии и межкультурной коммуникации Казанского федерального университета (Казань, Россия). E-mail: zinzulya@mail.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

L.F. Khabibullina, Dr. Sci. (Philology), professor, Kazan Federal University (Kazan, Russian Federation). E-mail: fuatovna@list.ru

Z.R. Zinnatullina, Cand. Sci. (Philology), associate professor, Kazan Federal University (Kazan, Russian Federation). E-mail: zinzulya@mail.ru

The authors declare no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 02.04.2022.

The article was accepted for publication 02.04.2022.

РЕЦЕНЗИИ

Рецензия

УДК 930.85; 929.6; 911.7

doi: 10.17223/24099554/19/17

**Фрагменты славянской визуальной имагологии
(Рецензия на книгу: Люди, львы, орлы и куропатки...
Антропоморфные и зооморфные репрезентации наций
и государств в славянском культурном дискурсе /
ред. кол.: М.В. Лескинен, Е.А. Яблоков. М.:
Институт славяноведения РАН, 2020. 308 с., ил.)**

Дмитрий Кириллович Поляков

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, vbnz2005@yandex.ru*

Аннотация. Рассматривается коллективный труд, посвященный визуальным – антропоморфным и зооморфным – репрезентациям славянских народов и государств. Рецензируемая книга представляет собой первый опыт комплексного рассмотрения данной проблемы, которая видится перспективной и достойной дальнейшего исследования на более широком внутриславянском и ареальном материале. Отмечаются основные проблемы, возникающие при продолжении сравнительных исследований, посвященных визуальным репрезентациям.

Ключевые слова: визуальная имагология, этнический стереотип, персонификация нации, репрезентация нации, конструирование национальной идентичности



Для цитирования: Поляков Д.К. Фрагменты славянской визуальной имагологии (Рецензия на книгу: Люди, львы, орлы и куропатки... Антропоморфные и зооморфные репрезентации наций и государств в славянском культурном дискурсе / ред. кол.: М.В. Лескинен, Е.А. Яблоков. М.: Институт славяноведения РАН, 2020. 308 с., ил.) // Имагология и компаративистика. 2023. № 19. С. 307–317. doi: 10.17223/24099554/19/17

Review

doi: 10.17223/24099554/19/17

Fragments of Slavic visual imagology (Book Review: Leskinen, M.V. & Yablokov, E.A. (eds) (2020) *Lyudi, l'vy, orly i kuropatki... Antropomorfnye i zoomorfnye reprezentatsii natsiy i gosudarstv v slavyanskom kul'turnom diskurse* [People, lions, eagles and partridges ... Anthropomorphic and zoomorphic representations of nations and states in Slavic cultural discourse]. Moscow: Instituty of Slavic Studies, RAS)

Dmitry K. Polyakov

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation,
vbnz2005@yandex.ru*

Abstract. The author of the review considers a collective work dedicated to visual (anthropomorphic and zoomorphic) representations of Slavic nations and states. This is the first experience of a comprehensive consideration of this problem, which seems promising and worthy of further research on a wide intra-Slavic and areal material. The reviewer notes the main problems that arise in further comparative studies on visual representations.

Keywords: visual imagology, ethnic stereotype, personification of nation, representation of nation, construction of national identity

For citation: Polyakov, D.K. (2023) Fragments of Slavic visual imagology (Book Review: Leskinen, M.V. & Yablokov, E.A. (eds) (2020) *Lyudi, l'vy, orly i kuropatki... Antropomorfnye i zoomorfnye reprezentatsii natsiy i gosudarstv v slavyanskom kul'turnom diskurse* [People, lions, eagles and partridges ... Anthropomorphic and zoomorphic representations of nations and states in Slavic cultural discourse]. Moscow: Instituty of Slavic Studies, RAS). *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 19. pp. 307–317. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/19/17

Рецензируемый сборник представляет собой материалы конференции «Антропоморфные и зооморфные репрезентации наций и государств в славянском культурном дискурсе», состоявшейся в Институте славяноведения РАН в сентябре 2019 г., и включает 10 статей, в которых проанализированы различные аспекты этой проблемы. Как указано в аннотации коллективного труда, его основная задача – рассмотреть «историю формирования персонификаций и обобщенных образов народов в ходе конструирования национальных “воображаемых сообществ”» [1. С. 2]. При этом авторы исследовали как «высокие» (Родина-мать, орел, грифон, лев, сокол), так и «низкие» (змея, насекомые) репрезентации «своих» и «чужих».

Изучение этностереотипов, визуальной реализацией которых являются антропоморфные и зооморфные образы, имеет в славистике богатую традицию, но преимущественно на базе языка и письменных текстов: травелогов, эссеистики, учебников. Исключение составляет, пожалуй, плакат (особенно военный [2]), прагматические функции которого легко определимы, а эксплицитное противопоставление Своего и Чужого часто обусловлено самой сутью жанра.

Антропоморфные и зооморфные репрезентации славян при всей яркости не исследованы настолько же хорошо¹, насколько вербальные проявления этностереотипов. Как констатирует соредактор труда М.В. Лескинен, «мало изучено региональное и этнокультурное своеобразие визуальных национально-государственных метафор в разных регионах Европы – особенно в Восточной и Северной, а также на Балканах, – где процесс нациестроительства шел несколько иначе, чем в старых монархиях и империях» [1. С. 28] (см. также подробную библиографию имеющихся работ по теме на с. 29–32).

Рецензируемый сборник хорошо скомпонован, статьи в нем расположены по ареальному и хронологическому принципам. Книга открывается теоретической статьей М.В. Лескинен «Вместо введения:

¹ Но есть, разумеется, и исключения – они касаются прежде всего геральдических животных и некоторых других образов, как, например, *русский медведь* [3] или *Родина-мать* (репрезентации которых в СССР и в современной России были посвящены, например, отдельные номера журнала «Лабиринт» (2013. № 4; 2015. № 4; 2017. № 1). См. также библиографию к статьям рецензируемого сборника.

у истоков антропоморфных и зооморфных репрезентаций наций и государств в европейской культуре», знакомящей читателя с проблематикой реконструкции этнических визуальных (само)характеристик. В статье дается схема функционирования этнонациональных репрезентаций в европейской культуре: к ним обращались прежде всего «на этапе создания и воссоздания/возвращения прежней государственности, в периоды социальных конфликтов и политических преобразований», чтобы представить этнические авто- и гетеростереотипы «в концентрированном и понятном воплощении» [1. С. 7], в оппозиции Своего и Чужого, один из которых идеализируется, а второй – демонизируется. Важно, что в основе таких символов и аллегорий лежали взгляды их создателей, но не стереотипы низовых социальных групп, являющихся скорее воспринимающими, чем участвующими в их создании.

В статье проанализированы нарративные традиции народоведческих описаний и визуальных источников, в которых нашли отражение стереотипы этносов и государств в XVI–XVII вв. – например, так называемые доски народов, с одной стороны, и аллегорические изображения природных объектов и народов на ренессансных и барочных картах – с другой. Эти две традиции, по мнению автора, и задали некоторые стандарты для создания обобщающих образов наций и держав XVIII – начала XIX в. Далее освещается литература вопроса, анализируется научный инструментарий, применяемый по отношению к проблеме репрезентаций и, что особенно важно, намечаются проблемные аспекты и перспективы дальнейших исследований. Отдельно М.В. Лескинен останавливается на проблемах изучения визуальных этнорепрезентаций и существующих пробелах в научной литературе. Хотелось бы считать это не только констатацией недостаточного уровня изученности этой темы в славистике, но и «планом» будущих работ по ней.

Обстоятельное введение придает сборнику концептуальный характер, создавая необходимое теоретическое обрамление следующих работ, посвященных конкретным репрезентациям наций; это case studies, в которых анализируется поиск и выбор каждой нацией признаков, в наибольшей степени соответствовавших этническим авто- и гетеростереотипам и затем приобретающих выражение в рамках антропоморфного/зооморфного кодов. Такие репрезентации, как по-

казали авторы сборника, могут создаваться в опоре на средневековые геральдические символы и гербы, такие, например, как белый орел в Польше (Н.М. Филатова), грифон у кашубов (А.В. Семенова), или, напротив, формируются как осознанная альтернатива прежним – так, например, осмыслиется образ сокола в чешском национальном движении сокольства начиная с последней трети XIX в. (В.В. Котов).

Н.М. Филатова продемонстрировала обращение к образу белого орла в поэзии Царства Польского начала XIX в. в статье «“Новый Феникс” и “двухголовое страшилище”». О борьбе орлов в польской патриотической поэзии». В это время возникло символическое противопоставление белого «вольного орла» и черного «двуглавого тирании знака» (Ф. Франковский): польский и российский орлы многократно становились персонажами романтической поэзии, а сама их визуальная контрастность (черный vs. белый, одноглавый vs. двуглавый) уже рождала противопоставление, завершаемое в поэтических текстах известными сценариями (лишение белого орла гнезда, схватка орлов, высвобождение белого орла из плена черного и др.). Интересны заключения о том, что пребывание поляков «под знаком белого орла» служило формированию образа Польши в глазах русских, а «орлиная» тема в связи с Польшей возникала в русской поэзии и в 1830-е гг. (Тютчев), и позже (Бальмонт, Брюсов) [1. С. 56–57].

Материал, представленный в статье А.В. Семеновой «Кашубский гриф: от воплощения государственности – к региональной символике», показывает, что малые народы в процессе нацистроительства проходят, хотя и с опозданием, те же стадии «изобретения» визуальных символов, что и соседние большие. В работе представлен ряд поэтических и прозаических текстов, в которых грифон/гриф утверждался как символ всего кашубского, поддерживающий миф о славном прошлом кашубов, их славянской сущности, часто функционируя в текстах вместе с польским белым орлом – в противовес Чужо-му, т.е. немцам. Явления, типичные для национального возрождения и романтизма в культурах, например, чехов, хорватов и других славян, проявились в кашубском пространстве уже в XX в. – вплоть до отдельных художественных средств, например, «говорящих» имен – как *панна Славина* из романа А. Майковского «Жизнь и приключения Рема» (опубл. в 1938).

Сомнения вызывает однозначное соотнесение свойств грифона/грифа как (вос)созданного образа кашубов с их «автопортретом» из языка и фольклора. Приведенные характеристики кашубов, зафиксированные во фразеологизмах, на мой взгляд, не имеют прямой корреспонденции с образом грифа из патриотических текстов XX в., поэтому вывод о том, что «верность, стойкость, постоянство, преданность, твердость, справедливость – вот “общие” черты грифа на черно-золотом фоне и “типичного” кашуба» [1. С. 108–109] представляется преувеличением, а причины обращения именно к грифону, возможно, следует искать в заимствовании кашубами самого *пути* создания и использования этноперсонификации (актуализация давнего геральдического символа по образцу соседнего – польского – белого орла).

Непосредственно заимствование орнитоморфного образа из близкой традиции рассмотрел В.В. Котов (статья «Южнославянско-чешский культурный трансфер образа сокола как формы репрезентации нации»). В среде чешских патриотов во 2-й половине XIX в. стал популярен так называемый юнацкий дискурс – восхищение балканскими героями, вплоть до перенимания южнославянских символов, деталей одежды и даже слов (*omladina* – для обозначения «своей» молодежи, призыв *Naprej se* и др.). Образ сокола, заимствованный для наименования гимнастического общества и его членов, – явление того же порядка. По мере того как сокольево в чешских землях становилось все более значительным движением, «сокол стал обозначением своеобразного авангарда чешского национализма в момент перехода на массовую стадию»: чехи «стали “народом соколов”» [1. С. 84].

Эволюция национальных авторепрезентаций – а именно образа России-матушки – реконструируется в статье М.В. Лескинен «Образы России-государства и русской нации в феминных персонификациях второй половины XIX – начала XX веков». Трансформация образа тщательно исследована на материале художественной массовой продукции (журнальных иллюстраций и рисунков, рекламных и политических плакатов, открыток) в период складывания национальной идентичности в Российской империи второй половины XIX в. Помимо российской специфики, отлично показанной автором, хочется отметить общие процессы в русской и европейской обще-

ственной мысли и художественной культуре рассматриваемого периода: вывод М.В. Лескинен о влиянии на эволюцию феминных персонификаций, помимо «русского стиля», также историзма и форм русского модерна [1. С. 158] можно хотя бы частично распространить и на другие феминные образы как минимум Центральной Европы, возникавшие в неоренессансном стиле и затем в формах того же модерна (ср. славянку Альфонса Мухи конца 1900-х гг., украсившую банкноту уже межвоенной Чехословакии; ряд скульптурных и живописных изображений матери-Чехии, Хунгарии, Полонии, американской Колумбии и проч.).

Еще одна персонификация России – медведь – исследуется О.В. Рябовым на новейшем материале (статья «Медведь как аллегория России в современном российском сувенире»). Автор видит в сувенире один из инструментов «символической политики» [1. С. 284–285] и отмечает усиление значимости образа медведя в политическом дискурсе последнего десятилетия. Соответственно, «медведь, помещенный на сувениры, помогает реализации таких форм символической политики, как политика коллективной идентичности, политика памяти, популярная геополитика, легитимация власти» [1. С. 283]. В статье О.В. Рябова подробно рассмотрен механизм этого процесса. Типологически же – как частный случай «изобретения традиции» – интересно то, что образ «русского медведя» возник в западных культурах и имел строго негативные коннотации, показывая Россию «в качестве цивилизационно чуждой, отсталой и опасной страны» [1. С. 301]; при этом значительно позже он начал использоваться уже в самой России и был реинтерпретирован, превратившись в национальный символ.

Отдельный блок сборника представляют статьи, посвященные визуальным репрезентациям народов и государств в карикатуре. Рассмотрено и взаимовлияние визуальных стереотипов этнического своего (словенца) и чужого (немца и др.) в период формирования национального самосознания словенцев во второй половине XIX в. и позже, в общем государстве сербов, хорватов и словенцев (работа А.Н. Красовец «Зооморфные и антропоморфные образы словенца/другого в изобразительной карикатуре словенской сатирической периодики (1869–1955)»). В этой статье, как и в исследовании Е.А. Яблокова, посвященном анализу сатирических изображений в

петербургском журнале «Новый Сатирикон» в 1910-е гг., показаны характерные черты зооморфных и антропоморфных (феминных и маскулинных) воплощений народов в карикатурных образах. В статье Е.А. Яблокова представлены их трансформации в ходе военных действий и при стремительной смене политической ситуации в Российской империи периода Первой мировой войны. А. Меймре охарактеризовала разнообразие сатирических образов России в анималистических репрезентациях эстонской прессы межвоенного двадцатилетия (1920–1930-е гг.). Карикатуры ярко показывают национальную специфику системы «референций, архетипических образов и стереотипов» [1. С. 236]: например, важность энтомоморфных авто-репрезентаций в словенской культуре [1. С. 225–231] или наличие среди зооморфных образов России и русских в Эстонии 1920-х гг. вшей [1. С. 244–246], причина чего – представление о русских как о не соблюдающих личную гигиену вкпе с эпидемией сыпного тифа в РСФСР в 1919 г.

Концептуально выделяется исследование Н.В. Злыдневой, осветившей зооморфную символику и зоотропную мотивику пара- и метагеральдических изображений в сравнительном ключе. На примере краковских маскаронов 1900–1930-х гг. и государственных символов и геральдических знаков в живописи и скульптуре московского соцарта 1980–1990-х гг. (Л. Соков, Б. Орлов) она показала своеобразие функционирования зооморфного кода в «постгеральдической традиции», когда символические репрезентации «отрицают исходный образец» [1. С. 279].

Исключительно богат привлекаемый авторами труда фактический материал: это литературные источники (поэзия, проза, научно-популярные издания) и визуальные тексты самого различного содержания, техники и направленности (живопись, скульптура, газетно-журнальная графика, фотография), архитектура, современные сувениры. При этом в сборнике соблюдено тематическое единство, отсутствует характерный для многих коллективных работ эклектизм. Несмотря на компактность, коллективное исследование дает четкое представление о масштабности и фундаментальности рассматриваемых проблем: славянский культурный дискурс и в области этнопрезентаций вписывается в общеевропейскую парадигму, своеобразно ее реализуя. Будучи особо важной в период нациестроитель-

ства, проблема визуальных репрезентаций народов и государств актуальна и сегодня. Она возникает, например, в массовой культуре, где могут тиражироваться как имеющиеся символы, так и создаваться новые (этому посвящена, например, упомянутая статья О.В. Рябова).

Разумеется, сборник не исчерпывает всей проблематики антропоморфных и зооморфных символов в славянском мире – но это едва ли можно считать его недостатком. Скорее наоборот: исследование поможет при дальнейшем заполнении лакун и обнаружении типологически или ареально близких явлений, как-то: символическая роль геральдических животных в «высоком» и массовом дискурсе; конкуренция геральдического животного с другими зооморфными символами; заимствование антропо-/зооморфной репрезентации из другой культуры; усиление/ослабление значимости таких репрезентаций в разные исторические эпохи (например, после обретения славянами государственности или в периоды усиления национализма) и многое другое.

Проблематика сборника крайне актуальна, и легко можно наметить пути для ее дальнейшего расширения. Почти не были представлены в сборнике языковые репрезентации, в которых также участвуют антропоморфные и зооморфные образы, ср. довольно известное сочетание *holubičí povaha* 'голубиный нрав', имевшее широкое распространение в чешском культурном дискурсе в применении то к самим чехам, то к славянам вообще (упоминание об этой метафоре, впрочем, находим у В.В. Котова). Своего автора дожидается и анализ фигуры Родины-матери, ср. активное использование этого образа в XIX в. по крайней мере в Европе, а уже начиная с 1960-х гг. – его эксплуатацию в СССР прежде всего в увязке с темой Победы, но в некоторых республиках и вне ее, ср. монумент «Мать Грузия» в Тбилиси (1958, 1963 гг., скульптор Э. Амашукели).

Соблюдая каноны жанра рецензии, отмечу, что все статьи сборника написаны хорошим языком и легко читаются; это позволяет надеяться на большой охват читателей, которых может привлечь, и обилие иллюстраций – ими снабжена каждая статья, а всего их около 250. В том числе и на широкую аудиторию, можно полагать, рассчитан «игровой» (и даже *игривый*) заголовок сборника с известной цитатой.

Замечания вызывают лишь некоторые «технические» свойства сборника (вновь отмечу, хорошо скомпонованного, тщательно отредактированного и со вкусом изданного) – например, отсутствие в статьях резюме и информации на английском языке, что, к сожалению, продолжает оставаться частой проблемой отечественных научных изданий. Чрезвычайно полезен был бы также указатель упоминаемых в сборнике визуальных репрезентаций, ведь помимо славянских образов авторы часто обращаются и к «родственным» или типологически подобным неславянским фигурам Михеля, Джона Булля, девы Финляндии, галльского петуха и др.

Остается лишь сожалеть, что в сборнике не затронуто большинство южнославянских репрезентаций, а именно сербские, хорватские и болгарские: их лишь косвенно охватил В.В. Котов в статье о трансфере в чешскую систему зооморфов образа сокола. Стоит уповать, что рецензируемый коллективный труд будет не единственным на эту тему: она остается чрезвычайно перспективной, а комплексно, т.е. на межславянском или ареальном – центральноевропейском и балканском – уровнях, насколько мне известно, не освещалась вовсе.

Список источников

1. Люди, львы, орлы и куропатки... Антропоморфные и зооморфные репрезентации наций и государств в славянском культурном дискурсе / ред. кол.: М.В. Лескинен, Е.А. Яблоков. М.: Институт славяноведения РАН, 2020. 308 с.
2. Федосов Е.А. Национальные категории в советском агитационном плакате периода Великой Отечественной войны // Вестник Томского государственного университета. История. 2015. № 4 (36). С. 29–34.
3. Lazari A. de, Riabow O., Żakowska M. Europa i Niedźwiedź. Warszawa: Wydawnictwo Centrum Polsko-Rosyjskiego Dialogu i Porozumienia, 2013. 262 s.

References

1. Leskinen, M.V. & Yablokov, E.A. (eds) (2020) *Lyudi, l'vy, orly i kuropatki... Antropomorfnye i zoomorfnye reprezentatsii natsiy i gosudarstv v slavyanskom kul'turnom diskurse* [People, lions, eagles and partridges ... Anthropomorphic and zoomorphic representations of nations and states in Slavic cultural discourse]. Moscow: Institute of Slavic Studies, RAS
2. Fedosov, E.A. (2015) National categories in the Soviet propaganda poster during the Great Patriotic War. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Istoriya – Tomsk State University Journal of History*. 4 (36). pp. 29–34. (In Russian).

3. de Lazari, A., Riabow, O. & Żakowska, M. (2013) *Europa i Niedźwiedź*. Warszawa: Wydawnictwo Centrum Polsko-Rosyjskiego Dialogu i Porozumienia.

Информация об авторе:

Поляков Д.К. – канд. филол. наук, доцент кафедры славистики и центральноевропейских исследований Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия). E-mail: vbnz2005@yandex.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

D.K. Polyakov, Cand. Sci. (Philology), associate professor, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russian Federation). E-mail: vbnz2005@yandex.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 10.11.2022.

The article was accepted for publication 10.11.2022.

Рецензия
УДК 82-1/-19
doi: 10.17223/24099554/19/18

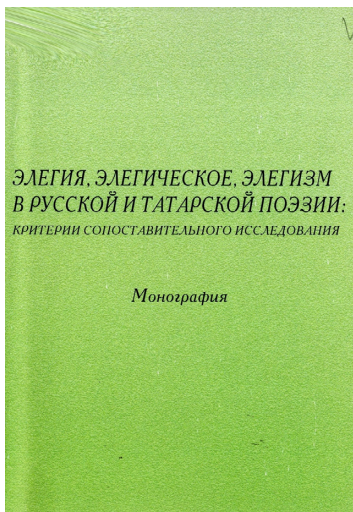
**Жанр элегии в сопоставительном изучении
(Рецензия на книгу: Хабибуллина А.З. Элегия,
элегическое, элегизм в русской и татарской поэзии:
критерии сопоставительного исследования. Казань:
Редакционно-издательский центр «Школа», 2021. 260 с.)**

Вячеслав Николаевич Крылов

Казанский федеральный университет, Казань, Россия, krylov77@list.ru

Аннотация. Рассматривается исследовательская концепция монографии, посвященной сопоставительным аспектам изучения русской и татарской элегии. Акцентируется внимание на оригинальных методологических подходах к установлению различий в генезисе этого жанра, к инонациональной рецепции элегии. Оценивается методологический потенциал сопоставительного подхода к изучению жанра элегии, позволяющий разяснить трудные и дискуссионные вопросы изучения жизни элегии в разных национально-художественных системах.

Ключевые слова: жанр, элегия, элегическое, элегический модус художественности, сопоставление, русская литература, татарская литература



Для цитирования: Крылов В.Н. Жанр элегии в сопоставительном изучении (Рецензия на книгу: Хабибуллина А.З. Элегия, элегическое, элегизм в русской и татарской поэзии: критерии сопоставительного исследования. Казань: Редакционно-издательский центр «Школа», 2021. 260 с.) // Имагология и компаративистика. 2023. № 19. С. 318–328. doi: 10.17223/24099554/19/18

Review

doi: 10.17223/24099554/19/18

**The genre of elegy in a comparative study (Book review:
Khabibullina, A.Z. (2021) *Zhanr elegii v sopostavitel'nom
izutchenii* [Elegy, elegiac, elegism in Russian and Tatar poetry:
Criteria of a comparative study]. Kazan:
Redaktsionno-izdatel'skiy tsentr "Shkola")**

Viacheslav N. Krylov

Kazan Federal University, Kazan, Russian Federation, krylov77@list.ru

Abstract. The review discusses the research concept of a monograph dedicated to a comparative aspect of the study of Russian and Tatar elegy. Attention is focused on the original methodological approaches to the establishment of differences in the genesis of this genre, to the foreign reception of elegy. The article evaluates the methodological potential of the comparative approach to the study of the genre of elegy, which makes it possible to clarify difficult and controversial issues of exploring the life of elegy in different national artistic systems.

Keywords: comparison, elegiac, elegiac mode of artistry, elegy, genre, Russian literature, Tatar literature

For citation: Krylov, V.N. (2023) The genre of elegy in a comparative study (Book review: Khabibullina, A.Z. (2021) *Zhanr elegii v sopostavitel'nom izutchenii* [Elegy, elegiac, elegism in Russian and Tatar poetry: Criteria of a comparative study]. Kazan: Redaktsionno-izdatel'skiy tsentr "Shkola"). *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 19. pp. 318–328. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/19/18

Вышедшая в Казани в сдержанно-неброском полиграфическом оформлении монография А.З. Хабибуллиной посвящена памяти ее учителя, исследователя русского романтизма Я.Г. Сафиуллина, солидная цитата из статьи которого выступает своего рода эпиграфом к книге. В цитате выражена излюбленная в последний период его жизни мысль о научной перспективности именно сопоставительного изучения различных литератур и возрастающей важности категории различия (difference): «Сопоставление –

иной, чем сравнение, метод как в научном, так и в обыкновенном мышлении. Он менее заметен и распространен. Глагол “поставить” не то же, что “равнять”, хотя слова “сравнение” и “сопоставление” принято считать синонимами. Разные языки и культуры можно ставить рядом, в одном пространстве, подобно тому как предметы и явления располагаются в живописи. Видеть их сопричастие, не подавлять мыслью различия между ними. Не разделять их на передовые и отсталые, ведущие и ведомые. Сопоставление мало озабочено «стрелой времени», в нем конструкт “будущее” не имеет места; предсказывать его, чтобы низойти с него к современному, оно, в отличие от сравнения, не берется. Оно не убаюкивает наше сознание утопиями об уже достигнутой или возможной в будущем гармонии культур. Скорее тревожит его. Сопоставление более всего занято различиями в разных культурах, взаимодействиями на уровне различий» [1. С. 3]. Собственно, практическому воплощению этой перспективной идеи, основанной на признании самобытности, неповторимости, уникальности каждой национальной литературы и важности ценностного диалога разных культур (по М. Бахтину), и посвящено все исследование.

Рецензируемая монография состоит из трех глав: «Пути теоретического осмысления элегии в литературоведении», «Элегия и элегизм в русской и татарской поэзии», «Элегия и элегический модус художественности в русской и татарской поэзии XX – начала XXI века». Не претендуя на всесторонний анализ представленной работы, затрагивающей вопросы теории литературы, проблемы компаративистики, истории русской и татарской литератур, остановимся в основном на методологических основах исследования.

Как следует из названий глав, монография посвящена сравнительной жанрологии. В понятии «жанр» по степени абстрактности и конкретности смысла правомерно выделить четыре взаимосвязанные сферы: 1) жанр как понятие наиболее абстрактное, общетеоретическое (роман, баллада, поэма и т.д.); 2) жанр как историческое понятие, ограниченное во времени и пространстве (не

баллада вообще, а романтическая баллада); 3) жанр как понятие, учитывающее специфику национальной литературы (русский реалистический роман); 4) жанр в индивидуальном творческом преломлении (чеховский рассказ, Флоберовский роман) [2. С. 181–182]. Важно подчеркнуть, что во всех четырех сферах жанр функционирует как категория рецепции, как модель чтения, как «схема восприятия, читательская компетенция, подтверждаемая и/или оспариваемая каждым новым текстом в ходе динамического процесса» [3. С. 185].

В монографии предметом изучения становится жанр в его национальных вариантах, включая национальную специфику, формы заимствования, миграцию жанров, их своеобразие в той или иной литературе. Сравнивая, сопоставляя литературы, «можно проследить много интересных явлений: “запаздывание” развития немецкого романа критического реализма, значительно большая, чем в английской, французской, русской литературе, продолжительность романтизма как господствующего направления в чешской литературе, а поэтому длительное сохранение за поэтическими жанрами их ведущего положения, их влияния на прозу» [2. С. 197]. Схожая проблема решается и в рецензируемой монографии, но на материале сопоставления русской литературы с одной из литератур народов России – татарской.

Автор поднимает один из трудных и дискуссионных вопросов изучения жизни элегии в разных национально-художественных системах, проблемы гомологического соотношения элегии, элегизма и элегического в произведениях русских и татарских писателей. Проблемизирует исходную ситуацию тот факт, что татарская элегия, по сравнению с русской, которая, как известно, имела длительную, начиная с XVIII в., историю формирования основ в русской поэзии (В.К. Тредиаковский, А.П. Сумароков), долгое время не входила в жанровую систему татарской литературы, оставаясь основным модусом художественности суфийской поэзии.

В этой связи взгляд исследователя на жанровую систему и иерархию жанров должен обогащаться дополнительным содержанием, которое восходит к совершенно иному эстетическому

опыту восприятия мира, а также возникающей из него идеи самобытности жанровой системы одной литературы по отношению к другой.

Поэтому своего рода «подтекстовый» замысел работы обращен, по сути, к более глубокому пониманию идентичности двух литератур, которые могут проявиться в ходе их диалогической встречи: «Чужая культура только в глазах *другой* культуры раскрывает себя полнее и глубже... <...> Один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим, “чужим смыслом”, начавшийся между ними *диалог* «преодолевают замкнутость и односторонность этих смыслов, этих культур. <...> При такой диалогической встрече двух культур они не сливаются и не смешиваются, каждая сохраняет свое единство и *открытую* целостность, но они взаимно обогащаются» [4. С. 354].

Автор приглашает читателя поразмышлять об элегии в контексте национальной идентичности сопоставляемых литератур, обратиться на материале генологии жанров к области диалогических отношений между русской и татарской поэзией, обосновать критерии сопоставительного исследования элегии, элегического и элегизма в обеих литературах.

И, пожалуй, самым заманчивым и привлекательным видится в итоге постижение так называемой самотрансгрессии русской элегии, которая, выходя за границы «своей» литературы и заложенных в ней поэтической традицией устойчивых и узнаваемых свойств, обретает в мире другой национальной литературы новый смысл своего «бытия».

В первой главе монографии дается очень обстоятельный теоретический обзор изучения элегии (привлечены как ставшие классическими работы российских историков литературы, частично использованы некоторые работы зарубежных славистов, например, монография Савелия Сендеровича «Алетейя. Элегия Пушкина “Воспоминание” и проблемы его поэтики»).

Обращает на себя внимание очень уважительное и даже трепетное отношение соискателя к научным традициям, ко всем высказанным точкам зрения, что сегодня встречается не часто. В то

же время погруженность автора в научный контекст не мешает ему увидеть лакуны в изучении темы, четко высказать, что русская элегия практически не изучалась в *компаративном* аспекте, в частности в сопоставлении с элегиями и элегическими произведениями литератур народов России.

Выявление архитектурных свойств русской элегии становится для автора необходимой основой, в дальнейшем позволяющей сопоставить данный жанр с татарской элегией, расположить их рядом, «прежде всего выделяя в таком исследовании те важнейшие свойства элегического жанра, которые в диалоге с “другим” литературным опытом приобретают дополнительный смысл» [1. С. 14]. Отметим в качестве некоего недочета, что в заключение раздела 1.1 первой главы А.З. Хабибуллина делает следующий вывод: «...историографическое обобщение основных научных работ по проблеме жанра элегии в русской литературе позволяет выделить важнейшие свойства его поэтики, понять его «зримые» архитектурные черты, устойчивые приемы элегии, а также выделить приемы трансформации жанра и те изменения лирического диалога в элегии, которые оказались значимыми в контексте исторического движения русской поэзии» [1. С. 38].

На наш взгляд, здесь был бы уместен *итоговый теоретический вывод* о поэтике жанра элегии, ее устойчивых чертах и приемах. В дальнейшем изложении автор в конкретных анализах указывает на черты поэтики, проявившиеся в том или ином конкретном произведении, но предварительная, облегчающая понимание читателя модель в теоретической главе все же отсутствует. И здесь вспоминается известный методологический парадокс Г. Мюллера: «Дилемма каждой истории литературного жанра основана на том, что мы не можем решить, какие произведения к нему относятся, не зная, что является жанровой сущностью, а одновременно не можем также знать, что составляет эту сущность, не зная, относится ли то или иное произведение к данному жанру» [5. С. 31].

Обратившись затем к проблеме перевода как форме освоения «чужого» жанра инонациональным художественным сознанием,

автор подробно показывает, как, вступая в диалог с Пушкиным, Лермонтовым, Г. Тукай трансформировал элегию: в ней заметной стала область так называемой эстетической интерференции, вызванной воздействием традиций национальной литературы, и прежде всего иной, нежели в русской поэзии, поэтики татарского стиха, сложившихся в ней способов стихосложения. Принципиально значим вывод о том, что элегия как жанр, не занявший своего места в жанровой системе татарской поэзии начала XX в. и возникший в национальной литературе благодаря переводам, была «ориентирована на эстетический опыт татарского читателя начала XX в., его «горизонт ожидания» [1. С. 92].

Во второй главе предметом анализа становятся сами понятия элегии, элегического и элегического модуса художественности в национальных литературах, а также определяющие их основы художественного мышления и категория времени в литературах Востока и Запада.

В третьей главе исследования установлены разные фольклорные источники русской и татарской элегии: если русская элегия ретроспективно исследовалась с точки зрения плачей и причитаний (В.Э. Вацура, Л.Г. Фризман, О.В. Зырянов, В.И. Козлов), то в истории татарской теоретической мысли в качестве художественной основы элегии и элегического выделяются татарские народные песни, обозначенные понятием «мон». И, наконец, дается подробный убедительный анализ элегии и элегического дискурса на конкретных примерах сопоставительного изучения творчества русских и татарских поэтов XX – начала XXI вв.: Н. Рубцова, А. Кушнера, И. Бродского, А. Драгомощенко, с одной стороны, и Ш. Анака, Р. Ахметзянова, Р. Хариса, Р. Гаташа, Р. Аймета – с другой. Разнообразие предложенных подходов и соответствующих решений делает изучение монографии процессом не скучным, но увлекательным, а в ряде моментов и дискуссионным.

Исходя из того, что в основе сопоставительного подхода лежит идея установления *различий*, следует иметь в виду, что порой в рамках доказываемой концепции установленные различия могут быть спорны, а противопоставление вызывать вопросы. Это тот

случай, когда метод может деформировать материал, приводить к некоторой его редукции. Например, в монографии очень хорошо говорится о времени в архитектонике элегии: «...в традиционном восточном сознании время не определяется условными знаками (прошлое, настоящее, будущее), оно точно остается на месте, а соответственно, «не переживается» элегическим субъектом так, как этого «требуется» поэтика жанра. «Другой» взгляд на время в художественном пространстве элегии порождает уникальность мировосприятия восточного поэта, по сравнению с русскими и западноевропейскими поэтами» [1. С.107].

Далее встречаем следующее утверждение: «Установлено, что одно из свойств восточного мышления состоит в желании оставаться на месте, сохраняя ценность мгновений жизни как своеобразных, находящихся в бесконечном потоке форм ее бытия» [1. С.115]. На этом основании в книге устанавливаются различия русских и татарских поэтов в жанре элегии. Может быть, это верно по отношению к классической поэзии. Но если взять поэзию Серебряного века, картина предстанет не столь однозначной. Здесь в почете и так называемая философия мгновения, и концепция «вечного возвращения». Будет ли в данном случае работать этот критерий?

Нам в этой связи почему-то вспомнился В.В. Розанов и его «Уединенное»: «Шумит ветер в полночь и несет листья... Так и жизнь в быстротечном времени срывает с души нашей восклицания, вздохи, полумысли, получувства... Которые, будучи звуковыми обрывками, имеют ту значительность, что “сошли” прямо с души, без переработки, без цели, без преднамеренья, – без всего постороннего... Просто, – “душа живет”... т.е. “жила”, “дохнула”... С давнего времени мне эти «нечаянные восклицания» почему-то нравились. Собственно, они текут в нас непрерывно, но их не успеваешь (нет бумаги под рукой) заносить, – и они умирают. Потом ни за что не припомнишь. Однако кое-что я успевал заносить на бумагу. Записанное все накапливалось. И вот я решил эти опавшие листья собрать» [6. С. 7]. В основе поэтики многих русских поэтов начала XX в. (Бальмонта, например) – философия

возникшего и безвозвратно ушедшего неповторимого мгновения, в котором выразилось единственное и неповторимое душевное состояние художника, которое он пытается запечатлеть.

В третьей главе помимо прочего анализируется противопоставление субъектно-объектной структуры татарской песни, не совпадающей, по мнению автора, с аналогичной структурой плачей (причитаний) как одного из источников русской элегии. Оба источника элегии противопоставлены по признаку выражения грусти, беспричинной тоски народа. А разве нет этого в русской народной песне? Достаточно вспомнить замечательные слова Н.В. Гоголя о русской песне в «Мертвых душах»:

Русь! Русь! Вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу: бедно разбросанно и неприятно в тебе... Но какая же непостижимая, тайная сила влечет к тебе? Почему слышится и раздается немолчно в ушах твоя тоскливая, несущаяся по всей длине и ширине твоей, от моря до моря, песня? Что в ней, в этой песне? Что зовет, и рыдает, и хватает за сердце? Какие звуки болезненно лобзают и стремятся в душу, и выются около моего сердца? [7. С. 201].

Представленное исследование, призванное установить формы соотношения элегии, элегизма и элегического русской и татарской поэзии, характер их «сосуществования» в литературах, неизбежно должно внести вклад в понимание элегии как жанра, его судьбы в литературе XX в. Ведь теоретические концепции возникают не абстрактно, а рождаются из наблюдений над практикой. В теории, по выражению А. Компаньона, «нет ничего абстрактного, она ставит те самые вопросы, с которыми неизбежно сталкиваются историки и критики по поводу конкретных текстов, просто они считают ответы на них уже известными. Теория же напоминает, что эти вопросы проблематичны, что отвечать на них можно по-разному, ей присущ релятивизм» [3. С. 26].

Такой проблематичности, которую видит и обозначает неоднократно в своей монографии А.З. Хабибуллина, в работе довольно много, что и делает ее ценной во многих отношениях как для теоретиков литературы, так и для историков русской литературы и литератур народов России.

Список источников

1. *Хабибуллина А.З.* Элегия, элегическое, элегизм в русской и татарской поэзии: критерии сопоставительного исследования. Казань: Редакционно-издательский центр «Школа», 2021. 260 с.
2. *Копыстьянская Н.Ф.* Понятие «жанр» в его устойчивости и изменчивости // Контекст–1986. М.: Наука, 1987. С. 178–204.
3. *Компаньон А.* Демон теории. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2001. 336 с.
4. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 444 с.
5. *Тамарченко Н.Д.* Жанр литературный // Литературоведческие термины (материалы к словарю). Коломна: КПИ, 1999. Вып. 2. С. 29–33.
6. *Розанов В.В.* Собрание сочинений. Листва. М.: Республика, 2010. 591 с.
7. *Гоголь Н.В.* Собрание сочинений: в 9 т. М.: Русская книга, 1994. Т. 5. 603 с.

References

1. Khabibullina, A.Z. (2021) *Elegiya, elegicheskoe, elegizm v russkoy i tatarskoy poezii: kriterii sopostavitel'nogo issledovaniya* [Elegy, elegiac, elegism in Russian and Tatar poetry: Criteria of a comparative study]. Kazan: Redaktsionno-izdatel'skiy tsentr "Shkola".
2. Kopystyanskaya, N.F. (1987) Ponyatie "zhanr" v ego ustoychivosti i izmenchivosti [The concept "genre" in its stability and variability]. In: *Kontekst–1986* [Context–1986]. Moscow: Nauka. pp. 178–204.
3. Kompan'on, A. (2001) *Demon teorii* [Demon of theory]. Moscow: Izd-vo im. Sabashnikovykh.
4. Bakhtin, M.M. (1986) *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal creativity]. Moscow: Iskusstvo.
5. Tamarchenko, N.D. (1999) Zhanr literaturnyy [Literary genre]. In: Krasnov, G.V. (ed.) *Literaturovedcheskie terminy (materialy k slovaryu)* [Literary terms (materials for the dictionary)]. Vol. 2. Kolomna: KPI. pp. 29–33.
6. Rozanov, V.V. (2010) *Sobranie sochineniy. Listva* [Collected works. Foliage]. Moscow: Respublika.
7. Gogol', N.V. (1994) *Sobranie sochineniy: v 9 t.* [Collected works: in 9 volumes]. Moscow: Russkaya kniga.

Информация об авторе:

Крылов В.Н. – д-р филол. наук, профессор кафедры русской литературы и методики ее преподавания Казанского федерального университета (Казань, Россия). E-mail: krylov77@list.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

V.N. Krylov, Dr. Sci. (Philology), professor, Kazan Federal University (Kazan, Russian Federation). E-mail: krylov77@list.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 24.01.2023.

The article was accepted for publication 24.01.2023.

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ СТАТЕЙ В НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ «ИМАГОЛОГИЯ И КОМПАРАТИВИСТИКА»

Редакция принимает статьи, набранные в текстовом редакторе Word. Статьи должны быть представлены в электронном и в распечатанном виде (формат А4). Иллюстрации (рисунки, таблицы, графики, диаграммы и т.п.) дополнительно предоставляются в отдельных файлах, вложенных в авторскую электронную папку.

Все рисунки выполняются только в черно-белой гамме, полноцветные иллюстрации не допускаются.

В начале статьи указывается номер по Универсальной десятичной классификации (УДК), приводятся (каждый раз с новой строки):

инициалы и фамилия автора;

название статьи (строчными буквами, например: Идеологический контекст «Собрания стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году»);

ее краткая аннотация (500 знаков), которая выделяется курсивом и отделяется от текста статьи пропуском строки;

ключевые слова (3–5).

Текст набирается шрифтами Times New Roman, размер шрифта – 14 кеглей, межстрочный интервал – полуторный, поля (все) – 1,5 см, абзацный отступ – 0,5 см.

При использовании дополнительных шрифтов при наборе статьи такие шрифты должны быть представлены в редакцию в авторской электронной папке.

Нумерация страниц сплошная, с 1-й страницы, внизу по центру. Ссылки на использованные источники приводятся после цитаты в квадратных скобках с указанием порядкового номера источника цитирования, тома и страницы, например: [1. Т. 2. С. 25]. Список литературы располагается после текста статьи, нумеруется (начиная с первого номера), предваряется словом «Литература» и оформляется в порядке упоминания или цитирования в тексте статьи (не в алфавитном порядке!). Под одним номером допустимо приводить только один источник. Обязательно указание количества страниц в используемых источниках.

Примечания оформляются в виде постраничных сносок. Если в примечаниях присутствуют ссылки на используемую литературу, номер этих источников в списке литературы должен быть соотнесен с нумерацией источников в основном тексте статьи, после которых (перед которыми) вставлено примечание со ссылкой на источник. Примеры оформления можно посмотреть на сайте журнала (<http://journals.tsu.ru/imagology/>) в разделе «Архив».

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

Англоязычный блок

английский вариант инициалов и фамилии автора;

перевод названия своей организации;

перевод названия статьи (например: Ideological context of «Collection of Poems Relating to the Unforgettable 1812»);

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

перевод ключевых слов на английский язык.

Сведения об авторе по форме:

фамилия, имя, отчество (полностью);

ученая степень, ученое звание;

должность и место работы / учебы (кафедра / лаборатория / сектор, факультет / институт, вуз / НИИ и т.д.) без сокращений, например: КИСЕЛЕВ Виталий Сергеевич – д-р филол. наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Томского государственного университета. E-mail: kv-uliss@mail.ru

Кроме того, отдельно в том же файле указываются:

Ф.И.О., должность и место работы научного руководителя (для студентов, аспирантов и соискателей);

специальность (название и номер по классификации ВАК);

телефоны (рабочий, сотовый).

Статья и сведения об авторе заверяются подписью автора (и научного руководителя – в случае, если автор не имеет ученой степени).

Всего оформляется и подается три электронных и бумажных документа:

текст статьи с аннотацией на русском языке;

английский вариант имени и фамилии автора, названия своей организации; перевод названия статьи и ключевых слов; автореферат статьи на английском языке (2 500–3 000 печатных знаков; включая пробелы) и исходный текст автореферата на русском языке;

сведения об авторе.

Файлы, представляемые в редакцию, должны быть поименованы по фамилии автора в латинской графике (например: Ivanov1.doc, Ivanov2.doc, Ivanov3.doc) и вложены в папку, названную аналогично (например, Ivanov). При передаче электронной папки обязательно использование архиваторов WinZip или WinRar (например, Ivanov.zip или Ivanov.rar).

Авторы должны представить в редакцию заполненный бланк, в котором указывается согласие автора на публикацию статьи и размещение ее в интернете. Письмо должно быть подписано автором и заверено в организации, в которой работает или обучается автор. В случае соавторства каждый из авторов подписывает и заверяет отдельное письмо.

Статьи принимаются по адресу: 634050, г. Томск, пр. Ленина, 36, Томский государственный университет (ТГУ), филологический факультет, редакция журнала «Имагология и компаративистика», Хомуку Николаю 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

2023. № 19

Редактор Н.А. Афанасьева
Компьютерная верстка А.И. Лелююр
Дизайн обложки Л.Д. Кривцовой

Подписано в печать 06.06.2023 г.
Формат 60×84¹/₁₆. Бумага для офисной техники.
Печ. л. 20,7; усл. печ. л. 19,2. Тираж 50 экз. Заказ № 5471
Цена свободная

Дата выхода в свет 22.06.2023 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